

## FEDERACIÓN UNIVERSITARIA



# VERBUM

REVISTA DEL  
CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

## SUMARIO:

Alejandro Korn	Pascal . . . . .	5
Pascal	Pensées . . . . .	17
Luis M. Torres	Juan Agustín García . . . . .	21
Ricardo Rojas	} Inauguración del Instituto de Filología . . . . .	35
Américo Castro		
Clemente Ricci	La civilización preincásica y el problema sumerológico . . . . .	52
Francisco Capello	Manzoni . . . . .	70
Calixto Oyuela	La mayor penitencia . . . . .	81
Enrique François	Mujeres del Romancero . . . . .	83
Ernesto Quesada	El Paraguay y la política brasilerio-rioplatense . . . . .	128
Martín Noel	Sobre el concepto del nacionalismo en el arte . . . . .	136
Francisco N. D'Andrea	Un capítulo de la "Introducción a la Filosofía" de G. Windelband . . . . .	147
Augusto Messer	La Filosofía orientada por las ciencias de la cultura. Guillermo Windelband. . . . .	149
Windelband	Prolegomena . . . . .	161
Félix F. Outes	Una ordenanza y su primera aplicación . . . . .	182
Ernesto Marsili	El genio poético de la mujer latina . . . . .	192
Romualdo Ardissonne	¿Cómo debemos acentuar algunos neologismos científicos? . . . . .	202
Alberto Rougés	El Filósofo . . . . .	206

NOTAS Y COMENTARIOS. — Juan Agustín García, R. Rojas; Filosofía: Notas y noticias, F. Romero; Américo Castro entre nosotros, G. Halperin; Crónica musical, G. F. Talamón; Pablo Groussac; Una importante donación.

BIBLIOGRAFIA.

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

VIA MONTE 430

1923

FEDERACIÓN UNIVERSITARIA



# VERBVM

REVISTA

DEL

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DESPLÉGADO**

## SUMARIO

<i>Dos palabras, La dirección</i> .....	5
F. Capello, Oradores griegos .....	6
Vicente Fatone, Santa Teresa y Chiezkowski .....	18
Anibal Moliné, Los teatros romanos .....	25
Jorge M. Furt, Coplas populares argentinas .....	37
Jacinto Cúccaro, Curso de historia de la filosofía .....	52
Homero Hugo Guglielmini, Orfeo y la música moderna .....	106
Manuel Domínguez, Valle Inclán .....	113
Anatole France .....	118
Bernardo Blanco González, Jules Lemaitre y la crítica impresionista .....	119
Miguel A. Ruiz, Arqueología y estética .....	143
<i>Notas y comentarios bibliográficos</i> .....	153

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

VIAMONTE, 430

1924

# CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

ADHERIDO A LA FEDERACION UNIVERSITARIA

## COMISIÓN DIRECTIVA

(Periodo 1924-1925)

<i>Presidente</i> .....	Antonio D. Moreno
<i>Vicepresidente</i> .....	Moisés Wahnish
<i>Secretario de Notas</i> .....	Santiago Gatto
<i>Secretario de Actas</i> .....	Miguel A. Ruíz
<i>Tesorero</i> .....	Alicia Prades
<i>Protesorero</i> .....	Bernardo Blanco González

## DELEGADOS

1 <sup>er</sup> AÑO {	Maria L. Cocucci	3 <sup>er</sup> AÑO {	Juana Corden
	Oswaldo Dighero		Vicente Fatone
2 <sup>o</sup> AÑO {	Elena Golberg	4 <sup>o</sup> AÑO {	Francisco Martín Calvo
	Ramón Vázquez		
	5 <sup>o</sup> AÑO {	Paulina Romea	
		Sarali Márquez Pinto	

*Director de la biblioteca del Centro* .. Francisco Fermín Úbeda  
*Bibliotecario* .....

*Delegados a la F. U. B. A* .....

*Delegados a la Liga del Profesorado* { Moisés Wahnish, Carlos María One-  
*Diplomado* .....

050  
VR

# VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS



DESPLGADO





FEDERACION UNIVERSITARIA

---

# VERBUM

REVISTA

DEL

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

---

AÑO XVII

—♦♦—  
**DESPLEGADO**

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

430, CALLE VIAMONTE, 430

—  
1924

# VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES  
DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARLOS MARÍA ONETTI  
Director

FERMÍN F. ÚBEDA  
Administrador

---

## DOS PALABRAS

El hecho de habérsenos entregado *Verbum* al finalizar agosto, ha sido causa principal de su retardo en aparecer.

No obstante, damos por bienvenido este retardo ya que nos ha permitido imprimir a *Verbum* la orientación indispensable para que fuera, en verdad, la revista del Centro de estudiantes; esto es: la colaboración efectiva de los alumnos. Con toda satisfacción proclamamos el triunfo de esa tendencia, al ofrecer un número de *Verbum* en el que algunos compañeros tienen ocasión de entregar sus producciones al juicio de los demás.

Quizá el espíritu académico — aun hay fósiles y el plesiosaurio de Onelli es de una realidad espiritual incontestable — se sienta herido por esta invasión de la muchachada. No importa: para nosotros — dicho sea sin ánimos de ofensa — las academias y los académicos sólo tienen valor arqueológico.

Y, a las veces, troglodita.

LA DIRECCIÓN.

## Oradores griegos

### *Lección II*

Anteayer hablamos de la elocuencia griega, y su estado en el período anterior, al nacer de la retórica; y por nacimiento de la retórica se ha de entender la compilación del primer tratado que tuvo lugar en Sicilia hacia 465 antes de Cristo.

El tal tratado titúlase *técne retoriké*, *arte retórico*, pero la costumbre quiso que por *técne*, *arte*, sin más calificación se entendiera un tratado de arte retórico.

Este uso antonomástico de la palabra *técne*, *arte*, se explica, no tanto por la importancia que vino a tener la retórica, como por ser aquel tratado el primero tal vez que se publicara de un arte cualquiera, puesto que el tratado de música que Suidas atribuye a Laso de Hermione, o no existió jamás o era apócrifo.

Era, en efecto, un hecho nuevo; hasta entonces los maestros de cada arte guardaban con recelo las preciosas enseñanzas de la experiencia para transmitir las oralmente a sus discípulos y he aquí que surgen los *tratados* de repente, para ponerlos al alcance de todos.

Aristóteles afirma que antes de surgir la retórica ya existen escuelas de elocuencia enteramente prácticas, en las que enseñábase por modelos, esto es, haciendo estudiar de memoria a los alumnos oraciones compuestas por el maestro; y cen-

surando tal método agrega que era como si un zapatero pudiese ante sus aprendices zapatos ya hechos.

Añade, concluyendo, que Gorgias, adoptó en parte este método.

Pero es absurdo suponer que el maestro entregara a los discípulos una oración sin explicarles el por qué de su composición; Aristóteles se refiere sin duda a los llamados *lugares comunes*, o *lugares* de donde se sacaban los argumentos comunes a todas las causas en general, porque los argumentos propios de cada causa en particular no pueden ser materia de enseñanza.

Los lugares comunes en tiempo de Aristóteles constituían gran parte de los tratados de retórica, y se exponían en forma didáctica, metódicamente clasificados.

Pues estos, Gorgias, como aun puede verse en el elogio de Helena, los enseñaba prácticamente aplicándolos en oraciones por causas supuestas.

El defecto de los primeros tratados, al decir de Isócrates, consistía en limitar el estudio a la sola elocuencia judicial; siendo así que cuanto hay susceptible de enseñanza en el arte de la palabra conviene igualmente a todas las formas de la elocuencia, a la judicial, no menos que a la deliberativa y a la epidíctica.

Se deben a los siracusanos las primeras *technas* : la noticia es dada por Aristóteles; y Cicerón nos hace saber que en una obra que se perdió, Aristóteles indicaba a Corax como autor del primer tratado de retórica.

Según él, la idea de componerlo se presentó a Corax cuando en 465, suprimida la tiranía, volvieron a funcionar los tribunales populares, presentándose muchos a reclamar lo que les fuera embargado por los tiranos.

Imita Aristóteles el surgir de la elocuencia judicial con el restablecimiento de los tribunales populares, esto es de tribunales, en los que juzgaba el pueblo; y esto porque para la elocuencia, según él, y los griegos así lo entendían, se precisa un

público de no grande cultura; con personas cultas no se precisan razones, basta la exposición de los hechos.

Casi nada sabemos de Corax. Era maestro de Tisias y convino con él que le pagaría al primer pleito que ganara, mas no ofreciéndose pleitos a Tisias, y no queriendo Corax esperar más, lo citó ante el juez, porque o el juez, decía, lo condenaba y le pagaría a raíz del fallo, o lo absolvía, y debía pagarle por haber ganado la causa, según lo convenido.

Pero Tisias invirtió el dilema y repuso que no pagaría, absuelto en virtud de la sentencia, y condenado por no haber ganado el pleito. El juez que los estaba oyendo, como Corax significaba cuervo, jugando con el vocablo, exclamó : « de un mal cuervo, huevo malo ».

Basta con decir que la misma anécdota se cuenta de Protagoras y su discípulo Enatlo para dudar de su valor histórico.

Se creía que *La retórica a Alejandro*, que anda entre las obras de Aristóteles, era el tratado de Corax, y esto por ciertas expresiones que se leen en la dedicatoria; pero hoy con Vettori se cree autor de ella a Anaxímenes, discípulo de Isócrates.

En su tratado, Corax distinguía ya las partes de una oración, y al exordio lo llamaba catártasis.

El solo lugar común de que trataba era el de la verisimilitud.

¿Es cuestión de un homicidio? Demuestre el acusado lo inverisímil de la imputación, por ser él un hombre miedoso, débil; por no haber existido ninguna enemistad entre él y la víctima y porque de su muerte no le resultaba ningún provecho.

¿Todas las circunstancias están en su contra y sólo él puede ser el asesino? Pues por esto mismo demuestre su inocencia; no siendo verisímil que uno cometa un crimen, con la seguridad de que le será imputado. No hay acusación que no

sea verisímil o inverisímil, y los argumentos de Corax eran pues de aplicación universal, nota Aristóteles.

Ya sabemos, pues, lo que quiere decir Platón, cuando acusa a Tisias y a Gorgias de buscar tan solo lo verisímil; quiere significar que no empleaban aún sino este lugar común.

Tisias, también siracusano, fué con Nicias, dicen, maestro de Licias, según algunos en Tusias, colonia panhelénica fundada en 443 antes de Cristo, según otro en la misma Siracusa.

Dicen también que acompañó a Gorgias a Atenas en 427 antes de Cristo, pero no se comprende cómo acompañara a Gorgias que iba a Atenas a pedir socorro precisamente contra los siracusanos.

Hay quien hace a Gorgias discípulo de Tisias, pero probablemente sólo porque Platón cita a los dos retóricos juntos, y pone el nombre de Gorgias después del de Tisias (*dejemos dormir a Tisias y a Gorgias*).

En la sucesión cronológica de los retóricos, Aristóteles deja a Tisias el segundo lugar, y el primero lo asigna a varios, pues dice : « *Tisias recibió la retórica de manos de los primeros* ».

Ahora, uno de éstos era, a no dudar, Corax, que fué maestro directo de Tisias; el otro (porque el plural implica la existencia por lo menos de un otro) lo encontramos indicado en las palabras « También Empédocles, dió un primer impulso a la retórica ».

Aristóteles dice propiamente que se creía « que también Empédocles moviera algo », más el *mover* de Aristóteles hay que interpretarlo con arreglo a su idea fija del motor inmóvil.

El representante en la formación de la retórica del impulso Empédocles no puede ser por tanto sino su discípulo Gorgias, que es uno de los primeros fundadores y no alumno de Tisias.

Esto no quiere decir que Gorgias no se apresurara a apro-



vechar las enseñanzas de Tisias, una vez que éste hubo publicado su tratado; pues por su larga edad, Gorgias fué contemporáneo de los primeros retóricos y émulo de los últimos.

En fin, no sabemos nada relativamente a Tisias; su mismo viaje a Atenas, dada la hostilidad de esta última y Siracusa en la época en que tendría lugar, es, como ya dije, difícil de admitir.

Las relaciones que se advierten entre dos escritores, ya sea de ideas, ya sea de forma, los gramáticos las traducían sin reparar ni en la cronología siquiera, en relaciones de parentesco o de patria, o de maestro a discípulo.

Las muchas inexactitudes que se pueden demostrar hacen dudar aún de la que por sí no sería inverisímil.

Tisias pudo ejercer influencia por medio de su tratado, del que sólo sabemos que distinguióse del de Corax en muy pocas cosas.

No tratábase aquí sino de la acusación y la defensa, esto es naturalmente sólo en los casos en que no había sino pruebas circunstanciales.

No sabemos a ciencia cierta cómo estaban constituídos los tribunales. Consta que se insistía mucho en estos tratados en la necesidad de granjearse ya desde el principio el favor del juez.

Ni Corax ni Tisias buscaban efectos estéticos, ni se ocupaban de la elocución; sin embargo, las palabras de Platón harían suponer que ya Tisias estudiara aquella parte de la retórica que llamóse después amplificación.

El caso es que Platón habla de los dos juntos y no es dable distinguir lo que es propio de Tisias y lo que se refiere a Gorgias.

Gorgias era de Leontium en Sicilia; debió de nacer hacia 485 antes de Cristo. Fué a Atenas en calidad de embajador en 427 antes de Cristo, y la oración que recitó en tal circunstancia excitó la más grande admiración.

Esto basta para demostrar que aquella era su primera visita.

A Atenas volvió varias veces, y ya desde su primera ida se detuvo en ella enseñando con gran provecho pecuniario.

Era su costumbre disertar sobre cualquier tema que se presentase y contestar a cualquier pregunta.

Los gramáticos, añaden, que daba estas pruebas de ciencia universal en los teatros, y que se consideraban festivos los días en que disertaba, y que sus declamaciones se llamaban *lámparas*.

Pasó su vida enseñando por las varias ciudades de Grecia, recitando oraciones en fechas solemnes, y excitando la admiración universal no menos con su palabra que con su lujoso atavío.

Por fin se fué a Tesalia, donde moró largamente sobre todo en Larisa, y se hizo tan popular que su nombre era sinónimo de elocuencia. Allá murió a los 105 años de edad, o a los 108, hacia 380 antes de Cristo.

Gorgias permaneció soltero, ganó más que cualquier otro maestro andante de su tiempo, pero gastaba con la misma facilidad con que ganaba y no dejó al morir sino mil estateres de oro (unas veinte mil pesetas).

Tenía un hermano llamado Heródico; discípulos que le acompañaban en sus peregrinaciones, muchos de los cuales, como Polo, Menas, etc., se hicieron célebres. Los levantinos acuñaron en su honra una medalla con la cabeza de Apolo en el anverso y un cisne en el reverso.

Gorgias era filósofo y compuso una obra titulada : *De la naturaleza o el no ente*; sostenía lo que hoy llamaríamos *la no existencia de la cosa en sí*, la imposibilidad de conocerla dado que existiese y de comunicar su conocimiento a otros dado que se conociese. Isócrates lo pinta con Zenón y Meliso y con los Eléatas lo estudia Aristóteles o quienquiera sea el autor del ensayo que anda entre sus obras.

Cierto es que, como los Eléatas, corroboraba sus opiniones

con pruebas y que por este respecto fué con Parménides, Zenón y Protágoras un precursor de la Lógica.

Por lo paradójico de su tesis los gramáticos lo clasificaron entre los *sofistas o falsos filósofos*; pero no se le da esta clasificación ni en Platón ni en Aristóteles, por lo que yo recuerdo.

Isócrates, el más distinguido de sus discípulos, llama escuela de filosofía a la suya, que continuaba en Atenas la de Gorgias.

*Sofista* se le puede llamar tan sólo en cuanto este nombre se extendió popularmente a todos los maestros de la nueva escuela que se había ido constituyendo en Atenas.

Nada nos autoriza a suponer que Gorgias no estuviese persuadido de lo que enseñaba como filósofo o que, como Protágoras, se complaciese en forjar a sabiendas, argumentos capciosos. Müller, tan docto y considerado, llama a Gorgias filósofo, autor de una filosofía negativa.

A su obra filosófica se asigna, aproximadamente la fecha 444 antes de Cristo.

Tenía, pues, ya 41 años cuando la compuso. Abandonó la filosofía; pero no porque la despreciara — ya que solía comparar a los que la abandonaban por otros estudios, a los pretendientes de « Penélope » que aspiraban a la mano de la dueña y se contentaban con las criadas.

Se hizo, pues, maestro de retórica y como tal se presenta en el diálogo platónico.

A Gorgias se remontan las dos fórmulas del programa de la nueva escuela, que tanto escandalizaron a los absolutistas. En ella se enseñaba — decía —, a hablar de todo convenientemente y a hacer superior la razón más débil.

Sófocles le hace decir a su Edipo « que él no conoció jamás a un hombre honrado que hablara de todo convenientemente » y en cuanto a Aristófanes todos conocen la contienda de Las Nubes entre *la razón superior y la más débil*.

Gorgias, con la primera fórmula, quería significar lo que después dijo Aristóteles; esto es : que la retórica, como la dialéctica, no tiene un objeto fijo y conviene a todas las opuestas como que estudia *el hablar conveniente en sí*; y en cuanto a la segunda los Fariseos de Atenas no observaban que *la causa débil* — como diríamos nosotros, — no es *la causa injusta*.

Cuenta que Gorgias, leyendo el diálogo platónico que lleva su nombre, exclamó : « He aquí tu arquíloco ».

Gorgias no se contentaba con la elocuencia judicial (Dionisio afirma que no existían oraciones judiciales de Gorgias), pero esto no quiere decir que excluyera de su enseñanza la oratoria forense; antes, por el contrario, se refería a ella lo *de hacer superior la causa inferior*.

Puede considerarse a Gorgias como el primero que se ocupara de los tres géneros de la elocuencia; que extendiera a todos la retórica y que considerara a ésta como una facultad que se desarrolla con ejercicios convenientes.

Llamábase *epideízeis* (demostración) a los discursos que los maestros recitaban en la escuela o leían como ejemplos para los alumnos y que después o éstos o los mismos maestros daban a conocer fuera de la escuela. De aquí la calificación de *epidíticas* dada a todas las oraciones que no eran o judiciales o deliberativas.

Gorgias para sus *epideízeis* no elegía una *tesis* sino algo *particular*. El hecho particular, en efecto, es lo que distingue la retórica de la dialéctica. Solía mostrar la persona o cosa de que hablaba desde dos puntos de vista : el *loable* y el *vituperable*. Son estas las « *singularum verum laudes et vituperationes* » de que habla Cicerón.

Así es que sus oraciones epidíticas venían a caer bajo el *lugar común* del encomio que enumera, precisamente, lo que se alaba o censura en una persona o cosa; y elocuencia *epidística* y *encomiástica* se hicieron expresiones sinónimas.

Así sabemos que tratándose de alabar a un personaje, por ejemplo a Aquiles, empezaba por ponderar la grandeza de

su padre Peleo y su abuelo Caco, llegando hasta Júpiter, padre de Caco.

Precedía a la demostración una enumeración.

¿Tratábase de demostrar que una mujer infiel es más digna de lástima que de condena? Empezaba por enumerar todas las causas que pueden ocasionar el desliz : los dioses, la fortuna, el hado, la violencia, la pasión, la seducción, etc., y después mostraba la fuerza de cada una de esas causas y la poca o ninguna responsabilidad que dejan al culpable.

¿Quería alabar? Héte aquí una enumeración de lo que en cada cosa es digno de alabanza : « adorno de una ciudad es el valor de los ciudadanos, del cuerpo la belleza, del alma la sabiduría, de una acción su moralidad, de un discurso la verdad, etc. » Después agrega « que no se ha de ver solamente en una cosa lo loable sino también lo que merece ser vituperado ».

Esas enumeraciones no son sino los después llamados *lugares comunes*; pero Gorgias, con su método, conseguía la ventaja de enseñar cómo se aplican a los casos particulares.

Sea como quiera, es a estas oraciones a lo que hacen referencia los gramáticos cuando ponen a Gorgias y a Protágoras entre los primeros que se ocuparon de *lugares comunes*. Es lo que se desprende de un pasaje de Cicerón en que da noticias sacadas de la *Historia de la Retórica*, de Aristóteles, que hoy no existe.

Es algo muy difícil de creer que por « el tratado de Gorgias » háyanse de entender aquellas mismas declamaciones escolásticas.

Gorgias fué el primero que se ocupó de elocución y estilo. Escribía en ático y algunos hacen comenzar por él, el ático antiguo. Esto demostraría una larga estada en Atenas, a no ser que ya hablara en ático cuando fué a Atenas por primera vez en 427 antes de Cristo.

Ya existían muchos ejemplos de prosa jónica; pero ninguno de ática; además de esto, aquéllos eran ejemplos de *prosa li-*

*teraria*, de la palabra dirigida por escrito a un público de lectores y no de la palabra viva y animada de las asambleas y tribunales.

Se encontraba, pues, Gorgias, frente a una tarea enteramente nueva; y es a esta circunstancia a la que se deben los defectos de su estilo en su primer manera, la sola que nos es conocida. Es presumible que no quedara extraño a los progresos de la retórica y mejorara su modo de escribir.

El dialecto ático debió de haberlo aprendido de los trágicos y de ellos, tal vez, el frecuente uso de palabras compuestas y metáforas poéticas.

Su período, falto de unidad lógica, tiene sin embargo, cierta adhesión exterior; está entrecortado en partes breves que se llaman unas a otras o por la afinidad o por la oposición del concepto o por la igual o diversa disposición de las palabras; las cláusulas terminan o por la misma palabra o por dos vocablos consonantes o morfológicamente equivalentes; agréguese la frecuente aliteración y otras figuras de palabra cuya invención se le ascribe.

Todo lo nuevo place y no ha de extrañar si Gorgias encontrara tantos imitadores en su principio; por lo demás el defecto está en el uso fuera de propósito y cuando, como en Isócrates, estas figuras vienen como por sí solas, resultan de adorno.

Por lo demás he aquí un ejemplo auténtico de su estilo, un breve trozo conservado por Dionisio; fué sacado de su célebre *epitafio u oración en alabanza de los muertos en batalla* :

« ¿Y qué faltó a estos hombres de lo que los hombres deben tener? ¿Y qué han tenido de lo que no deben tener? »

« Ojalá pudiera yo decir lo que quisiera y no quisiera sino lo que debo, evitando la divina venganza y substrayéndome a la humana envidia! »

« Porque estos hombres poseyeron una cosa divina : la virtud, y una humana : la mortalidad; estimando en mucho más la apacible equidad que el prepotente derecho, y en mucho más que el vigor de la ley, la rectitud de la palabra; esto juz-



« gando ley la más divina y universal, lo debido en lo debido  
« y decir y callar y hacer y dejar, etc. ».

Y así continúa, dice Dionisio, expresando las ideas más superficiales con las palabras más solemnes.

Se mentan de Gorgias dos panegíricos, esto es : oraciones recitadas en reuniones solemnes y festivas y un *epitafio* o discurso fúnebre.

Uno de los panegíricos fué pronunciado en Olimpia, durante la celebración de los juegos; el otro en Delfos, desde el altar magno del Dios. Dice que este segundo le dió mérito a que se le levantara una estatua de oro a costas de toda la Grecia, en el lugar mismo en que fué pronunciado. Pero, según otros, la estatua era simplemente dorada y según otros se la levantó él a sí mismo.

La costumbre en Atenas era alabar públicamente a los caídos en el campo de batalla; primero se hizo con el canto de una elegía y después con una *oración* llamada *epitafio*. La de Gorgias se cree pronunciada en uno de los años de la guerra del Peloponeso.

Andan con el nombre de Gorgias dos declamaciones escolásticas : el elogio de Helena y la apología de Palamedes. A la primera parece que alude Isócrates en su *Helena*. El mismo autor califica a estas composiciones de : *juegos de ingenio* « *lusus ingenii* ».

No hay razones para juzgarlas espúreas y como tal es la opinión de un Blass, podemos, con toda seguridad, adoptarla.

Menta Aristóteles un encomio de la ciudad de Elis; recuerda el precepto que daba de que los argumentos serios de los adversarios se han de debilitar tratando de ellos jocosamente y, viceversa, tomando en serio lo que dicen riendo. Llamaba a los buitres *sepulcros animados* de lo que se ríe Longino; Aristóteles tilda de despectiva la expresión : « *Pálidos y sangrientos negocios* » y que « quien siembre vergüenza hace una mala cosecha ».

Decía de la tragedia que es un engaño « donde el que logra



engañar es más justo que el que no lo logra y el que se deja engañar más sabio que el que no ».

De *Los Persas*, de Esquilo, dijo : « que era una tragedia llena de Marte »; de las mujeres : « que han de ser conocidas más por su buena reputación que por su fama. »

Se citan otros dichos y chistes de Gorgias que no vale la pena recordar ahora aquí.

En fin : Gorgias, para mí, era mucho mejor que su fama.

F. CAPELLO.

## Santa Teresa y Chiezkowski <sup>(1)</sup>

Ana Díaz, la modernísima discípula de Francisco Delicado, dice que no sería monstruoso asegurar que Santa Teresa « que conocía no haber en lo humano nadie que pudiera saciarla, hubiese sido, en este siglo, y con unas gotas menos de espiritualidad, una adúltera ». Con mayor atrevimiento — y en un rasgo inusitado en él —, afirmaba Ganivet, refiriéndose también a la santa de Avila, que « el misticismo fué como la santificación de la sensualidad africana ». (Extraña coincidencia ésta, en verdad : ¡la de una actriz y un político!) Los arrobamientos místicos son, según ellos, y así ya lo propalaba enfáticamente la psicología de fines de siglo, manifestaciones de trastornos sexuales (2).

(1) Conde Augusto Chieszkowski (1814-1894). Estudió teología en la Universidad de Heidelberg, donde se doctoró con su tesis : « *De ingenio, vi et loco philosophiae jonicae* ». Se dedicó a la economía política, haciéndose célebre en toda Europa con su obra escrita en francés : *Du crédit et de la circulation*. Fué presidente, en la Cámara de diputados de Berlín, del partido polaco. Publicó, además de su obra capital, *Ojeze Nasz* (Padre nuestro), de la que tratamos, *Dios y la palingenesia* (inconclusa), impresiones de su viaje a Roma, etc.

Su *Padre nuestro* fué acusado de heterodoxia, y rudamente atacado, especialmente por los jesuítas de Cracovia.

Tuvo fervientes admiradores y continuadores, entre ellos, Solovev — el autor de *Los fundamentos espirituales de la vida*, publicado también en la interesante serie de *Maestri della vita spirituale*, de la casa Zanichelli, en que apareció la traducción italiana de *Padre nuestro* —, quien le dedicó críticas elogiosas defendiéndolo calurosamente.

(2) Serena, como todas las suyas, la observación de nuestro profesor Clemente Ricci, acerca de los psiquiatras a la moda, que han dado en

Los espíritus para quienes, por ejemplo, el mundo de la armonía de los sonidos no cae dentro de la órbita de su sensibilidad, así como quieren negar realidad a ese cúmulo enorme de emociones que experimentan los devotos de la musicalidad — debido a la tendencia egocéntrica que rige las concepciones humanas : mi yo es el yo normal, nada existe fuera del campo de mi cognición —, de la mismas manera, y con mayor motivo dado el grado infinitamente superior en que se halla sobre el mundo de lo musical — se inclinan a rechazar la realidad del mundo de lo místico. Decimos que Santa Teresa no es más que un psicópata constitucional, y nos parece haber formulado el juicio definitivo, que hacemos extensivo a todo el maravilloso fenómeno místico.

La realidad objetiva de ese mundo, afirmada por los que intuyéndolo dan a sus sensaciones de supraconciencia valor cognoscitivo, necesita, empero, ser corroborada por la especulación. Los filósofos cristianos, reconociendo, sin dejar los más de ellos de ser místicos, la no *transmisibilidad* del conocimiento intuído, se aprestan a la demostración, y por ende a la inmediata comunicación racional de la realidad divina. La experiencia religiosa termina con el tiempo por imponerse como uno de los más interesantes problemas de la filosofía, y el pragmatismo viene a remozar la vieja cuestión.

Hallamos una de las más hermosas manifestaciones de las tentativas racionales para su solución, en los cristianos de la doliente Polonia azotada por más de un siglo de persecuciones, que, con « inquebrantable fe en la resurrección de su pa-

catalogar la figura de Jesús en sus pedantescos cuadros de clasificaciones neuropáticas : « media docena de médicos de los llamados *especialistas*, son incapaces de ponerse de acuerdo para llegar a algo concreto acerca de la *psicología* de un sujeto vivo y respirante, y henos con *alienistas* (¡nada menos!), que se despachan en un quita allá esas pajas, sobre la naturaleza y relación de los sistemas y aparatos orgánicos, nerviosos y psíquicos de una personalidad cuyo único recuerdo nos ha quedado en el librito que da tema a esta obra ». (*La documentación de los orígenes del cristianismo*, pág. 5.)

tria, rogaban y gemían como los inspirados profetas de Israel, y en su sagrado entusiasmo sentían en su interior una voz divina que los llamaba a anunciar a los pueblos los designios del Altísimo (3).

Chieszkowski, el más destacado de ellos, consecuente con su idea de que con Hegel « termina la filosofía del pensamiento y comienza la de la voluntad », señala el inmenso valor pragmático de la convicción y de la fe en el cumplimiento de las aspiraciones humanas cuya síntesis halla en el Padre nuestro.

La plegaria cristiana difiere esencialmente de la profecía pagana en que ésta no es más que « una promesa obtenida simplemente, en forma pasiva » y aquélla, en cambio, es « una aspiración viviente y ardiente de nuestro espíritu ». Ante la profecía permanecemos inactivos, sin participar de su realización, en calidad de simples espectadores; en la plegaria, el porvenir es derivante de nosotros mismos — autores y actores efectivos y conscientes. — Podemos dudar del cumplimiento de una profecía, ya que no *sentimos* su necesidad, pero no dudamos un solo segundo de la realización de una plegaria, pues todo nuestro ser tiende hacia ello. La profecía responde, así, a las características del mundo antiguo — mundo de lo inmediato y particular; la plegaria, al mundo cristiano —, mundo de lo mediato y universal.

La plegaria es la manifestación de un estado de espíritu que implica ya la *posibilidad* del logro de lo en ella formulado; deseando una cosa, acuciamos al mismo tiempo todas las fuerzas del espíritu para conseguirla : rogando, « comenzamos a influir realmente sobre nuestro futuro, porque inflamamos nuestra voluntad con nuestra ardiente aspiración ». Cuando nos disponemos a rogar adoptamos determinada posición del cuerpo, porque hemos aprendido que en esa posición rogamos mejor (facilitamos la concentración espiritual), y buscamos todas las circunstancias exteriores favorables : el

(3) A. C., *Padre nostro*, Nicola Zanichelli, Bologna, 1923, pág. xx del proemio del traductor, Aurelio Palmieri.

silencio y la penumbra — ese mismo silencio y penumbra propicios, como nos enseña la psiquiatría, para la producción de las llamadas ilusiones hipnagógicas, — la posición de hinojos o de piernas cruzadas, o la posición horizontal, cara al suelo (4). Cuando nos encontramos de rodillas, sentimos deseos de rogar, por el hábito adquirido de adoptar esa posición para elevar nuestras plegarias; cuando, en cambio, caminamos y nos asalta la idea de Dios, necesitamos detenernos, para rogar. (No en otras razones estaba basado el consejo de Pascal : « *Abêtissez-vous* »).

La plegaria cotidiana implica, pues, la intensificación de aquel estado de concentración espiritual y disposición volitiva, y la transformación de la *posibilidad* en *probabilidad*. Y, por último, la plegaria cotidiana colectiva convierte esa probabilidad en *necesidad*.

El culto, o sea la manifestación colectiva de la plegaria, aumenta el valor pragmático de ésta por los numerosos elementos que suministra la psicología de las multitudes para la rápida comunión de las tendencias individuales, e intensifica la disposición del espíritu para lograr lo expresado en la plegaria. « A la emoción de la experiencia individual se agrega el eco de la experiencia de los otros. Así es que la experiencia cultural, aun no siendo substancialmente distinta de la individual, tiene una plenitud y una potencia propias » (5).

La espontaneidad trocándose en disposición, la disposición

(4) Los monjes de la Trapa, adoptaban esta posición cuando algún hermano los acusaba ante la comunidad.

— El aspecto exterior, circunstancial de la plegaria, es el mismo en todos los cultos; a pesar de no haber faltado en éstos curiosísimas manifestaciones — como la de aquella secta de los Saltarines, en Inglaterra, que, como lo indica su designación, tenían por fin principal saltar.... para aplastar al diablo, pues éste se halla en todas partes —, nunca ha aparecido uno en que las plegarias se elevaran haciéndole adoptar al cuerpo posiciones acrobáticas o simplemente caprichosas.

(5) Macchioro, *Teoría della religione considerata come esperienza*, pág. 153.

trocándose en hábito, el hábito trocándose en culto, son las tres etapas por que la aspiración de un espíritu, expresada en la plegaria, debe atravesar para convertirse en aspiración social. Así resulta que la plegaria cristiana colectiva y cotidiana es la expresión de la tendencia de todo el cristianismo.

La plegaria es el impulso del espíritu « hacia algo que aun no existe, pero que debe ser, que necesariamente debe ser y será; hacia lo que constituye la aspiración esencial del espíritu y de la que éste siente fervientemente la necesidad ». Pero no toda plegaria es expresión de una tendencia espiritual : sólo la plegaria de *súplica*, única plegaria verdadera — la plegaria de súplica individual, que atañe al porvenir privado, o la plegaria de súplica colectiva, que atañe al porvenir histórico —; la plegaria de *agradecimiento*, en cambio, sólo se refiere al pasado, y se ejecuta en acción de gracias. (Ave María, *gratia plena*); y la plegaria de *declaración*, que abarca « todas las efusiones del alma hacia Dios », sólo se refiere al presente (Credo). La plegaria de súplica « que supera a todas las otras y que contiene en sí todas las súplicas » es el Pater Noster.

Mediante la plegaria que Cristo nos dejó, querido por sus apóstoles — *Domine, doce nos orare* —, nos ha revelado « lo que debe ser porque es la necesidad absoluta de la humanidad, porque es propio de la esencia y de la predestinación del hombre » conseguirlo. Para Chieszkowski, el *Pater*, al que confiere universalidad en el tiempo y en el espacio, encierra la revelación del porvenir.

Para Santa Teresa la plegaria es la necesidad imperiosa de dar sosiego al torbellino interior que conturba todo su ser; como en los deliquios amorosos, tiene todas las características de un acción de gracias. *Camino de perfección*, ese torturado y torturante análisis de la oración en general, y en particular del Padre nuestro considerado como oración suprema, no es, en definitiva, más que la expresión del amor y del reconocimiento de la santa hacia aquel que « cómo parecía padre de tal hijo » y hacia éste que « cómo parecía hijo de tal padre ». La evocación de la vida interior del Hijo consti-

tuye para la santa una de las angustias más grandes que pueden experimentarse, angustia que la sacude y retuerce; delectación monstruosa sólo imaginable si se piensa en el desesperado esfuerzo que necesitaríamos hacer para delimitar y constreñir el cúmulo de sensaciones vagas que nos provocaría la sobrehumana tensión de nuestro espíritu, si intentáramos abarcar en la órbita de nuestra sensibilidad el trance de Jesús en el Getsemaní, o en el desgarrador grito en la cruz : *Eli, Eli, lami sabachtani?*

El Padre nuestro es, pues, para Santa Teresa, una plegaria de agradecimiento o de declaración (*Pater noster, Ave María, gratia plena; Santificetur nomem tuum — Benedicta tu in mulieribus*), y es expresión del amor de Dios hacia los hombres, la expresión de su bondad (« Oh, hijo de Dios y Señor mío, cómo dáis tanto junto a la primera palabra »). Para Chieszkowski, en cambio, además de ello, es la forma sintética en que el Padre nos ha revelado el porvenir (*Adveniat regnum tuum*); y esta plegaria, « recomendada por Cristo a sus discípulos no ya como la expresión de aspiraciones de los cristianos individualmente considerados, sino como la tendencia general de toda la cristiandad, debe cumplirse no para el caso particular de un individuo determinado, sino, en virtud de un acto social e histórico, para la humanidad ».

El *Pater*, tal como lo considera Chieszkowski, escapa a la división que de las plegarias hace Macchioro; no es una plegaria puramente *impetratoria* — aquella mediante la cual solicitamos con ahinco a Dios la realización de *nuestros* designios y aspiraciones — ni una plegaria puramente *cognoscitiva* —, mediante la cual nos sometemos a las determinaciones divinas. La primera es la plegaria primitiva, llevada a su expresión más lógica por los yezidíes (6) : implica la pretensión de querer sobreponer nuestros designios a los designios divinos; la segunda, forma más elevada y espiritual — introducida por el cristianismo, — implica la sumisión voluntaria absoluta a aquellos designios : *Fiat voluntas tua, sicut in coelo et in terram.*



Para Santa Teresa es una plegaria cognoscitiva, de la que surge la gratitud; para Chieszkowski es, a la vez, impetratoria, por la participación de la voluntad humana, — la obtención del paraíso terrestre ha de ser la « obra maestra » del espíritu — preparada por la plegaria colectiva a la realización de las aspiraciones sintetizadas en el *Pater*, que constituye « el testamento místico de la humanidad ».

VICENTE FATONE.

## Los teatros romanos

---

*Origen.* — El teatro romano arraiga en las colinas de la bella Grecia. Allí, junto a la enhiesta Acrópolis, mientras el templo de Dionisio velaba, cual centinela, sobre el sueño de los atenienses, más de cien gradas de alba piedra recibían las caricias de la luz lechosa de la luna en toda su plenitud y adormecían silenciosas, bajo el inquieto parpadeo de las estrellas, las sublimes armonías de los coros tespianos, que en las horas de un sol esplendoroso y sedante embalsamaron los corazones sentimentales de los helenos, o arrebataran de sus labios el grito unánime y coreado de Evohe, ¡Oh, Baco, triunfo! Era el primer teatro de la civilización, nacido al calor de los muelles aleteos de las musas griegas y de la avizora inteligencia de Tespis, el inventor de la tragedia. El teatro había germinado y su eflorescencia le estaba reservada al gran Esquilo y al incomparable Sófocles. Grecia debía necesariamente ser la madre genial del arte bello en el teatro, como lo había sido en todas las artes. Y Roma, la potente Roma, símbolo del valor y de la fuerza, llevaría su poder hasta la dominación helénica; pero después del estruendo fragoroso de su victoria, al retirarse triunfante, descubrió que las mallas de la civilización de Grecia habían maniatado para siempre su pujanza, como las redes del reciarío aprisionaban el cuerpo entero del galo, que en vano se revolvía en la arena, mientras Calendio, su vencedor, apoyando su tridente en la garganta del vencido, esperaba que Nerón inclinara su pulgar. Allá en

Tarento, junto al sordo rumor de un mar rabioso, el erudito esclavo Livio Andrónico leía paciente y tranquilo las obras de Sófocles y Eurípides, y empapado en la belleza trágica, llegó a Roma para hacer oír por primera vez en el año 514 de la fundación de aquella ciudad, entre los rudos romanos, las furias de Aquiles, el grito rugiente de Ajax y solazarlos con la radiante belleza de Helena, aquella mujer que había acarreado a Grecia la nefanda guerra contra Troya. Cinco años más tarde, Gneo Nevio se presentaba en el teatro romano; y tras él Quinto Ennio, Marco Pacuvio, Plauto, Terencio, Estacio Cecilio y los Accios, descortezaban al pueblo romano, aun belicoso y rudo, con las suaves emociones de la acción trágica, o la risueña travesura de su vis cómica. Todos estos autores esparcieron sobre el pueblo romano las cultas enseñanzas del drama griego entre los años 514 y 561 *ab urbe condita*, sin que aun se hubiera llegado a la construcción estable de los teatros. Aprovechando las faldas de las colinas para el auditorio, levantaban escenarios de madera, que luego demolían inmediatamente que terminaba la serie de representaciones. A ningún espectador le era permitido permanecer sentado, porque eso, según su modo de pensar, hubiera dañado a las buenas costumbres. De ahí que el Senado en 599 ordenó, por especial decreto, que nadie osara contemplar sentado los espectáculos, ni aun a la distancia de una milla alrededor (Liv., *Ep.* 48, y Val. Máx., II, 4, 2), pues, según Cornelio Tácito, los asientos ofrecían el peligro de que la pereza llevase a los romanos a los teatros para pasar los días íntegros sin hacer nada (Tác., *Ann.* 14, 20). Durante todo el período de iniciación de la literatura, magnífica alborada del siglo de oro, los teatros, aun provisionales e inestables, no alcanzaron la majestuosa esplendidez que habían de ostentar en el siglo primero antes del Cristianismo.

*Primeras construcciones.* — Al general Gneo Pompeyo el Grande se debe la primera edificación permanente en piedra durante su segundo consulado. Y no sin gran resistencia del

Senado y del pueblo, por haber colocado en su teatro asientos para todos los espectadores. Pero el gran militar, que anhelaba cubrirse de gloria con aquel colosal teatro, capaz de soportar el estrépito de cuarenta mil romanos sentados (Plin., XXXIV, 24, 10), supo eludir la autoridad del Senado y de los tribunos, consagrando su pomposa obra a Venus, la diosa del placer y la belleza. Unos ciento cincuenta metros de diámetro ofrecía a la galería cómodos asientos para cuarenta mil espectadores, y si hemos de creer a Valerio Máximo, veíanse correr suavemente entre el público artísticos riachos, que Pompeyo había ideado para amortiguar los ardores del sol durante las representaciones (Valerio Máximo, II, 4, 6).

Tres años más tarde, el edil Marco Emilio Escauro quiso superar la grandiosa obra del vencedor de Mitridates y mandó construir un nuevo teatro, con asientos para ochenta mil espectadores, más suntuoso que el de Pompeyo y en cuyo escenario fulguraba el bronce macizo de tres mil estatuas (Plinio, *Hist. nat.*, XXXVI, cap. 2).

Este teatro, al que Plinio llama *opus maximum omnium, quae numquam fuere manu humana facta* (la mayor obra de las que jamás han sido levantadas por manos humanas) (XXXVI, 24, 10), estaba dotado de un amplio escenario de tres pisos. El primero ostentaba 120 columnas de mármol de 38 pies cada una (más o menos diez metros) de altura. En el segundo otras 120 de vidrio, lujo que, según Plinio, nunca más fué visto en Roma. Finalmente, el tercer piso lucía 120 columnas de finas maderas, todas enchapadas en oro. Tan inmensa era la magnificencia de este teatro que Plinio nos refiere que los trajes atálicos, cuadros pintados y ornamentación del coro, sobrantes en el teatro, que Escauro hizo transportar a su quinta Tusculana y que se quemaron en un incendio provocado por sus esclavos, valían cien millones de sextercios, cerca de diez millones de pesos. ¡Y sin embargo, este gigantesco teatro, obra de la locura de Escauro, al decir de Plinio (XXXVI, 24, 13), estaba destinado a servir tan solo un mes! (ib., cap. 2).

Parece que nadie hubiera intentado siquiera igualar la grandeza del teatro de Escauro. No obstante, otra maravilla sacudió el estupor de los romanos dos años más tarde. Cayo Escríbonio Curión, gran partidario de Julio César en la guerra civil, deseoso de celebrar los funerales de su padre con nunca vista magnificencia, dispuso la construcción de una inmensa mole de madera en forma elíptica perfecta para servir de circo a los gladiadores, por la tarde, y de teatro, por la mañana. Pero lo maravilloso de este maderamen consistía en que haciendo girar sobre sendos ejes las dos partes cóncavas de la construcción, quedaba convertido en dos teatros opuestos entre sí. Podríamos imaginar que en los focos de la elipse estaban los ejes de cada teatro, y al girar, abriéndose las dos curvaturas, soportando el peso de miles de espectadores, lo hacían hasta colocarse opuestamente en una recta los semiejes de la elipse. « He ahí al pueblo romano — exclama Plinio (XXXVI, 24, 25) —, vencedor de la tierra, domeñador del orbe, que reina sobre los pueblos y los reinos, que impone leyes a los extranjeros, que es como una parte de la divinidad inmortal para el linaje humano, helo ahí sentado sobre una máquina aplaudiendo sobre su propio peligro. ¡Y a la verdad que Cayo Curión sonreiría sarcásticamente, cuando repleto su Anfiteatro con miles y miles de espectadores, hacían girar furtivamente y de repente aquellas dos moles estupendas, que dajaban a los gladiadores enredados en sus mallas y tridentes, y presentaban ante los enardecidos ojos del público, sorprendido y chasqueado, un nuevo escenario lleno de ornamentos y con sus actores en acción. Y sin embargo Cayo Curión, dueño de tal obra, afirma Plinio que no era ni gobernador de pueblos, ni insigne por sus riquezas, y que nada tenía anotado en el censo, fuera de las discordias de los magnates (ib., 163).

Todo es hasta aquí suntuosidad, todo inmensidad. El arte aun no ha revelado sus encantos. Eso quedaba reservado al gran Augusto.

Este gran emperador encomendó al famoso arquitecto Marco Vitruvio Polión, la dirección técnica del teatro que Julio

César comenzara a edificar años antes, y que él deseaba terminar en honor de su estimado sobrino Marcelo, aquel joven idolatrado de los romanos, para cuya tumba solicitaba el inmortal Virgilio, que derramaran blancas azucenas y purpúreas flores a manos llenas (*En.*, VIII, 883).

Vitruvio hizo levantar una cavea para treinta mil personas junto a un escenario soberbio de tres pisos, en que aparecían en el primero hermosos arcos apoyados en columnas dóricas, jónicas en el segundo y en el tercero corintias. Aun se conservan dos órdenes de columnas de aquel bello teatro inaugurado el año 13, antes de J. C., modelos de elegancia y buen gusto.

Todavía se conserva el muro externo de la cavea, ocupado hoy por habitaciones privadas, pues en la Edad Media la familia Savelli hizo construir dentro de la cavea su palacio, que hoy día pertenece a los Orsini.

El último teatro se debió al egregio general gaditano Lucio Cornelio Balbo el Mayor, primer extranjero que obtuvo en Roma los honores del triunfo, por sus heroicas victorias en Africa, y primero también que subió al Capitolio ostentando las insignias del consulado. En la entrada del Campo de Marte mandó construir en el año 13 antes de J. C. un regio edificio, si no tan espléndido como el de Marcelo, mejor que el de Pompeyo, aun cuando sus caveas sólo resistieran treinta mil espectadores.

Los teatros de Pompeyo, de Marcelo y de Balbo son conocidos por *tria theatra*, los tres teatros (*Suet. Aug.* 45), (*Ov. Ars. Am.*, III, 394, *Ov. Trist.*, III, 12, 24) y todos ellos responden a los tipos de arquitectura griega.

En las provincias romanas se construyeron muchos teatros a imitación de estos tres, entre los que merecen especial mención el de Herodes Attico en Maratón, el de Verona, el de Orange, el de Aspendo y el de Herculano.

Otros teatros de construcción reducida y siempre todos ellos techados, estaban destinados exclusivamente a la música y canto, con el nombre de Odeón. En ellos, generalmente, los

poetas recitaban sus composiciones para someterlas al juicio del público. Merecen citarse por su riqueza los contruidos por los emperadores Domiziano y Trajano. Pero estos odeones no son del tipo de los teatros y por eso nada más observaré sobre ellos.

He historiado sus construcciones y características en particular; pasaré ahora a presentar un esquema general, al que, más o menos con ligeras variantes, obedecían todas ellas.

*Descripción.* — El teatro romano, a imitación de su modelo el griego, constaba de tres partes esenciales: la gradería, la orquesta y el escenario, *cavea, orchestra et scena*.

La *cavea* ofrecía la forma de un semicírculo perfecto, a diferencia del modelo griego, que es más bien en forma de herradura, y constituye esto la característica de ambos tipos. Esa plancha semicircular y escalonada sobre una superficie cónica invertida, contenía varias series de *cunei*, graderías cuneiformes, con sus bases en la periferia y sus vértices al pie de la orquesta, separados por escalinatas, *scalaria*, de unos setenta centímetros de ancho, que daban acceso a cada fila, *gradus*. Hacia la mitad de los *cunei* atravesaba circularmente un andén, a veces dos, llamados *praecincciones* o *diazomas*. En la parte más elevada, una galería cubierta, apoyada en regia columnata, guardaba las escaleras de salida por las puertas vomitorias.

Catorce filas de asientos brindaban en el plano inferior y junto a la orquesta cómodo lugar a los *equites*, caballeros romanos, y a los senadores, pontífices y magistrados. Eran llamadas *sedilia*.

Separado de la *cavea* por unas callejuelas, *parodi*, erguía-se la construcción más solemne del teatro, el escenario, dejando entre sí un espacio casi circular llamado orquesta, que en los teatros griegos servía para los danzarines, pero que en el teatro romano no tuvo mayor aplicación, porque no existía en las obras dramáticas latinas el coro-actor.

El escenario, a su vez, dividíase en tres partes: el proscen-



nio, la escena (escenario, propiamente tal para nosotros) y el postscenio. Este último estaría representado en nuestros teatros por la parte ocupada por camarines y bastidores.

Los actores, colocados todos en la escena, se adelantaban para actuar al proscenio, y dialogaban desde el *pulpitum*, lugar elevado cuatro o cinco pies sobre el plano de la orquesta.

El fondo de la escena representaba un egregio palacio, generalmente real, con una gran puerta central (*valvae regiae*) y otra a uno y otro lado (*hospitalia*), que daban acceso al protagonista, deuteragonista y tritagonista, respectivamente. A ambos costados de la escena veíase la *parascena* con sendas puertas, una para los mensajeros, esclavos, etc., y la otra para los huéspedes o personajes que se fingía llegaban del mar.

El escenario, construído todo él de ricos materiales, era la única parte cubierta del teatro. La *orchestra* y la *cavea* no tenían techo, aun cuando Quinto Cátulo introdujo sombrear la *cavea* con un velo, y Claudio Pulero extendió hasta el escenario ricas tapicerías de tornasolados matices (Valerio Máximo, II, 4, 6).

*Decoración.* — La decoración del escenario se debió a Claudio Pulero, que substituyó las pinturas murales por tapices; éstos a su vez fueron substituídos sucesivamente con láminas de plata por Cayo Antonio, de oro por Petreyo y de marfil por Quinto Cátulo (*ibid.*).

Suprimo una infinidad de datos, en obsequio a la brevedad y al fin que en este artículo me propongo, y paso de inmediato a estudiar las dos grandes condiciones que debe reunir toda buena edificación teatral y que entre los teatros romanos parece haber descollado magistralmente. Tales son las ópticas y las acústicas.

*Condiciones ópticas.* — No olvidemos que nos hallamos en los siglos I antes y después del Cristianismo y por lo tanto es inútil recordar los anteojos de teatro, y que unos 20.000 es-

pectadores distaban entre sesenta y ochenta y cinco metros de los actores. Esa distancia hubiera inñuido necesariamente para que las facciones de los actores no llegasen con nitidez a la retina de los espectadores. De ahí que aquéllos debieran aumentar sus perfiles agrandando sus formas por medio de grandes caretas, que envolvían la cabeza entera. Posiblemente los rudimentos de las caretas los hallamos en el canto de los versos fesceninos y en las sáturas, en donde los actores se pintaron los rostros con borra de vino, con hollín y con minio. Más tarde usaron cortezas de árbol a manera de máscaras, lo que a su vez fué substituído por caretas de una especie de cartón o tela modelada. En la tragedia llegaron a distinguirse hasta veinticinco tipos y en la comedia hasta cuarenta y tres, perfectamente caracterizados.

Para que no surgiera la desproporción de la cabeza con lo restante del cuerpo, solían calzar boreguíes o coturnos, según se tratase de comedia o tragedia, dotados de gruesas suelas, apoyadas la mayor parte de las veces sobre altos tarugos a manera de zancos. Vistos así desde la cavea aparecían de tamaño natural, y como cada personaje tenía su careta determinada, jamás cabía confusión. Así salvaban el inconveniente de la distancia, que para nosotros hoy no existe, desde que poseemos los gemelos de teatro.

*Condiciones acústicas.* — Pero la buena o mala construcción de un teatro, no tanto se debe a sus condiciones ópticas, cuanto a las acústicas, puesto que una tragedia o comedia, interesa más por el diálogo de sus personajes que por la visibilidad de sus rostros.

Cada personaje actuante, como se ha dicho, llevaba una careta especial, dotada de una especie de trompetilla en la boca, por donde emitían la voz los actores, la cual sabemos que tiene la propiedad de robustecer los sonidos considerablemente. Esto, por un lado; pero lo más interesante en este punto reside en la construcción de la cavea.

He dicho anteriormente que la cavea se apoyaba sobre una

superficie cónica y cóncava invertida. ¿Fué esta disposición una simple imitación de las antiguas faldas de las colinas en que se reunían las gentes a contemplar las representaciones primitivas, o fué obra de los estudios de los arquitectos? Posiblemente haya influido lo primero, pero no es menos cierto que los arquitectos habían caldeado su inteligencia para establecer que por razones acústicas debían observarse reglas precisas en las proporciones, en las distancias, en los asientos de las graderías, en el perímetro de la cavea, en la colocación de los actores y en la supresión total de paredes circundantes y de techados. Los espectadores deben colocarse escalonadamente y los actores deben ocupar un lugar tal, que al emitir su voz hacia la cavea desde todos los puntos de ésta, suene sin interferencias sonoras y sin las resonancias molestas de los ecos.

El gran arquitecto Vitruvio, en el siglo I antes de J. C., nos explica con admirable precisión, la teoría de la transmisión del sonido, anticipándose muchos siglos a los físicos modernos y empleando casi los mismos términos. Dice así en el capítulo 3 del libro V, *De Architectura*, que he traducido procurando conservar escrupulosamente su propio lenguaje :

« Debe tenerse presente diligentemente que el lugar no sea sordo (insonoro), sino que la voz pueda espaciarse en él lo más claramente posible. Esto empero podrá hacerse así, si el lugar fuese elegido de modo que no sea impedida la sonoridad. Pues la voz es un aliento flúido y sensible al oído por el choque del aire. Ella se mueve en rotundaciones infinitas de círculos, como si arrojada una piedra en el agua tranquila, nacen innumerables círculos de ondas que creciendo del centro van extendiéndose con gran amplitud, a no ser que la estrechez del lugar o algún obstáculo las interceptare, el cual no permite que las señales de aquellas ondas lleguen hasta el final. Por lo tanto cuando son interceptadas por los encuentros, las primeras que redondean perturban los círculos de las que siguen. De igual modo la voz hace movimientos a modo de compás (círculos concéntricos).

Pero en el agua los círculos se mueven a lo ancho de la planicie; la voz no sólo avanza a lo ancho, sino también sube gradualmente a lo alto. De consiguiente, así como sucede en el agua por los círculos de las ondas, así en la voz, cuando ningún obstáculo interceptare la primera onda, no perturba la segunda, ni las siguientes, sino que todas llegan sin resonancia (confusión) a los oídos de los de más abajo y a los de más arriba. Así, pues, los viejos arquitectos, siguiendo las huellas de la naturaleza en sus indagaciones de la voz ascendente, hicieron las graderías de los teatros y buscaron por la proporción matemática y simetría musical el medio de que cualquiera que fuese la voz en la escena, llegase más suave y clara a los oídos de los espectadores. »

De modo, pues, que según Vitruvio, la gradería responde a una necesidad de acústica.

*Proporciones geométricas.* — En cuanto a las proporciones geométricas de estas graderías, establece varias normas.

Tomando como centro el de un triángulo equilátero, cuya base coincida con el frente de la escena, se circunscribe a compás una semicircunferencia. Luego se trazarán otros tres triángulos equiláteros, de tal modo que resulten los vértices inscritos en los de un dodecágono regular. El espacio comprendido entre esta circunferencia constituirá la *orchestra*.

La cavea se delimitaba por una semicircunferencia de gran radio dividida en cuñas *cunei* por los radios que iban del centro a la periferia pasando por el vértice de los triángulos inscritos. Así se formaban seis cúneos. En los teatros griegos eran cinco, porque los arquitectos de Grecia circunscribían tres cuadrados en vez de cuatro triángulos.

Sobre estos radios corrían las *scalaria*, escalinatas que daban acceso a las graderías (*gradus*), en que se dividía cada cúneo. Según las dimensiones de las caveas, se dividían por uno o dos pasadizos llamados *præcinctiones*. En la parte superior de la cavea se erguía el pórtico cubierto, apoyado en

una majestuosa columnata, que servía para dar acceso a las vomitaria o puertas de salida.

*El pueblo y el teatro.* — Estas construcciones estupendas no fueron sin embargo objeto de la purificación del sentimiento, porque el pueblo romano quería reír y jamás llorar. Por eso la tragedia no floreció en Roma como en Grecia, y la comedia apagó con sus careajadas las débiles antorchas del sentimentalismo, para degenerar en las grotescas escenas del *mimus* y más tarde del *pantomimus*. Es cierto que a veces en el foro la elocuencia vibrante de Cicerón desató las lágrimas del pueblo y de los jueces y que aquellos corazones endurecidos por el fragor de las batallas se ablandaron ante la toga acuchillada y empapada en la sangre, aun tibia de aquel ídolo de las masas populares, que se llamó Julio César; pero quizá más que efecto de una emoción desinteresada, fué el choque de las iras cohibidas. Aquel pueblo que antes bregara por formar un vastísimo dominio, aguerrido, acostumbrado al orgullo de la pujanza, siempre gozoso de chapalear en las charcas de sangre humeante de los vencidos, enriquecido de carne humana, traficante de esclavos, sólo hallaba placer en pedir a voces *panem et circenses* (Juvenal, X, 80), pan y circo. ¡La mesa pública y la sangre de los gladiadores!

La poesía, la música, las artes en general, fueron galardón de unos pocos espíritus privilegiados. Pero el pueblo, aquella turba errabunda de millones, aquellas fieras de la guerra, sólo encontraban su ocio imperturbable y placentero en la contemplación impassible de los bramidos de las fieras, que dilaceraban a los prisioneros, o en el brutal esfuerzo con que los lanistas hundían su espada en el cuello del caído, cuando el César, desganado y aburrido, bajaba su pulgar desde el podio.

Al teatro acudían tan sólo cuando no sabían qué otra cosa hacer. Cansados de las termas, aburridos de las lecturas de los poetas, cuyos versos sólo terminaban cuando alguien les ofrecía una buena cena, hastiados de las murmuraciones idén-

ticas de las peluquerías, especie de clubs de alacraneo de aquel entonces, concurrían a presentar sus téseras y comenzaban a ascender por las scalaria sin aliento, dispuestos a perder la representación, si algún funámbulo arlequinesco aparecía en la calle. ¿Y qué les importaba que Terencio hiciera representar su magistral *Hecyra*? Antes del segundo acto el teatro quedó vacío por dos veces sucesivas. ¡*Hecyra* quizá hubiera arrancado alguna lágrima! Los funámbulos de la calle los harían reír acaso a carcajadas. ¡*Panem et circenses!* Sólo buscaban diversión.

De ahí que los teatros llegaron a desaparecer y en el naufragio de sus colosales muros, surgieron las monumentales arcadas del Coliseo, donde los atletas, los gladiadores y los aurigas brindarían a las muchedumbres la ocasión de saturar sus anhelos : ¡*Panem et circenses!* ¡Pan y diversión!

ANÍBAL MOLINÉ.

## Coplas populares argentinas <sup>(1)</sup>

Acaso la formación y el origen de nuestras coplas sean los problemas más interesantes que se plantean en el estudio de la poesía gauchesca. Pero antes, y ya que para esa labor es básica la expresión textual, no debemos olvidar la imposibilidad de dar a las lecciones el carácter fundamental de una forma definitiva. Sólo en aquellas cuyo antecedente hispánico es bien claro, tenemos, con cierta seguridad, el punto de partida para señalar las variantes posteriores; pues quien haya estudiado esta poesía en su propia fuente sabe bien que cada cantor varía en algo una misma copla, hasta el punto de no ser posible — no habiendo entre nosotros publicaciones muy antiguas — establecer cuál es el texto primitivo. Por otra parte, es indudable que de ahí surge ese sentido íntimo y particular dentro de la creación colectiva, que da su matiz humano a una letra por veces insignificante, pues la vibración del sentimiento y de la hora la exorna con su renovada vehemencia.

Tomando en unos casos asidero de la forma española, el primer fenómeno que en su proceso de evolución se advierte,

(1) Los textos de poesía popular que aquí se publican, inéditos en su casi totalidad, forman una parte del segundo volumen, en prensa, de nuestro *Cancionero popular rioplatense*. Todos son, pues, recogidos directamente de su fuente campesina. Van aquí acompañados por unas páginas generales sobre el tema en vez de serlo por su anotación particular, porque no era conveniente desglosar estas notas del conjunto, pues perderían así su interés, basado en la correlación que completa las unas con las otras en su sitio.



es aquel que deja visible los injertos del idioma, pudiéndose caracterizar bien fácilmente los elementos americanos o indígenas que convierten a la variante del cantar antiguo. Si se toman, en los otros casos, lecciones donde ese origen no se manifiesta, no puede menos que darse como fundamentales las que el coleccionador ha recogido.

En cuanto a unas y otras circunstancias un mismo problema de orígenes por veces las abarca. No es posible asegurar que tal copla haya tenido al engendrarse su forma actual, porque si bien apurando la cronología, en los pocos motivos en que es dado hacerlo, se llega a la demostración de un análogo texto antiguo, damos, sin embargo, con otros que aparecen desglosados de una canción o de un romance. Tal es el hecho que nos incita a dudar de la legitimidad formal que, en cuanto a ello, muchos asignan a las cuartetas populares. Este caso, que se comprueba hasta en los cancioneros españoles, parece más frecuente en nuestra tierra; podría demostrarse con bastantes ejemplos, pero hemos preferido, para no abultar éstas breves páginas, omitir ese complemento y reducirnos a exponer estas observaciones insinuadas a la vera de nuestro estudio. Una vez que estamos frente a la copla y a la composición que la contiene, se presentan, en principio, dos situaciones diferentes sugiriendo dos fenómenos inversos: desglose de la copla y construcción de la estrofa mayor sobre ella. Sin pretender que una ley fija pueda regir siempre, se logra, sin embargo llegar a una diferenciación bastante clara.

El primer caso — único que en rigor interesa directamente a la copla misma, — es posible cuando la cuarteta es fácilmente desglosable de la canción o sino cuando la correspondencia de aquella no es total en ésta; pues es lógico que el hecho inverso se suponga cuando, por el contrario, la copla se encuentra disgregada en la estrofa culta, acusando una labor de dificultad literaria, como sucede verbigracia en algunos pasajes del Martín Fierro, de Hernández. El oyente, cuya imaginación es apercibida en el recitado o en el canto de una relación imposible de retener entera, guarda y reduce

a su metro habitual unos cuantos versos y así el texto ya se vulgariza y se difunde por los ranchos campesinos, mientras que del otro modo, el escritor ha tomado de la tradición oral ese elemento disperso de poesía para recubrirlo con su labor, esta vez deliberada y consciente.

La existencia de refranes populares en las coplas sentenciosas ha motivado también teorías y discusiones sobre la anterioridad de una u otra forma; parece fuera de duda, y esta tesis es sumamente posible, que sobre el refrán se haya construído la poesía; no hay razón para creer que ahí haya dejado de cumplirse esa ley ascendente de las elaboraciones métricas. En resumen aquel primer problema de formación es el único que persiste porque, por ejemplo, el aparente origen de algunos textos en adivinanzas, se destruye al estudiar el material a fondo separando las dos series populares y viendo, en último caso, este hecho como labor de un poeta culto que ha alterado la forma primitiva para engendrar la otra.

Hemos aludido más arriba a las variantes de la interpretación anónima, como factores de la inseguridad que existe para fijar una lección definitiva y básica de los cantares. Es este un hecho interesantísimo porque encierra la vida del arte gauchesco, con ese matiz personal que, al penetrar en los textos, los renueva y localiza con elementos particulares que les van agregando, al correr del tiempo, un sentido regional cada vez más acentuado. Cuando se ha logrado reconstruir con aportes fragmentarios unas cuantas estrofas, coordinadas entre sí, se puede ver con más claridad la consistencia de esas distintas contribuciones. Léanse, v. gr. : estas coplas de un *gato*. Con dos o tres versiones, muy semejantes, de cada una, he ido encontrando cuatro estrofas que se corresponden, pero que usualmente se las oye cantar por separado :

Yo no soy de este pago  
soy de Arrecifes,  
yo traigo un refrancito :  
pase y no pise...

Vidita de mi vida,  
pase y no pase :  
yo soy aquel que cuida  
tus alelices.

Tus alelices, sí,  
¿qué es lo que quieres?  
si quitarme la vida,  
aquí la tienes...

Aquí la tienes, sí,  
florcita i yuyo,  
muchas veces te he dicho :  
mi amor es tuyo.

¿Hasta dónde los que cantaron y volvieron a cantar estos versos, han respetado el texto antiguo del que forjó su primera forma? El propio estudio nos señala la despreocupación absoluta que guardan al respecto; por ello debemos considerar a esta poesía esencialmente anónima. Y entonces recogemos, al amparo de este carácter, su valor como expresión particular y como vccero colectivo.

REQUIEBROS

1  
Chiquitita y bonita  
te vas criando,  
para el año que viene  
te voy dejando.

(Buenos Aires.)

3  
Cada vez que me acuerdo  
de mi chinita,  
se me hacen cuesta abajo,  
cuestas arriba.

(Catamarca.)

2  
Yo tengo una negrita  
que es una alhaja,  
pero me anda jugando  
con dos barajas.

(Córdoba.)

4  
Una negra me enamora,  
una rubia me da penas,  
una morena me tiene  
entre grillos y cadenas.

(Catamarca.)

5

El botín me ajusta,  
la media me da calor,  
la morochita del frente  
me tiene loco de amor.

(Santiago del Estero.)

6

Por una blanca y rubia  
me llevó el diablo,  
por una morenita  
me estoy salvando.

(Córdoba.)

7

El que quiera a una rubia  
ha de dormir al sereno,  
que una rubia no se gana  
con las manos en el seno.

(Córdoba.)

8

A mí me llaman el rubio  
porque quise a una rubita,  
a quién no le va a gustar  
bañarse en agua bendita.

(Buenos Aires.)

9

Cuando vine de mis pagos  
por vez primera,  
me quemaron los ojos  
de una pueblera.

(Córdoba.)

10

Una me deben tus ojos,  
pero me la han de pagar,  
aunque no sea con todo,  
con la mirada que dan.

(Catamarca.)

11

En lindo jardín entré,  
donde se hallaba una flor,  
y ella con sus lindos ojos  
me ha robado el corazón.

(Córdoba.)

12

Es tu cara una hermosura  
y tus ojos son dos soles,  
y aun teniendo esos tesoros  
te quejás de que sos pobre.

(Córdoba.)

13

La luz en tus ojos arde,  
si los abris amanecer,  
y cuando los cerrás, parece  
que va cayendo la tarde.

(Córdoba.)

14

Hay tanto fuego en tu casa  
que cada ojo es un fogón,  
cuando me encuentre cerca  
estoy como chicharrón.

(Santiago del Estero.)

15

Bonitos son tus ojos,  
así han de ser,  
de Catamarca y Navarro  
han de volver.

(Catamarca.)

16

Tus ojos son faroles  
que alumbran el mar,  
¡quién fuera marinerito  
para navegar!

(Córdoba.)

20

Tus ojos en batalla  
van desfilando,  
y el amor es el jefe  
que va mandando.

21

Que va mandando, sí,  
por compañías,  
le van haciendo fuego  
al alma mía.

(Santiago del Estero.)

17

Me gusta la cinta blanca  
por su hermosa palidez;  
mi vidita, ojos azules,  
qué lindo mirar tenés.

(Buenos Aires.)

22

El camino de la vida,  
oscuro y lleno de abrojos,  
lo voy pasando, vidita,  
al resplandor de tus ojos.

(Santiago del Estero.)

18

Todo lo negro es feo,  
pero tus ojos,  
lo que tienen de negro  
tienen de hermosos.

(Buenos Aires.)

23

Tus ojos son dos luceros  
que alumbran el corazón,  
ámame como te amo,  
corresponde a mi pasión.

(Córdoba.)

19

La florcita de mi pago  
tuvo un antojo,  
pintarse dos lunas  
juntito a un ojo.

(Buenos Aires.)

24

Unos ojitos he visto  
de aquí de esta rueda son,  
de todos los cantores  
a que no saben cuáles son.

(Santiago del Estero.)

25

De tu boquita quiero un beso  
de tus brazos un abrazo,  
de tus ojos las caricias  
y de tu corazón un pedazo.

(Santiago del Estero.)

50

Con un cigarrito de hoja,  
una copa de agua fría  
y un besito de tu boca  
como quiera paso el día.

(Buenos Aires.)

26

Ese lunar que tienes  
juntos a los ojos,  
no se lo des a naides  
de nó me enojo.

(Catamarca. Buenos Aires.)

31

Cuando tu boca me besa  
yo siento gusto de miel,  
tu boca tiene claveles  
chirimoyas y cerezas.

(Córdoba.)

27

Ese lunar que tienes  
en la nariz,  
no se lo des a naide  
que es para mí.

(Catamarca. Buenos Aires.)

32

Miren qué cinturita,  
miren qué talle,  
con esa cinturita  
no ruegue a nadie.

(Córdoba.)

28

Tienes ojos de paloma,  
boquita de leche y sangre,  
y unos cabellitos rubios  
como la Virgen del Carmen.

(Córdoba.)

33

Levante bella señora,  
de esa cama valerosa,  
con sus cabellos tendidos  
más bellos que una rosa.

(Santiago del Estero.)

29

Por un beso de tus labios  
yo doy la vida,  
por tus ojos me muero  
vos lo sabías.

(Córdoba.)

34

Si en tus bracitos me viera  
alegrándome a mí,  
diría entonces con gusto  
este es el día feliz.

(Santiago del Estero.)

35

Esa niña que baila,  
bata rosada,  
cómo será de buena  
pa las poliadas.

(Catamarca.)

40

Mi florcita linda,  
de tometillo,  
mi amor ya se le anda  
por el altillo.

(Buenos Aires.)

36

Esa niña que baila,  
pollera overa,  
cómo será de chura  
cuando se muera.

(Catamarca.)

41

Mi florcita hermosa,  
de quina-quina,  
si así ya me quiere  
esté en la esquina.

(Buenos Aires.)

37

A esa niña que baila  
mucho la quiero :  
pero no para hermana,  
que hermana tengo.

(Catamarca.)

42

Mi florcita linda,  
color de leña,  
si así no me quiere  
pa qué hace seña.

(Buenos Aires.)

38

Pásate al otro lado,  
dámele algo,  
a ese ramito'i flores  
que anda bailando.

(Córdoba.)

43

Mi florcita linda,  
flor de abrojo,  
si así no me quiere  
pa qué el enojo.

(Buenos Aires.)

39

Eres clavel y eres palma  
y eres la luna que asoma;  
decile a tu madrecita  
que te guarde en las rosás.

(Buenos Aires.)

44

Adiós mi florcita  
de tusca-tusca,  
si así no me quiere  
pa qué me busca...

(Buenos Aires.)



45

Desde arriba me he venido  
buscando entre las flores,  
como soy mocito tierno  
vengo rendido de amores.

(Buenos Aires.)

50

Sos flor entre las flores,  
sos rosa entre las rosas,  
sos la que estimo y amo,  
sos vos la más hermosa.

(Córdoba.)

46

Sos la estrella brillante  
sos la fragante flor,  
sos la perla brillante  
soberana de mi amor.

(Catamarca.)

51

Al verte las flores lloran  
cuando entras al jardín,  
porque las flores quisieran  
todas parecerse a tí.

(Córdoba.)

47

Al cabo se han juntado  
los parecidos :  
el clavel y la rosa  
son muy unidos.

(Catamarca.)

52

Cruzate al otro lado  
clavel hermoso,  
quién tuviera las llaves  
de un calabozo.

(Córdoba.)

48

Dicen que las rositas  
tienen espinas,  
yo tengo una en el alma,  
no me lastima.

(Catamarca.)

53

Yo vide un pájaro negro,  
bañado en su sangre roja,  
y en su pecho partido  
un clavel que se deshoja.

(Córdoba.)

49

Dios te conserve tan linda,  
guampita de caracol,  
espuma de apoyo gorgo,  
florcita de mirasol.

(Santiago del Estero.)

54

Eres la rosa galana  
más olorosa y bonita  
y cuando quiero agarrarte  
me clavas con las espinas.

(Córdoba.)

55

Quisiera ser picaflor  
para andar de rosa en rosa  
y picar tu corazón  
y decirle muchas cosas...

(Catamarca.)

60

En el cielo está la luna,  
en la luna está un reloj,  
al pararme en tus umbrales  
sentí que daban las dos.

(Córdoba.)

56

¿De ande sale este mozo  
debajo de un corredor,  
que hace brillar las estrellas  
y hace destellar el sol?

(Catamarca.)

61

El día en que tú naciste  
qué triste quedara el sol,  
al ver que otro sol salía  
con mucho más resplandor.

(Santiago del Estero.)

57

Entre grillos y cadenas,  
es una estrella relumbrosa,  
que alumbra todo Chumbicha  
hasta San Juan y Mendoza.

(Catamarca.)

62

A mi pago me fuera  
de buena gana,  
si hubiera una chinita  
que me llevara.

(Buenos Aires.)

58

La más hermosa estrella  
pálida y triste  
parece estar enferma  
dende que huiste,  
robándome el cariño  
que antes me diste.

(Córdoba.)

63

De los arrepentidos  
yo soy el uno,  
de todo me arrepiento,  
menos del mundo.

59

Sos chiquitita y bonita,  
sos sin comparación,  
prima hermana de la luna,  
prima segunda del sol.

(Córdoba.)

64

Menos del mundo, sí  
¡ay! que me ha dado  
un dolor y con verte,  
se me ha quitado.

(Santiago del Estero.)

Intenciones he tenido  
de aborrecerte,  
y viendo tu hermosura  
vuelvo a quererte.

(Catamarca.)

He corrido todo el mundo  
hasta el monte de tortura :  
he visto chicas bonitas,  
pero como vos ninguna.

(Buenos Aires.)

66

Muchos pericotitos  
hay en tu cuarto,  
dejá la puerta abierta  
yo seré el gato.

(Santiago del Estero.)

71

Yo soy flete viejo, prienda,  
aunque fuí pingo de armada,  
mientras que vos sos yegüita  
pa carrera reservada.

(Buenos Aires.)

67

Vidita de mi vida,  
cielito raso,  
no me rindo a la muerte  
sólo a tus brazos.

72

Sos el coral más fino,  
hoja'i concha del mar,  
en el centro'i mi pecho  
vos solito gobernais.

(Córdoba.)

68

Sólo a tus brazos, sí,  
zapatía fuerte,  
hacé sonar el taco  
y el contrafuerte.

(Catamarca.)

73

Palomita blanca,  
piquito'i azahar,  
me ha picado en el pecho,  
me ha hecho llorar.

(Córdoba.)

69

Si yo fuera pajarito,  
a verte había de ir derecho,  
y con pajitas de amor,  
haría nido en tu pecho.

(Buenos Aires.)

74

Diande venís volando,  
toma que toma  
aguas de ese naranjo  
blanca paloma.

(Córdoba.)

75

Yo voy a contar al mundo  
todas tus malas acciones,  
pero temo que al saberlas  
el mundo se te enamore.

(Catamarca.)

80

Dos pañuelitos blancos  
y dos celestes,  
uno de los blanquitos  
me da la muerte.

(Catamarca.)

76

Ya te he dicho que te quiero  
así, mi prenda, te he 'i querer,  
una sola vida tengo  
que por tí la he 'i perder.

(Catamarca.)

81

Veintinco años tengo,  
quiero casarme,  
ya se me pasa el tiempo  
de aprovecharme.

(Catamarca.)

77

Ahí me vine de mi pago  
saltando espinas y abrojos,  
solo por verte a ver  
palomita 'e mis ojos.

(Catamarca.)

82

Arriba de un olivo,  
quieres que suba,  
a gozar unos momentos  
de tu hermosura.

(Catamarca.)

78

El retrato de tu hermosura  
tengo en mi pecho grabado,  
querida del alma mía,  
siento no estar a tu lado.

(Catamarca.)

83

Desde que te vi venir  
le dije a mi corazón :  
qué bonita piedrecita  
para dar un tropezón!

(Córdoba.)

79

El anillo que me distes  
en el baile se quedó,  
un mocito de tu nombre  
del dedo me lo sacó.

(Catamarca.)

84

Bien haiga la piedra lisa  
que en ella me refalé,  
dame la mano mi vida  
que yo me levantaré.

(Santiago del Estero.)

85

Por huir de tu cariño  
montes y valles cruzé,  
y a fuerza de andar perdido  
a tu lado me encontré.

(Córdoba.)

90

Se ha disgustado tu madre  
por el beso que te dí,  
para que no se disguste  
devolvémelo ahora a mí.

(Buenos Aires. Córdoba.)

86

Caramba con el moreno  
que se quiere divertir,  
si te has fastidiado moreno  
aquí estoy a tu servir.

(Santiago del Estero.)

91

Chiquitita la novia,  
chiquito el novio,  
chiquitita la cama  
de matrimonio.

(Santiago del Estero.)

87

Ojos que te vieron ir  
por aquellos olivares,  
¿cuándo te verán volver  
para alivio de mis males?

(Córdoba.)

92

Si la vidita mía  
fuera de azúcar  
la tendría en mi boca,  
chupa que chupa.

(Buenos Aires. Córdoba.)

88

¿Sabes a quién te pareces,  
sabes a quien te das aire?  
al sol cuando está más alto  
y a la luna cuando sale.

(Córdoba.)

93

Es tanto lo que te quiero  
y lo que te quiero es tanto,  
que el rato que no te veo  
no rezo pa ningún santo.

(Santiago del Estero.)

89

Todas las horas del día,  
las he repartido así :  
nueve con vos soñando  
y quince pensando en tí.

(Córdoba.)

94

De lejos te estoy queriendo,  
de cerca con más razón,  
el rato que no te veo  
se me parte el corazón.

(Catamarca. Córdoba.)

95

Cuando dos corazones  
quieren amarse,  
buscan las estrechuras  
para estrecharse.

(Córdoba.)

100

Al pasar por tu casa  
no pude oírte,  
que en la barranca te espero  
quería decirte.

(Catamarca.)

96

Ya que solitos estamos [mullo?  
¿a qué andar con más mur-  
Prenda, si nos entendemos,  
vos sos mía y yo soy tuyo.

(Córdoba.)

101

Te quiero más que a mi vida,  
más que a mi padre y mi madre,  
y si eso no fuera pecado, [men.  
más que a la Virgen del Car-

(Córdoba.)

97

Encanto de mis ojos,  
yo no sé qué hacer con vos,  
si me quitaras la vida  
o viviremos los dos.

(Córdoba.)

102

¡Al pasar por tus puertas  
me alegro tanto!  
Sólo el altar me alegra:  
¡Qué será el santo!

(Catamarca.)

98

Quieran los cielos que pronto  
se vea mi afán colmado  
de hacerte mi amable esposa  
y vivir siempre a tu lado.

(Córdoba.)

103

Mi vida vos sos el juez  
y yo soy el delincuente,  
y vos debes de sentenciar  
si soy de vida o de muerte.

(Córdoba.)

99

Dame tu retrato niña  
que lo quiero colocar  
cerquita del corazón  
que ha sabido conquistar.

(Córdoba.)

104

Hay una china en la rueda  
que por ella ando penando,  
si he de ser correspondido  
decime, vidita, cuándo.

(Córdoba.)

105

De la cordillera vengo  
ande nacen todos los ríos,  
las mujeres son muy lindas,  
pero, pucha que hace frío!

(Córdoba.)

Si la sierra te aburre,  
serrana hermosa,  
dejá la serranía,  
vení a mi choza.

(Catamarca.)

103

Yo no soy de este pago  
soy tucumana,  
si le gustan mis ojos  
vuelva mañana.

107

Tengo flete, tengo rancho,  
y también yerba pa matear:  
sólo me falta una china  
que me quiera acompañar.

(Córdoba.)

108

Allá sobre la sierra  
una mañana,  
me mataba de amores  
una serrana.

109

En el mar hay un naranjo,  
en el naranjo una campana,  
en la campana una niña  
que a los marineros llama.

(Córdoba.)

110

De mi china quisiera  
ser el zapato,  
y tener en la puntera  
ojos de gato  
pa estar mirando arriba  
a cada rato.

(Córdoba.)

111

Abre tus puertas, tirana,  
te diré mi sentimiento :  
¿ cómo quieres que lo diga,  
yo de fuera, tú por dentro ?

(Catamarca.)



## Curso de historia de la filosofía

APUNTES TOMADOS EN CLASE AL PROFESOR JACINTO SÚCCARO

El Renacimiento suele ser caracterizado como la época en que el arte obtuvo mayor libertad y la personalidad artística mayor expansión, mientras que la filosofía hubiese permanecido como encerrada, y asignando al pensamiento filosófico inadecuado desarrollo.

A Giordano Bruno, por atreverse a innovar en filosofía, se le mira como un hereje y se le quema. ¿Acaso hay en la filosofía una opresión que no existe en el arte? Veamos si en realidad la filosofía del Renacimiento no está de acuerdo con el arte del Renacimiento. Por de pronto la condena de Giordano Bruno está de acuerdo con su credo filosófico, que hemos llamado *estético*. Porque Giordano Bruno fué un verdadero artista, es decir, un ser pensante que sacrifica todo el mundo objetivo a su personalidad, y por consiguiente tiene forzosamente que chocar y que sucumbir cuando su ideal no está de acuerdo con la historia o los tiempos que se viven. En la Edad Media habían predominado los principios del cristianismo. El principio cristiano es un principio fecundo, es una actitud que lleva la realidad de un mundo fuera del hombre a un mundo del hombre : « Hágase tu voluntad », dicen, y a primera vista parecería esto un abandono de la propia personalidad en manos de otro, pero si analizamos un poco vemos que en ese imperativo *Fiat* (hágase) hay una orden que es propiedad del que la enuncia. ¿Cuál es la diferencia entre la civilización griega y la cristiana?

El mundo griego establece una completa separación entre el hombre y Dios; para un filósofo griego la divinidad es algo

que trasciende al individuo, y el hombre podrá acercarse a Dios pero no será nunca Dios. En filosofía, basta con considerar a Platón y Aristóteles; el primero dice que la realidad está constituida por las ideas eternas que *son, han sido y serán* y el hombre debe conformarse con aproximarse a ellas, pero nunca en sí mismas conocerlas, pues somos sombras de ellas; Aristóteles quiere superar esas « ideas » de Platón y pone *Principios indemostrables* en lugar de esas ideas y el principio indemostrable de Aristóteles tampoco depende del hombre (de la voluntad del hombre). Para el arte lo mismo, lo que se quiere es hacer algo que se parezca a Dios. (En la *Gaya ciencia*, de Nietzsche, está expresado este problema : Apollos y Dionisios. Pero en el mundo cristiano ya no es así, ya se postula la voluntad del hombre; Jesús es hombre-dios, luego esos dos principios que estaban separados se funden en el cristianismo; esta realidad lo es en cuanto el hombre puede crear esta divinidad. La filosofía griega es *trascendente*, la cristiana es *inmanente*, pues postula una realidad no fuera del individuo, sino en él. En la última parte de la Edad media se cristalizan estos principios cristianos y esa realidad llega a ser también ella trascendente. El filósofo artista que como tal no admite límites, postula también una realidad trascendente.

Más adelante veremos qué importancia tiene eso de admitir que en un momento dado una filosofía es trascendente.

Problema fundamental de la filosofía es resolver lo trascendente, lo que está fuera del hombre. En la trascendencia se considera la realidad no como acto espiritual, sino como dato fijo, inmóvil : la realidad es un hecho y todo hecho, como tal, es naturaleza, por consiguiente inmóvil. Por eso la Escolástica llegó a ser trascendente a pesar de ser profesada por cristianos como Santo Tomás, que, aun admitiendo una divinidad inmanente en la humanidad, no obstante llegaba a postular un *prius*, Dios, que al ser autor de lo creado, era también él trascendente.

Las postrimerías de la Escolástica representan la exclusión del individuo como factor de la realidad; es la época de San

Francisco de Asís, la negación de la individualidad; San Francisco, llamando « hermanos » a todos los seres de la creación, es semejante a un budista, pues con la misma razón que se dice que Dios es todo, puede decirse que Dios es nada. ¿En el arte de esta época, se verifica el concepto cristiano de que todo individuo es el dueño de su propia individualidad? No. El ideal del arte es el « convivio » de Dante; y en la *Divina Comedia*, el ideal estético es « la alegoría », a pesar de que si bien miramos, el Dante es verdaderamente poeta universal cuando rompe la alegoría : Francesca es humana, Beatriz es ideal. Vemos cómo la filosofía y el arte con esta trascendencia no hacen sino afirmar un modelo, un hecho al cual debe el hombre llegar.

No hay filosofía que esté fuera de la época en que se vive. En la historia política ocurría algo semejante : después de la era feudal aparecen los comunes y las señorías; comunes y señores tienen un modelo al cual tratan de acercarse; de modo que en aquella época todas las fases de la actividad humana tienen un aspecto común : todas son aspiraciones a un modelo fijado de antemano.

Estos conceptos formarían « una conciencia estética de la realidad ».

El momento estético es la particularidad y el momento filosófico es la universalidad. Cuando estando en el segundo momento afirmamos estar acá en el primero y formulamos conceptos o hacemos filosofía, entonces lo que se hace es filosofía estética o estetismo (Croce).

Bosco es condenado a muerte por hereje y pide a su amigo íntimo que le quite a Bruto el ideal que él se había formado delante de los ojos, pues quiere morir como cristiano; su ideal estaba fuera de la época en que vivía, que era cristiana. Este es también el caso de Giordano Bruno, que sacrifica su persona empírica para salvar su ideal.

Este período se caracteriza por el criterio estético en filosofía. La diferencia entre *humanismo* y *Renacimiento* es que éste traslada el centro que para el humanismo estaba en el in-

dividuo, y lo lleva a la naturaleza; es pues, un *humanismo más amplio*.

*Actitud estética del Renacimiento.* — Para los humanistas el centro de la realidad estaba en el individuo, en el sujeto; para los naturalistas, se salía del sujeto y era trasladado a la naturaleza. Para estos filósofos la naturaleza no es más que el mismo sujeto. En la naturaleza el sujeto es más amplio, es Dios : *Dios está en la naturaleza*.

Ficino y Pomponazzi representan dos posiciones distintas : para el primero el alma es inmortal, para Pomponazzi el alma no es inmortal; pero no se puede decir que uno es idealista y el otro materialista, porque hay que tener en cuenta la época.

Cuando con el momento estético nos trasladamos a la universalidad con la mera intención de criticar, ya no hacemos filosofía, o mejor esta filosofía es un estetismo porque juzga los problemas de la realidad desde un plano que es propio de la poesía, cuyos caracteres son la libertad absoluta y la individualidad. Cada filósofo del Renacimiento se hace un mundo a su manera y juzga según el mundo que él crea. Savonarola hablaba en el desierto porque estaba fuera de la época en que vivía, y eso forma la poesía, pero no la filosofía.

Pomponazzi y Ficino no se basan sino en su pasión; el primero es discípulo de Aristóteles y el segundo de Platón; el fundamento aristotélico son los principios indemostrables, el fundamento platónico son las ideas eternas; pero las ideas eternas de Platón no son más que los principios indemostrables de Aristóteles desde el punto de vista filosófico. En pequeña escala se repite eso mismo con Ficino y Pomponazzi. Sin embargo los dos están de acuerdo en que deben luchar contra la escolástica.

Tomemos un problema particular del Renacimiento; hay dos términos : *la virtud y la fortuna*, que les interesa. Unos decían que la idealidad más grande para la vida humana es la virtud, otros que es la fortuna. A mí se me ocurre que la virtud es el principio de la inmanencia moderna y la fortuna el principio de la trascendencia, pues virtud es el individuo

que impone el calor de su persona al centro que le rodea, mientras la fortuna no depende del individuo.

Vives, ya que hemos hablado del calor, dice que la diferencia entre el hombre y la mujer, está en que aquél tiene más calor que humedad, y la mujer tiene más humedad que calor. « Y así, cuando veo un hombre que no es valiente, digo : Este hombre ha heredado más humedad que calor, pues el sol es el que da fuerza y la tierra germina las semillas », etc.

A mi modo de ver, *virtud* es la cualidad constitutiva del individuo como sujeto, pero la *fortuna* es la fuerza que viene del exterior y obra de manera que el individuo pueda desarrollarse. Ambas se traducen en una sola que es fortuna, pero una *fortuna virtuosa*.

Vemos, pues, que a cada paso surge el mismo problema de la materia y la forma; problema que recién en De Sanctis ha de encontrar una gran solución cuando dice que la forma basta porque lleva en sí materia, pues la forma, si no está llena, no es forma... La fortuna vendría a ser lo abstracto y la virtud lo concreto.

Para entender el Renacimiento hay que ser renacentista.

Petrarce es otro que quiere romper con la escolástica y lo primero que hace es buscar un maestro que le enseñe griego; es antiaristotélico y antiplatónico. Su maestro de griego es Barlaam, que desempeña un papel semejante a Lampel, el sirviente de Kant, que lamentándose de que en la *Crítica de la razón pura* su amo negase a Dios, fué, se ha dicho, causa de la *Crítica de la razón práctica*, en que vuelve a aparecer Dios.

La reacción contra la escolástica no es violenta en la filosofía. La primera reacción es la aparición de academias cuyos profesores no son frailes, y estos primeros académicos son grandes humanistas que comienzan por ser profesores de enseñanza particular en las casas de los nobles; así es cómo por boca de sus discípulos transmitían sus ideas. Ellos son los primeros que enseñaron fuera de los conventos.

Entre estos primeros profesores particulares que ense-

ñan fuera de los conventos se destaca el papa Uzano, que daba una renta mensual a cualquier estudiante pobre, hasta treinta o cuarenta, que vengan de cualquier pueblo, y lo hace « por el amor de Dios ».

Uno de los que patrocinan estos colegios particulares es Cosme de Médicis, que tenía en vista además fines políticos para hacerlo; así, pues, le convenía tener centros de cultura que llevaran la impresión de su pueblo; él es también el fundador de la primera biblioteca popular. Por otra parte la condición de estos profesores generalmente era de pobreza. Hay un dístico de esta época que dice : *Dat Galenus opes, dat sancio Justiniana* (el maestro da trabajo y la sanción la dan las leyes justinianas). Es decir, que las leyes no eran como debían ser, sino de Justiniano (que eran tenidas por las mejores), es decir, según cada señor las veía.

Como niños milagrosos de aquella época, pues no podemos pensar que teniendo sólo 14 ó 15 años hicieran más, son célebres los Sforza, María e Hipólito Galeazo.

Entre las mujeres célebres citaremos a Isota Nogarola, que con el obispo Foscarini discute temas como la existencia empírica de Adán y Eva; opuesta a ésta en temperamento, Constancia Varano, y por último a Casandra Fedele, que además de intelectual era muy hermosa, por lo que hizo que Policiano exclamara al verla : *Meis oculis etiam* (también para mí es hermosa).

Otro de los caracteres de la época es la *concordancia* con la Iglesia, de estos primeros humanistas; pero debemos tener presente que estamos en los albores del humanismo, pues entre los últimos y la Iglesia hay completa oposición y un ejemplo entre los numerosos que podrían citarse es el caso de Giordano Bruno; sin embargo, en esta primera época la Iglesia, lejos de atacarlos, hasta los favorece y de los papas que ayudaron estos trabajos recordaremos a Martín V (1419-31), Eugenio IV (1431-47), Nicolo V (1447-55), Calixto III (1455-58) y Pío II (1458-64). La aparición de estas academias casi es correlativa a la aparición en Alemania de iglesias no católicas. Las acade-

mias han florecido principalmente en Italia y las más importantes son : La de *Nápoles*, que hoy se llama «Pontaniana» del nombre del filósofo mayor que tuvo en su iniciación y se bifurca en la de « Los linceos », que eran siete jóvenes que, no sabiendo cómo llamarse, adoptaron el nombre de « lincees », porque pretendían verlo todo; la *Academia romana* y la *florentina*. La romana tuvo por fundador al padre Antonio Beca-delli, de Palermo, conocido por « El panormita »; los filósofos de la Academia napolitana comenzaron por dar normas a la vida y ver cómo se podían encarar los problemas de la escolástica; ellos no querían basarse en los libros, sino que querían ver, es decir, implantar el método experimental y para eso estudiaban hasta en la calle, preguntando a todo el que pasaba qué pensaba sobre tal o cual problema, y sacando así sus conclusiones. El panormitano no es el más importante, sino Juan Pontano, que comienza por cambiarse el nombre porque *Giovani* no le parece clásico, y se llamó « *Gioviano* », semejante a lo que hace Ficino al decirse platónico y no tomista.

Pontano vivió en la época de Fernando de Aragón, del que fué amigo.

La mujer de Fernando de Aragón es la verdadera mecenas de estos filósofos. Pontano comenzó por ser el maestro de Fernando de Aragón, que fomentaba la humanidad clásica y que mandó copiar manuscritos griegos y las obras de Cicerón, con lo cual se formaron los primeros volúmenes de estas bibliotecas populares.

Pontano es autor de *La Lepirina*, poema en que se celebran las nupcias del dios de los ríos, Leveto, con la ninfa Parténope. (Pontano es el primero que busca inspiración en la naturaleza, por eso en una clase de filosofía citó este poema que es sólo una obra literaria). La obra filosófica de Pontano es *De Prudentia*, cuyo fundamento de rigor nos pone frente a los primeros anuncios de lo que va a ser la filosofía del Renacimiento : en el hombre hay dos medios para conocer la realidad : *los sentidos y la razón*. « Lo que nos rodea — dice Pontano, y seguramente se refiere a aquello de que « la piedra es como los



dientes que la tierra tiene para defenderse », es decir, que sin alma, son la consecuencia de un alma mayor que tiene la tierra. La naturaleza — sigue Pontano — por sí sola sería una masa inerte que no hablaría, y una interpretación por los sentidos es una copia de lo que la naturaleza nos puede dar; pero como por sí sola nada dice, pues no es más que la exteriorización de un sér que así lo quiso (Díos), los sentidos no nos dan interpretación sobre su valor y necesitamos para ello de otra facultad, la razón, que es la facultad capaz de discernir sobre los datos que recibe de los sentidos, y así por la razón distinguimos vegetales de animales, pues por los sentidos solos no podemos hacerlo. » Es decir, que admitía la libertad individual que puede oponerse y que choca con los *universalia*. Pontano, en sus *Frasas latinas*, pone en ridículo la interpretación que los padres dan de la realidad.

*Academia romana.* — Por la sola posición geográfica puede pensarse que debió haber un cambio de cierta consideración entre esta academia y la anterior. En primer lugar por el hecho de no estar dominados por el mismo pueblo; además, estaba más cerca de los centros de discusión y de cultura filosófica. Su fundador es Tito Pomponio Leto, que venía del sur escapado de la dominación española; es el primero que implantó los juegos florales y es él mismo el poeta que los mantiene. La Academia romana no tiene un exponente como Pontano, pero a nosotros nos interesa como punto de apoyo de esta civilización. Y llegamos a la

*Academia florentina.* — Era la época de los Médici. Fundada por Cosme de Médici. Hoy, al hablar de ella, sólo nos acordamos de Marsilio Ficino, quien siendo sacerdote-maestro, había llegado al castillo de los Médici, y durante su permanencia en el castillo no produjo nada, dedicándose únicamente a traducir las obras de Platón al latín. Mientras estuvo en el castillo se dedicó a traducir y comentar o prologar las obras griegas y en esos prólogos empieza a opinar sobre Platón, pero su verdadera obras filosófica se produce en una villa cerca de Florencia, donde piensa nuevamente y rehace todo lo que ha-

bía pensado y hecho en el castillo de los Médici. Allí escribe su *Teología filosófica*, sus *Ensayos* y sus *Cartas*.

Continuaremos con la Academia florentina.

En ella nos encontramos con dos figuras sobresalientes : la de Pletón y la de Ficino. El fundador de la Academia es Pletón cuyo verdadero nombre era Jorge Gemisto, pero su admiración por el filósofo griego le valió el sobrenombre de Pletón. Gemisto es árabe, aunque muchos creen que nació en Constantinopla. Llegado a Florencia, fué conocido por los Médici y llamado a dar una especie de conferencias con las que bien pronto hubo conquistado la simpatía y la admiración de Cosme de Médici, su sobrino y su hijo. Sobre la cuestión siempre latente entre los partidarios de Aristóteles y Platón, Gemisto decía que no eran opuestos ambos filósofos y que los dos tenían razón. Esta es una cuestión que hoy mismo persiste; los empiristas se amparan en Aristóteles, los idealistas en Platón, y sin embargo probablemente no existe una tal oposición entre maestro y discípulo, precisamente por serlo. ¿Cómo es posible que el discípulo sea contrario al maestro sin dejar de ser su discípulo? Esto tampoco quiere decir que tuvieran las mismas ideas : Aristóteles es distinto de su maestro, pero es su continuador. ¿Por qué querían conciliar a Aristóteles y Platón? Porque durante toda la Edad media sólo se había conocido a Aristóteles y al aparecer partidarios de Platón, se les consideró contrarios; de ahí que algunos filósofos como Pletón trataran de conciliarlos. « Con resurgir el platonismo — decía Pletón — no se hace sino afianzar con una luz nueva la verdad del cristianismo. » Su principal libro es *De Platonicæ atque Aristotelicæ differentia*.

Todo filósofo, lo repito, es un continuador de la filosofía anterior (excepto el positivismo, que quiere destruir todo lo anterior, aparentemente al menos), pero la posición nueva es una superación, de ningún modo una negación, de la anterior. Pletón también es un continuador; el mismo afán está perenne en todos los pensamientos; distintos son los aspectos. ¿Por qué,

pues, se le cita? ¿Cuál es su punto de vista nuevo? El se decide por Platón sobre la finalidad del hombre en el universo. Esta finalidad, para Aristóteles, no es determinada; pero, para Platón, el fin del hombre en la vida es predeterminado. Pletón es de esta última opinión. La importancia de esta posición es la consecuencia que puede tener para toda la filosofía del Renacimiento, que es una especie de panteísmo o *pampsiquismo*. Para Aristóteles, la naturaleza obra *non consultum*; para Platón, *consulto agit*.

Otra consecuencia de la filosofía de Pletón fué la afirmación de que Dios y la naturaleza son una misma realidad. Ahora bien; ¿qué significa eso de admitir que Dios es una sola cosa con la naturaleza? ¿No presentimos, acaso, lo que hoy se llama *el espíritu absoluto, lo absoluto, el idealismo absoluto*? ¿No se adivina ya cuando Pletón dice que la naturaleza es obra de Dios y que lo creado y el creador son una misma cosa? ¿No está en esa afirmación planteado el problema de lo absoluto?

Los aristotélicos combaten a Pletón, pero entre sus defensores está el cardenal Besarione, *In Calumniatorem Platonis*. El tercer mérito de Pletón es su amistad con los Medici y por lo tanto puede hacerse alrededor de Cosme de Medici, la relación de la Academia.

*Ficino*. — Su verdadero nombre era Marsilio Diotifeci.

Su ciudad natal es Figline, y sus biógrafos discuten si el nombre de « Ficino » le viene del de esa ciudad o del de su padre. Este era médico en el castillo de los Médici. En cierta ocasión, Cosme de Medici llamó a su médico y le dijo : « Tú eres apto para salvar un cuerpo, tu hijo lo es para salvar las almas ». La Academia platónica puede decirse que nace y muere con Ficino. Las reuniones científicas se hacían o en Florencia o en la villa que Cosme había regalado a Ficino. Allí las reuniones comenzaban por una comida, después de la cual iban a discutir bajo los árboles y terminaban cantando un himno.

A la muerte de Cosme, Lorenzo de Médici da otro rumbo a la academia. Ocurrió la muerte de aquél en 1478.

Entre los discípulos de la academia se distinguieron Cristóbal Landino y Juan B. Verdi y los principales libros son las discusiones sobre *el sumo bien y la vida contemplativa y activa*. Se quiere hacer ver que en Virgilio ya estaba intuído un Cristo para hacer ver que Jesucristo no está en contradicción con los antiguos humanistas.

Los libros de Ficino son, entre otros : *Traducción de los diálogos de Platón, La Teología platónica y La religión cristiana*, en que también Ficino quiere demostrar que en todos los pensadores anteriores había preexistido la idea de Cristo. Ficino murió en 1499. Su amigo íntimo, Pico de Mirándola, fué llamado « El Fénix de los ingenios », por su gran capacidad de acumular conocimientos. Dominaba 21 ó 22 idiomas. Se atrevió a proponer a Pío II que formara una reunión filosófica en que él presentaría 900 fórmulas filosóficas, es decir, dividiría la filosofía en 900 partes y las refutaría a cualquier filósofo. El Papa no pudo acceder. Pico de la Mirándola murió en 1494 y al morir pidió que se le enterrara en San Marcos con hábito dominical.

Volviendo a Ficino, diremos de su físico que era : delgado, con una joroba bastante pronunciada, de cabellos rubios lacios y con un hombro más alto que otro. Otro carácter interesante de su vida es la relación que tuvo con Savonarola cuando éste va a Florencia y predica la libertad de los pueblos, es decir, cuando el estetismo filosófico entra en la política y Savonarola es su representante. Ficino se queja de Savonarola en los peores términos cuando éste impide que sus amigos, los Médici, vuelvan a Florencia. Ningún momento de la filosofía de Ficino desentona con la época en que vivió. El problema central de Ficino es el del conocimiento de la realidad.

Para estudiar la filosofía de Ficino (Marsilio) es mejor dividirla en capítulos. La dividiremos, pues, en cuatro puntos : Teoría religiosa, Cosmogénia, Teoría del amor y Filosofía de la naturaleza.

Para dar una idea del ambiente particular de la filosofía

de Ficino, diremos en breves palabras, que la gran corriente filosófica de aquella época estaba dividida en dos grupos : peripatéticos y platónicos; los filósofos que se ocupan de defender a los primeros son los árabes que fueron a Italia, y entre éstos ocupan puestos destacados : Avicena, Alfarabi, Gazali y Averroes, que en síntesis sostienen una misma doctrina y tienen un mismo intento de hacer ver que Aristóteles puede estar de acuerdo con las doctrinas de la Iglesia; nos detendremos algo en Averroes : Plantea la filosofía aristotélica en dos términos : el conocimiento que « está por sí », y el *nus apates*, « el que no está por sí ». Esos dos términos abstractos aplicados al movimiento histórico en que se producen, representan un *intelectualismo* — el conocimiento que está por sí — y un *voluntarismo*, el conocimiento que no está por sí, una realidad que tiene que hacerse y por eso interviene otro factor que es la voluntad del hombre. ¿Acaso no es el mismo problema que se discutió entre aristotélicos y platónicos? El primero tuvo grandes campeones y en realidad los ataques de los antiaristotelistas están dirigidos contra sus campeones, de los cuales el mayor es Santo Tomás de Aquino, fundador de la escuela filosófica que se llamó « tomismo ». Santo Tomás es cristiano y debe afirmar una realidad que debe estar *en* la humanidad; sin embargo llega a admitir que hay algo con el cual el hombre no tiene nada que hacer : la realidad *precósmica*; es, pues, en el fondo intelectualista. El platonismo más bien se refiere al segundo principio de Averroes, el *nus apates*. Pero como no puede haber pasos bruscos en la historia de las ideas, observamos ya en Santo Tomás algo de platónico. Así es cómo en pleno período de la escolástica encontramos, en germen, filones de lo que después será el neoplatonismo.

Entre los poetas de la Edad media, Dante y Petrarca presentan evidentes indicios de la teoría platónica. La concepción es tomista, pero encontramos en ellos fundamentos de una teoría que está lejos de ser la aristotélica. En *La Divina Comedia*, por ejemplo, encontramos enunciada la posibilidad de que exista una idea « capaz de crear por sí sola alguna otra cosa »,

cuando Beatriz explica a Dante cómo se forma el universo : *Così il triforme effetto del suo Sire-Nel l'esser suo raggio insiete tutto, senza distinzione nell'esordire* (Así brotó a una y entero en su sér el triple efecto, de su Creador, sin distinguir el principio de sus complementos).

Petrarca, más conocido por sus rimas a Laura, también se ocupó de hacer florecer lo que él llama humanismo. Petrarca no discute contra Aristóteles, sino contra los discípulos que lo son también de Averroes. Según Petrarca, son los peores aristotélicos, y refieren sus propias teorías amparados en el *Ipse dixit*. Petrarca reacciona contra ellos : « Aprecio a Aristóteles — decía —, admiro su obra, pero como hombre que ha sido, supongo que algo debió haber no conocido. » Por eso se le ha llamado escéptico a Petrarca ; y lo sería si lo contrario de escepticismo fuese la doctrina aristotélica ; pero si su escepticismo consiste en querer superar la filosofía aristotélica, el suyo es el escepticismo de toda la vida y de todo hombre que estudie, porque Petrarca buscó hacer conocer de nuevo la realidad clásica, no por los repetidores, sino directamente. Así Petrarca se encontró con Gerardo de Barlaam, su primer maestro de griego ; poco después nombran a éste obispo, de modo que sólo tres meses fué maestro de Petrarca ; pero esos tres meses valieron mucho para el discípulo. Así, en 1423, Petrarca se interesa por la traducción del primer manuscrito que trae los *Diálogos* de Platón. El lo hizo traducir por Leonardo Aretino.

Ficino es muy posterior a Petrarca (1433-1499), pero esta circunstancia hace precisamente la única novedad en el ambiente de aquél : poder estudiar los diálogos de Platón.

Hemos hablado de dos amigos de Ficino que representan la tentativa de hacer del cristianismo una especie de platonismo : Pletón y el cardenal Besarione.

Vemos, entonces, tres momentos en la evolución del aristotelismo : en el primero sólo aparecen indicios de platonismo, en el segundo triunfa el platonismo guardando trazas de aristotelismo, y por último éste de que acabamos de hablar, que es la evolución del platonismo en una especie de cristianismo, que

hace de Platón una especie de divinidad, « el divino Platón ».

Ficino fué un gran erudito; en sus estudios la figura que más le interesa es la de Dionisio, « El aeropagita » o « El seudo Dionisio », autor de *Nombres divinos* y viene de él esa doctrina que se llamó « dionisiaca ». Según Dionisio, esta parte « dionisiaca » que forma la humanidad, es lo que representaría la vida, la evolución de la vida, las pasiones; contraria a la parte apolónica, la parte de los dioses cuyos preceptos podemos o no respetar; mientras que la parte dionisiaca es la de los sentidos. El furor dionisiaco es el furor que lleva a la humanidad, es el *demonio*. Esta doctrina se parece a lo que cantara Carducci en su *Himno a Satanás* : hay un *Satanás* que incita al hombre de genio a conocer las cosas, es el afán de conocer qué mueve a los sabios; ese afán, esa búsqueda es el « demonio » de Carducci. Para Dionisio, ese *furor* es la base de la vida, que sin él no sería posible.

Ficino admite a su manera ese platonismo; el suyo es un platonismo cristianizado y un cristianismo realizado en la naturaleza o una naturaleza divinizada por este *ciego furor* que él llama *Amor*. Es la cúspide de la filosofía platónica y es la cúspide de la filosofía cristiana (de la teología). Del « furor » de Dionisio dice « que debe ser necesario sobre toda otra cosa ese *divino furor* ».

La aparición de Dionisio en la mentalidad de Ficino revela un cambio en la acepción de su cristianismo y él llama a esta conclusión « La nueva vida cristiana ». Corrige la concepción de Santo Tomás, al admitir « una divinidad realizada *en* el hombre y no antes del hombre ».

Otro que influye en Ficino es Avicena, a quien llama « príncipe de los filósofos árabes ». Pero a todo esto, ¿dónde está nuestro Ficino aristotélico? Ficino se aleja poco a poco de Aristóteles, porque ve en él el filósofo de la naturaleza; y Ficino lucha contra los peripatéticos que son los aristotélicos de entonces.

Ficino es un espíritu esencialmente religioso. Es el res-



taurador de la *Docta Religio*. Con esa adoración que Ficino siente por Platón, se forja el verdadero tipo de Platónico. Tiene en eso un parecido con los budistas que es precisamente la falla de Ficino. Cuando un fenómeno no se llega a discutir, cuando se detiene su desarrollo, cuando es determinado para siempre, se convierte en algo trascendente que escapa al pensamiento que debe ser continuo desarrollo. Y entonces, con la misma razón con que un cristiano dice « Dios es todo », también un budista puede decir : « Dios es nada ».

Ficino forja el tipo de individuo platónico, « el perfecto platónico », cuyos caracteres son tres : primero « una mente alta », es decir, una persona de alta moral ; segundo « la religión » ; y tercero « la elocuencia casi poética ». Este tercer carácter, la elocuencia casi poética, nos puede hacer recordar un fenómeno característico : ¿ acaso este anhelo de Ficino no viene a ser la misma tonalidad de filosofía que hemos llamado « una concepción poética », « un estetismo filosófico », la posición de que cuando estamos en el momento conceptual afirmamos estar aún en el momento estético? Vico dice : « Primero los hombres conocen sin detención, por impresión, después con la mente reposada ; el primer acto es de la fantasía, el segundo es obra del intelecto ; éste es propio de los filósofos, aquél de los poetas ; los filósofos dicen en forma más precisa lo mismo que los poetas vieron en forma imprecisa. » Cuando estamos en el primer momento y hablamos por fantasía y explicamos por intuición en vez del concepto, estamos en un estetismo ; Ficino, con su tercer carácter del « perfecto platónico », representa un estetismo en filosofía. Esa « elocuencia casi poética » es también lo que formará la base de su religión ; de ella surge su *Docta Religio*.

En Ficino, como en todo pensador, hay un proceso perfectamente determinado desde que comienza a formar esta realidad platónica, hasta que dice que la filosofía nos dará a conocer *toda* la realidad. En la primera época Ficino quiere explicar que en la naturaleza, a pesar de ser inmóvil y muda,

hay hechos que nos conmueven : todos estos fenómenos que no podemos explicar a pesar de que se producen.

Estos pensadores tienen un gran interés en explicarse los milagros de la naturaleza y ocupados en eso no les basta la filosofía aristotélica ni platónica, y Ficino es el primero en caer en una verdadera teúrgica o magia; quiere explicar por la presencia de entes desconocidos, fenómenos que eran inexplicables. Pero hay un progreso muy grande en Ficino y no vale la pena ocuparse de lo que pudo haber dicho por efecto de la época. Decía que lo que podemos conocer lo explicamos por la filosofía y lo que no podemos conocer lo explicamos por la fe. Se le llamó teósofo y, en efecto, en el primer período lo es; mientras que en el segundo período decía : « Sólo la filosofía puede explicar las cosas, y ella siempre por divina providencia puede confirmar la religión con su autoridad y con la razón ». Es decir, que afirma como posible que esta filosofía confirme la religión con su autoridad. Lo mismo han de decir Hegel y Gentile; para el primero ni el arte ni la religión tienen realidad por sí mismos : la religión es un momento espiritual que puede ser superado por la filosofía. Como se ve, Ficino tiene ideas muy adelantadas para su época, pero después se pierde en parte debido a su mucha erudición; sin embargo, tuvo ideas atrevidas.

Según Ficino « los caminos por los cuales hay que pasar para llegar a ser un perfecto platónico son tres : *Purgatio*, *resolutio* y *convertio*. Primero tiene que purgar las faltas, eliminar lo que estorba, olvidarse de Aristóteles y de sus discípulos los peripatéticos. Pero no basta estar libre de estorbos, hay, además, que resolverse, tener fe, animarse y tener voluntad; la vida para el cristianismo es vida de trabajo, hay que hacer, hay que operar; es este un voluntarismo que está en contradicción con los escolásticos. Por último la *Convertio* quiere decir que hay que convertirse a ese ideal, a quien nuestra fe y nuestro sufrimiento pueden tener el poder de convertirnos : de antivinos, de aristotélicos en divinos, en pla-

tónicos. Todo lo cual es establecer una igualdad casi perfecta entre Platón y Cristo.

Ficino dice que Platón tiene « Dones » y de éstos los principales son tres : primero : *Filosofica sententiarum utilitate* (utilidad filosófica de la sentencia) ; segundo : *Oratio dispositionis elucutionisque ordine* (por el orden oratorio de la disposición y de la elucución) ; tercero : *Florum ornamento poetico* (por el ornamento poético).

¿Cuál es el interés de Ficino para proponernos esta platonicidad de toda la humanidad? El mandato que él quiere cumplir es satisfacer una necesidad moral, porque está convenido que los clásicos valían más que los hombres de la época en que le ha tocado vivir ; para Ficino la vida se desarrolla mejor en el mundo ético a la manera griega que en el mundo ético a la manera escolástica ; pero, como es cristiano, combina esa belleza helénica con la verdad cristiana. A él no le interesa si Platón está de acuerdo con la lógica, ni como problema religioso, sino que Platón, para él, es el gran motivo ético para la realidad. ¿Qué quiere decir este problema ético de la realidad? Consiste en dar algún valor a lo que, considerado como naturaleza, podría ser opuesto al espíritu. Está, dice Ficino, la parte corpórea del individuo : podemos dudar de todo, pero del cuerpo no podemos dudar ; es algo que se quiere y que no se puede abandonar y es el cuerpo que cada uno tiene. Luego no es indiferente todo lo que nos rodea en la realidad : hay un principio eficiente que es divino ; así divinizamos la realidad y se cambia nuestra manera de ser frente a ella. De ahí que la realidad divinizada es para Ficino un motivo ético y, según Ficino, Platón es el que explica con más eficiencia el valor ético de la realidad.

En esto encontramos un fundamento de la libertad verdadera que encuentra su límite en la naturaleza porque el hombre no es más que una parte de esta naturaleza, que es tan divina como él ; lo mismo que el otro problema « muchos » es verdaderamente « muchos » porque hay « uno », y « uno » es « uno » porque hay « muchos » ; no hay, pues, libertad sin

este límite, pues sería lo mismo que la paloma que quiere volar enteramente libre, sin el aire, y sabemos que sin él la paloma no puede volar.

La religión de Ficino es el primer capítulo y la base de toda su filosofía. El motivo fundamental de su filosofía está basado en la religión, es decir, en ver un motivo religioso en el problema de la realidad. El hecho de que los filósofos del Renacimiento sean tenidos por una especie de ateos no es exacto. Para recordar sólo dos sistemas nos referiremos a los que están representados por Aristóteles y Platón : para Platón, la religión no es sino la filosofía; para Aristóteles, toda creencia debe estar fuera de la filosofía.

Santo Tomás lleva en sí una gran concepción platónica, en su afán de afirmar al cristianismo como una faz de la filosofía.

San Agustín es platónico y Santo Tomás no puede dejar de adoptar muchas ideas de San Agustín; luego la característica del Renacimiento es el motivo religioso. Generalmente se cree que la filosofía del Renacimiento debe ser pagana como el arte; y sin embargo no es así : la filosofía del Renacimiento es religiosa. El primer filósofo que con las ideas de San Agustín pretende discutir este problema de la religión en filosofía es Nicolás Cusano cuyo problema fundamental está en averiguar qué es Dios.

Santo Tomás dice : « A Dios lo conocemos por lo *que es* o por lo que *no es* » y él se inclina al segundo postulado, lo cual es admitir una imposibilidad para la inteligencia humana de conocer las últimas realidades, y esto lleva a lo que se llamó « escepticismo del Renacimiento ».

Cusano es el punto de unión entre Santo Tomás y Ficino. Tiene además miras propias : no discute el problema de Dios, pero sí el poder del papa y el de la iglesia que no cree capaces de dar normas de vida a la humanidad; « porque para conocer la divinidad el hombre no necesita ningún intermediario »; y esto es afirmar que la inteligencia humana es capaz

de conocer a Dios. ¿Y la iglesia, qué es? se pregunta Cusano, y su respuesta es : *Congregatio multorum in uno*. « Ahora bien — dice él —, « uno » siendo la realidad y « muchos » la humanidad, para que ésta llegue a la realidad, no hace falta intermediario ». Este problema de muchos en uno es el mismo que vemos en Hegel : « Si no hubiera muchos, no habría uno ». Cusano, como es sacerdote, dice : « *Unus Christus ex omnibus* », es decir que la cualidad primera de la iglesia, que era formar uno entre todos, se invierte : uno es Cristo, pero cada uno también lo es por sí solo.

« Dios está en la cima de todas las concepciones de la inteligencia y de todas las denominaciones de la palabra humana. Nada se puede afirmar ni negar de él, ni darle un nombre ni rehusárselo; no es ni el Ser ni el No Ser. Sólo se llega a él después de vomitar de nuestro espíritu (*vomere oportet*) todas las ideas que nos han llegado por los sentidos, por la imaginación y por la razón. Sólo entonces llegamos a esta inteligencia absolutamente simple y abstracta donde todo es confundido en la unidad (*ubi omnia sunt unum*) donde ya no existe diferencia entre la línea, el triángulo y la esfera, donde la unidad se vuelve trinidad y viceversa, donde el accidente se vuelve substancia, donde el cuerpo es espíritu, donde el movimiento es reposo ».

Dice para el papado : « *Nulla prescriptus vel consuetudo valere potest, sicut nec contra jus divinum et naturale, a quo ista conclusio dependet* ».

Ficino no es escéptico. Por momentos parece que su pensamiento se detuviera y no quisiera ir más allá, como si no se atreviera a contradecir al maestro, Santo Tomás. A la *Docta Ignorantia*, de Cusano, Ficino va a oponer la *docta Religio*. Cusano decía : « No somos más que simples cañas a las que el viento puede destruir »; Ficino, por el contrario, tiene un concepto optimista de la humanidad.

El primer libro sistemático de Ficino es *De Cristiana Religione*. Se propone resolver todos los problemas por la religión y se propone llegar a una humanidad cada vez mejor.

Apela Ficino a las buenas cualidades del hombre; según él, una de las malas cualidades es la ignorancia, la mala fe, la mala religión, es decir, cuando el hombre contradice su naturaleza, porque para él el hombre es de naturaleza religioso y la religión le es tan necesaria « como el ladrar a los perros »; si el hombre no es religioso tampoco puede ser filósofo. Ficino no admite que alguien pueda ser laico, es decir, no tener religión; es antilaicista; dice : « Para redimir la religión hay que redimir la filosofía de la impiedad »; « *Libere- mos obsecro quandoque philosophiam sacrum munus, ab impietate, si possumus, possumus autem si volumus; religionem santam pro viribus ab execrabile insidia redimamus et ignorantia condenamus* ». Hay, pues, un intento de solucionar el eterno problema de filosofía y religión : « Habiendo sabiduría y buena fe es posible la religión y es posible la filosofía ».

La tesis de Ficino es : « El hombre no deberá dar bases sino por la religión que es a él tan natural como el relincho a los caballos y el ladrido a los perros ». Y esta tesis con otros argumentos se puede interpretar así : elevar el hombre de naturaleza empírica a naturaleza divina; es la deificación de las cosas; este concepto tampoco es original de Ficino. Para este problema se inspira en Plotino, pero no hay que pensar que adoptó las ideas de éste sin modificarlas; para Plotino la divinización se consigue en el momento de éxtasis, sólo entonces el hombre puede obtener la gracia de ser divino o de formar parte de la naturaleza de Dios, es decir, que para obtener la divinización es necesario perder la personalidad humana, puesto que es en éxtasis que lo conseguimos; Ficino en cambio admite que en el momento en que el hombre se deifica es porque en ese momento tiene plena conciencia de su yo como exponente de la divinidad. Ficino insiste en el problema de la divinidad y de la humanidad para lo cual da este argumento : « El hombre forzosamente debe ser partícipe de esta divinidad porque aun este deseo que tiene de una suma riqueza o el de tener las mayores voluptuosidades, esto mismo nos revela que está en él esta divinidad



(*Suman opulentiam et voluptatem sumam diu expectum fieri*).

Como cualquier otro problema, resuelto esto le falta ver si es exacto en todas las manifestaciones de la humanidad, para lo cual sigue el mismo camino que siguió Espinosa y dice como él : « *Deum agitat mens humana quotidie. Deum eorum, Deum suspirat pectus eodem cantat lingua* ».

En Ficino tenemos la aparición de la ambición de vertir la trascendencia de los griegos en un inmanentismo, y muchas veces al discutir la teoría de Santo Tomás parece que se detiene su pensamiento y no quiere avanzar. Sostiene que el hombre en ningún conocimiento se detiene hasta llegar a conocer la esencia de las cosas, es decir, hasta llegar a Dios mismo. La imanencia de Dios en la naturaleza es lo que forma el problema de lo absoluto en filosofía. Ficino dice : « *Prius quam quinde sit res ipsa secundum substantia cognovimus* ». Esa deificación que trae aparejado el problema de la gracia, según Cusano, ese éxtasis puede ser sólo por gracia divina. Ficino dice : « Dios se hizo hombre a fin de que el hombre pudiera llegar a ser en alguna manera Dios »; es decir, que la deificación en Ficino no es por gracia de Dios, sino que es obra humana, es por cualidades que tiene el hombre, a diferencia de Cusano, para quien la deificación del hombre es por gracia de Dios, es una obra divina.

Esta obra de Dios o la divinidad misma se puede discutir así : o es creada o no creada, por una parte; y por otra, o es creada y no creada al mismo tiempo. Hby diríamos : la realidad es ser o no ser y por otra parte, la realidad es ser y no ser. Ahora bien si no es creada, es imposible admitir la existencia de un Dios que no es capaz de creación alguna; si es creada, si Dios ha creado definitivamente, sería un Dios que no nos interesa a esta realidad ya creada; pero si es creada y no creada al mismo tiempo, sí nos interesa y además admite el problema de la evolución. La filosofía de hoy dice que el problema de la filosofía es finito e infinito al mismo tiempo : es finito porque en el momento en que se formula da la solución única que la historia nos puede dar, pero es infinito por-



que continúa haciéndose. Ficino está por la segunda parte, es decir, que opina que el mundo es finito e infinito al mismo tiempo : es finito para el hombre que lo vive, pero para la humanidad en general es infinito.

Habíamos planteado la cuestión de si el problema filosófico es finito o infinito o ambas cosas. Si fuera *ad finitum* llegaría el momento en que la filosofía sería completamente conquistada, y si decimos que la filosofía es el pensamiento de una realidad que va haciéndose y si sus problemas son *ad infinitum*, sería una filosofía desesperante, cualidad contraria a la naturaleza del pensamiento que es por definición alegría, satisfacción; luego la solución es que son finitos e infinitos al mismo tiempo. Esto que parece un eclecticismo no lo es efectivamente.

Nosotros somos capaces de resolver en un momento dado un problema, una duda que se nos presente, pero lo resolvemos no definitivamente, sino según la posibilidad que tenemos, según la condición histórica; es decir que *contestamos* al problema; luego el problema de la filosofía es finito; pero como esta solución no es definitiva, no hacemos sino aclarar el camino, haciendo ver nuevas sombras que antes no conocíamos; un problema que se resuelve no nos da un descanso completo; por el contrario, nos lleva a luchar más, es un descanso de hombres fuertes. ¿Qué sería de la realidad cuando tuviéramos todo resuelto? Este problema fué planteado por primera vez en la filosofía moderna por Ficino, cuando discute si la realidad es creada o no creada, o creada y no creada. Ficino adopta la última posición y ese concepto filosófico será la base de toda la filosofía posterior hasta nuestros días.

¿Qué importancia puede tener admitir que la realidad es eterna pero que también la creamos a medida que la necesitamos? La importancia está en dar nuevas miras a todo el mundo del pensamiento.

El concepto griego y escolástico del mundo, todo está bajo la palabra griega *ánanké* (la fatalidad), algo que es así de-

terminado eternamente y que es a sus manifestaciones a quienes se debe el mundo humano que se vive, manifestaciones de esta realidad que nada tiene que ver con nosotros, nosotros no las conocemos porque somos imperfectos, somos sombras; este fué el concepto de Grecia. Para Ficino ya no es todo obra de la fatalidad, sino que le opone el principio de libertad humana; el afirma un voluntarismo, y admitir esto frente al determinismo es admitir un principio de la libertad?

¿De dónde pudo Ficino elaborar éste principio de la libertad?

En filosofía no puede haber pasos bruscos, de modo que si Ficino es capaz de formular este principio, es porque hubo otro acontecimiento que hizo posible este paso de Ficino, y ese acontecimiento fué el cristianismo, pues en el fondo el cristianismo de los patristas, de los doctos tiene la misma esencia : no hay finito ni infinito, no hay humanidad ni divinidad, hay finito que es infinito y hay Dios-hombre; Ficino ha tomado este concepto de una finitud infinita, del hombre que es Dios, pues él es esencialmente cristiano y su platonismo es un verdadero cristianismo.

En el mismo libro, *Enciclopedia de la ciencia filosófica*, discute los problemas de la religión cristiana : si el pecado original existe o no, ¿qué necesidad tuvo Dios de hacer existir el pecado? Un filósofo humano admite como condición para la humanidad la existencia del pecado como momento negativo que requiere la superación.

Ficino dice que para que exista la purificación, para que exista la redención, ambas indispensables para que el hombre pueda ser Dios, es necesario el pecado. ¿Qué otra cosa dicen los modernos cuando afirma que lo malo debe existir para que exista lo bueno? Hay positivo porque hay negativo y hay bueno porque hay malo. La bondad, la belleza, no son términos absolutos, sino que existen porque existen sus contrarios. La realidad humana es un triunfo continuo en que lo bueno va venciendo a lo malo. El hombre no puede ser puro, dice Ficino, porque sería un Dios, es una mezcla de impure-

za y de pureza. En la *Divina Comedia*, Francesca es humana, Beatriz es divina.

El mismo principio de libertad se encuentra en el cristianismo. Dice Ficino : « Por la libertad nos alejamos de Dios, pero a él volvemos sin mediador alguno. Para él Dios es uniforme y omniforme : « *Non ergo dicendus est Deus aut per nullam (nudam?) natura aut per adventitiam intelligentiam operari, imo per naturam intellectualem et intelligentiam naturalem* ». (Dios no es naturaleza ni es inteligencia, sino una naturaleza inteligente y una inteligencia natural. Dios es creador « no es como el fuego que quema la leña, sino que es al mismo tiempo el leño que se quema y el fuego que lo quema ».

Croce y Gentile discuten el mismo problema cuando Gentile no le admite que haya, aparte del momento teórico, un momento práctico : « La economicidad admitida como momento aparte del momento teórico es una arbitrariedad. »

Croce dice que es un « premomento » para la filosofía, pero Gentile sólo se lo admite como combustible comburente.

De esta primera afirmación que Ficino hace, surgen importantes consecuencias : para demostrar que el mundo es por Dios y Dios es por el mundo, problema fundamental que le interesa sobre todos, dice : « *Consistentes Deus in se existit ubique nec per mundum Deus sed mundus per Deum, quatenus potest, extendit* ». ¿Qué relación hay entre esto y lo que dice Spinoza de una naturaleza según Dios, *natura sive Deus*? El principio es el mismo, pero la diferencia es que Spinoza, que en este sentido viene a ocupar un lugar inferior a Ficino, explica esta realidad en el mundo por dos (principios) manifestaciones; el panteísmo de Spinoza trasciende : antes del mundo está Dios, en cambio Ficino es de un inmanentismo absoluto.

Otro problema que se plantea Ficino es si Dios *quiere* o no quiere, y lo resuelve afirmativamente porque Dios queriéndose a sí mismo y no siendo él más que estas cosas, debe quererlas también.

Admitiendo este Dios inmanente el problema de la teodicea

viene trasladado al problema de la naturaleza o sea de la cosmogonia.

Ficino dice : « En verdad la creación exige una infinita virtud operadora ». ¿Qué diferencia hay entre esto y la afirmación escolástica de que la tierra y el universo entero sea un hecho, algo determinado, algo creado? La diferencia es que cuando Ficino afirma que la verdadera creación exige una infinita virtud operadora, es porque para él la divinidad no debe ser una forma trascendente, sino una sola cosa con esta naturaleza.

Como esta divinidad, por ser creadora es emanación, obra de lo que él ha determinado en estudios anteriores, Dios, debe tener los atributos necesarios desde que esta creación no necesita ni el tiempo ni el espacio, es decir que se proclama la « extratemporalidad » y « extraespacialidad » de un concepto absoluto. El concepto de lo absoluto está así expresado en Ficino : la creación no es sino eterna, nada tiene que ver con el tiempo ni con el espacio. Ahora bien, si el mundo es eterno ¿por qué Dios ha debido crearlo? Ficino dice que el mundo se creó por providencia; pero esta « providencia » hay que explicarla. ¿Por qué Dios es providente o por qué rige los destinos del mundo? Ficino dice que Dios rige el mundo porque él lo ha hecho; lo cual es distinto que decir, como la filosofía antigua, que Dios hizo el mundo sin regirlo o lo rige sin haberlo hecho. El mundo según Ficino no es distinto de Dios; siempre este problema del dualismo es el que Ficino quiere salvar y por eso dice que Dios rige el mundo porque lo ha hecho.

Dios así concebido debe ser distinto del Dios del « seudo Dionisio » y del Santo Tomás, que dice que el hombre para alcanzar la divinidad necesita del éxtasis, concepción religiosa.

Por el contrario, la escolástica decía que no es por el éxtasis puesto que Dios se hizo hombre para dar a conocer las verdades de su realidad. « *Qui ergo Deus est* — dice Ficino, —

*ut ita dixerint circulus spiritualis, cujus centrum est ubique circumferatiam nusquam* » (así como si digéramos un círculo espiritual cuyo centro está en cualquier parte y en ninguna la circunferencia). El gran paso que da Ficino y que tiene una gran importancia para nosotros es precisamente la afirmación de una verdad circular en contra de la realidad rectilínea antigua.

Para Platón y los escolásticos el hombre es una degradación de la divinidad; aunque hubieran dicho que era una superación, siempre sería un movimiento rectilíneo ascendente o descendente, y además concebida así la relación entre Dios y la naturaleza, queda planteado un dualismo sin solución alguna porque siempre habrá una causa primera. Ficino da la idea de la circularidad que en la historia de la filosofía significa un gran adelanto, y es por eso que decimos que después de Kant y Hegel no podemos dejar de ser kantianos o hegelianos.

Vico es el primero que ha explicado una racionalidad de la providencia, de esa providencia que para los antiguos era ciega y fatal.

Volviendo a Ficino, a su círculo espiritual cuyo centro está en cualquier parte, pero no está en la circunferencia, es el problema que hoy se llama de la unidad y de la multiplicidad: el centro lo es de una infinidad de puntos que no están en él, esa sería su multiplicidad, pero el centro es uno solo, es unidad; pero es una unidad que si no fuera por la multiplicidad (de todos los puntos que forman la circunferencia) no sería unidad (el centro).

Admitido que la realidad es circular, Ficino lo explica así: esa circularidad se forma por dos procesos: descenso y ascenso, con lo cual no hace más que repetir las dos concepciones persistentes de su pensamiento. Para Ficino el hombre es una degradación, es un descenso de la divinidad; para la escolástica el hombre es un ascenso para entender la divinidad. Este descenso de Ficino tiene grados: Primero *Dios*; segundo, el *ángel*, unidad múltiple; tercero, el *alma*, que es uni-

dad y multiplicidad; cuarto, lo opuesto a éstos, que es la *cualidad*, multiplicidad y unidad; y por último el *cuerpo*, que es sólo multiplicidad. Por el ascenso volvemos a Dios siguiendo el camino inverso.

Falta ver cuál es la relación entre estos grados o si Ficino nos habla también de la mediación o, como dicen los traductores de Dionisio, la gracia. El ángel no interviene para la concepción del mundo, que sólo abarca tres grados; la mediación ficiniana o sea el alma filosófica está concebida en estos términos : « Y cuando asciende no abandona las cosas inferiores y cuando desciende no abandona las cosas sublimes ». Este concepto de esta alma individuada busca o pretende demostrar que en realidad entre una y otra parte hay unidad; es el mismo concepto que encontramos hoy en el concepto de acto en filosofía, es el anuncio de la concepción de acto en la filosofía moderna.

Veamos en qué consiste el concepto de acto en la filosofía moderna : el acto es la oposición del hecho y se dice que es sinónimo de espíritu y por lo tanto eterno, es decir, que no puede determinarse en ningún momento ni puede dejar de ser jamás; es la realidad no determinada que no tiene fin ni principio. Esta alma de Ficino es lo que dicen los filósofos lo universal que se hace concreto.

En su teoría de la *cosmogonia*, Ficino presiente que la tierra no podía ser inmóvil basándose en el acto : todo *deviene*; nada *es*.

En su obra titulada *De sole* y *De lumine* trata todos esos puntos.

Este problema de la relación entre Dios y la naturaleza le lleva a anunciar la filosofía posterior a Bruno que verá en la naturaleza la encarnación de la divinidad.

Hoy nos ocuparemos de la ciencia de la naturaleza y de la ciencia del hombre.

En cuanto al primero, es sabido cómo toda la filosofía griega, a pesar de los esfuerzos de Aristóteles para unificar ese

dualismo, sigue siendo dualista; a pesar de buscar que desaparezca una idea de divinidad trascendente, el mismo Aristóteles divide el mundo en « acto » y « potencia », y ese acto puro trae aparejado un dualismo; la potencia era la naturaleza, y a pesar de que la potencia estaba en el acto, persiste en esta concepción el dualismo.

La solución de este problema la encontramos después del cristianismo en que este acto y esta potencia no admiten una posibilidad; es decir, que el mundo griego sería una posibilidad : Dios pudo haber creado un mundo mejor que éste; es decir, que el acto y la materia se admiten como una divinidad que pudo ser, separada del acto y potencia que son. Pero el mundo cristiano destruye esta posibilidad separada del acto y hace una misma cosa de ambas; y mientras para los griegos la divinidad no puede ser sino la posibilidad de este mundo, para el cristianismo la materia no puede ser sino la divinidad y viceversa. Ese fué el problema que trató de resolver Ficino que a pesar de ser un admirador de Platón es cristiano.

Este problema que llamaremos « relación entre el macrocosmos y el microcosmos », Ficino se lo plantea así : « qué relación hay entre el alma y el cuerpo », es decir, que particulariza el problema general.

Mientras por una parte Ficino, como todos los platónicos, admite los dos momentos, el acto (alma) y el cuerpo, por otra parte dice : « El cuerpo es creado por el acto, pero es el mismo acto y vive por el acto y para el acto (alma) ». Es, pues, una intención de querer unificar estas dos cosas; dice Ficino : « *Corpus enim, quoniam ab actu fit, y actu est, ab actu dicitur* ».

Ficino admite como una realidad de la que no puede dudarse, aunque no es místico, el cuerpo; pero el principio de la corporeidad es un principio activo distinto del cuerpo, pero para que pueda tener existencia este principio activo es menester que se sirva del cuerpo. Este es el problema de la « forma » y « materia », lo « abstracto » y lo « concreto ». No



hay forma sin contenido, ni abstracto sin concreto. Es el mismo problema de Ficino entre cuerpo y alma. El cuerpo como tal, es cuerpo que tiene energía, movimiento, que *quiere*. Ficino es voluntarista. Para él el alma es un alma llena, y el cuerpo es un cuerpo con alma. Según este principio la base de lo corpóreo no es lo corpóreo : « Este principio que es algo incorpóreo, es el principio de lo corpóreo, es la vida o el alma cuya particularidad consiste en unir los humores contrarios y los diversos miembros del animal en una sola conexión », « *Esse anime propium humore contrarios legare...* »

En resumen Dios no es otro, para Ficino, que el que vive en la naturaleza. Sin embargo, esto no es un panteísmo, sino más bien un pamsiquismo : Dios es la naturaleza por las manifestaciones de la racionalidad y como voluntad.

En esta manifestación de Ficino, ¿cómo puede encontrarse el principio de las ciencias de la naturaleza? Hay que tener en cuenta que la biología, química, etc., tienen comienzo en el ocultismo; Ficino y como él los demás hombres del Renacimiento dicen que Dios está en la naturaleza y si, como dice Ficino, las plantas, las piedras, los animales, son obra de Dios, de esta divinidad; el filósofo y el teólogo de esta época, ¿cómo hará para conocer esta divinidad si no es eserutando los objetos de la naturaleza? ¿Y eso con qué medios? Es así cómo Ficino y todo el Renacimiento y los árabes que traían de Persia las artes que cultivaban, se dedican a la magia. Ficino, a pesar de ser creyente, se inclina también en ese sentido y hace la magia y el ocultismo que consistía en averiguar, con los medios que tenían, algunos efectos que presenciaban pero que no podían explicarse. ¿Acaso hasta hoy no hemos creído que la caída de un cuerpo respondía a leyes fijas y que el espacio de más de tres dimensiones no existía? y sin embargo todo esto parece que no fué más que un sueño.

Ficino y los otros, estudiando la magia estudian la naturaleza; es, pues, el principio de las ciencias de la naturaleza.

Bacón y Descartes dan las leyes fundamentales de esta naturaleza que Ficino explicaba por magia.

Veamos, pues, qué entiende por naturaleza y qué es la ciencia del hombre para Ficino. El proceso es lógico : divinizada la naturaleza, el hombre debe ser también divinizado y Ficino habla de la dignidad humana, es decir, que el hombre no será una manifestación bruta de la naturaleza ni una criatura ciega de una divinidad.

Veremos cómo Ficino es casi el más gran filósofo del Renacimiento. Es un precursor de esa « voluntad autónoma » de que habla Kant.

Dice Ficino en una carta en que quiere afirmar que el hombre es el señor del universo : « Conoce a tí misma, oh especie divina vestida con traje mortal; despoja, te ruego, a tí misma, separa cuanto puedas y después por cuanto te esfuerces, separa, te digo, el alma del cuerpo, la razón de los sentidos, de los afectos. Inmediatamente verás, después que hayan desaparecido las fealdades terrestres, un oro puro y, rechazadas las nubes, verás un aire lúcido y entonces, créeme, respetarás a tí misma como a un rayo siempre eterno del sol divino. Ni entonces te atreverás en presencia tuya a cumplir o pensar alguna grosería o vileza. *Dii estis et filii exelsi omnis* ».

Esa afirmación de que « en presencia tuya no te atreverás a pensar alguna grosería o vileza », supone una posición en el problema moral que hoy se discute sobre si somos también responsables de nuestros pensamientos o sólo de nuestros actos. La afirmación de Ficino supone que somos también responsables de nuestros pensamientos. Negar esto es negar al hombre el poder de su libertad, pues si la tiene, podrá dirigir su propio pensamiento y por consiguiente el pensar mal es un error. No importa que la aseveración de un tercero me rechace; lo que importa es mi propia conciencia, lo cual no significa que yo me mande a mí mismo; no es una voluntad normativa que está fuera como mandándonos, es una libertad *constitutiva*, que es la esencia misma del pensamiento; porque la naturaleza misma del pensamiento es voluntad constitutiva, que es la verdadera voluntad. Luego el hombre está obligado a vencer este pensamiento erróneo; en cambio, si se acep-

ta la otra voluntad, la normativa que nos manda afuera, el hombre no es responsable de sus pensamientos.

Pero volvamos a nuestro asunto : Ficino es humanista distinto de los naturalistas en el mismo período del Renacimiento; es humanista porque separa al hombre que domina y es señor del macrocosmos o sea el universo, combatiendo la creencia de que somos poca cosa : « Tú piensas estar en un ínfimo lugar del mundo, porque no ves a tí misma que vuelas sobre los cielos, sino a tu sombra o sea tu cuerpo en un ínfimo lugar; como si un niño que estuviera sobre un pozo pensase estar en el fondo mientras no dirige la atención sobre sí mismo y sólo ve su sombra casi en el fondo; o como el pájaro que volando por el aire cree volar sobre la tierra cuando ve su sombra en ella ».

Otra característica de esta divinidad del hombre, que es también para Ficino racionalismo, es que según él, el hombre tiene plena conciencia de este poder que ejerce en la naturaleza : « Nadie es divino que no sea humano, nadie es humano que no sea divino; un hombre divino no permite que la fortuna le sirva de guía, porque ella es ciega y a menudo cae a la tierra ».

Otro término de Ficino es que « la naturaleza humana es omnifaria ».

Este concepto de la naturaleza humana como capaz de crear todas las cosas, presenta un nuevo concepto para la historia de la filosofía y es el de *progreso en la filosofía*; dice Ficino : « *Homo res igitur omnes quaeritur* » (El hombre, pues, quiere saber todas las cosas). Concepto de *progreso en la historia de la filosofía* que es hoy sobre ese concepto de la historia que será filosofía no como narración de hechos acaecidos y terminados, sino como hechos que siempre cambian y que son un progreso continuo.

El concepto nuevo que Ficino da de la realidad es el de progreso, y cita como ejemplo la exclamación de Alejandro Magno cuando Anaxarco le dice que aun no está descubierto el mundo : « Pobre de mí, que creía haberlo dominado ».

También hay en esta última aspiración de Ficino la relación entre macrocosmos y microcosmos, y es el microcosmos el que domina porque el hombre es esencialmente voluntario. Dice hablando al hombre : « Tú puedes degenerarte hasta llegar a ser un bruto y regenerarte hasta llegar a ser casi un dios » (cita de Pico de la Mirándola)...

Nos queda ahora por ver qué es el hombre como conocimiento; lo hemos visto con relación a la divinidad y a la naturaleza; queda la teoría del conocimiento, que se puede resolver en uno solo : el problema fundamental es el de demostrar que la mente, por una parte, como espíritu y naturaleza, por otra, no forman más que una sola cosa; es el problema de materia y forma cuya solución podría ser cuando se pueda afirmar que esta forma sería una forma material, que la forma no es categoría o esquema aplicado a la realidad, sino por una forma que haya sufrido la impresión de la materia; es una forma llena de materia.

Ficino divide los grados de la mente humana en cuatro clases principales : Primero el *sensorio*, todo lo que respecta a los sentidos, aquí dice Ficino que se refiere a los cuerpos : *circa corpora versatur*; segundo : la *imaginatio*, que se refiere a las imágenes de los cuerpos : *circa simulacra corporum*; tercero : la *fantasía*, que se refiere a algunas intenciones de las imágenes (algunas categorías); cuarto : el *intellecto*, que se refiere a las naturalezas comunes de algunas categorías y a algunas razones incorpóreas.

Importante es discutir el primer punto, que es lo que Ficino trae de nuevo, pues los otros se encuentran en Platón. Para Ficino la sensación no es material, es el primer psicólogo antiempírico, es el primero en admitir que la sensación no es un dato bruto de la materia, sino que es también alguna creación de la conciencia. Ficino admite que el sentido no es material sino una creación espiritual. Admite que los sentidos son materia, que existen, pero no son sólo materia. Además admite un sexto sentido, el sentido común, que nos hace conocer lo que hacen los demás sentidos; por eso el ojo

tiene una cualidad que hace posible que este órgano físico pueda ver una imagen distinta de la naturaleza de su sér, de la imagen que se representa en la pupila. Por eso, dice, de lo que no se siente llegamos a una cualidad que siente : « *Ex non sentiens fit sentiens* » (de lo que no siente se hace algo que siente), por ejemplo : « si fuéramos a medir la sensación por el tamaño de los órganos que nos la dan, los sentidos, una cantidad de animales inferiores nos serían muy superiores porque tienen sentidos muy desarrollados ». Pone primero, pues es platónico, los del espíritu, el *sensus*, y por otra parte los del cuerpo.

Otro descubrimiento de Ficino es resolver el problema de cómo se une este espíritu, este *sensus*, con el cuerpo. Trata de resolver esa dualidad de espíritu y materia, de alma y cuerpo. Dice que por un lado tenemos el *sensus*, por otro el cuerpo, no hay prioridad entre ambos que se unen por una substancia sutil, el espíritu.

En resumen el *sensus* que no es sólo materia, sino también espíritu lo mismo que el cuerpo; el espíritu es, pues, el lazo de unión entre ambos. Y Ficino, para explicar cómo es el espíritu, dice que la sangre más noble que va al corazón en unión con la circulación de la sangre, que es la parte más noble del cuerpo, en esa unión se forma el espíritu. No se debe culpar a Ficino de este error sin tener en cuenta que Ficino era de su época y por eso se esfuerza por demostrar en qué consiste el espíritu. Esta acepción del espíritu como una especie de inmanencia en la actividad del hombre, difiere del concepto de toda la escolástica y del mismo Santo Tomás, en que para Ficino el alma está en el cuerpo, no como contenido, sino como *continente*. Ese es su gran adelanto, con relación a los filósofos anteriores.

El concepto de que el alma está en el cuerpo no como contenido, sino como continente no es cristiano. Ficino dice, como Santo Tomás, que si nos cortamos un dedo, lo sentimos porque tenemos alma, sin ella no sentiríamos y ella no se liga, sino que es mayor. Esa alma contiene el cuerpo, según Fi-

cino, y supera a Santo Tomás, que dice : « el alma está primero porque está en Dios y ella desciende para hacer el cuerpo », en cambio Ficino dice : « el alma no es anterior al cuerpo, sino que es al mismo tiempo que el cuerpo ; no hay alma que no tenga cuerpo, ni cuerpo que no haya tenido alma alguna vez ». Es decir, que está siempre en la *forma* que es *materia* y la *materia* que es *forma*.

Ese es el adelanto de Ficino.

Hoy, si nos preguntan qué es el alma, diremos, más atrasados que Ficino, de esta psiquis, que será la cualidad que tenemos para recibir sensaciones. Ficino no dice eso ; para él esa alma no es *pasividad*, no recibe solamente ; el mandato del alma es *hacer*, no recibir ; es crear una realidad ; la peculiaridad del alma *facere est, non patire*. Esto de admitir que todo es creación, hoy mismo no lo admiten sino los filósofos de una cierta tendencia, que es el punto culminante a que llega el pensamiento filosófico.

Nos queda por ver la jerarquía de la mente humana, según Ficino, o sea el puesto que ocupa la mente humana con relación a la divinidad. Está formada, según Ficino, en cuatro términos : 1° Dios ; 2° el ángel ; 3° el hombre, y 4° el animal. Da al hombre el tercer lugar, pero el último de la jerarquía divina, porque la animalidad está aparte, de modo que el hombre es el punto de unión entre lo animal y lo divino. Y aquí otra vez vemos la insistencia de Ficino por buscar la unidad de un hombre que no es divino ni tampoco animal, ni pura materia, ni pura divinidad.

La división es platónica, pero la concepción es cristiana, pues es lo mismo que decir el hombre-dios, divino y humano.

En esta jerarquía es también lo que forma el *ascensus* y el *descensus* de la divinidad. El mérito está en que ahora, en la posición de Ficino, a pesar de llegar a la animalidad, estamos siempre en la divinidad, porque hay un grado intermedio, sin cuyo eslabón tendríamos con Platón el descenso, pero no sería posible volver a ascender ; mientras que con Ficino, al lle-

gar a la animalidad no hemos dejado de ser divinos debido a ese eslabón que es el hombre.

San Agustín es el verdadero filósofo de la escolástica platónica y sus enseñanzas le sirven a Ficino para llegar a este resultado.

Para Santo Tomás podemos llegar otra vez a ser divinos, pero solamente por el éxtasis, es decir, perdiendo nuestra corporeidad; Ficino, por el contrario, sostiene que podemos volver a la divinidad sin dejar de ser hombres.

« La característica de esta mente, dice Ficino, es que reacciona (dirémos empleando un término moderno, pues Ficino diría « obra »), no con los colores solos, como la vista; no con las voces solas, como el oído; sino corre el alma por todas las cosas y más aun, por todas las cosas que son, que fueron y que serán ».

Es decir, que tenemos otro principio filosófico fundamental, que es el proclamar la eternidad del pensamiento; que no hay un pasado que no existe, porque lo recordamos, y un presente que no tenga proyecciones hacia la acción, según esto, un presente imposible.

Para terminar con la teoría del conocimiento de Ficino nos falta aún bastante, porque lo que queremos demostrar es ese *subjetivismo* en oposición al objetivismo, y la veremos en los distintos problemas. Hoy veremos qué diferencia hay entre el infinito perrenacentista y el infinito de Ficino.

El concepto de infinito lo encontramos en Plotino con su definición de *Apeiron* : la cualidad que el infinito tiene para generar el mundo. Tenemos, pues, por una parte la generación y por otra el mundo de Ficino, que no es una creación del infinito, porque si lo fuera, el infinito debía ser predeterminado. El *Apeiron*, de Plotino, tiene preexistencia; para Ficino el mundo es creado al mismo tiempo que pueda surgir el concepto de infinito.

Sobre la definición de la mente dice Ficino : « *Mens generat in se ipsa tum se, tum alia... et suit et aliorum concepit*



*rationes* » (la mente creadora de sí misma y de estas relaciones que no son experimentaciones, sino creaciones a *priori* que la mente puede crear por sí y para sí).

Veamos si estas no son las mismas categorías kantianas. Para Kant, estas cualidades que nos sirven para creaciones, capaces de dar orden y significado es un categoría; para Ficino son *rationes* que no nos vienen de las cosas, sino de la mente capaz de crearlas.

Para afirmar el subjetivismo de Ficino nos falta el otro aspecto; lo vimos del punto de vista metafísico, lo vimos en la relación del hombre y el mundo, lo vimos definiendo qué era el hombre, lo vimos en la mente humana y en el problema del conocimiento.

Establecido que la razón humana es creación del alma y el mundo creación de este individuo racional, veamos cómo esta intelectualidad subjetiva es capaz de actuar en el mundo objetivo; es el elemento que llamamos voluntad, es el fuego que sirve para la acción, pero antes veamos también cómo se entiende la acción :

La filosofía contemporánea hace ver que la acción puede ser uno de los momentos espirituales. En el siglo XIX se dijo que la mente humana no sólo está formada de ética y estética, sino que hay también el principio práctico; que la intelectualidad no es pura, sino que puede volver a la practicidad. Este llamado que en 1830 se hizo a los románticos, era necesario.

Ahora bien, esta vida práctica necesita también algún principio que pueda dar explicación a este mundo que nos rodea, y la filosofía moderna parece llegada a dar otro momento práctico que sería la acción, la voluntad que puede ser « normativa » y « constitutiva ».

Voluntad es la actitud de la mente que sirve para dirigir los actos del pensamiento, pero había que darle ciertas cualidades : esa voluntad viene referida a un principio trascendente.

El esfuerzo de la filosofía moderna desde Ficino está en superar esta trascendencia.

Una voluntad normativa nunca dejará de ser una voluntad fuera del hombre y el esfuerzo de la filosofía moderna está en hacerla inmanente; luego la voluntad debe ser constitutiva, un combustible en combustión, el mismo hecho de creación, ese es voluntad. No podemos admitir un pensamiento sin actuar, dicen los filósofos modernos; eso que hace que el pensamiento pueda actuar es la voluntad constitutiva. A eso quiere llegar Ficino.

Esta voluntad es la que debe dar vida a la inteligencia, según Ficino; para que esta voluntad pueda regir la inteligencia, tiene que ser dirigida a lo bueno, a la bondad. Ahora bien, ¿qué relación hay entre esta voluntad y el concepto de bueno, entre la vida práctica y la ética? Ficino resuelve este problema, diciendo que la voluntad por el hecho de dirigir la inteligencia es buena, luego tiene que dirigirla a lo bueno, pues basta el hecho de que sirva para dar vida a la inteligencia para que sea buena.

El problema que debe discutirse para esto es el de la existencia del bien y del mal, de la verdad y el error. Para llegar a esta autoconciencia de Ficino, a este inmanentismo, y proclamar la filosofía del inmanentismo absoluto, hay que resolver este problema; veamos entonces cómo lo encara Ficino. Ficino es el primero, para la historia de la filosofía que propone, que el mal no tiene existencia positiva, y éste sigue siendo el gran problema para la filosofía moderna. Hay dos formas de encararlo : a) admitir una creación de la bondad infinita y como tal trascendente; podemos postular la verdad como existencia infinita y ajena a la acción del hombre; serían eternas; y el mal y el error son cosas, en la escolástica, que otros espíritus crean para estorbar la vida de esta bondad infinita : estaríamos así en el concepto romano o griego de que el hombre no es creador de sus actos; b) pero admitir que el hombre es creador de sus actos, que su conciencia está en él como sujeta y que él es libre, que el hombre no niegue

el mal como opuesto del bien, al contrario, lo afirme y lo acepte como momento negativo, pero necesario, para que pueda triunfar la bondad. Admitir el mal no es más que admitir el hombre como debe ser, luego el mal es necesario para que el bien pueda existir, y así el concepto de lo bueno se hace humano. Es éste, tal vez, el único problema propuesto por Hegel y que Croce quiso resolver. La vida así es una vida que se hace siempre nueva y siempre creada por nosotros.

Ficino quiere demostrar que el hombre es libre. ¿Cuáles son las condiciones que lo prueban?

1º La aceptación de que en la humanidad están el mal y el error y entre todos los seres el hombre es el único que se pone frente a ellos para vencerlos, esa es cualidad única del hombre, ningún animal es capaz de esto : « Las bestias determinadas a operar por el divino intelecto que nunca se equivoca, mientras que *homo vero a suo, qui errare potest ducitur* (pero el hombre es conducido por él solo que puede equivocarse). Por eso las bestias no se equivocan. « Por eso es — continúa Ficino, — que las bestias no tienen tampoco autoconciencia; pero el hombre, como es libre, no es dirigido por estos conceptos divinos, se equivoca y a veces es malo, obra como su conciencia le dicta, por eso yerra, pero yerra para superarse, pues la verdadera vida es el triunfo continuo de la verdad sobre el error, de la belleza sobre la fealdad, pues si imaginamos una humanidad pura, en verdad no seríamos humanos sino dioses ». Croce dice : « Prefiero que se llame a mi filosofía « humana » que « teologizante »;

2º Otro argumento de libertad es el del « juicio práctico »;

3º Del suicidio como prueba de la libertad del hombre, es decir, « las bestias no se suicidan, el único capaz de hacerlo es el hombre, que algunas veces es capaz de interrumpir la corriente de su vida para darle un rumbo distinto; si el hombre es capaz de suprimir esta vida es porque en realidad no depende de otros principios ».

Por último nos queda otro concepto que aclarar y es sobre esta subjetividad que Ficino propone, que no va a tener el po-

der de la admitida por Descartes, pero que ya tiene en él los gérmenes.

¿Cuál es el más seguro argumento de que existe en nosotros esta libertad? Tal vez el más fundamental es que el hombre a diferencia de todos los demás seres de la inteligencia es capaz de recapacitar en sí mismo; los animales serán muy inteligentes si se quiere, pero no son capaces de pensar en sí mismos; hasta ahora el único es el hombre, luego es libre porque hasta es capaz de pensar en sí mismo.

Este afán de superarse tiene un fondo y es el amor en que está basada toda esta fuerza de luchar y de vencer. « El amor es como el agua y el fuego, — dice Ficino — es el agua que lo apaga no por odio al fuego, sino por amor a sí misma; por crear más agua es que busca crear más vapor de agua para aumentar su volumen ». Todo es amor, según Ficino; es la fábula del lobo y el cordero, que no se odian, sino que el cordero teme al lobo por salvar su vida, y el lobo mata al cordero, no por odio, sino para alimentarse, por amor a su vida.

Se le llamó místico a Ficino. Por sus condiciones lo era, pues era teólogo; fué un místico y la importancia está en ver qué clase de misticismo ha profesado.

El verdadero místico lo es cuando él, sujeto, pensamiento, objetiviza un sér y suprime su personalidad para hacer vivir la vida de este objeto.

Recordemos, una vez más, que el momento estético en filosofía es la afirmación del pensamiento como sujeto, el momento en que nosotros mismos nos intuimos, y para que este sujeto tenga vida es menester afirmar la existencia de este objeto en oposición; y este objeto, esta referencia de lo que no es uno mismo, es lo infinito en oposición a lo finito.

Este mundo del objeto es lo que afirma el mundo de la religión, es decir, todo lo que es objeto de referencia de nuestra personalidad finita. Y bien, ¿cómo explican este objeto, este mundo de lo infinito la religión budista y la cristiana?

Tienen dos formas precisas de este objeto : en la budista « yo » no es nada; en la cristiana la divinidad está en mí; luego « yo » debo merecer la gracia de ser Dios; pero en ambos casos se afirma este objeto como algo que está fuera de nosotros y necesita nuestra adoración. El místico afirma la existencia del objeto como algo que tiene vida independiente de nosotros, es objetiva, pero un místico puede ser subjetivo u objetivo; esta división es la que podemos desentrañar de toda la historia de la filosofía.

La filosofía antigua hasta el Renacimiento ha sido de místicos objetivos que sostienen que el mundo de la divinidad tiene vida por sí, propio, es una divinidad objetiva.

Respecto a este misticismo Croce dice : « Si proclamamos que el misticismo es el reino del misterio nos queda o no hablar del misterio o callarnos ».

Cuando podemos afirmar que este momento religioso, este objeto debe y necesita la explicación del sujeto, su conciencia, sin la cual sería inexplicable y sin valor y la vida más profunda está en el sujeto, entonces admitimos el objeto, pero como momento de la vida espiritual, que necesita objetivarse para superarse, para tener vida : es el objeto que tiene vida en la conciencia del sujeto.

Esta concepción admite la posibilidad de que este mundo pueda formar parte de la vida espiritual y ser un momento que debe formar parte de la vida del espíritu que es crecimiento continuo. En este caso, pues, no es, como podemos ver, el momento religioso algo irreductible y abstracto ante el cual la mente humana debe resignarse.

Cuando con Hegel, Schelling y Gentile, decimos que la religión no es objeto, sino que tiene vida en la conciencia del hombre, proclamamos el nuevo aspecto de la filosofía moderna : que la religión misma no es más que un momento de la vida espiritual. Hay en esto la intención de salvar el único problema trágico del dualismo, pues con el misticismo objetivo es insalvable.

Eso es lo que Ficino hace : la proclamación del misticismo

sujetivo; es creyente y es platónico (neoplatónico), pero admite en términos generales la inmanencia de la divinidad en el sujeto. Dice Ficino : « Dios es el sumo artífice de la naturaleza; sin embargo por el alma nosotros somos su prole y es por esto que él está en nosotros; por otra parte aquel que suele estar dentro de nosotros no puede ser padre nuestro, porque es mucho mayor que nosotros y lo que está dentro de nosotros es menester declararlo menor que nosotros ». El problema fundamental de Ficino es éste : ¿Cómo *uno* puede ser al mismo tiempo dentro y fuera de nosotros? Y la solución que Ficino le da es el anuncio funerario de toda la concepción antigua y escolástica.

Dentro del cristianismo, a pesar de la inmanencia de la divinidad, en la escolástica, siempre dice que es antes que nosotros porque Dios ha creado el mundo, de modo que estamos otra vez en la trascendencia. Pero Ficino dice que nosotros no conocemos más que lo que Dios nos ha dado para conocer (¿y a eso se debe el que supongamos a Dios anterior a nosotros?)

Ese problema lo resuelve Hegel, no Ficino, pero ese anuncio de Ficino es el anuncio funerario de la escolástica. (Cita 4).

Esto es el mismo Dios propuesto a la filosofía por Descartes : « Y como Dios no puede engañarse, lo que yo creo es así, pues Dios me ha creado, me ha dado los sentidos, entonces no puedo ser imperfecto ».

En la misma cita 4 dice Ficino : « Pero no pienses tocarme porque yo soy la misma estabilidad ». Eso tiene importancia, porque se da a la religión un sentido completamente alejado de toda empiricidad. Dios viene a ser así el acto espiritual, algo que no puede materializarse ni determinarse.

Otro párrafo de la misma cita dice : « Para el movimiento, recoge la multiplicidad, así pronto me alcanzarás cuando primero yo haya alcanzado a tí íntimamente ». Esto podemos traducirlo : esta multiplicidad es informe, algo que no tiene fin ni principio, es algo que escapa a nuestra conciencia y pa-

ra que tenga algún significado es necesario que podemos a esta multiplicidad; la hacemos una en nuestra conciencia; para entender a Dios es necesario en esa multiplicidad tocarlo. « Pero si nuestro sujeto no tuviera el don de la conciencia, (hoy diríamos : la facultad de síntesis *a priori*), no seríamos capaces de aprehender esta multiplicidad que se escapa, es menester tener en nosotros previamente esta facultad de alcanzarla ».

« Me alcanzarás cuando primero ya haya alcanzado a tí íntimamente »; hoy diríamos : « en tu conciencia ». Croce dice : « El primer paso de la vida espiritual es la intuición, que es la aurora del conocimiento; sublimidad está en ser imprecisa ».

Ficino se propone tres cuestiones :

1º ¿De qué manera la mente se eleva a la categoría divina? y dice que la mente tiene una especie de tacto, cualidad, *tactus*.

2º ¿Por qué motivo en ese estado no advertimos absolutamente la misión de Dios? Este es el misticismo de Ficino, porque en el momento de llegar Dios se nos va, está el misterio que surge en Ficino mismo. Y dice que es lo mismo que se ve el color por la especie del color, pero no la especie por la cual se ve; porque en esto hay algo *modo quodam inestimabile*.

3º ¿En qué manera Dios infunde en nosotros esta inteligencia? Por el tacto único, dice.

Ficino es antiintelectualista, es *voluntarista* y dice : « La mente humana no hace sino imitar a la divina : nuestro conocimiento es lo que Dios conoce de nosotros ». El dualismo no superado de Ficino está en esta como coincidencia de los opuestos. Es cuando la voluntad interviene para conocer, pero no llega a Dios.

La coincidencia de los opuestos es conmigo y la naturaleza, con « yo » y Dios, pero eso no se supera el dualismo, porque la oposición que hace, es en la humanidad no para Dios, no



para lo divino; por eso a pesar de todo es dualista, por eso es místico.

*Pomponazzi.* — Nació el 16 de septiembre de 1492, en Mantua. Murió en 1533, años antes que Ficino.

Pomponazzi está dentro de la inspiración filosófica general de todos los filósofos del Renacimiento, que explotan sobre todo el demostrar que el alma está en la naturaleza, y es éste también el problema de Pomponazzi.

Vimos con Ficino y sus discípulos Pomponazzi y Pletone, afirmar la mortalidad el primero y la inmortalidad el segundo. Hoy veremos en qué basa Pomponazzi esta afirmación.

Pero antes debo hacer notar un dato biográfico : no es como Ficino el jefe de una academia, un señor rodeado de comodidades, sino que es profesor en Bolonia, Mantua y Roma y sus clases no están escritas por él mismo, sino por discípulos que sacaban apuntes. En la discusión con sus discípulos, había más polémica que verdadera disertación; así, mientras que en Ficino predominaba la contemplación, Pomponazzi es polémico.

En su discrepancia con Aristóteles, a menudo terminaba sus clases diciendo : « O Aristóteles es un ignorante o yo no lo entiendo; probablemente lo que ocurre es esto último porque Aristóteles no puede ser ignorante ».

La obra de Pomponazzi se divide en tres capítulos porque tres son los períodos principales de su pensamiento, y veremos que de un punto a otro hay profunda evolución.

La parte central es ver que para la teoría del conocimiento él afirma dos clases de alma : primero el alma intelectual de la función intelectual del alma, y luego la naturaleza del alma intelectual.

Luis Ferri quiso demostrar que en Pomponazzi no hubo cambio de pensamiento, que siempre fué antiaristotélico, pero parece que no es así.

El alma como función intelectual, como actividad que se ejerce en otra parte, y la naturaleza de esta alma intelectual

son los problemas centrales. Para el primer problema, Pomponazzi tiene que afirmar que el cuerpo es parte necesaria del alma que sin él no podría operar.

El problema que nos interesa es el de la naturaleza del alma intelectual y lo vemos en sus tres libros o cuerpos de exposición : el primero *De immortalitate*, dice : « *Qua intellectus est occidit esse in materia* ». Aquí vemos que el alma es indivisa e inextensa, es decir, que el alma si no es extensa ni divisible, será una unidad ya hecha determinada y que por lo tanto no tiene que ver con el cuerpo.

En el segundo libre *La Apología* : « *Intellectum humanum et secundum esentiam et secundum potentiam; ... salis probabiliter posse videtur* », es decir, que aquí no afirma todavía que el alma en algunas forma deba ser extensa, es decir, que no podrá ser entonces indivisa, porque siendo extensa tiene que tomar forma sobre otra cosa, luego admite la posibilidad de que el alma venga a formar una sola cosa con el cuerpo, pero no lo afirma categóricamente, sino probablemente.

En el tercero *De Nutritione*, dice : « La inmortalidad del alma repugna a los principios naturales : *Repugnet principis naturalibus*. Entonces hay un problema que surge cuando admite un alma divisible y extensa, porque admite una correspondencia entre la actividad física y la emotiva : objeto y sujeto. Y esta relación, ¿cómo se hace? pregunta Pomponazzi, y viene un problema que hasta hoy se había pensado que era Pomponazzi el primero en proponerlo : el problema *Neutro*. Dicen hoy que Nifo en la época de Pomponazzi lo había propuesto.

Nosotros, un problema lo resolvemos de tal o cual manera y puede ocurrir que se resuelva de una manera por la fe y de otra por la razón; es el conflicto de Spencer entre religión y filosofía. Dice Pomponazzi que cuando llegamos a un problema cuyos términos son irreductibles, es *Neutro*, entonces lo conciliamos así : por ejemplo : la Iglesia dice que el alma es inmortal, tiene derecho a decirlo, pero por la razón, nos-

otros decimos que es mortal y también tenemos derecho a decirlo.

Nosotros ya no nos contentamos con este problema neutro que todavía contenta a Spencer, hoy somos más suspicaces y nadie diría que un problema neutro puede aceptarse; hoy a esos problemas neutros de Pomponazzi, se les llama « mal planteados » y se trata de dejarlos : La inmortalidad del alma, la personalidad del filósofo que pretende estar aparte de la humanidad, el problema de Dios, el que toda la naturaleza debe estar hecha para nosotros los hombres; son inútiles para la filosofía y el problema neutro de Pomponazzi perdura hasta Spencer, que en este sentido no lo aventaja, pero nosotros no aceptamos el problema neutro, porque en el fondo lo resolvemos de una manera u otra.

Para entenderlo mejor veamos qué diferencia puede haber o cómo podemos ver que esta actividad que él quiere admitir en la naturaleza no pueda llevarlo a un monismo como el que lleva a Spinoza.

Pomponazzi admite que esta actividad, *natura agens* es naturaleza agente, y el alma para Spinoza es la substancia *natura naturans*. La diferencia substancial básica entre una y otra (substancia), concepción es que la naturaleza de Pomponazzi es algo que está fuera de la naturaleza, es un « motor universal » no como Spinoza que es « causa » de sí misma; porque para Spinoza materia y espíritu son una sola cosa, para Pomponazzi no; Pomponazzi la admite como un motor universal, pero un motor que lo abarca todo, pero por lo menos antes de abarcarlo ya lo tenía, mientras para Spinoza es una sola substancia que después se manifiesta a nosotros en dos formas. Aquí vemos que esta *natura agens*, de Pomponazzi, responde al problema de que este agente está en la naturaleza. Se acerca al *motor inmóvil*, de Aristóteles; pero es motor *agens*, luego quiere hacer ver cómo esta alma está dentro de la naturaleza.

Nos falta, para darnos más cuenta de su personalidad, ver lo que podemos agregar sobre este problema. Pomponazzi tu-

vo como maestros a dos grandes pensadores : Aristóteles y Averroes. Los críticos de Pomponazzi lo llaman aristotélico o averroísta y en aquella época en efecto no había más que dos partidos en filosofía. Es discípulo de Aristóteles sin duda, pero hay diferencias con su maestro : Aristóteles quiere hacer ver el desarrollo de la naturaleza, *el aumento*, como él le llama : *la evolución*, como diríamos hoy ; y dice : « Primero está la unidad numérica del ser que crece ; segundo el crecimiento en cada una de las partes, y tercero el crecimiento del todo, « por algo que viene de afuera ». La interpretación de los aristotélicos verdaderos dice : hay aquí una doble igualdad : una numérica que corresponde a los seres inferiores y otra por equivalencia. Esto significa que el mismo desarrollo que podemos ver en las plantas lo vemos en los animales, pero en el hombre esta identidad es por sucesión lineal numérica, porque el hombre está predestinado a un fin, pero la otra naturaleza no tiene un fin determinado. En los animales esta identidad es por equivalencia.

Pomponazzi no está de acuerdo con esta distinción ; dice que no puede haberla, sino que el hombre tiene las mismas cualidades y el mismo progreso que todos los demás seres : también el hombre es por equivalencia, como los animales. Y agrega que Aristóteles eso no lo dijo seguramente, porque no quiso ir contra su época ; lo vió, pero no se animó a contradecir a todo el mundo. Y dice : « *Magna es autoritas Aristotelis maxima vero est veritatis* ».

Para contradecir a Aristóteles sobre qué iguales causas producen iguales efectos, dice : « Sin embargo yo he observado una semilla de repollo en años distintos : primero me ha dado repollo, después me ha dado grelos y cogollo ». Otro ataque a Aristóteles es el reproche que le hace de no referirse de una manera precisa al tacto, sino diciendo que después de la vista, el oído, el gusto y el olfato, lo que queda es el tacto ; y dice Pomponazzi : « Me hace acordar de aquel hombre que al salir de una reunión, como no recordara cuál era su caballo, esperó que los demás se fueran cada uno con el suyo, pen-

sando que el que quedara debía ser el suyo ». Aristóteles dice que el agua es el más tenue de los humores y dice Pomponazzi : « No debe ser el agua sino el aguardiente, porque se evapora ». Y al final de todos estos ataques decía : « Como Aristóteles no puede ser ignorante, lo soy yo ».

*Machiavelli.* — Höffding pone en su filosofía, en un mismo capítulo a Machiavelli y Pomponazzi, y él mismo se pregunta después el por qué. La solución está en que sea Machiavelli como Pomponazzi, siquiera desde un punto de vista; ambos responden al mismo principio general, que hemos dado para el Renacimiento. El príncipe que domina en el libro de Machiavelli es César Borgia, exponente de un gobernante ideal, y *El Príncipe* de Machiavelli es también un ejemplo de un verdadero príncipe; es decir, que Machiavelli también responde al *estetismo* propio de este período. El príncipe de Machiavelli no responde a la realidad determinada de sus verdades; es un príncipe que puede ser gobernante de cualquier época.

Pomponazzi se opone a Aristóteles y a Averroes, pero esto tiene importancia sólo en el sentido de que Pomponazzi quiere hacer una nueva ciencia basada en la naturaleza y Machiavelli tampoco quiere hacer historia basada en Aristóteles ni en los principios de la civilización griega; su ideal es Roma y quiere hacer una política como una historia basada en una concepción opuesta a la griega. En eso está el parentesco entre Pomponazzi y Machiavelli.

En la época de Machiavelli, Florencia está bajo el doble influjo del papa Alejandro VI, Rey de Roma, y el de César Borgia; estos señores estaban rodeados de satélites que representan un exponente de esa política principal y son omnipotentes, pero ni uno ni otro manifiestan ideas en ese sentido de justificar que « los fines justifican los medios » : A ese respecto Machiavelli no hizo más que tener la valentía de decir lo que los otros hacían, y la culpa de la política de ellos se le quiere achacar a Machiavelli.

Después de él, en la historia ha tenido defensores y acusadores. Entre los defensores está Bacon que dice : « *Gracias demos a Machiavello, que abierta y sin disimulación ninguna dijo lo que los hombres suelen hacer, no lo que deben hacer* ». Rousseau dice : « *Le prince de Machiavello est le livre des republicains; Machiavello était un honnête homme et un bon citoyen* ». Pero muchos más son los detractores de Machiavelli, entre los cuales figuran los hombres de iglesia en primer término, los jesuítas sobre todo.

En realidad, viendo más de cerca a Machiavelli no encontramos sino el anuncio de una época moderna; la Edad Media muere por la aparición de Machiavelli.

Y aquí nos encontramos con los comunes que luchan entre sí, los pequeños señores que eran la decadencia, la ironía de los grandes.

A propósito de esto se puede recordar aquel verso de Verni, en sus comentarios al *Orlando furioso* en que ya está la crítica de estos señoríos que persiguen ideales pequeños : Hay en *Orlando furioso*, una mujer guerrera que tiene una lanza poderosa que llega a atravesar de una lanzada seis individuos; es la caricatura del Ariosto, y en Verni, el héroe en cuestión todavía llega a tocar a un séptimo enemigo y habla de una espada tan filosa y veloz que Rinaldo no hace más que cortar con tal velocidad que el enemigo no se daba cuenta de que estaba dividido en dos, y dice el verso : « Pobres, andaban combatiendo pero estaban muertos ». Estos versos son aplicables a estos pequeños señores que combatían entre ellos, cuando en realidad ya estaban muertos. Refiriéndose a ellos, también dice Leopardi : « Veo el hierro y las murallas de que estaban llenos nuestros padres, pero la gloria no la veo ».

¿ Quién es el reformador no teórico como Machiavelli, sino práctico? Savonarola, contemporáneo de Machiavelli, aquel a quien Ficino, primero loa y después desprecia. Savonarola intentó su reforma primero pidiendo la benevolencia, la humildad, preceptos católicos, el martirio, el suplicio, para convertir a todos, purificarse y levantar a Italia; pero cuando se

da cuenta de que predicaba en desierto, *vox clamantis in deserto*, porque él mismo no respondía a la época en que vivió, como es un individuo práctico, no teórico como Machiavelli, cambia de táctica.

Machiavelli es puramente teórico; sus críticos dicen que formó la milicia florentina, pero siempre fracasó; una vez tenía tres mil plazas de milicia al sol desde las 8 de la mañana y no era capaz de hacerlos formar para marchar y sacarlos del sol, hasta que llamó a Juan de Médici, que en un momento los alineó e hizo marchar, cosa que él no había podido hacer en todo el día.

Savonarola primero había pedido la humildad, como ya hemos dicho, pero cuando no consigue con ello nada, pasa a la violencia y ejerce la tortura en Florencia apoyado en el papado; y en estas noticias de torturados encontramos la primera noticia de la vida política de Machiavelli, que fué torturado y condenado a multa por oponerse a Savonarola.

Machiavelli nació en 1469, murió en 1527. Su figuración es en el siglo XVI, pero él mismo fué el preparador de su siglo. En sus primeros años entró en una legación y llegó a ser secretario; aun como secretario el hombre ya tenía en vista miras políticas en el sentido de ver la fisonomía y el carácter de los pueblos. Es célebre el retrato que en una carta a Guiciardini, habla de franceses, españoles e italianos : « El francés — dice —, robaría el aliento, se lo comería y lo devolvería infectado; o bien lo aprovecharía con aquel a quien se lo ha robado; naturaleza contraria a la del español, quien de lo que roba nunca vez nada ». Y del italiano, decía que la república calla con Pedro Soderini, « El último de los republicanos y el primero de los imbéciles » (V. Villari : *Nicolás Machiavelli*).

Sigamos haciendo la biografía de Machiavelli : de la legación lo echaron cuando Savonarola está en el poder. Machiavelli se va a un bosque solo, en el que cortaba leña y la vendía : él mismo cuenta las discusiones que sostenía por vender por centavo más o menos. De noche iba a la taberna, jugaba al



*tric-trac* con el pueblo que allí se reunía; esto lo hacía para ver de cerca a qué punto había llegado el relajamiento de su Florencia y proclamar lo que él llama la corrupción de Italia; sobre ese fundamento va a edificar una nueva teoría de una nueva Italia.

Otro hecho importante que revela su carácter es el siguiente : escribe en San Casciano la historia de Florencia de noche, y no quiere escribir según Aristóteles, sino según lo que él ve, lo mismo que Ficino y los de la Academia Napolitana. El fondo es el mismo en todos ellos.

Otro carácter, o mejor otro rasgo de su carácter, es cuando después que estuvo en Casciano, los Médici lo mandan en comisión oficial a Pisa, donde pasa desapercibido a todo el mundo hasta que Machiavello, ya con su ideal de lo que debía ser un gobernante, entre otras cosas, demostrar ser lo que no se es, ser rico aunque se sea pobre, le escribe a Guiciardini que mande alguien que precipitadamente busque a Machiavelli como si tuviera algo muy importante que comunicarle, etc. (ver nota 5).

De Sanctis, dice de él « ha muerto muy pobre, tenemos por herencia su nombre y su ejemplo » (palabras de su hijo Pedro Maquiavelo).

## EL RENACIMIENTO

### *Primera sección*

La filosofía del renacimiento constituye el eslabón necesario entre la Edad Media y la Edad Moderna; son dos siglos de cultura durante los cuales, reaccionando contra el espíritu de la escolástica, se prepara los orígenes de la filosofía moderna; no podríamos explicar ni a Descartes ni a Bacon sino hubiésemos tenido a Ficino y a Bruno.

El pensamiento de la escolástica, con su laboriosa gestación de todos los problemas que le legara la filosofía griega, no había roto el cerrado círculo de formulismo que era el exponente de su cultura. Aun los mismos principios del cristianis-

mo que con San Pablo imponían una nueva visión del mundo y del conocimiento se volvieron rígidos en los últimos períodos de la escolástica; el verdadero conocimiento no es lo que el hombre pueda producir ni tiene valor alguno este conocimiento; éste ya está dado : es de Dios o más precisamente, en este caso, de Aristóteles y nuestro afán debe consistir en conocer esos presupuestos. Excluyendo toda historicidad a la realidad humana queda como arquetipo de esta época el silogismo, cuyas premisas ya implican las consecuencias. Y contra este formulismo vacío que no buscaba descubrir verdad alguna o dar desarrollo al acervo conseguido, por cuanto todo estaba dado de antemano, se ha de levantar el espíritu del renacimiento para reivindicar para el pensamiento su poder de creación, el valor de sus actos y la conciencia de una vida que debe ser siempre nueva (1).

Podemos, pues, afirmar que la vida del renacimiento comienza como negación o reacción a la filosofía de la escolástica. En sus términos precisos la escolástica afirmaba el siguiente concepto :

« La realidad estaba dada por la representación religiosa y no por la filosofía que fué injustamente llamada *ancilla theologiae* ».

De allí las consecuencias : a) Dios como representación fuera del mundo y el hombre y la naturaleza en un plano inferior; b) todo problema se resuelve por intuición o misticismo y ningún valor tienen la experiencia y la conciencia. Venía así a negarse, los dos grandes principios sobre los cuales se apoyara el renacimiento : la realidad en la naturaleza y en la subjetividad. En la nueva época se pretende separar la teología de la filosofía; se afirma el valor de la naturaleza como imagen e inmanencia verdadera de Dios (*Natura est Deus in rebus*, dijo Bruno) y se legitima un principio inmediato de la certeza científica (2).

(1) Gentile, *Sistema di logica*, II Introducción.

(2) Spaventa, *La filosofia italiana nella sua relazione*.

Esa reacción, como por lo demás toda actitud del pensamiento, tiene su preparación histórica. Hay en este período, principios de civilización que preparan o forman el plano desde el cual surge la nueva filosofía. Esa « situación de hecho », como decía Croce, está representada, entre otros, por tres grandes factores : a) la nueva conformación social y política de Europa; b) la reforma religiosa iniciada en Alemania y en los Países Bajos; c) la índole intrínseca del pensamiento que pujaba por romper los límites de un horizonte que no estaba de acuerdo con las exigencias históricas.

La Edad Moderna, en efecto, se anuncia con la afirmación de una vida nacional; desaparece la aspiración hacia el imperio universal y contra la concentración unitaria de la Edad Media, surge el afán de la descentralización; París y Roma ya no son los centros espirituales del mundo y con el florecimiento de idiomas nuevos se destierra al latín como único y universal idioma. Los papas, ocupados en querer ser también ellos soberanos políticos, no podían ser más tiempo dueños del mundo y, en lo que a la religión respecta, Alemania, Inglaterra, etc., florecían en una vida aparte. Consecuencia de la formación de nuevos estados y del florecimiento de nuevas iglesias, fué la aparición de las universidades alemanas y de las academias, principalmente italianas, donde la sabiduría pierde su caracter de privilegio de casta o patrimonio de unos cuantos para convertirse en el libre desarrollo de la actividad individual de cada pensador (3).

La filosofía no está al servicio de tal o cual fin religioso o político; no es ya el instrumento de la teología. El saber por el saber mismo de esta nueva filosofía que representa el eco del rejuvenecimiento de las artes, de las letras y del pensamiento (4).

Así entendido el renacimiento, como la significación del nuevo concepto que el hombre adquiere con respecto a la rea-

(3) S. Villani.

(4) Windelbaud, *Historia de la filosofía*.

lidad, podemos considerarlo como el período que separa la Edad Media de la Moderna; pero por un análisis más profundo, podemos ver que en este mismo período hay como una preparación, primero, y luego un desarrollo. Entre Petrarca o Ficino y Bruno o Vives notamos claramente una diversidad espiritual hasta en su actitud; aquellos celebran lo que es estrictamente humano y lo celebran en su intimidad, o en la tradición clásica que puede dar más vigor a esa celebración; éstos, en cambio, contemplan, afanosos, fuera del hombre y en la naturaleza o en el conjunto armonioso quieren descubrir las leyes o la realidad que en el hombre mismo vive; el punto de vista humano, en los primeros, llega a ser, siempre, entendido como ampliación de esa misma humanidad, punto de vista naturalista.

El humanismo, hemos dicho, reacciona contra las últimas expresiones de la civilización de la Edad Media, que son concordantes con las características del pensamiento existente. La orden de los mendicantes, la inquisición y la *Divina Comedia* son índices de esta época; se había llegado a verdades definidas y, en la cristalización de todos los gérmenes espirituales, se afirma una realidad que no puede ni debe discutirse. El cristianismo había afirmado, un nuevo concepto de la realidad : la realidad como espíritu, como objeto que, escapando a la inteligencia, se afirma por el amor y la fe; es decir : una realidad que el hombre puede crear y realizar por cuanto sería la expresión de su personalidad, opuesta a la concepción de una realidad finita y presupuesta al hombre.

Pero esa intuición original del cristianismo no pudo resistir al momento histórico que tocó vivir; y por conservación y por la lucha con otras filosofías, la iglesia encerró en viejos cánones ese concepto nuevo; « un vino nuevo en viejos toneles ». Los padres de la iglesia recurrían a Aristóteles y a Platón para querer demostrar la nueva verdad descubierta por el cristianismo. Y la filosofía griega, aun el mismo Platón, no salió del naturalismo : las ideas eternas de Platón o los principios indemostrables de Aristóteles, son cualidades

que trascienden la actividad del individuo; éste, por lo tanto, es un ser finito, un ser natural; y los cristianos, el mismo Santo Tomás, aun cuando buscó afanosamente librarse del concepto averroísta con preconizar un cristianismo platónico, deben, en último término, conformarse con admitir el concepto aristotélico del *acto puro* que es condición de todo el devenir, condición del mismo pensamiento humano.

Piérdese así la individualidad humana y hasta encontramos un florecimiento de religiones orientales : San Francisco de Asís no representa sino la anulación del principio afirmado por el cristianismo del poder del individuo. De ahí que el arte no pueda ser la concreción individual y deba surgir la alegoría. En el *convivio*, como en la *Divina comedia*, existe la alegoría porque la poesía no debe reflejar sino lo que de antemano es grandioso y sublime; lo que ya está determinado; el mismo Dante busca subyugarse a Virgilio « *lo dolce stil nuovo* » e « *il savio gentil che tanto seppe* ». Es claro que Dante nos es solamente eso y que su potente genio rompe esas trabas para centellear divino; pero está en él encarnado el espíritu de la Edad Media.

Se ha dicho que las señorías señalan el término de la Edad Media. En efecto : los *Comunes* no habían superado el concepto político de la Edad Media; más que el individuo está el pueblo; contra la individualidad la corporación y así la afirmación de un Estado como expresión de la voluntad de los individuos está lejos de la época de los Comunes; con las señorías, en cambio, se asomó ese nuevo concepto de estado en que el individuo, más que obedecer, es el creador de la ley. Este nuevo concepto que culmina en César Borgia, autor de la mejor obra de arte para hacer un estado, y en Machiavelli como el autor más coherente para la concepción de un « príncipe capaz de crear semejante obra de arte », ha sido llamado : « un concepto político *estético* »; como en general puede afirmarse del concepto filosófico del humanismo, que es *estético* en oposición al naturalismo de la Edad Media.

## Orfeo y la música moderna

(Reflexiones sugeridas por la representación de *Orfeo*, de Gluck en el teatro Colón).

« La simplicidad, la verdad y la naturalidad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte », decía a cada paso el caballero Gluck. Hoy, ante este *Orfeo* de augusta serenidad, que resurge en medio de nuestro siglo fragoroso como un eco lejano del pasado, nos recogemos para repetir las palabras del maestro. Hay ciertas revelaciones del arte, sobre todo en la música — arte interior por esencial privilegio de su propia naturaleza — que es necesario contemplar de rodillas. La emoción mística de las figuras del Fra Angelico, ¿no impone acaso esa actitud instintiva de la adoración? La misma urgencia ritual nos apremia frente al milagro panteístico de Beethoven. Los románticos no se equivocaban tanto como lo creemos, cuando afirmaban que la inspiración era un soplo divino. En cualquiera pintura del Fra Angélico — contemplad, por ejemplo, el *Coronamiento de la virgen* —, veréis cómo el pintor no revela en su obra el sentido humano y material del esfuerzo : las imágenes parecen surgir allí de la luz, trémulas e inefables como si fueran hechas de luz ellas mismas. Diríase asimismo que los acentos de la *Pastoral* concretan a su vez esa eterna armonía flotante en la naturaleza, esa equilibrada infinitud cósmica cuyo acorde misterioso percibían los pitagóricos. Pues bien : cuando

escuchaba el tranquilo fluir de la sinfonía en el tercer acto de *Orfeo*, creía asistir al mismo prodigio de vasta euritmia, de plenitud armoniosa que, en el milagro de la realización estética, tonifica nuestra intimidad ajustándola al ritmo sano y cordial de la vida.

Hay una palabra que, en el orden subjetivo, corresponde bien al sentido objetivo y plástico de la *euritmia*. Correlativa a esa armonía exterior que es la *euritmia*, hay otra armonía interior, que es la *euforia*, sensación de equilibrio vital, de goce íntimo difuso, de *bienllevar* la vida. El secreto del arte clásico podría encontrarse allí : arte eurítmico por definición, es asimismo el arte específico de la euforia, el arte que refleja por excelencia la alegría de vivir. Todo el arte apolíneo tiene ese carácter. La música del *Orfeo*, de Gluck, está inspirada en ese sentimiento vital. El arte moderno, en cambio, desde el romanticismo hasta nuestros días, tiene un sentido precisamente opuesto : es el arte que expresa la angustia de vivir, el entrañable tormento de una humanidad enferma y descontenta. De ahí el desequilibrio de la forma, la anulación íntimamente desgarradora de la euritmia. El *Tristán* es la concreción más asombrosa y terrible de esa inquietud irreparable. Por eso termina *Tristán* con un voluptuoso aniquilamiento, con un frenético abismarse en la muerte; *Orfeo* termina con un luminoso cántico epitalámico, con una solemne afirmación de vida que nos recuerda la sublime fiesta de los *finales* de Beethoven. Después de la audición de *Orfeo*, salimos del teatro con el espíritu limpio y aligerado, como si hubiéramos sufrido una maravillosa inmersión en aquella dantesca *luce gaudiosa e bianca* que aureolaba el alma de los buenos. El milagro estético de la *catharsis* aristotélica — secreto de la tragedia antigua — se opera aquí en toda su integridad : la música de *Orfeo* purga del alma las pasiones, disipa los *malos humores*. ¡Comparad esta sensación de placidez, de entonación vital, con esa otra sensación de refinado tormento, de sadismo espiritual en que nos sume, por ejemplo, la audición del *Tristán*! En ningún otro arte como en la música po-



demos advertir esa extraordinaria inversión de la sensibilidad estética. El atonalismo caprichoso de Stravinsky, la desarmonía erigida como sistema, el preciosismo orquestal, tienen muy otra significación que la de simples alardes técnicos. Cuando la vida se siente ella misma como una desarmonía irresoluble, como un eterno motivo de dolor de tonalidad imprecisa, cambiante, como una cromática y fatigosa ascensión hacia la muerte, la música, que es el registro más sensible de esas fluctuaciones del sentimiento vital, refleja en la inversión de sus formas tradicionales esa inquietud íntima, peculiar del hombre moderno. El acorde perfecto, en que el ánimo descansa y reposa, y que sugiere una inexpresable sensación de cabal equilibrio de los sentidos y el espíritu, es despreciado en lo posible como un elemento *disonante* dentro de la música contemporánea. La sensibilidad musical ha sufrido una inversión en el sentido más riguroso del término : paradójicamente, podríamos decir que hoy se siente lo equilibrado, lo perfecto, lo eurítmico, como disonante, mientras lo dislocado y desarmoníco está perfectamente a tono con nuestro temperamento.

El tranquilo fluir de la sinfonía clásica, con su tonalidad precisa y casi constante, con la arquitectura armoniosa de sus diversas parte, no nos satisface ya plenamente. El espíritu clásico no dejaba en música ningún lugar para *lo imprevisto*. Cada motivo, por más cargado de dramatismo que estuviera (evocad *Orfeo*), realizaba su ciclo consabido y previsto, y la cadencia final de rigor dejaba en el ánimo una tranquila impresión de paz, de cosa conclusa y definitiva. La *melodía infinita* responde a sentimientos precisamente opuestos. El motivo se escurre en la orquesta por todas partes, vagaroso, inquieto, proteico, asume formas engañosas y alucinantes, reaparece cuando menos se lo espera, sin ningún preludeo formal, sin otro presentimiento que el puramente psicológico que nos sugiere el curso del drama. Y luego, se disipa de improviso, sin ese cadencioso y solemne saludo de despedida que acompaña su alejamiento en la sinfonía clásica.

Una partitura de Strauss puede tomarse como un fiel dia-

grama del sino que preside la vida contemporánea. Nada más gráficamente demostrativo que la notación straussiana. La apretada muchedumbre de signos, compacta y frenética, desorbitada, tortura el pentágrama a trazos violentos como heridores altibajos; se abisma ora en profundos y oscuros valles, hurgando las más subterráneas grutas de la orquesta, para resurgir luego de un golpe en la atmósfera luminosa de las más altas adicionales. Aventurera, se arriesga en breves y contradictorias tonalidades, cuando no las invade a varias a la vez, masa ubicua y difusa como el mar. Comparad esto con el flujo tranquilo y dulce de la sinfonía de *Orfeo*, que va derramándose con lánguida serenidad sobre la suave vertiente de una armonización constante y plácida; diríase un transparente hilo de agua, con perezosos remansos y descansadas curvas, centellando sobre el fondo monocromático de una pradera en que la vista se aduerme muellemente. En un caso, la música refleja la irreparable inquietud de un espíritu angustiado, que mariposea en todos los panales sin detenerse en ninguno, porque con cada miel devora el hastío, renovada constantemente su avidez de sensaciones pristinas, y condenado al eterno vagar en pos de un destino esquivo. *Orfeo*, por el contrario, nos evoca a maravilla el tranquilo vivir cortesano de la sociedad de Luis XV y de Voltaire. Como el filósofo de *La Pucelle* era el mismo Gluck sibarita y gourmet. Amaba la galantería, el bien decir aristocrático, la distinción en el estilo y las maneras. Más afortunado aun que Mozart, fué constantemente cortejado por aquellos mismos que, por su posición, estaban destinados a recibir el pleito-homenaje de los grandes. Conoció la privanza de los reyes y de los embajadores. No hubo una sola sombra en toda su vida, dedicada por entero a la gloria y al arte. La célebre polémica con Piccini, que suscitó aquella fronda musical en que estaban en germen todas las modernas discusiones sobre la estética del arte sonoro, lo afirmó aún más ante la admiración de los amigos y la envidia de los adversarios. Gluck resurgió de la tempestad revestido de una gloria aun más resplandeciente. Re-

fleja muy bien Gluck en su música, como el mismo Mozart, esos amables sentimientos y ese sentido sano y optimista de la vida. Las vagarosas almas que habitan los Campos Elíseos, en *Orfeo*, se mueven al son de una música en que se insinúan el ritmo del minué y la gavota...! Qué sugestiva afinidad con esas evanescentes evocaciones mitológicas de Watteau, en cuyos personajes se perfilan las actitudes cortesanas de los caballeros y damas de la época! Sutil aleación de las puras formas helénicas, con la graciosa elegancia dieciochesca... Tengo para mí que Nietzsche se ilusionaba él mismo cuando creía hallar en Bizet la liberación de la *wagneria*, de la *música del porvenir*. El, que ha sido el más extraordinario intérprete de los caracteres de la música contemporánea, hubiera señalado como ideal, al lado de Mozart, a quien admiraba, al mismo Gluck. Buscador ansioso de la *euforia*, la habría hallado ¡al fin! en esas eurítmicas realizaciones musicales. El cántico elegíaco del primer acto, alarde indecible de dolor concentrado, — noble dolor de semidioses, y, sin embargo, pleno de humanidad, — habría lavado su espíritu con la misma eficacia liberadora del *pathos* griego; el *scherzo* del segundo acto, que subraya la escena dantesca del Averno, le habría infundido ese sentimiento recio y vital del ritmo, que marca *el retorno a la naturaleza, a la salud, a la alegría, a la juventud, a la virtud*. Estas palabras de *El caso Wagner*, releídas después de haber escuchado *Orfeo*, me alucinan con renovado prestigio :

« ¡Habéis reparado en que la música torna libre el espíritu, da alas al pensamiento y lo vuelve a uno tanto más filósofo cuanto más músico es? Cruza el cielo pardo de la abstracción un relámpago : la luz es tan intensa, que permite ver las filigranas de las cosas, los grandes problemas se ponen a nuestro alcance, abarcamos el mundo, como si estuviéramos en la cumbre de una montaña. Acabo de definir, precisamente, el *pathos* filosófico. Sin advertirlo, cae sobre mi espíritu una granizada de hielo, de sabiduría, de problemas resueltos. ¿Dónde estoy? Bizet me hace fecundo. No tengo otra forma de patentizar, ni otra prueba del valor de las cosas ».

Pongamos Gluck, en lugar de Bizet y el pasaje — a nuestro modo de ver, — se adecúa perfectamente al caso.

Desde entonces hasta hoy, toda la evolución de la música podría definirse con estas palabras : una tendencia a exteriorizarse cada vez más. *Música hipnótica* — llama en alguna parte Nietzsche a la música moderna. Podría definirse también la música moderna, como una ingeniosa trampa destinada a escamotear el lirismo inmanente a la música misma, por el episodio descriptivo. La emoción ha sido substituída por *lo pintoresco*. Ninguna música como la de nuestros días préstase tanto a ser traducida en términos plásticos y sensuales. Stravinsky y Ravel sugieren colores, formas casi palpables... La música ha desvirtuado su lirismo esencial, específico, para fraguar en la atmósfera ilusoria de los sonidos quimeras alucinantes, provistas de forma y de color.

Impresiones como las del *Orfeo*, nos arrancan por un momento de ese mundo prodigioso de aquellarre, mundo de la *cueva mágica* poblado de entes traviesos y de sugerencias hipnóticas. La música — en efecto —, abre perspectivas ilimitadas y contradictorias para el anhelo cósmico. El mundo de Beethoven es un mundo opuesto al mundo de Wagner. El mundo sonriente y primaveral de Mozart es un mundo distinto al mundo sin estrellas de Strauss. La irrupción cada vez más avasalladora del orientalismo en la música moderna — fenómeno indiscutible que se manifiesta con singular relieve hasta en las producciones más excelsas del arte contemporáneo, — nos prueba cuán verdadero es el sentido mágico que hemos querido adscribirle. El mundo artificial y paradójico de Baudelaire, de Du Quincey, es el mundo donde se mueven esos extraños entes sonoros de nuestros días : mundo misterioso y esotérico, divorciado de toda naturalidad y de toda lógica. Pero fácil es restituirnos al mundo de la naturalidad y de la libertad, a través de los grandes maestros del pasado, que han sabido traducirnos tan maravillosamente esa actitud elemental y sana de estupor admirativo frente al mi-

lagro de la vida. Bach y Beethoven nos rescatan del mundo mágico y diabólico — como al alma del Fausto — y nos elevan a esa esfera superior en que el arte adquiere su aceptación universal y eterna.

HOMERO M. GUGLIELMINI.

## Valle Inclán

Y la luz y el color y el sonido  
Sólo son cerebrales fantasmas...

ALMAFUERTE.

Y todo es como el color y el sonido en el cerebro. Estamos siempre colorando el mundo con el prisma de nuestro temperamento. Pretendemos hablar de los demás y solo hablamos de nosotros mismos. No podemos salir de la caja craneal, la *caverna*, que dice Anatole France.

Y entonces, ¿qué hacer para retratar a los escritores?

Dejar que se pinten ellos mismo en la luna de su estilo.

Y así va a presentarse don Ramón del Valle Inclán. Apenas si nos permitimos el lujo de delinear el marco.

Su dicción es única entre tantos que manejan con gallardía el verbo de Cervantes. En frente de los otros escritores de su patria, le son aplicables estas palabras del amante de la pecadora mejicana en la *Sonata de estío* : « todos los españoles nos dividimos en dos grupos, el marqués de Bradomín y los demás ». Prosa alada, que aporta al castellano la ligereza francesa.

La arquitectura verbal castelariana, mapa de un vasto género, resulta, comparada con la airosa de las *Sonatas*, la construcción recargada y pretenciosa al lado de la sencillez esbelta. Todo en él es distinguido, con delicadeza aristocrática. La poesía está en la elegancia, decía una célebre escritora, y parece ser la máxima de este escritor que, sin duda, es ya

célebre también. Se pinta en uno de sus héroes que quería ser confesor de emperatrices y de reinas.

¿Cómo siente la naturaleza? Con gracia risueña y sensibilidad contenida.

Ha de haber estudiado muy bien la gama del idioma. Hay belleza en las notas que suspiran a lo lejos, y Valle Inclán ama esos ecos dolientes y lejanos. Huye del tono alto y acierta a producir sus acordes con una hechicera combinación de semitonos, divinamente evocadores. Nos habla de la vaguedad risueña y feliz de los recuerdos infantiles, nos mece con la salmodia del viento, las cántigas poéticas del pueblo, la quejilla de las olas y el rumor quejumbroso de las selvas *que alzan al cielo sus cimas pensativas*.

Deliberadamente monótono, a veces, para producir la continuidad de algunas sensaciones musicales, va repicando y conjugando la tiramira de sus verbos predilectos. Veamos :

Las palabras del peregrino en *Flor de santidad* pululan en el aire, el viento siempre está llorando *a la distancia su llanto de mil años* o quejándose en los pinares, con voces de otro mundo. En *letras antiguas* resuenan acentos de cadencia lánguida y nostálgica. Los mirlos cantan en las ramas y sus cantos se responden encadenándose en un ritmo *remoto* como las olas del mar. La voz de Adegá era devota y su idioma era el *arcaico, casi visigodo* de la montaña. En la escala de sus notas más queridas, las hay hondas como un eco de la pasión o solemnes y graves como las letanías y los salmos. A veces los cactus sacudidos por el viento, remedan ruidos de torrentes que se despeñan a la distancia, en la obscura lejanía. Y en *Gerifaltes de antaño* hay sombras y rumores que tienen una eternidad y una eficacia en el gran ritmo del mundo.

Así el amante del sonido. Vamos, de inmediato, a la sensación pictórica.

Al semitono en música corresponde la mediatinta en pintura. Acordando con esas notas siempre vagas y distantes, pinta reflejos dorados, lontananzas y agonías de la luz. Pone



en sitio conspicuo, con los cantos litúrgicos, la penumbra de los templos solitarios, la belleza mística, la santidad contrita. Las nubes, en sus páginas, van volando albas en el fondo sangriento de la tarde que, a su vez, huye arrebujaada en los pliegues de la ventisca.

Delinea montañas de fantástica cumbre, marcando el límite de la otra vida. El sol y las estrellas se ponen en ocaso que dura eternidades. María Rosario, el único amor de su vida, en la *Sonata de primavera*, era santa y bella como esos *arroyos silenciosos que parecen llevar dormido en su fondo el cielo que reflejan*. El marqués de Bradomín se propuso amarla y superar por ella a todos los amantes que en el mundo han sido... Locuras gentiles y fugaces que sólo duraban algunas horas y que, sin duda por eso, le hicieron suspirar y sonreír toda la vida...

Así el pintor. Un poco colorista, un poco decadente, con algo romántico, quiero decir, sentimental.

Palabras que no viven en ajenos labios, están muertas en los míos, dijo una vez, y ello no es cierto del todo. Acude con harta frecuencia a verbos que no usan otros, a vocablos que saca de no sé dónde : las esquilas suenan con *ingrónimo* campanilleo, el relámpago deja en los ojos la visión temblorosa y fugaz del paraje *inhóspito*, al marqués cereaba la turba *clamorante*, el viento y los pájaros *ululan* a toda hora.

Cinzelador primoroso, evita, hasta donde es posible, el *que* de la sintaxis vulgar, sirte del romance, escollo del prosador, rompiente donde naufraga la elegancia.

Es escéptico. De tarde en cuando se siente la punta de diamante de su ironía. En una historia de España donde leyó siendo niño, le enseñaron que lo mismo da triunfar que hacer gloriosa la derrota...

En la melancolía del sexo ve el germen de la gran tristeza humana, elegante cifra de cierta desoladora filosofía.

Siempre estuvo persuadido que la bondad de la mujer es más efímera que su hermosura.

Es a veces bellamente impío, con impiedad simpática. Ze-

notemis, en el banquete de *Tais*, revista de la filosofía pagana agonizante, dice que no hay una sola acción humana, ni siquiera el beso de Judas, que no lleve en sí el germen de la redención, y Valle Inclán también descubre en donde menos espera, un reflejo de belleza. Le encuentra hasta en el horrendo incesto de la Niña Chole. Sus labios sangrientos eran bellos como su historia! Lo peor es que, a fuerza de elegancia, torna a su heroína casi inocente : con el nimbo del amor la ennoblece y la rescata. La otra heroína, la de la *Sonata de primavera*, no sabía que su destino de santa era menos bello que el de María de Magdala.

En la *Misa de San Electus* del *Jardín novelesco*, tres jóvenes enfermos, mordidos por un lobo rabioso, van a pedir su cura al santo milagroso. Con voces estranguladas gemían caridad. El abad cantó la misa y ésta fué tan eficaz que los tres penitentes se murieron. Aquí la deliberada sencillez, casi simple, del estilo, hace resaltar el contraste inmoral del desenlace.

¿ Quiénes influyeron sobre él? Sus ideas, en ocasiones, parecen teñirse un tanto de las de Jean Lorrain (preseindiendo de las expresiones crispadas y violentas de este enfermo, me apresuro a decirlo).

Hay en el uno y en el otro, como en casi todos los decadentes, cierto abuso intolerable de lo *litúrgico*.

Y María Rosario tenía su *leyenda*, como el Duque de Fresnes, aunque en nada se parezca la imagen angélica del amor puro con Mr. de Phocas, el endemoniado, que buscaba las miradas de agua doliente para ahogar en ellas a la *Ofelia* de sus *descos*.

Y el encanto perverso de la Niña Chole, Venus turbulenta, hace pensar en las princesas de Moreas a quienes alude Lorrain, malditas, fatales y ¡ adorables!

Las audacias de Gracián asoman no se sabe dónde ni cómo, pero sin su amaneramiento a veces gongorino. Tal vez en un título, en *Flor de santidad*. Luis, dice Gracián, era *flor de santos y de reyes*.

Pero todo está atenuado por Anatole France. Los ojos de *violeta* de Atega, la zagala soñadora, son los propios de Tais, y ciertos sueños y visiones compulsan los de Pafnucio. Quizá el *Satanás*, *Satanás*, con que finaliza la *Sonata de primavera*, sea eco del *Vampiro*, *Vampiro* con que acaba Tais. Cuando la Niña Chole, tendióse en la hamaca y *esperó*, remedaba bastante a la temible cortesana que antes, en la gruta, también *esperó* al abad de la Tebaida santa.

Pero de todos modos, Valle Inclán es un escritor original. Nadie, que sepamos, practica en España como él, el arte por el arte. Ha trasuntado cuadros bellísimos con el delicado pincel de su palabra, y después de tanta prosa fatigante, descansamos en su estilo.

Y ¿se ha retratado a sí mismo Valle Inclán? Acabamos por dudarlo. En algo intervenimos, en la distribución de los colores.

Lectores habrá que con distinto temperamento, copiando pasajes diferentes a los resumidos por nosotros, produzcan otra impresión con otra estampa. El tinte del prisma interior... el fantasma cerebral. Decididamente, no podemos salir de la *caverna!*

MANUEL DOMÍNGUEZ.

## Anatole France

*Verbum* se asocia al duelo universal que provocó su muerte. Pero, aprovechando de sus lecciones, se asocia con un poquito de ironía; es decir: no lamentándose mucho ni valiéndose del instante para enhilar cuatro o cinco lugares comunes acerca de su genialidad, de su estilo, de su comunismo, de su... etc.

Por lo demás, France no era ya sino una reliquia dorada por el tiempo y por la gloria; síntesis y flor de una época, nos dió todo lo que encerraba en su alma exquisita. ¿Qué más podíamos esperar? ¿O, acaso, esperábamos la obra que estampara sobre su límpida ejecutoria la mancha de una debilidad senil?

Como todo lo que hizo, Anatole France hizo bien en morir sin haber desfigurado la línea de su perfil inmortal. Su muerte es una suprema lección de buen gusto y de aristocracia intelectual.

Los griegos decían que el varón amado por los dioses moría joven. Cuando France llegue a los Campos Elíseos, Sófocles comprenderá que no fué él la única excepción que los Cronidas hicieron a sus preferencias.

## Julés Lemaître y la crítica impresionista

A fines del siglo pasado ha surgido en Francia una escuela crítica, que indecisa en los comienzos, sin nombre ni otro propósito que el de agrupar a los escritores jóvenes, al adquirir vigor y plena conciencia de su vida, buscó amparo en la estética de vanguardia de aquel entonces. El impresionismo estaba en auge. La novela y el teatro en manos de los naturalistas — que son a su modo los equivalentes de los pintores de aquella escuela —, ocupaba el interés del público. Y así, un buen día, cuando esa tendencia fué lo bastante pronunciada y definida como para constituirse oficialmente, contó la crítica con una nueva forma, la creada por la escuela impresionista.

Una escuela más no es siempre una desgracia, y al mezclar el impresionismo en estas andanzas, quienes lo hicieron realizaron una obra inteligente, pues era, en efecto la concepción que con mayor eficacia pudo inspirar a estos innovadores, no sólo como doctrina, sino además por ser ese su momento e identificarse con la vida contemporánea. En pintura, por ejemplo, significó la tiranía del colorido y el desprecio del dibujo; pero la escuela impresionista no es sólo la expresión de un nuevo modo técnico; simboliza una idea, la ruptura con el criterio y las normas de una enseñanza estrecha y anticuada, en especial contra la rutina de las academias. Pues bien, esta otra escuela que acaba de aparecer en la crítica, era su hermana menor; y si los pintores estaban hartos de aquellos cuerpos tan comedidos, que no se atrevían a sobrepasar

de un milímetro las dimensiones clásicas, y dieron en substituir el trazo por la mancha, los críticos estimaron que siendo jueces de las obras, nadie puede impedirles apreciar, como se les viniera en gana, la belleza y el mérito de lo que se sometiese a su estudio.

Los impresionistas no modifican en esencia el juicio crítico, sino que atacan las imposiciones de las doctrinas preponderantes : el dogmatismo ya de los tainianos, ya de los académicos. Por eso consideran esta lucha como la defensa de la opinión individual y dirigen sus esfuerzos contra el respeto supersticioso de las reglas de la retórica y de las leyes de las teorías en boga, y a las que sin desconocer su importancia, se les niega el carácter de normas exclusivas. En ello no hay nada nuevo. Las literaturas no son más que ciclos encadenados de procesos semejantes.

La crítica, recién elevada en ese siglo a la dignidad de un género, a pesar de sus pocos años conocía los efectos de la discordia doctrinaria. El impresionismo es, en resumen, la última manera de comprenderla, el colmo de la moda. Pero moda y todo se le emplazó a que manifestase las razones por las cuales se levanta en cruzada. En enero de 1891 ese dialéctico tan atrabiliario que se llamaba Ferdinand Brunetière, le lanza el cartel de combate en un artículo en que despliega toda la lógica de su argumentación precisa y abrumadora.

Según se asegura, hubo impresionista que, después de conocerlo, en el duelo de su arrepentimiento, pidió confesor y santos óleos.

Brunetière ha sido un hombre de los que toman la vida en serio. Educado en la ley positiva, juraba por Darwin y por Augusto Comte, teniendo plena confianza en la eficacia moral del calendario que imaginara éste; y esta forma de proceder, con desaliño, sin que se apoyen los juicios en citas y textos autorizados, ni preocuparse de las consecuencias que provocan unas opiniones lanzadas, así no más, a la curiosidad pública, es perturbadora y condenable. Por ese camino, la crítica sentará cátedra de charlatanería, y los impresionistas que

niegan el examen objetivo y le oponen su decantado subjetivismo, la reducen y confunden con la estimación personal, lo que además de ser falso es inexacto, puesto que sus apreciaciones tienden a clasificar en la escala de lo bello y en las épocas de las literaturas, la labor de los artistas. « Cuando nos hemos dado cuenta de cómo reacciona nuestra emotividad y percibimos la parte que les corresponde a los prejuicios de la educación, del ambiente y del ejemplo, queda una obra, un hombre y una fecha, y es posible proponerse determinar esa fecha, precisando en qué momento, con qué preocupaciones vivió ese hombre y se ha engendrado esa obra, también podemos investigar lo que ha sido su autor, qué alma lo animaba, si era triste o alegre, si noble o despreciable, si digno de odio, de admiración o de indiferencia, y entonces, explicada la obra, se la puede juzgar para luego clasificarla. La crítica no se preocupa de otra cosa. ¿Qué hay en esto que no sea extraño a nuestras impresiones? ¿Que no pueda existir sin depender de los gustos y de la simpatía de quien lo realiza? Y al acusar a la crítica que defiendo, de que su *dogmatismo* no es más que la forma insincera en que disfraza sus *preferencias*, ignoran que también en las suyas hay una parte de *dogmatismo* ». « Su saber sólo les preserva del lazo que la ilusión impresionista tiende a la ignorancia, pero más adelante vendrán personas menos preparadas, o que no han leído ni pensaron en ello, temiendo que la lectura les robe la virginidad de sus *impresiones*, que desconocen la historia, que se burlan de la erudición, y la crítica en sus manos, con la conciencia de su objeto, perderá la idea del papel que desempeña : dirigir el arte ». « ¿Dicen que no juzgan, y que pocos jueces sentencian más resueltamente que los impresionistas? Le reprochan hasta su empeño de clasificar y ¿no sería por cierto extraordinario, que sólo ella estuviese incapacitada para eso, en un siglo en el cual el método comparativo ha desempeñado una función preponderante? »

Que Brunetière no coincida con el criterio de la nueva escuela, no tiene nada de raro. Si algún genio fabuloso deseara



divertirse creando una mentalidad extraña y hasta enemiga del sensualismo estético en que se inspiran sus partidarios, ésta será semejante a la del defensor de la crítica tradicional. Jules Lemaître recuerda una frase característica : « No alabo jamás — decía Brunetière, — lo que me agrada », y Bourget refiere que : « su vida no era la de un profesor, era la de un estudiante, y en eso se trasformaba de noche, cuando solo ante su mesa y entre sus libros, se pone a *trabajar*, después de haber terminado su *faena*. Estas fueron sus dos palabras favoritas ». ¿Cómo ha de hallarse de acuerdo este hombre, que considera la tarea literaria y en especial la crítica, como un esfuerzo de voluntad y una prueba de resistencia, casi con el mismo criterio del negociante, que a las ocho del día entra en su escritorio dispuesto a no irse hasta la caída de la tarde, con estos otros que charlan, que describen las nubes, que cuentan anécdotas, que insultan si esa mañana están de mal humor, caprichosos, profundos, o infantiles, y después firman el artículo diciendo que ahí va estudiado un libro del cual hablaron unas líneas.

Si hubiese vivido en el siglo xvi, a Brunetière se le tendría por humanista de nota y teólogo de reconocida ciencia, y de ilustre memoria por las controversias que sostuvo, en particular con Bonaventure des Periers y con Florent Chrestien. Versado en la retórica, nos deja una extensa obra sobre la unidad de la fe, unos comentarios a los epigramas que tradujo Clement Marot, y una sátira en verso imitando a la Menipea. Se afirma que fué *de la religión*, pero no hay pruebas que lo atestigüen. En cambio, ¿qué más pudieran producir un Anatole France, un Gourmont o un Lemaître, que alguno que otro relato del género en que fueron maestros inimitables los narradores italianos? La divergencia de dichos espíritus es profunda. Estaban predestinados a no entenderse.

Aunque ya era un hecho el anatema, la réplica se hizo esperar hasta que Anatole France publicó el tomo tercero de su *Vie littéraire* : « Tratándose de un adversario como el mío, de mi lado están todas las desventajas — comienza di-

ciendo en el prefacio, — tengo en la más alta estima sus fuertes construcciones críticas, admiro la solidez de los planos y no experimento ningún desagrado cuando señalo que sus ideas se desenvuelven en un orden nuevo, imponente y feliz. Su marcha pesada, pero segura, me recuerda la famosa maniobra de los romanos, avanzando al asalto cubiertos con sus escudos. A eso le llamaban la tortuga. Y era formidable ». Satisfecho de la pequeña venganza que se ha tomado, rebate los argumentos que se le oponen.

« Según Brunetière, Jules Lemaitre, Paul Desjardins y yo, padecemos de *subjetivismo*, el que nos induce a caer en la ilusión, en la sensualidad y la concupiscencia, y una vez en esto se juzgan las obras humanas por el agrado que se recibe, ¿y hay acaso algo más abominable?, pues siendo el hombre un animal razonante, razonar será lo primero y bien visto lo único necesario ». « En este mundo, donde se ama y se sufre, nos bastan las imágenes y no importa cómo se concibe la vida, pues que se vive aun considerándola sueño de un sueño : estamos en una caverna y no vemos más que fantasmas a través de los sentidos que a su turno los deforman y colorean a su antojo, y en ningún lugar influyen tanto como en los dominios prestigiosos del arte y de la literatura. En ellos no hallaremos nunca un consentimiento unánime, ni una opinión estable ». En el juicio se ve claro que no encuentra elementos objetivos. La crítica no se ocupa de precisar fechas — labor que le corresponde a la cronología —, ni su estudio es el biográfico — que será hecho por la historia —, como demuestra Brunetière, ha de limitarse a emitir juicios y a clasificar obras y autores. Y en estos juicios, ¿qué nos atrevemos a decir que hay de objetivo?; ¿qué de ajeno a nuestro temperamento y extraño a nuestras simpatías?

Expuesto su escepticismo, France lo acentúa. « En vano apoya su dialéctica este crítico, en una opinión de Jules Lemaitre para sostener que a los escritores se les puede incluir en dos series, la de los *existentes*, y la de los que *no existen*. Y admitiéndolo, ¿cuántos conseguirán ponerse de acuerdo,

cuando se hagan las dos listas? En teoría es concebible una crítica que participe del seguro criterio de la ciencia, pero no es lo mismo en la realidad. Aquello que más nos interesa permanece vago y misterioso; la belleza, la virtud y el genio, conservarán para siempre su secreto, porque no se resignan a reducirse a fórmulas. Su ciencia estará empapada de intuiciones, inquieta e imprecisa y ella no es otra que la filosofía, la moral, la historia, la crítica, en fin todo cuanto constituye la novelesca crónica de la humanidad. Si su razón no acepta esa incertidumbre inevitable, que juzgue, puesto que su cuerpo se lo pide, pero que perdone a los inocentes espíritus que tratan de las cosas del arte, con menos rigor lógico y que conservan en la crítica el tono íntimo de la conversación, y el andar aliviado del paseo. »

Estos dos artículos plantean el problema en los términos exactos, no tanto con lo que dicen, cuanto por lo que se advina. La crítica para Brunetière es ciencia. Entre los fenómenos que pueden someterse a nuestra investigación está el literario, y hay que analizar cómo ha surgido, qué causas lo provocaron, y luego cómo evolucionó y qué particularidades fué presentando en su desenvolvimiento : en una palabra, *explicarlo y conocerlo*. En cambio, France y los impresionistas no aceptan el uso de dicho método en el estudio de la literatura, pues, siendo ésta un aspecto del fenómeno social, afirman que como en todo proceso en que intervenga el factor hombre, la evolución y las causas escapan a nuestra experiencia y a nuestros medios de prueba. Y, añaden, carecemos por último de la norma que reúna las opiniones en un criterio único, e incapacitados por esto para formular el principio que sería la piedra de toque, debemos convenir en que nuestros juicios más imparciales no pasan de la categoría de meras *preferencias*. La crítica, según uno necesita el apoyo de la historia, ha de abroquelarse con sus datos y autorizar con ellos la verdad de sus afirmaciones. De acuerdo con el impresionismo, la crítica es inapropiada para lo que no sea valoración de la obra literaria — y desconoce su naturaleza el

que le atribuya cualquier otra finalidad —; con un método exclusivo de un exagerado individualismo — *quot capita, tot sensus* — y una técnica cuyo secreto reside en dejarse llevar buenamente por el agrado que nos procura el ingenio del autor. En este caso el aporte científico es superfluo, y en cambio la crítica, libre de las trabas de las teorías dogmáticas y de las preocupaciones de su escuela, gana en agilidad y en soltura.

En el fondo no hay antítesis en ambas doctrinas, y sólo el entusiasmo de la disputa les ha impedido formarse adecuada idea de su importancia. Lo accesorio es lo que se discute. France admite que juzga y clasifica, pero contesta que no pretende dar a su criterio un rigor que no tiene. Brunetière, conforme con que sus juicios dependieron en mucho de sus impresiones, exige que se reconozca que a su vez éstas aparecieron en un espíritu, que por su educación y el medio en que se desenvuelve, actúa bajo el influjo de preconceptos, análogos en los de su clase, y a los que obedecen por lo tanto los impresionistas, a pesar de toda la independencia de que hacen alarde.

Charles Lalo, en su *Introduction à l'esthétique*, señala eso y dice : « La querrela es bastante pequeña. Y así se comprende que los adversarios se reprochen a cada paso el compartir, allá en el fuero interno, las ideas de su opositor y no sería paradoja sostener que la diferencia no es más que de grado entre el impresionismo de Brunetière y el dogmatismo de Lemaître y de Anatole France », propiciando una forma de pacto que define con estas palabras : « Integrar un dogmatismo mejor practicado en el impresionismo, y si esto no cuadra, en un dogmatismo un impresionismo razonable ». Anhele que no estaba en condiciones de cumplir ninguno de los bandos, a los que sugestionaba la lucha, que les induce a una intolerancia extrema. Brunetière afirmará en otro estudio : « Coloco en las nubes a quienes en realidad no aprecio, y censuro con acritud a escritores que hacen mis delicias », y esto es un absurdo para los que piensan con Lemaître y Anatole France que :

« La crítica, como la filosofía y la historia, es algo así como una novela dedicada especialmente a los hombres letrados y curiosos, y ya se sabe lo que hay de autobiográfico en una novela. El buen crítico es aquel que cuenta las aventuras de su alma en el comercio de las obras maestras. »

## II

Según Lalo, los impresionistas comenzaron a llamarse por su nombre cuando Jules Lemaitre publica sus *Impressions de théâtre* y a mi juicio no tiene razones de peso que lo autoricen, pues así se designaba ya un estilo y una forma literaria. En pintura se usa desde los tiempos en que Manet ha expuesto su famosa *Olimpia*. Lo que demuestra que si la nueva crítica no ha recibido antes ese calificado es porque aun no constituye una tendencia, pero por la similitud de los medios de que se sirve y de sus propósitos, nada más lógico que aquel término si de alguna manera debe denominársela. Si por entonces nos vanagloriábamos de una pintura, una música y una novela impresionistas, ¿quién se asombra si al que se le ocurriera bautizarla le saltase a los labios el inevitable impresionismo? Por otra parte, no es difícil dar pruebas casi terminantes que aseveran nuestro criterio : en noviembre de 1879, Brunetière se ocupa en la *Revue des Deux Mondes* de uno de los escritores que pertenecen al cenáculo de Zola, y en el que descubre prácticas de las que preconizan los ultramodernos, en un artículo cuyo enebazamiento es éste : *L'impressionnisme dans le roman*; le *mot-de-la-fin* es otra batalla que perdió el naturalismo en su lucha con la impaciente doctrina sucesora; por último cuando en 1885 se inicia la serie de *Les contemporains*, la gacetilla de la *Revue Bleue* admite y emplea el adjetivo como algo resuelto y sobre lo que ya no se discute, y al referirse Anatole France al primer tomo de las *Impresions de théâtre*, se nota que la tesis no es tan nove-

dosa como se desprende de lo que parece suponer Charles Lalo.

Pero el hecho de que se le atribuya esa trascendencia y se juzgue de tal importancia el libro de Lemaître, basta para sugerir lo que su obra de conjunto significa en esta escuela. Y en efecto, Lemaître no será el más artista, ni tampoco el teórico que, haya sistematizado sus ideas, pero en cambio es quien con más tenacidad y más exacta comprensión de su índole, aplicó esta tesis en todos sus trabajos. Cuando Brunetière le ataca, le contesta con pocas líneas : « Se burla de aquellos que cuentan al detalle lo que les pasa en su fuero íntimo, lo que les agrada o les conmueve, condenados a una constante feria de su propia persona y cada vez que lo siento me recojó deseando inquirir cómo evitarlo y simular que soy el menos subjetivo de los hombres. Lo que me admira es que nunca me preocupe tanto de lo que me ocurre como ahora que me lo reprochan, cuya causa supongo que ha de ser el anhelo de defenderme, de hallarme limpio de culpa ». Y en su vejez deja la pluma sin arrepentirse del que ha sido credo estético de su vida.

Como hubo tainianos antes de Taine, y antes de los románticos, discípulos de Bürger, de Young y de Rousseau, que son su ascendencia legítima, encontramos antes que los impresionistas, en la literatura, precursores que testifican la limpieza de su sangre. No hay que citar a Sainte-Beuve, porque padre y abuelo de cuanto crítico molesta y aburra en el mundo, Sainte-Beuve es universal, y tirtios y troyanos pueden reclamarle con la misma justicia. De Paul Albert o Paul de Saint-Victor a Huysmans o Barbey d'Aureville su genealogía se desenvuelve ilustre y frondosa. Muchos de los que figuran en ella cultivaron con mayor acierto los otros géneros literarios. Vale la pena detenerse a considerar este fenómeno, porque se repite con idénticos caracteres en nuestra época. Se le da una explicación muy sencilla, y es ésta : la crítica para ellos no es más que un desahogo, pues en realidad sus ensayos, — como un estudio es la pieza fracasada de un com-

positor, — son esbozos de poemas, cuentos o novelas, que no desearon o no han sabido sacar a la plena luz de la obra conclusa. No convence mucho esta idea porque resulta extraña, pero con el auxilio de los datos que proporcionan la historia y el conocimiento de las letras, la paradoja desaparece, quedando en pie, como una inteligente y atrevida hipótesis. Analizar el impresionismo en sus primeras manifestaciones, ver cómo se desarrolla, es un tema que no nos corresponde. Tomemos en cambio un autor que lo interprete con toda energía y exactitud y se podrá observar en él sus beneficios y sus desventajas. Nadie más indicado que Jules Lemaître.

### III

De su vida obtenemos una sugestiva enseñanza.

Jules Lemaître hizo sus primeros ensayos en 1878, en la *Revue Bleue*, alentado por Eugène Yung, deseoso de prestarle ayuda y el apoyo moral tan necesario a los que comienzan. Mucho más tarde, ya viejo, Lemaître recordará ese tiempo y a ese amigo : « No sabré manifestar lo que le debo. Gracias a él ignoro lo que son las dificultades de los principiantes ». En esta época, su labor se reduce a unos cuantos artículos, que aparecieron en esa revista, de 1878 a 1884. De 1879, datan dos estudios : *Le mouvement poétique en France* y *Gustave Flaubert*, que pecan por largos y monótonos. Aun no se ha descubierto. Sin que a través de su obra se note la influencia de un modelo, su crítica carece de sello propio, y no se puede advertir la maestría de que dará indiscutibles pruebas más adelante. Por entonces ocupaba una cátedra de retórica en el Havre, que ha obtenido en 1875 : « No era mucho más serio que mis alumnos, pues a los 22 años, de una buena fe que asombra, pero sospechándome avisado, borracho de ilusiones y loco por los románticos y los revolucionarios del 89, Víctor Hugo, Michelet y Georges Sand fueron mis libros de cabecera ». Un discípulo suyo le habló a Flaubert del pro-



fesor Lemaître, « en cuyas clases se comentan *Salambó* y *Madame Bovary* ». Flaubert se sorprende y manifiesta que desea conocerlo y que lo recibirá gustoso en su casa, y a fines de 1879, Lemaître hace su primera visita. Son éstas unas relaciones que se mantendrán inalteradas hasta la muerte. Flaubert, en el aburrimiento de su vida solitaria, bendice a su nuevo amigo, y éste, cuando puede, deja el Instituto, escapándose a Croisset, el refugio del viejo novelista, y allí se pasan las horas muertas, charlando de arte, de letras y releyendo a los autores favoritos. En uno de sus viajes, Flaubert le habla de Maupassant y le indica que trate de verlo en París, pues tiene interés en vincular a estos dos jóvenes, que son para él una promesa. « Fué simple y bondadoso — cuenta Lemaître al referir la entrevista que Flaubert le recomendara que hiciese —, pero su físico, y su aspecto sanguíneo le daban un aire de campesino aburguesado, que no pude aceptar sin las más grandes reservas. Yo tenía mi concepto de la silueta que corresponde a un literato. Me dije, por eso, sin mayor entusiasmo : Parece un buen muchacho ». Y aquella vez no congeniaron, pero en 1881 vuelven a encontrarse en Argelia, « Maupassant siempre rebozando salud por todas partes », y el conocimiento fué más íntimo, con lo que desaparecieron los escrúpulos de Lemaître. En 1882, Lemaître, que ha regresado a Francia, después de una breve temporada en las colonias, dicta dos cursos de literatura, uno en Besançon y otro en Grenoble, después de los cuales abandona su carrera universitaria, para dedicarse de lleno a la crítica y al periodismo. En 1883, en la *Revue Bleue*, se publica un nuevo trabajo de Lemaître, un ensayo sobre Alphonse Daudet, que denuncia en su autor un adelanto notable, y permite adivinar la perfección que alcanzará en este género. Su estilo ha cobrado vivacidad y usa esa ironía suave y bondadosa que ha de ser de su exclusivo dominio. El análisis de las novelas está hecho con acierto, y las objeciones presentadas con ese desarreglo, con ese desorden elegante que disimula los juicios y la pesadez inevitable de la crítica. Pero no emplea su mordaz e hi-

riente buen humor, porque aun no se atreve a levantar la bandera iconoclasta. Entregado por completo a su propósito, Lemaître se trasladó a París, donde lógicamente han de desenvolverse sus actividades, y donde contará no sólo con el apoyo directo de Yung, sino con el de las relaciones que supo formarse hasta esa fecha. París no es algo nuevo y desconcertante para este cronista en ciernes de sus círculos intelectuales, pues lo conoce de antiguo, y sus recuerdos y su espíritu pertenecen a esa ciudad, al barrio de Notre-Dame-des-Champs, en que se hallaba su colegio, a la vieja calle d'Ulm, con su Escuela normal superior, a todo ese mundo intenso y agitado. Entra en París dispuesto a olvidarse de antaño, pero no como un conquistador sino como un hijo pródigo; allá en provincias queda el maestro, las aulas y los alumnos; acá se abre un futuro cuyo secreto da esta fórmula : *de un parisiense, hacer el más parisiense de todos ellos*. Por eso dije que no es conquista sino reconciliación, lo que Lemaître se ha propuesto realizar.

En 1884 cumplía treinta y un años.

Pongo un especial cuidado en insistir en este período de la vida de Lemaître, porque la tesis impresionista lo exige. Como señalaba Brunetière, uno de los peligros del impresionismo está en que arraiga la idea de que lo que importa es la pureza y la originalidad de las impresiones, sin que influya, y aun menos debe permitirse que lo haga, la educación literaria. En el fondo, esta idea no es sino una consecuencia exagerada de su principio básico, y no es justo adosársela, puesto que no resulta suya en buena ley. Pero también nadie tan responsable como esa doctrina en llegando la hora de averiguar cómo se ha producido. Un razonamiento sencillo nos demostrará con qué severidad es posible deducir de aquello los mayores absurdos. Si apartamos la educación literaria a fin de que reaccionemos de acuerdo con nuestra naturaleza, y que nuestras impresiones sean su expresión exacta, una de dos : o es mala o nos sobra, y de las dos lo más probable será la primera, por cuanto puede llegar a perjudicarnos. *Delendum est*

*otium literarum*. Ahora cabe preguntarse : ¿quiénes desempeñarán mejor la tarea crítica? ¿Acaso los académicos y los eruditos, fósiles raros que se ahogan en el detalle y pierden su tiempo en colocar en el casillero que les impone su rutina, desde las comas y las manchas que han dejado las máquinas impresoras, hasta el número de veces que se repite cada palabra, y no se aperciben de los aciertos y las bellezas más notables de las obras? ¿Acaso la crítica oficial, la que viste palmas y trata con las excelencias, y frecuenta las salas de los financistas y de los aristócratas? Es evidente que no. Esa maravilla que llamamos lo absoluto, lo desconocido, la divinidad y cosa que lo vale, decidió, que ahora y en lo que resta fuesen los mamones y los imberbes, que no han abierto un libro antes de que se publicaran los suyos, ni por curiosidad, porque alguien les aseguró que pecaba el curioso, ni por casualidad, porque Dios es grande y ciertas desgracias no permite que sucedan, los depositarios del criterio infalible. Desde luego que siguen siendo ignorantes, pero lo hacen por espíritu de cuerpo, y por no alterar su línea de conducta.

En cambio, aquellos, a quienes injurian con el calificativo de maestros, quemaron sus pestañas en las vigiliass provechosas del estudio. No hay que hablar de Anatole France, cuya erudición es modelo y envidia de los escritores. Jules Lemaitre nos preocupa en este momento. Las letras clásicas fueron su materia preferida en la Normal superior. Conoce la literatura del Lacio. Uno de sus primeros trabajos versa sobre la retórica de Aristóteles. En las facultades tuvo a su cargo la cátedra de autores del siglo de oro. Sus amigos de aquel entonces pertenecen en las escuelas, a las más genuina floración francesa. ¡Y es este ambiente de universitarios, de tradicionalistas, el que le impedirá ser libre como el más alocado montmartrense! Copiando a una frase célebre se puede decir que también la poca ciencia nos aleja del arte.

De 1884, en adelante su vida se confunde con la del mundo en que actúa.

Por la mañana la tarea de siempre; las pruebas que hay que

corregir; el artículo que saldrá en el diario de la tarde; la conferencia o el discurso que aun no se ha preparado; el paseo en el *Bois* o la visita o el almuerzo comprometido; y como el dinero no cae del cielo, la lectura de varios engendros — que así lo pagan —, de los cuales se debe hablar a causa del cargo de crítico que se desempeña en este o en aquel periódico. Cuando las luces eléctricas parpadean cegadas por la gris o rosa de la hora vespertina, el ánimo despierta con el aliciente de la charla y de la anécdota que se relata entre un sorbo de té y una malicia que se insinúa. Luego el aperitivo. Luego la cena. Luego la noche. Y luego... las cuartillas, el amarillento papel de obra de las redacciones en el que se va dejando testimonio, con la peor de las ganas, de lo que se le ocurre de la pieza que distrajo su fastidio en el teatro. El estreno de la comedia o del drama cuyo éxito se anticipa, el libro que constituye la novedad o la sorpresa del *Tout-Paris*, la defensa de la opinión propia o ajena, la broma, la frase picaresca o la noticia que ocupa el interés de los círculos y el comentario de las tertulias, serán sus temas predilectos. Y esto que no pasa en manos de Albert Wolf o de un Grosclaude, de ser un hábil discreteo, resulta en Lemaître una forma de arte. Y además, nunca es superficial; no es un revistero; no improvisa; no escribe a tanto la legua; su información se iguala en erudita a la del solemne Brunetière, sólo que prefiere el estilo en zapatillas, advirtiéndole que las suyas muestran un bordado tan primoroso, que ya se las quisiera para sí, más de un colega empinado en su coturno y poseído de su filosófica enjundia.

En este año sus esfuerzos se multiplican y colabora en el *Figaro*, *Le Gaulois* y en el *Echo de Paris*. A esta labor menuda, que se pierde con los impresos en que aparece, se añaden los estudios críticos, en los que desarrolla sus aptitudes de analista y de juez experto en achaques literarios. Estos trabajos se publicaron en la *Revue Bleue* y en otras que ofrecieron sus páginas al novel hombre de letras. Así en 1885 sucede a

Weiss en el *Journal des débats*, e ingresa en la *Revue des deux mondes*.

Firma *Serenus* en 1888, y se puede considerar que recién entonces descubre su pasta de novelador, puesto que a los relatos que produjo anteriormente — por ejemplo, *Boum-contemoral* —, si se les juzga en lo que valen, se les tendrá por meros ensayos. Las candilejas le alucinan hasta confiarles en 1889 *Revoltée*, que no agradó ni poco ni mucho. Lemaître fué de suerte mediana en el teatro. Si *Serenus* le atrajo el elogio de los entendidos — « que tal vez se destaque en la historia del pensamiento del siglo XIX, como *Zadig* o *Cándido*, en la del suyo », dice Anatole France —, *Le député Leveau*, *Flipote*, *Le mariage blanc*, se salvan apenas de la indiferencia. Y en cierto modo el agrado y afición a las tables es en Lemaître el violín de Ingrès : sus comedias interesan pero no sobresalen, y ésto es un defecto en un escritor que supo formarse una individualidad que no se discute. En 1895, los gacetilleros le destrozan *L'ainée*, y el padre lo atribuye a la envidia, y al año siguiente, otra tentativa con *La bonne Hélène* lo deja tan descontento del aplauso que se le otorga, que los malos ratos que le ocasionaron las aventuras de Lía, y el desengaño que no esperaba en esta pieza, le deciden a romper con este género. Sólo en 1904, afronta con *La massière*, en *La Renaissance*, el juicio de los espectadores, que favorable, le alentó a proseguir escribiendo las obras de la segunda época. Parte de su buena suerte la debe al *Théâtre-libre* de Antoine que ha ido educando a los comediantes y al público. Duquesnel, Faguet, Launay, Brisson, la prensa en conjunto, no fué nunca muy severa con el comediógrafo. Pero el contraste de su fama en la crítica, y esta medioere fortuna, sin penas ni glorias, es la causa de su disgusto.

El autor dramático, el poeta, el novelista y aun el político explotan y descansan en los méritos del Lemaître de *Les contemporains* y de las *Impresions de théâtre*.

Vemos al provinciano desenvuelto y bien plantado, que recobra su antigua calidad de parisiense. Ya no es el protegido

de Yung, ahora se llama el señor Jules Lemaître, pico de oro y pluma ingeniosa, y que después será simplemente Lemaître, académico. En efecto, en 1895 ocupa el puesto de Víctor Duruy, en la corporación de los cuarenta. Es uno de los personajes de que se halla orgullosa la más culta de las ciudades. Sem retrata su silueta. Se ha descrito su gabinete. Se sabe su amor a las telas orientales, a los dragones, budas y otras chinerías, a las porcelanas japonesas, a los damascos, a las armas y a los dibujos de las tierras que viven al amparo de la imagen del inevitable Fushiyama. Se conocen sus preferencias. Sus artículos son el bocado cuya delicadeza paladean los lectores. Y en la hoja diaria se buscará el suelto que proporcione su sátira o la suavidad de su maligna gracia. Y en la revista el estudio que nos alivie y aligere las ideas. Y en donde figure su nombre la enseñanza y la inquietud que procura el comercio con un espíritu en el que depositaron sus frutos las abejas que libaron las flores áticas.

Lemaître se clasifica entre los diletantes. Hoy se maldice al diletantismo, y usando un término en boga, se asegura que se le *ha superado*. Lo que pasa es que los contemporáneos de las generaciones que se confiesan nuevas y novísimas, se complacen en no practicar el examen de conciencia. Tienen miedo; que si por intuición sospechan lo poco que anda por dentro, ¿qué les quedará cuando se dediquen a observarse? Sin embargo, alguna razón les acompaña en el ataque que le llevan. El diletantismo ha servido para todo. Renán se funda en él, para libertar su criterio de la intolerancia religiosa. ¡Bendito sea! Y se amparan a su sombra Robert de Montesquiou y Jacques d'Adelsward, y en este caso, ¿se les negará en justicia el derecho de hacerlo? ¡Es tan amplia la fórmula que lo define! El diletante acabado ensaya los diversos géneros. Lemaître cumple con ello, y así fué sucesivamente publicista, crítico, autor de *Les petites orientales*, de *Dix contes*, y de *Les Rois*, comediógrafo mediano y universitario de saber indiscutido. La literatura no le reserva ninguno de sus secretos. Ahora necesita otras emociones. Se le ocurre convertirse en hom-



bre de acción. Y esa curiosidad, y en parte la vena patriótica que anida en lo íntimo de cualquiera, y muchos factores que no se puntualizan, coinciden para provocar en él, el proceso del que surge político y defensor, ya de los principios liberales, ya de la monarquía que imaginaron los teóricos del siglo de la Enciclopedia.

Este período resulta de difícil análisis si el espacio de que se dispone no es dilatado. Merece un capítulo. Henri Morice, le dedica en su *Jules Lemaître* lo que no se refiere a la labor literaria, y Lecigne se ocupa en un estudio aparte, cuyo título es *L'évolution de Jules Lemaître*.

Hasta el presente su vida traza una línea lógica. Es un aficionado a las letras, que aguarda en provincia y en un empleo provisorio, la hora en que pueda dedicarse a estos trabajos. Corren los meses de 1884. Sus comienzos hicieron esperar algo bueno. Su vocación le llama y entrega su porvenir a este impulso. Escribe y triunfa. En la novela y el drama es la elegancia de su estilo lo que valoriza su obra, como su ciencia le aseguró el dominio de la crítica. Diez años después, en 1894, es uno de los escritores a los que debe su prestigio la literatura francesa. Entonces la línea se quiebra. Una nueva senda se abre a sus pasos, e inicia la marcha en ella.

El político, aislado del medio en que se desenvuelve, perderá el carácter que aquél le imprima, puesto que sus actos se realizan en función de sus modalidades. En el escenario en que Lemaître ha de presentarse se desarrollan los sucesos de la tan criticada tercera república. Las fechas y los acontecimientos que la historia conoce por Sedán, el sitio de París y la Comuna, él los recuerda con la vaguedad que les presta la lejanía de los diecisiete años. Thiers y la Constituyente se destacan con mayor nitidez, y forman el grado de transición entre aquellas figuras imprecisas de su juventud, y éstas que contempló el hombre con la vigilancia del ciudadano. El espectáculo es desagradable a sus ojos. Entramos en la era del parlamentarismo — después del gobierno de Mac-Mahon —, y de todas las crisis que provocara : la económica con Pana-



má; la religiosa en la lucha contra las congregaciones; la democrática con la intentona cesarista de Boulanger; la social que ha de culminar más tarde con el asesinato de Carnot; en el caso Dreyfus, la de razas; y la doctrinaria con el desprestigio de los partidos y del sistema, en la eterna disputa de monárquicos y radicales, de las intransigencias de la izquierda con los equilibrios y contemplaciones de los bloques del centro y de la derecha moderada.

¿Por qué se decide a intervenir donde no le solicitan? Henri Morice dirá que lo lleva el deber cívico. Lecigne que se lo aconseja el patriotismo. ¿Y quién duda de que los dos acierten? Ni el uno ni el otro se tiran los trastos. Pero además, póngase un grano de aburrimiento provocado por la vida sedentaria, una nada de la índole aventurera del diletante, una gota del orgullo que nace con el logro de los afanes, lo imposible de prever que acaba por enredarnos y que nos ata con esto y aquello. Lo que se quiera. Conjeturas son las que se señalan, que falsas o perspicaces están de sobra, puesto que lo cierto es que una mañana Lemaître se despereza hombre público, y nada menos que presidente y caudillo de una nueva entidad, la *Ligue de la Patrie Française*.

¿Cuáles, de las muchas opiniones de moda, obtuvieron su beneplácito? A los veinte años era republicano. Cuando se apronta para terciar en los asuntos políticos sustenta un liberalismo derechista. La evolución de su criterio en lo que se refiere al Estado y a la forma más adecuada de regirlo, es menos simple que la de sus ideas estéticas. En literatura y en las otras artes sus preferencias se trasladan de los románticos, que admiró allá en sus mocedades, a la recta y sencilla estructura que dejan los siglos de oro, para enseñanza de los venideros. Y esto sucede pronto. No hay etapas intermedias. Víctor Hugo, George Sand y Michelet han perdido su lugar, en su aprecio, por culpa de Jean de Racine y de « aquel monje anónimo, de palabra *dura* y voz *blanda* », que redactara en la *Imitación* los agrios consejos de su experiencia. En política se cumple la misma ley, como que tendremos en su

juventud a un Lemaître entusiasta de la igualdad, de la nivelación revolucionaria, de la labor de las convenciones y de las asambleas, pese a la difusa doctrina de la Gironda, y a la sangrienta y hosca patria que imaginan los montañeses. Pero en asentándosele los bríos nos tropezamos con otro Lemaître, que buscará en el liberalismo un tiempo, y luego en la fe de los monárquicos, en algo semejante a la paternal tiranía del ilustrado siglo XVIII, la norma que haga feliz a los pueblos. Esta transformación es lenta. El gusto a lo clásico aparece maduro desde su primer ensayo. Y en cambio la crisis definitiva de su concepto sobre las instituciones del Estado, se provoca sólo cuando prueba en la lucha y en carne propia los incidentes y las modalidades de la política. En 1894, y cuando se funda la *Ligue de la Patrie Française*, el modelo propuesto por los liberales románticos de 1830 — que sólo se aparta del que adoptan las reyecías burguesas en lo que atañe al régimen dinástico —, resuelve a su juicio el problema. De aquí que se sospeche que no le ha de costar el alma, resignarse más adelante a substituir la república por la monarquía. De un gobierno a lo Luis Felipe al de un grupo aristócrata, cuyo jefe sea electivo, va lo que no sabe apreciar nuestra rudeza. Dijérase que son homónimos. Y sin embargo se necesita todo su fracaso como militante, para que Lemaître aceptara el programa de las fracciones realistas.

Lo más curioso es que fué un enemigo apasionado del movimiento que giró en torno al nombre de Boulanger, lo que no es obstáculo para que inscriba en las bases de su partido, las cláusulas doctrinarias del famoso lema *Revisión - Disolución - Constituyente*, rechazando el segundo término, el de combate, que no le interesa, por cuanto las innovaciones ha de producir las desde las bancas del Congreso.

Republicano en su juventud, liberal moderado de adulto, su fórmula tiende a implantar los principios de la democracia pura al modo en que actualmente se practica en la Confederación Helvética. El instrumento se lo da la tesis revisionista. Y es en resumen un partido revisionista el que preside.

No hay para qué hacer el análisis de las reformas que juzga indispensables. Ahora sólo se siguen las líneas generales de su vida y las variaciones de su espíritu en su transcurso. Sino fuera por eso — porque la sensibilidad del literato se alteró con esta empresa —, este período sobraría en un estudio sobre su valor y su significado como artista. Pero el hombre de 1904 es distinto al que prestara su más ardiente concurso para el mejoramiento institucional de Francia. En este año nos encontraremos con un escéptico, con un incrédulo de todo y a todo. En el tiempo que dedicó a estas tareas — de 1894 a 1904 —, nos basta señalar tres hechos. *La Ligue de la Patrie Française* que se ha distinguido por la honestidad de su propaganda, no alcanza ninguno de sus fines y se disuelve. Lemaître, preocupado por ella, y con la fiebre de la polémica en las venas, en esta época casi no escribe, y su labor de 1900 a 1904 es nula. Los folletos en que trata estos asuntos son posteriores, cuando habiendo saboreado el placer del debate, no puede desentenderse por completo de algo que le recuerda la más intensa y agitada etapa de las varias que ha pasado. Por último, la justicia pide que se rinda homenaje al desinterés con que ocupara los cargos. Desde la presidencia, nunca trató de conseguir un puesto, sino para dárselo a los hombres de su confianza, sin que aceptase ni en un solo caso la proclamación de su candidatura.

Cuando se retira es monárquico y lo incluyen en sus listas los dirigentes de la *Action Française*.

El decaimiento que se observa en Lemaître después del fracaso de su partido, no es posible achacarlo tan sólo a ese desencanto. Se hace viejo. Las enfermedades que nos aguardan en las antecámaras de la senectud, le avisan su presencia. Hoy es el catarro molesto. Mañana el ataque de asma. Pasado el insomnio que resiste a las pequeñas dosis de veronal, y que nos induce al empleo de drogas de mayor peligro. Con ellas la inteligencia pierde la claridad de las imágenes y de los conceptos. Se ve turbio. Se oye confusa y caprichosamente. Una jaqueca continua martillea las sienes. Y por dentro el

alma sufre también el daño de los contrastes y de los dolores que la doblegaron.

Hay además en él, entre las causas incontables que ocasionan este proceso, una que se destaca como generadora del desequilibrio de su espíritu. Es el escepticismo. Lemaître ha coqueteado con la duda metódica, y ella fué su credo y el atractivo más seductor de su obra. Pero es de los vicios que se someten al comienzo a la fantasía de sus señores y luego se aizan en imperiosa demanda de acatamiento. De joven supo aquél sobreponerse por la vitalidad de sus fuerzas, pero al perderlas, con los años y los desencantos, recobra el imperio en su presa este mentido esclavo de su ingenio.

Lemaître se abandona entonces a una escéptica piedad que lo inutiliza para la acción. Su amiga de los últimos tiempos, Miriam Harry, recuerda como se va produciendo esta derrota de su optimismo. Una vez en su casa, en su biblioteca, rodeado por ella, y en un medio familiar le dice : « Me aburro; mis libros no consiguen ocupar mi vida desierta ». En otra ocasión, a la escritora — mujer al final de cuentas —, se le ocurre una frase tonta, una de aquellas rotundas afirmaciones, cuya virtud está en que se las puede olvidar fácilmente : « Para cuando seamos insensibles al amor, para entonces nos queda la tristeza ». Lemaître, que se hubiera divertido en forma extraordinaria, en otra época, con este desplante, le contestó con su poco de serna y su mucho de ironía : « ¿ Con que usted ama la tristeza? » Y es casi seguro, que para sus cabales, hizo memoria de unas líneas, en las que habló de una encuesta de obras preferidas : « Resulta conmovedor ver a Paul Deschanel elegir el Evangelio, y ponerlo en su maleta, y constatar que la Biblia tiene por lo menos, dos lectores asiduos, tal vez un tanto asombrados de la coincidencia de sus aficiones : Alexandre Ribot y Miriam Harry ». La duda y el descreimiento de su héroe Serenus ha penetrado en su alma. Serenus detestaba la incredulidad romana. Buscó Serenus en la fe de Cristo la dulzura y el encanto de las ideas nobles y elevadas. Pero el desprecio a este mundo que inspiran éstas, también provo-

ca su descontento. Y como Serenus de la cristiana, Lemaître ha sido en su conciencia un apóstata que reniega de su sacrificio en aras de lo Bello.

Su condición de mandarín, sus costumbres de refinado, le estorban. En su juventud supuso que se puede cultivar las letras, sin caer en el atractivo absorbente de la sirena, y hoy descubre todas las cosas de que se apartó por ella, en su embrujamiento. Su canto es armonioso y el engaño de su voz le tomó preso, y ahora que recobra la tranquilidad del espíritu, y quiere hallar lo nuevo y saber lo ignoto, se siente incapaz de alejarse, de ir alerta y ágil por otras rutas. Ya se hizo tarde. Faltan las fuerzas que nos dieran la gloria de gozar ignorados ideales. Hay hombres que hablan de la hermosura de sus dueños. ¿Por qué se habrá entumecido su cuerpo?

Y sobre todo esto el desamparo del celibato.

Es este aspecto unilateral de su educación y de sus actividades lo que la amarga en su vida.

Y es esa imposibilidad de reanudarla lo que le agobia.

En el verano pasa sus días en Neuilly o en la *Côte d'azur*; en aquélla encuentra el cariño de la familia de Harry; en ésta el *Tout-Paris*, de cuyo revuelo y agitada existencia no puede privarse — como el resto de sus colegas —, que nadie ha sido impunemente cronista de sus salones. Pero su refugio favorito es la casa de su amiga, y allí, en la paz de un hogar ajeno, siempre más amable que su estancia, se rejuvenece : « Cuando estoy con ustedes — les escribe — creo que vuelven los años felices, los años de Argelia, que bien visto fueron los mejores ». Su oficio le produce tedio. Sus trabajos desde *Fénelon*, que data de 1910, y su curso sobre Chateaubriand de 1912, hasta *Le mariage de Télémaque* y *La vieillesse d'Hélène* en 1914, revelan el decaimiento de su autor. Quiere olvidar aquello que se vincule a las costumbres de su clase. « Lo que más gustaba Lemaître de nuestra tertulia — dice Miriam Harry —, era que no hablábamos ni de literatura, ni de política. Accidentalmente se trató una noche de la condena de Dreyfus. En aquella época, yo estuve lejos de mi patria, en Indo-

china, y me vi en el caso de preguntar algunos detalles. Lemaître se admiró de tropezarse con alguien que no se ha preocupado hasta entonces de averiguar el cómo y el por qué de aquel pleito, lo que me valió me bautizara « la persona que ignora el asunto Dreyfus », añadiendo a veces « y a Dios se den las gracias, que no toca el piano ». Y eso lo dice — y es necesario que se note — un monárquico militante, compañero de Charles Maurras, uno de los fundadores de la *Ligue de la Patrie Française*. ¿Qué dogma quebró en su ánimo, cuando así reniega del pasado? ¿Qué ha descubierto que se aparta y se desinteresa de los negocios que antes le halagaban? En cierta ocasión, saca de las estanterías las novelas de su amigo France, y anota las numerosas páginas que se refieren al *affaire*, con el clásico *quandoque dormitat Homerus*.

En el invierno de 1914, hace una larga visita con sus amistades de Neuilly, por todo el sur de Francia, en parte porque así se distrae, y en parte porque no resiste la baja temperatura de París. Es este un viaje de anticuarios. El esposo de Miriam Harry es imaginero y esmaltador. Lemaître, como muchos descreídos, se apasiona por casullas, enloquece por misales y ama con delirios los esplendores de la liturgia católica. Miriam Harry nació en Jerusalén. Es oriental y es hembra. No pudieron los dioses juntar tres curiosos, que con mayor entusiasmo hurgaran los armarios, las cómodas y los archivos que conservan la labor de los artífices de antaño. Pero las molestias del traslado y el trastorno de los cambios — hoy en la serranía, mañana en el valle —, le causan desarreglos nerviosos. Su regreso a la ciudad marca el momento en que se inician los síntomas de la parálisis progresiva. Desde 1911 padece de arterioesclerosis, la que se acentúa con el tiempo. De vuelta, encerrado en su casa, piensa escribir sus memorias, pero las ideas se hacen vagas y la mano inhábil no le obedece. Con esto se aumenta su tristeza. Se sabe caduco y enfermo por la carne y se siente fuerte y poderoso en el espíritu. Y no ignora que cuando el trazo de su lápiz no estampa con seguridad las letras, no está lejana la fecha en que

ha de fallar su cerebro. En su aislamiento y en sus ocios forzados se entretiene en revisar papeles y artículos, ensayos de iniciación o trabajos de su edad madura. Ellos le prestan nuevas esperanzas y la ilusión de una mejoría. Cuando Miriam Harry le visita en la calle d'Artois, pasan la tarde leyendo sus últimas producciones : *Amitié*, *Drame byzantin* y *Les contes de Perrault*.

Pero el fin se acerca. Se le declara la afasia verbal, luego una fiebre periódica que lo deshace.

Horas de inmensa gravedad cruzan los gobiernos europeos, mientras Lemaître sufre recluso en su casa. Estalla la guerra. Es ésta una emoción que no pudo resistir su débil organismo, y « fué una de las primeras víctimas de la lucha, pues con un arranque de locura patriótica, entra en agonía el 2 de agosto, expirando el 5, en una fervorosa súplica por el triunfo de los suyos, al dios de las victorias ». Acompañaron su muerte las canciones de los movilizadlos, las marchas de las bandas militares, y el rodar de los escombros, en las brechas de las fortalezas de la Bélgica.

BERNARDO BLANCO GONZÁLEZ.

(Continuará.)



## Arqueología y estética <sup>(1)</sup>

### *Las ideas de Deonna* (2)

Para que haya ciencia arqueológica es preciso salir del estudio de lo particular (detalles), e interpretarla y darle valor, desde un punto de vista sintético, punto de vista que se toma de la vida universal.

#### DEFINICION E HISTORIA SUMARIA DE LA ARQUEOLOGIA

Excluyendo todas las definiciones parciales dadas hasta ahora de la arqueología se llega a determinar como objeto de ésta « todo el pasado » en cuanto es producto de la actividad humana, estudiado con método rigurosamente científico y ligado con todas las otras ciencias (históricas, naturales, especulativas, etc.).

En esta nueva ciencia el pasado tiene especial importancia como única base posible de la interpretación del presente y viceversa. Desde un principio, la arqueología aparece tan sólo como erudición, sigue después desarrollándose como investigación del proceso evolutivo del arte : este carácter toma ella en el momento en que Antígono de Caristo, entre los griegos y entre los modernos (a principios del 400) buscan los orígenes de unas formas artísticas particulares.

(1) Trabajo leído y comentado en la clase de estética a cargo del titular de la materia, profesor doctor Mariano A. Barrenechea.

(2) *La arqueología, su valor, sus métodos*. París, Laurens, 1912.

Pero en el 400, la arqueología sigue encerrada en su apriorismo escolástico de deducción de principios dogmáticos.

Con Winckelmann se hace ciencia apropiándose de los métodos experimentales, lo que significa que los materiales arqueológicos se hacen fuentes únicas, que examinadas con riguroso método científico dan las bases para la interpretación y explicación del proceso evolutivo del arte.

Como primer efecto de estas orientaciones, el arte se presenta como producto del ambiente y muestra relaciones necesarias y lógicas con todo los elementos espaciales y temporales que acompañan su desenvolvimiento.

Este camino nuevo de la arqueología debido a las ideas de Winckelmann, es paralelo a los caminos tomados por las otras ramas del pensamiento en este tiempo.

Y también ahora la arqueología siente la necesidad de un método propio y se lo crea, teniendo como consecuencia un rápido y enorme adelanto en los estudios e investigaciones de sus campos.

Con la determinación del objeto de la arqueología en sentido científico el concepto de esta ciencia adquiere una extensión hasta ahora no sospechada, pues caen en su dominio todas las producciones artísticas del hombre en todos los tiempos.

#### MÉTODOS

La arqueología hecha ciencia acepta la especialización investigativa en los varios campos científicos, subordinándola, sin embargo, a la ulterior síntesis que de todos los resultados particulares será hecha en conformidad con su carácter científico, es decir, que todos los materiales de erudición y todas las síntesis parciales tendrán valor sólo en la unificación bajo el mismo principio del proceso evolutivo del arte, idea directora de esta ciencia.

#### ESTUDIO ESTÉTICO

En sus relaciones con el arte, considerado como proceso evo-

lutivo, las ruinas y en general todos los monumentos arqueológicos no admiten apreciación estética. Todos estos elementos participan necesariamente en la clasificación y explicación del proceso genético y evolutivo del arte.

En la arqueología considerada como ciencia la expresión estética de las producciones artísticas no tiene validez, debido a que no se da « lo bello » en absoluto, y la apreciación estética dependiente de una concepción absoluta de « lo bello » es sumamente subjetiva y por esto mismo variable; lo que impide que pueda haber rigurosidad científica en estudios hechos bajo criterios estéticos, y por eso el historiador del arte no incluye en su método de estudio la apreciación estética.

#### ESTUDIO ERUDITO

##### *Análisis de los detalles*

El dogmatismo tradicional de la interpretación estética del arte ha sido substituído por el estudio analítico de los detalles investigados y seguidos a través de todo el proceso evolutivo del arte.

Con Brunn la historia del arte se vuelve historia del desenvolvimiento de las formas artísticas.

Pero este principio, aunque él haya sido la base de los nuevos métodos, no ha dado todos los resultados esperados, debido a que el estudio científico, es decir, la busca de lo universal, ha sido desviado por la tendencia de caracterizar individualidades (busca de lo individual), artísticas, mediante los detalles.

También un análisis demasiado minucioso puede presentar peligros en cuanto puede alejar de la sintetización a que tiende toda ciencia, pero dichos peligros están compensados por muchas ventajas como la de ofrecer un criterio cronológico que muchas veces es más útil que las vistas sintéticas : pues basándose sobre dicho criterio cronológico es posible en una

producción artística reconocer la homogeneidad, la autenticidad, etc.

De los criterios así obtenidos, se llega a través del examen de los detalles a la individualización del artista y a la diferenciación de las producciones artísticas entre sí.

Además siempre en el detalle nosotros tenemos posibilidad de atribuir una producción artística a una escuela, entendiendo por escuela una fase del proceso evolutivo del arte que se presenta con caracteres propios.

Los detalles son los que nos pueden decir cuál es la proveniencia o ubicación geográfica de una producción artística. Como también del estudio analítico se pueden traer noticias sobre particulares aptitudes éticas de una época, de un pueblo, y ver cuáles han sido las consecuencias de ellas siguiéndolas a través de su reflejo en los detalles; de los elementos así recogidos se puede entonces reconstruir el ideal ético, el grado de espiritualidad, la sensibilidad y en general todas las tendencias de la vida de un pueblo en una época dada, pues el estudio analítico nos permite verlos simbolizados en los detalles.

De lo dicho se deduce el valor científico de los detalles considerados como elementos experimentales en la determinación del proceso evolutivo del arte que, dijimos ya, es la resultante de la fusión de varias influencias recíprocas entre la producción artística, ambiente (historia) y actividad humana en el ambiente.

Los resultados de todo estudio analítico, aun el más perfecto, adquieren su verdadero valor en la coordinación integrativa bajo el único principio sintético constituido por el mismo desenvolvimiento de la evolución artística.

### *El individuo*

Cada hombre tiene en sí tres elementos distintos : El individual que es lo que lo diferencia de todos los otros hombres; el elemento temporal que es lo que lo acerca a sus contempo-

ráneos distinguiéndolo de sus antepasados y sus sucesores; el elemento general que lo pone entre la humanidad en su conjunto.

De ahí que cada acción humana reciba « el triple sello de lo general, de lo temporal y de lo particular »; según que se tome como principio directo en el examen de las producciones artísticas uno u otro de ellos sale una diferente síntesis. El método histórico está caracterizado por la investigación de las diferencias en que actúan sólo los elementos individual y temporal; de lo que se tiene que debido a la exclusión del principio general se obtiene únicamente síntesis parciales. Así en la historia del arte, tomando como base metódica lo individual, salimos a una historia de los artistas y de las diferencias entre ellos; lo que no tiene valor científico, como vemos, por el problema nunca resuelto del papel del individuo en la historia. Hecho notable en las corrientes del pensamiento moderno es la substitución como centro de la historia de la evolución al individuo, así en el campo de la historia política como de la científica y lingüística. Análogamente en la historia de la producción artística al predominio de lo individual se ha substituído la necesidad del proceso evolutivo, es decir, que ahora toda forma artística que para el pasado se solía atribuir a un artista determinado, se explica por un proceso anterior en que la continuidad del desenvolvimiento evolutivo no ha sufrido interrupción, aun cuando esto no aparezca manifiesto.

Según esta teoría, el papel de los grandes artistas quedaría limitado al acto de la valorización consciente de elementos ya presentes en el patrimonio de la producción artística general, y propio en la presentación de elementos ya vivientes en el espíritu de su época tiene que medirse el valor de los genios artísticos. En otras palabras, la condición necesaria para que aparezca el genio, es que él responda a una necesidad espiritual de su tiempo, de la cual sea él medio de pasaje al estado consciente en el proceso evolutivo del arte, lo que significa que el genio artístico debe tener en sí resumido todo

el camino hasta entonces recorrido por las formas artísticas; esto es lo que explica por qué resulta que con la aparición de los genios, el arte adelanta con más rapidez, debido a la perfecta realización de los presupuestos espirituales de su ulterior desarrollo.

Lo dicho tiene importancia en cuanto a la historia del arte en que el estudio de las personalidades artísticas se revela como subordinado a la identificación y determinación de la evolución del arte, que se muestra así siempre mejor, como el único objeto posible de una arqueología considerada como ciencia; esto es, historia de las producciones artísticas en cuanto a obras, no de la actividad de hombres determinados, sino del « hombre ».

La insuficiencia científica de lo individual como base metódica de la arqueología, está fundada también en la facilidad de errar coligada a este método, en cuanto se atribuye valor particular a detalles típicos o a formas artísticas que tienen valor universal y que están condicionadas, no por un individuo, sino por el arte mismo pensado como evolución.

Para que la historia del arte pudiese basarse en lo individual y ser ciencia, se precisaría tener completa seguridad de las fuentes, sean ellas escritos o monumentos. Esta seguridad en absoluto no la tenemos, puesto que de las personalidades artísticas sólo las contemporáneas y cercanas a nosotros admiten precisa determinación. De manera que, hablando de cualquier otro período o época de la producción artística y especialmente de la antigua, significará, cada vez que a una obra se le atribuya un nombre conocido, que esto se hace para indicar una característica de la época, en que el artista mencionado vivió y que está presente en la obra estudiada.

### *El tiempo*

Basar las síntesis históricas sobre el elemento temporal, aunque se acerque más a la interpretación del arte como pro-

ceso evolutivo y sin interrupciones, presenta sin embargo notables dificultades en la diferenciación de las escuelas artísticas de períodos sumamente interesantes, como por ejemplo los del arte antiguo.

La dificultad de elegir como criterio de determinación la proveniencia de las obras, es un primer obstáculo para adoptar este método en las ciencias. Tampoco aquí puede ser tomada como rigurosa la diferenciación de dichas escuelas fundada en la calidad del material empleado en las producciones ar este método en las ciencias. Tampoco aquí puede ser tomada como rigurosa la diferenciación de dichas escuelas fundada en la calidad del material empleado en las producciones artísticas, pudiendo éste ser útil para ubicar topográficamente una obra de arte, pero no tiene certidumbre temporal ni de estilo.

Sin embargo hay muy pocos casos en que diferentes criterios concurren a la asignación de una determinada producción artística de la antigüedad en su verdadero lugar en el curso de la evolución del arte.

De lá generalización de estos casos particulares han salido muchas veces síntesis históricas que basándose sobre los mencionados criterios aparecen completamente faltos de valor científico.

Se puede tener absoluta certidumbre sólo cuando una producción artística está firmada por su autor o claramente designada por los textos y documentos.

De la aplicación de dichos criterios erróneos han tenido origen agrupaciones regionales muy dudosas, puesto que a menudo obras anónimas han sido atribuídas a una misma escuela o una misma obra a diferentes escuelas, según que se haya tomado en consideración uno u otro detalle como característico de las distintas escuelas.

Particularmente en la asignación de obras a determinados distritos geográficos, se han creado contradicciones y confusiones notables, por haber dado carácter predominante a elementos estilísticos tomados erróneamente como rasgos carac-



terísticos de zonas particulares. Contra el peligro de las excesivas divisiones y subdivisiones en escuelas regionales en base a dichos criterios, prevaleció en los últimos años una corriente unificadora que descuidando las diferencias entre las escuelas, ha vuelto a la investigación de los rasgos análogos y semejantes que permitan agrupar las producciones artísticas como grados de una única progresión.

Sólo se han dejado subsistir las escuelas, poniéndolas en una concadenación de influencia recíproca tan eficaz, que la exacta distribución de ellas resulta difícil hasta ser imposible. Notables son los efectos de esta nueva orientación, sobre todo en el estudio del arte antiguo, que por su misma posición en el tiempo es el que más dificultades presenta. Los nuevos métodos evitarán al arqueólogo el error tan común antaño de considerar como rasgos característicos de una dada escuela, detalles que en el curso de la evolución del arte reaparecen constantemente cada vez que análogas condiciones espirituales de ambiente se reproduzcan, lo que nos muestra el valor universal de los mencionados elementos.

Sin embargo, el elemento temporal como base metódica en la investigación arqueológica constituye ya un gran progreso hacia la constitución de la arqueología como ciencia, pues nos presenta estudios sintéticos del arte durante toda una época o durante el curso de una determinada civilización.

El hecho de haber abarcado así unos cuantos siglos en un estudio de conjunto, da relieve a la marcha del arte, aunque todavía objetos de la investigación no han sido las semejanzas, que solas pueden determinar la evolución del arte, sino se han buscado las diferencias entre períodos análogos, dando origen así a caracterizaciones parciales e individuales.

A pesar de las ventajas ofrecidas por estos nuevos métodos es preciso notar, sin embargo, cómo el limitarse al estudio del arte de un determinado período o nación, trae consigo como consecuencia lo que hemos visto ha pasado en el examen del arte antiguo, en que ha habido una polarización alrededor del arte griego, que se volvió como único ejemplo po-

sible de la perfección artística y esto sin que hubiera habido ninguna verdadera justificación científica.

Además, la subordinación de las artes nacionales o de distintos períodos a este ideal es también un obstáculo a la perfecta comprensión del valor estético de las obras de otras épocas así anteriores como posteriores a la griega, aunque ellas encierran en sí igual belleza.

Insistiendo todavía en hablar del arte griego, por haber sido creído durante largo tiempo como el ideal artístico realizado, es preciso decir que con el nuevo método la llamada « serenidad griega » hasta entonces considerada como rasgo característico de todo este arte se ha demostrado ser característico nada más que de un solo momento de su desarrollo, así como lo es de los momentos análogos de todas las artes, en las cuales la sucesión de las fases evolutivas es siempre paralelo.

Ni carece de dificultades el hacer la historia general del arte.

Pues en las grandes síntesis que comprenden todas las producciones artísticas desde el período cuaternario hasta nuestros días, lo que se hace ahora es un estudio diferencial de las obras ordenada bajo un criterio puramente cronológico.

Así como resultó inadecuada científicamente la historia de los artistas por ser su base metódica el elemento individual, asimismo, asignando la misma función al elemento temporal, tenemos iguales insuficientes resultados, como hemos visto por la división en escuelas o períodos de civilizaciones distintos. Resultados, éstos, que no responden a las necesidades metódicas de la arqueología considerada como ciencia. Bajo este concepto sus exigencias no son satisfechas ni por tales historias del arte entero, hasta cuando se siga todavía poniendo en luz las diferencias, esto es, hasta que siga dando valor a lo particular.

Sin negar la importancia accesoria de las síntesis arqueológicas hasta ahora examinadas, es preciso repetir que lo que hace de la arqueología una ciencia es la determinación que,

bajo las nuevas orientaciones metódicas, se obtiene de un proceso evolutivo cuyo desenvolvimiento presenta leyes y ritmos propios presentes, no en los productos de la actividad del hombre, sino en las ideas humanas.

### *Las leyes del arte*

Tomando como base el elemento universal y superando el momento escéptico que hasta no largo tiempo ha prevalecido y que todavía prevalece en unos campos de investigación científica, y abandonando también las corrientes deductivas en que se habían producido antaño las grandes síntesis de historia del arte, la arqueología se pone como ciencia, extrayendo de los fenómenos particulares los principios universales que regulan la evolución artística.

En este sentido no es más que la busca de las diferencias en las producciones artísticas, sino el dar relieve a las semejanzas lo que caracteriza el nuevo método. Y mientras antes el pasado era el campo a que el historiador de arte volvía su atención, el método comparativo, en vez, adoptando un criterio esencialmente psicológico en la interpretación de los fenómenos artísticos, explica el arte refiriéndose únicamente a las necesidades fundamentales de la actividad humana. Lo que no significa que el método histórico no pueda ser empleado todavía útilmente siempre que se lo considere como complementario del otro, debido a las preciosas síntesis parciales a las cuales ha dado origen y que justamente valoradas contribuyen potentemente a la explicación del proceso genético y evolutivo de las formas artísticas. Sólo bajo estos principios es legítimo plantear el problema de la regularidad del desenvolvimiento del proceso del arte, y se le contesta negativamente dado que la evolución del arte nos presenta oscilaciones de flujo y de reflujo.

MIGUEL A. RUÍZ.

*(Continuará.)*

## Notas y comentarios bibliográficos

Tendencias de la Geografía humana. Síntesis del libro: *La terre et l'évolution humaine* de Lucien Febvre.

Es costumbre tomar como vislumbres de la geografía humana a muchos conceptos que se hallan en las obras de los clásicos griegos y latinos y también de autores del Renacimiento y modernos, anteriores a Ratzel, etc. Esos autores hablan de la « influencia » de los factores naturales sobre el hombre, de la diferencia entre los hombres de los países del norte y del sur; entre los habitantes de las montañas y de las llanuras, etc. El autor muestra cierto escepticismo en cuanto al valor científico de estas manifestaciones. Como, en la antigüedad y edad media estaban sumamente en boga las creencias astrológicas, hace notar que, de admitir la « influencia » del Sol, etc., sobre la suerte de las personas, no es un paso muy grande el admitir también la del « clima », sobre todo en la aceptación simplista de *temperatura* que se le daba en aquellos tiempos.

De este concepto astrológico de una « influencia » misteriosa y fatal del « clima » sobre los habitantes de las diversas regiones terrestres, hace derivar, nuestro autor, el determinismo absoluto tan en boga hasta pocos años atrás entre geógrafos o historiadores, y que debió mucho de su importancia a Montesquieu quien, a pesar de la faz aparentemente moderna que da a su obra, acepta, sin profundizarla científicamente, la idea de « influencia que le transmitieron sus predecesores y por lo tanto no es en ese punto más que un continuador de la tradición. Esta tendencia determinista llega a su expresión más completa e importante en la obra de Ratzel quien escribió : « ... el suelo, siempre el mismo y situado en el mismo punto del espacio, sirve como punto de apoyo rígido a las aspiraciones variables de los hombres... rige a los

destinos de los pueblos, con una brutalidad ciega... y cuando éstos se atreven a olvidarse de este *substratum*, les fuerza a volver a sentir su imperio y les hace acordarse con serias advertencias, que toda la vida del Estado tiene sus raíces en la tierra » — y como axioma final — « Un pueblo debe vivir sobre la tierra que le ha tocado en suerte; allí debe morir y acatar su ley ».

A más de esta primera tendencia que ha imperado durante mucho tiempo hay otra que, arrancando de Buffon, ha estado representada por la escuela de Vidal de la Blache, en estos últimos tiempos y que inspira a la geografía humana actual.

« Retener y revelar en cada momento del tiempo las relaciones complejas que ligan a los hombres, actores y creadores de la historia, con la naturaleza orgánica e inorgánica, con los factores múltiples del medio físico y biológico, ésta es la función propia del geógrafo cuando se dedica a los problemas y las averiguaciones humanas » (pág. 72).

En estos estudios débese rehuir por igual : 1° toda sistematización prematura; 2° toda idea de la « necesidad » ineludible de los resultados.

Al 1° porque trae la falsa simplificación de los complejos fenómenos geográficos y hace demasiado absolutos a los conceptos, por ejemplo, la idea del aislamiento de los oasis desérticos y de las islas; la noción de las zonas terrestres, cierto en el fondo, pero presentada con una rigidez pedagógicamente útil, pero científicamente peligrosa; las divisiones netas de los pueblos en cazadores, nómadas y sedentarios, etc.

Al 2° debe de abandonar por no estar de acuerdo con los datos conocidos. Por ejemplo, se enunciaba como ley que un gran desarrollo costanero es condición a la vez necesaria y decisiva para la formación de grandes potencias navales y para que haya puertos importantes. Se cita a la Inglaterra actual como caso típico, y se olvida que la Inglaterra geográfica no ha variado desde tiempo de los romanos, de la Heptarquía o de Enrique VII.

Cosa parecida pero a la inversa se puede decir de Grecia, antaño gran potencia naval y actualmente de poca importancia. También infringe esta « ley » el caso de la Albania que ni antiguamente ni actualmente tiene desarrollo marítimo y por último puede citarse la costa de Flandes, poco propicia para la formación de puertos y donde encontramos sin embargo al puerto importantísimo de Zeebrugge formado exclusivamente por esfuerzo e iniciativa humana sin circunstancias naturales favorables.

Desechando los antiguos *parti pris* frutos de un afán de sistematización y de un determinismo apriorístico, y, estudiando el globo en conjunto, tanto en el presente como (en la medida que nos es posible) en el pasado, se llega a ciertas conclusiones que deben servir de norma para un trabajo intensivo a realizarse a base de monografías regionales

hasta que el cúmulo de datos así reunidos permitan formular, con pleno conocimiento de causa, las leyes fundamentales de la geografía humana, suponiendo que verdaderamente las haya.

En primer lugar, con los conocimientos actualmente a disposición de los geógrafos se puede dividir a la Tierra en regiones climatobotánicas.

Climatobotánicas porque si bien es cierto que es el clima el que determina poderosamente el modelado terrestre, éste no es importante en sí, si no por su revestimiento botánico con sus reacciones lógicas sobre el mundo animal y por lo tanto directas o indirectas sobre la economía humana.

En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que por importante que sea la acción del medio terrestre, éste no llega a constituir un conjunto de condiciones avasalladoras cuyo resultado pueda ser matemáticamente previsto. El ser humano lejos de ser un receptor pasivo de la acción de fuerzas naturales, es a su vez, un factor importante en la determinación del cuadro de conjunto que ofrecen las distintas regiones por él habitadas.

De todo este complejo de fuerzas naturales y humanas que accionan y reaccionan entre sí mutuamente, resulta una serie de estados de equilibrio inestable en los cuales el factor humano ocupa una posición de privilegio. Dotado de inteligencia y voluntad puede elegir libremente los elementos del conjunto que le conviene y combinarlos de diversos modos según la necesidad económica del momento.

El autor insiste sobre la importancia fundamental de esta cualidad de *contingencia* que caracteriza a los hechos en que interviene el factor humano y la erige en principio fundamental de la geografía humana moderna.

En un mismo conjunto natural hay muchas circunstancias diversas cuyo aprovechamiento simultáneo se excluye. De ahí la coexistencia en una misma región de varios grupos de « posibilidades » diversas que a veces llegan a explotarse en distintos momentos históricos. Ejemplo de esto sería la llanura del Missisipí, antiguamente ocupada por unas cuantas tribus seminómadas y enormes manadas de bisontes; luego la primera época de explotación dedicada a la ganadería, y hoy la sustitución de esta actividad por el cultivo de cereales. Tres aprovechamientos diferentes de un mismo grupo de condiciones naturales que no han variado en forma alguna, pero cuyo modo de utilización ha dependido de la voluntad y las varias exigencias económicas de sus sucesivos ocupantes.

*Dorotea C. Maçedo.*

Berta Elena Vidal, *Alas* (Poesías). Buenos Aires, 1924.

Tal título y tal el carácter del libro que anoto.

El dibujo de la carátula dice, también, su fondo : una mujer — que sólo muestra descubierta la cara — ensoñando; unas grandes alas desplegadas, de ave que vuela hacia las nubes; unos arrieros conduciendo sus mulas por el camino terroso y sediento que bordea un grupo de sierras; árboles y ranchos.

Cuarenta y seis composiciones forman el libro; casi el total de ellas poseen una misma modalidad, encuadrada en el marco de lo completamente subjetivo. El libro vale por aquellas estrofas que desnudan el pensamiento íntimo de Berta Elena Vidal.

Composiciones sencillas, sencillas ideas. La autora ya lo dice :

... las *Alas* de mis primeros vuelos  
... ..  
... ..  
... ..  
Débiles y pequeñas, no irán lejos.

Las rimas *demasiado* sencillas, tal vez.

Lo hojearnos; leemos al acaso, sin orden, una poesía; la de la página 35 : « Como una hermana ». Empezamos su lectura, marcándola toda. Es deliciosamente sugestiva :

Guarda para la amada flores rojas,  
las flores del amor, el dulce mito;  
a mí, ofréceme aquellas que en sus hojas  
llevaran el color del infinito.

Y antes :

Recuerda : desde niños nos queremos  
sin pensar el por qué, sencillamente.  
¡Es tan grande su nombre! no agitemos  
las ondas de ese lago transparente.

La amistad, que no el amor, pide en estos versos sólo un pequeño manojito de *nomeolvides* azules y discretas.



De ahí el ruego con que termina :

Déjame que te quiera santamente  
así como te quiero, como hermana.

Estas cualidades poéticas se confirman cuando la autora — como ya dijimos — deja oír su voz interior, mostrándonos sus amorosos recuerdos de familia en *Las noches del terruño* y *De mi tierra*, su amargura en *Cuando llegue tu olvido*; su renunciamiento en *Imposible*.

Tiene la señorita Vidal sana sensibilidad, por completo extraña al morboso sensualismo que caracteriza a la actual poesía femenina; condición ésta que le dará ocasión de triunfos definitivos.

*Alción.*

*Poemas de amor y de fe*, por Américo A. Cerisola.

Es éste un libro del que no debe ocuparse la crítica literaria. Cerisola, su autor, fué una promesa que la muerte ha quebrado, y sus amigos publican como un homenaje de piedad y una muestra de respeto, las producciones incompletas en que dejara el ejemplo de lo que ha podido darnos la madurez de su ingenio. Sería, pues, inoportuno aplicarle las reglas y el análisis minucioso propio de esta disciplina. El afecto y la compasión esperan en la portada. Por eso esta obra debieran conocerla sólo quienes frecuentaron el trato del poeta. Cuando se han recorrido sus páginas, se siente crecer la tristeza que provoca el contraste de una existencia que halagaron risueños mirajes y de la mezquindad de su suerte. De aquí que si estos versos les procura el agrado y el consuelo de acercarlos una vez más al compañero, los que le ignoraban no consiguieren con su lectura, otra cosa que comprobar de nuevo que la vida es amarga.

Como señala el título, las composiciones se clasifican en dos grupos : *Poemas de amor* y *Poemas de fe*. Aquéllos son indudablemente los mejores. En todos se descubre la influencia que ha gravitado en el espíritu de Cerisola, en el momento de producirlos. Pero más que nada es el romanticismo con su rima fácil y la brillantez de sus conceptos el modelo que adopta, como en estas cuartetas del más puro raigambre zorrilesco :

Te ultrajé, te hice sufrir, — te hice mil veces llorar  
y me dijiste que amar — era extasiarse y vivir.  
Bendita seas, mujer, — que al embriagarte en mi amor,  
has sabido hallar placer — en la entraña del dolor.

o cuando dice :

Amar no es concentrar el pensamiento  
deseando penetrar en el destino... etc.

Una fuente más moderna le inspira *Muy lóbrega la noche* :

... Muy lóbrega, muy triste. Y todavía,  
para tortura de la mente enferma,  
el recuerdo infernal y obsesionante  
de la mujer aquella!...

y las estrofas de *Vuelvo* :

Triunfalmente me fuí de tus jardines,  
y triunfalmente a tus jardines vuelvo...  
... Yo sé que he de encontrar cuando regrese,  
como otras noches, tu balcón abierto,  
como otras noches, tu silueta blanca,  
como otras noches, el azul silencio,  
y tus ojos sin luz como otras noches,  
clavados en la nieve del sendero.

De los sonetos — y son la mayoría de las composiciones —, el más  
acertado es a nuestro juicio el que llama *Otras manos* :

Al pensar que esta noche los undosos  
cabellos rubios de mis fantasías,  
van á ser alisados, primorosos,  
por unas manos que no son las mías.  
Al pensar que en el lecho perfumado  
sufrirás el ultraje de otro amante,  
y mostrará tu pálido semblante  
las languideces del placer gustado,  
yo siento que me ahogo; yo quisiera  
que mi débil cerebro se sumiera  
en la idiotez más lóbrega y dormida,  
para borrar tu imagen de tristeza  
que con la fuerza de cien orbes pesa  
como una maldición sobre mi vida.

Aquí se resumen los defectos y las excelencias de su estilo. La rima es abundante, pero fácil en exceso y poco cuidada. Ripios como lo de *cien orbes*, *débil cerebro*, muletillas como lo de *maldición sobre mi vida*, afean sus composiciones. En cambio se puede apreciar los méritos de precisión de lenguaje y la galanura suave de su estro.

