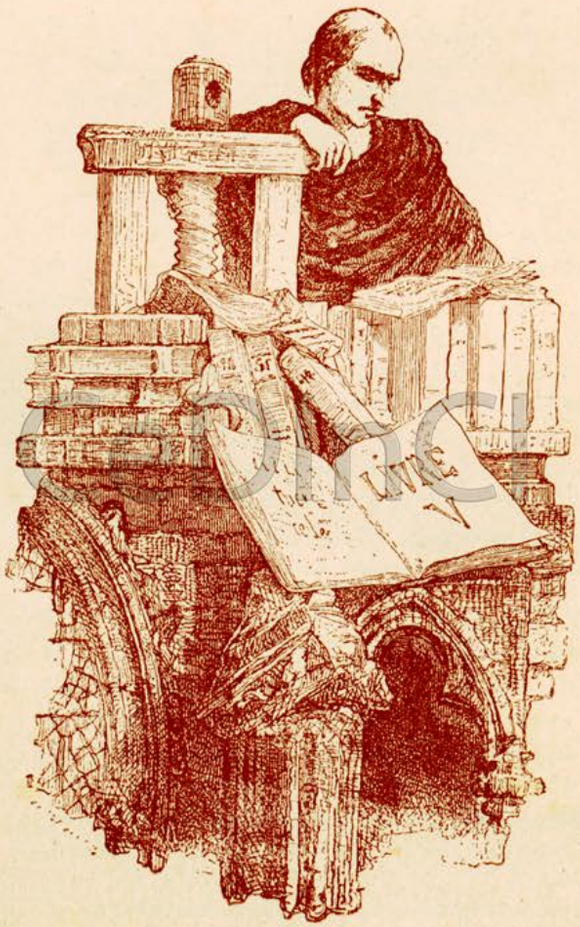
ARIEL



REVISTA MENSUAL

AÑO I | Septiembre 1951 | NUM. 1

CeDInCI

ARIEL REVISTA MENSUAL

LITERATURA

ARTE

TEATRO

DIVULGACIONES

ARQUITECTURA

CIENCIA

ESCULTURA

PINTURA

●

Dirección y Redacción:

GERARDO M. BARÉ

Administración:

DONAVÁN BARÉ

LEZICA 4435

Capital Federal

T. E. 60 - 5974

●

AÑO 1 • Nº 1

1º DE SEPTIEMBRE

1951

NUESTRA RUTA

A MANERA DE PROLOGO

Los pueblos viven de acuerdo a su historia, tradición y costumbres. Las ideas extrañas no influyen en forma decisiva en la modalidad de los habitantes de una nación, aunque perturben de algún modo la armonía y la convivencia social circunstancialmente. Lo permanente, lo eterno, son aquellos factores que han modelado nuestra naturaleza a través del tiempo, con aquellos principios étnicos que dieron a las instituciones su carácter y perfil definidos. El medio es el crisol de la personalidad humana. Esta personalidad puede robustecerse sin ninguna duda con ideas y culturas extrañas, mas nunca hacerla indefinida y sin el carácter inherente al medio donde ha nacido. Utilizamos la cultura francesa, la alemana o la griega para nuestro desarrollo, pero nuestro ser argentino, nuestra hondura de pueblo Argentino seguirá inalterable, aunque enriquecida. Traer esa hondura Argentina a la superficie, hacerla la herramienta para perfeccionarnos, es y será la misión de la juventud estudiosa de todos los tiempos.

Los principios de nuestra vida institucional, políticos y humanos, nacieron de Mayo, y con este gran venero ha ido agrandándose nuestra personalidad Argentina. Con Moreno, Rivadavia, Echeverría y Alberdi, como grandes pilotos de ruta, nacimos al concierto universal y obtuvimos la jerarquía de Nación y de Pueblo Libre. Esa ruta fecunda es la que no debemos olvidar jamás. La senda de Mayo debe constituir nuestra única senda.

Si la juventud de hoy busca en su propia alma; si ahonda en su propio ser para cualquier labor de cultura, entrará en la ruta de Mayo y podrá seguir laborando la grandeza espiritual que nos legaron nuestros próceres.

Si esta revista de jóvenes universitarios sale alumbrada por el sol de Mayo, tendrá cabida permanentemente en las almas Argentinas. Así lo deseamos.

HYPATIA

La Deshumanización del Arte

por

José León Pagano

ENTRE las muchas formas posibles de arte propias de nuestra "modernidad", una hay que aspira a definirse en el extrarradio de lo humano. Trae, con sus teorías, carga no leve; pesado lastre de negaciones —limitaciones, diríamos mejor— nada propicio para un avance ágil. Mas en primer término, ¿Qué es el arte? He aquí una pregunta ociosa. Se formula desde hace veinticinco siglos, y aún aguarda una respuesta suficiente y universal. El napolitano Benedetto Croce dijo: "El arte es lo que todo el mundo sabe". Así es, en efecto. Mas luego definió el arte como intuición-expresión, a puro sentir lírico. Y construyó su Estética, motivo hoy de no pocos ataques. Es éste un terreno de tránsito difícil, hecho todo él de laberintos y marañas. Las palabras tan angustiosas de Bergson relativas al filosofar se adecúan al problema estético, y parecen dictadas exclusivamente con vistas a él: "Devant la fragilité reconnue de toutes nos constructions, nous finissons par renoncer a construir". El desánimo de este grito de angustia se extinguió en sí mismo. Los estéticos continuaron y continuarán constituyendo sistemas y enunciando teorías con actividad vehemente. Víctor Bach dice que el número de obras sobre estética aparecidas sólo en Alemania en los últimos treinta años, es aterrador —terrifiant.

Sobre la deshumanización del arte no se ha construído una estética, pero se la supone. Nos enfrenta, a no dudarlo, con un problema complejo, de los más complejos. Disuelve y resume en una sola muchas teorías. Es, por definición, un sistema evasivo. Aspira a las cosas huyendo de ellas. Las alude, las disgrega, se vale de sus elementos, mas no se aviene a representarlas. Hizo de las cosas articuladas tabú. Lo vago, lo indeterminado de su lenguaje es de esencia mágica. El pintor combina formas cuyo significado sólo penetra él completamente. Los contempladores verán según puedan y verán lo que ellos quieran ver, limitados por el contenido esotérico del cuadro. Poco importa. El arte ya no es representativo. Es, por sobre todo, antivitalista. Cae toda realidad, máxime cuando a ella se une el concepto de lo humano —ya se verá el non sensu de esta apostura negativa—; y se propugna como condición de máxima excelencia, lo irreal, lo contrario al realismo. He aquí el deshumanizador frente a su problema. ¿Qué discurre para eludir la realidad? Admitirla como estudio previo de su obra. ¿Se ha reparado en ello? Es el primitivo que nombra las cosas con otro nombre creyendo eludirlas. El deshumanizador va a lo humano, lo admite como tal, y luego trabajando sobre ese fondo de humanidad, nos ofrece una alusión vaga del modelo disgregado en simples formas euclidianas. Es un realista vergonzante, un vitalista que pretende huir de la vida aferrándose a ella. Subrayemos el caso con intención laudatoria. Lejos de proceder movido por una hostilidad a la vida —tedium vitae—, se contrae a ella, pues su resistencia a representarla es prácticamente un ahincado amor a la vida. Es menester sentirse vivir profundamente para no avenirse a repetir lo dicho, y para intentar abrir nuevos senderos por donde han de proseguir otros su avance. Ha sido propio de los grandes místicos negar la estrecha cárcel de su envoltura corporal para trascender de sí mismos. Sólo quien siente desbordar la viva substancia del espíritu logra ese milagro por cuya virtud adquiere la vida toda su nobleza y toda su plenitud. Llámese Plotino y advenga a los humanos en Egipto o llámese Francisco e irradie en Asís la inefable dulzura de su epopeya de amor. En realidad, los deshumanizadores se sienten poseídos de la vida con un sentir más vivo, más intenso, más humano. Cuanto hacen o piensen, a ella va referido. Cada uno vive según la carga de vida que puede sobrellevar. Para el hombre sensible la vida pesa efectivamente, no en sentido metafórico. Vive más, aún viviendo menos. De ahí que su existir sea un continuo tender a otras zonas del espíritu. Tender, trascender, buscar su propia realidad en otros mundos posibles. Esto anhela quien aspira a evadirse de sí mismo. ¿No es éste el drama de Don Quijote? Vista de otro modo la honda humanidad del personaje cervantino, resultaría de explicación difícil. No por tedio a la vida eluden representarla; por sentirse poseídos de ella aspiran a captarla valiéndose de otros esquemas figurativos. Mas ello no implica aceptar la ficción de los nuevos modos comunicativos como algo opuesto a lo serio y a lo grave. Siempre nos ha parecido poco aceptable la teoría que reduce el arte a un juego. Pronunciamos estas palabras y surgen en nuestra mente la arquitectura de Ictinos, los mármoles de Fidias, los frescos de Miguel Angel, y nos resistimos a intentar alguna similitud entre un fluir de libre juego expansivo y la seriedad de esas magníficas cerebraciones cuya resonancia nos llega a través de los siglos.

Este es, a nuestro ver, el profundo dramatismo de quienes se afanan por deshumanizar lo que es por esencia y presencia humano.

El arte es una categoría de la vida. Es obra del hombre y va dirigida al hombre. Tiene una técnica, se rige por normas, y está supeditado a leyes, que el artista puede modificar, sin duda, pero que no puede suprimir, porque el tenerlas está en la naturaleza misma del arte, conforme lo indica el sentido etimológico de la voz arte. Cuando empleamos la palabra técnica, no lo hacemos independizándola de la otra con que se designa el arte. No goza aquélla de ninguna autonomía frente a ésta. La técnica es el arte mismo. Así como el estilo es el escritor. Ya sabemos que la preceptiva enseña otra cosa. Allí se habla de estilo elevado, de estilo medio, de estilo jocoso, de estilo florido. Ciñéndonos a este modo enunciativo, un mismo escritor vendría a poseer necesariamente todos los estilos, es decir, carecería de uno propio. Se confunde tono con estilo y se hace del escritor un hombre de múltiples casilleros, que abre y cierra según los casos, para extraer de ello un estilo que se ajuste a la redacción del momento. No menos equívoca es la dualidad de técnica y arte, olvidando que la técnica de la pintura es la pintura misma, así como la técnica de la escultura es la escultura. La divergencia observada en los modos personales no finca ni puede fincar en la técnica. Es de otro orden y reside en otras causas. Viene de lo más íntimo del artista, de suyo definido en sí mismo. No va la técnica por un lado y el arte por otro. Nadie lograría escindir lo que es una sola y misma elaboración del espíritu. Y con ello estamos en el corazón del problema.

Arte y deshumano son términos excluyentes, pura antinomia, como fuera pura tautología decir arte humanizado. Digámoslo con otro giro: el arte es un producto de nuestra actividad espiritual, es autoconciencia y autosuficiencia. La pintura ni imita ni copia. Apoyándose en el natural, nos da una cosa que no es el objeto reproducido. Frente a él no lo identificamos con la vida. El retrato de Inocencio X no es Inocencio X. La obra de Velázquez vive en sí misma y de sí misma. Al pintarla, el sevillano se pintó a sí propio. Es el sentimiento del artista lo que vive en esa forma ideal. Mas no un sentimiento sobreañadido a la imagen como algo preexistente a ella. Así como no es una técnica más una efigie, tampoco es una efigie más sentimiento. Técnica, sentimiento, imagen, son allí una cosa única, y por ello el autor se identifica en su obra.

Reducir lo humano en el artista es desvirtuar el arte negándolo en su propia esencia. Yerra el pintor al intentar evadirse de una realidad extrínseca. Aquí el idealismo da en lo justo cuando afirma: "Toda realidad extramental es absurda". El filósofo y el pintor coinciden en ello. Asevera Carrière que se pinta a sí mismo en una vasija "al mirarla con ojos humanos". Afirma Plotino lo propio, aún sin

particularizar el caso: "Desde que el hombre desea ver algo fuera de sí mismo, es a sí propio a quien considera exteriormente".

El artista crea, pues, la viva substancia de su arte. En Aristóteles ya tenía el concepto de imitación —mímesis— un carácter espiritual. El poeta debe vivir el mito y hallar un modo personal cuando lo deriva de autores precedentes. Esto es, elaborarlo haciéndolo suyo. También excluye Plotino la idea de imitación. Estas palabras se digeran escritas contra el repudio platónico: "Si se trata de rebajar las artes diciendo que para crear imitan a la naturaleza, responderemos, en primer lugar, que las naturalezas de los seres empiezan por ser imágenes de otras esencias; diremos luego que las artes no se limitan a imitar los objetos que se ofrecen a nuestras miradas, sino que se remontan hasta las razones ideales de que la naturaleza de los objetos se deriva; y por último, que crean muchas cosas por sí mismas, y añaden lo que falta a la perfección del objeto, porque poseen en sí mismas la belleza". San Agustín distingue entre arte y naturaleza, y excluye, a su vez, el principio de imitación. El ruiseñor modula admirablemente su voz durante la primavera, mas obra a impulso exclusivo de la naturaleza. Diverge del músico, pues en éste hay arte. El arte es razón. El animal irracional carece de ella y, no obstante, imita. Luego, la imitación no es arte.

Si desandamos hasta dar con la plenitud renaciente, veremos que los pintores creen regirse por la imitación de la naturaleza. Lo proclaman y, quien más quien menos, teoriza sobre ese dogma estético. Mas, allí están las obras. Por ellas vemos lo ya sabido. Creyendo imitar la naturaleza, cada uno reprodujo una imagen interior, y se pintó a sí mismo a lo largo de figuraciones múltiples. Leonardo nos esclarece, al respecto, con lengua de oro. "La pintura —nos dice— es cosa mental. No sólo es una ciencia sino también una divinidad que vuelve a crear todas las obras vivientes de Dios". He ahí como entendía Leonardo imitar la naturaleza: creándola de nuevo. Leonardo —¡hombre del Renacimiento al fin!— no vacilaba en afirmar que esa deitá le asemeja a la mente divina. No podría definirse con verbo más explícito el contenido espiritual del arte.

Se corrabora por tanto una vez más este axioma: todo acto estético es siempre expresión de lo humano. Si en ello cabe redundancia ya lo hemos advertido al discurrir de tautología. Que se contiene en el propósito deshumanizador un error de concepto nos parece evidente. Veamos. Procuremos cernir el problema limitándolo a sus propias dimensiones. Apuntemos una objeción previa, de importancia no escasa a nuestro ver: aún aceptando la teoría enunciada, es impropio hablar de la deshumanización del arte. Por ahora ello sólo va referido a la pintura. La literatura no puede ser deshumanizada. Exige, por el contrario, precisión vigorosa en los caracteres, esto es, verdad humana en la psicología de los personajes. La novela, el drama, no podrían subsistir si no los animara un vivo calor de humanidad. La música no es arte reproductivo. Estaría entonces dehumanizada por su naturaleza específica. ¿Pero, cómo deshumanizar la más subjetiva de las artes, según se proclama por consenso universal? La arquitectura parece como situada en una zona intermedia, y allí está, deshumanizada, pues no apoya en objetos de reproducción sus modos constructivos. Las cariátides antropomorfas no atañen a su estructura orgánica. Se habla, es verdad, de poesía pura. Mas Paul Valery ya dijo al respecto lo suyo. Cuando no discurre de prosodia, de métrica, es para afirmar conceptos vitales: conciencia, voluntad, acción energética. Por su corporeidad la escultura es menos libre. Cuando se propuso resumir lo continuo en lo simultáneo, fracasó en su intento. Y cuando aludió a un organismo de viviente humanidad negándose a representarlo, fué para resbalar en lo grotesco.

Queda, conforme se ve, aislada la pintura. No se diga ahora que la teoría deshumanizadora pretende desrealizar su contenido ideal. El arte representativo es eso, todo él. Y lo es, sólo en cuanto desrealiza. Hemos visto que el objeto de representación no existe como valor estético sino cuando el artista lo intuye objetivándolo en una expresión lograda. Antes sólo era materia. Caía fuera del arte. Trocándolo en acto de contenido estético, le da existencia propia y diversifica el objeto de representación. ¿Qué hace entonces el artista deshumanizador? No se apoya resueltamente en el natural, lo disgrega, lo fracciona y hace de sus elementos figurativos un todo abstracto. Ha deshumanizado el "tema" de su cuadro, pero el tema no es el arte, ni siquiera es arte, conforme se ha dicho. Si la deshumanización se contrae a ello, no importa novedad alguna. Deshumanizan el contenido de sus muchos elementos, la ornamentación, el paisaje, la naturaleza muerta, y también las combinaciones antropozoomorfas del mundo antiguo. No se oponga que lo nuevo es la abstracción de un geometrismo no adoptados antes con idéntico rigor. No analizamos aquí el modo de tales formas sino el principio que las rige en cuanto eluden una representación directa de seres y cosas. Ese modo indirecto —aunque no desarticulado— nos lo ofrecen las artes decorativas; las de ayer y las de hoy, y nos lo ofrecen las civilizaciones más remotas. El arte representativo desrealiza dándonos una imagen individual del objeto de representación; el decorativo lo tipifica y hace de él un modo estilizado. No es ni este loto del capitel egipcio ni aquella hoja de acanto del capitel corintio. Es lo genérico de ambos. El tema individual no halla cabida en lo decorativo. Procede éste por simetría, por repetición y por alternación de elementos que si bien recuerdan formas individuales, no las representan ni las reproducen. Es propio del arte decorativo convertirlas en modos estilizados, haciendo de cada caso particular un tema genérico. Es por excelencia un arte de imaginación. Existe, empero, una divergencia. El artista decorador no se propone eludir nada vital. Se vale de la flora y de la fauna, y deriva de ellas el más extenso repertorio figurativo. Por el contrario, el deshumanizador huye del objeto y de su representación. Ello se debe a que ve el objeto como tal objeto, y lo más grave en nuestro sentir, es que continúa viéndolo como tal aún en el cuadro, o más exactamente, sólo ve en la obra el objeto reproducido. No es ésta, ni con mucho, la postura del hombre estético.

Se ha observado que una cosa no puede estar en otra sino como símbolo. Esto para el hombre moderno. Para el primitivo, en cambio, en la imagen está el objeto mismo. Ya lo pinte o lo grabe con intención mágica o recordatoria, en lo que pinta y graba está presente y en acto. Así lo ve o quiere verlo el deshumanizador, y por eso lo evita, admitiéndolo solamente como alusión, que es, dígase lo que se quiera, un modo de incluirlo en la obra. El arte siempre va referido al espíritu. ¿De qué sirve poner las cosas fuera de nosotros, si a la postre sólo pintamos nuestro sentir, y objetivamos ese mismo sentir: formas subjetivas de nuestro yo empírico? A éste se llega siempre tras largos rodeos. Esto nos enfrenta de nuevo con el enorme equívoco de lo bello objetivo. ¿Cómo puede lo bello ser en sí? Por sí mismo. Luego yo no lo percibo ni lo concibo. No es. Para ser tiene que revelárseme de alguna manera. Mas entonces ya no es en sí. Lo percibo y lo capto porque está en mi percepción y en mi concepto. Es un acto de mi actividad espiritual.

El idealismo de Plotino nos advirtió que cuando el hombre busca fuera de su yo algo, se encuentra a sí propio. No muda el fenómeno porque el hombre vaya de lo sensible a lo inteligible —de lo particular a lo general—. Veamos lo bello en sí. Podemos situarlo en la esfera platónica. No tiene forma ni color. Allí está inmutable en su propia abstracción. Tratemos ahora de ajustar a ese arquetipo la actividad estética. El plástico se remonta a su esfera ideal o el arquetipo desciende al artista. Admítase provisionalmente el intercambio y el círculo está cerrado: o el artista se funde en el arquetipo —lo bello en sí— y conforma su obra a una ecuación de producciones iguales a sí imsmas —lo que en arte sería absurdo—, o subsiste lo individual del artista y el arquetipo de disuelve en infinitos casos particulares. He aquí el dilema: "Si ninguna realidad puede ser extramental, tanto menos lo será una de sus cualidades, como la belleza". (Véase Rensi, *La scepsi estetica,* cap. II.)

En el tratado "De la belleza inteligible", Plotino ilustra con un ejemplo la virtud creadora del arte. "Fidias —dice— parece haber representado a Zeus sin proyectar ninguna mirada sobre las cosas sensibles, concibiéndolo tal como se apa-

CeDInCI

recería si alguna vez se revelase a nuestros ojos''. Esto es, lo realiza conforme él lo concibió. Dicho de otro modo, Fidias se proyectó en su propia obra. Fué consecuente con su propia idea al permanecer fiel a su yo emotivo.

También se ha querido descubrir un enlace entre Leonardo, Rafael y la tradición platónica. A Leonardo no le alcanzaba ella por los humanistas, que le desdeñaron precisamente por carecer de las letras cuya virtud podía unirle a la tradición. Contra ellos se defendió el multánime Leonardo llamándoles cornetines — trombetti— del renombre ajeno. Las figuras de Leonardo se parecen unas a otras; y se parecen las de Rafael —oponiéndose desde luego el tipo de belleza de ambos pintores—. He aquí una triada ejemplar. ¿Cabe nada más desemejante? Frente a ellos el arquetipo se ha desvanecido, tornándose a su esfera, y recuperando allí su naturaleza inefable. El ideal se ha mostrado diferente en los diferentes objetos. Esta es la condición del arte. Leonardo dirá que la pintura crea la realidad —la realidad de cada artista.

Siempre y en todo momento hallamos al hombre, identificado con su obra, o presente en ella. Deshumanizar el arte es privarle de humanidad, hacer de él algo extrahumano. Extrahumano, fuera de lo humano. Ahora que fuera de lo humano estaría el no ser del arte. ¿No se habrá ido un poco lejos con la fórmula contenida en las tres palabras ''deshumanización del arte''? Si el arte estuviera fuera de lo humano —y aquí aludimos al objeto de representación—, si los elementos figurativos de la obra no se humanizaran en mi humanidad, si no llegasen de algún modo a mi espíritu, ese arte sería una mera presunción del artista. ¿Cómo puede admitirse un arte incapaz de producir resonancias en quien va dirigido: el contemplador, gustador, crítico? Véase ahora un argumento decisivo en pro del contenido espiritual del arte. Nos lo brinda Lessing en el capítulo segundo de su Laoconte. También apunta él a un blanco para dar en otro. Glosa el filósofo alemán un epigrama griego, dirigido a un hombre feo: ''¿Quién querrá pintarte —dice— cuando ni verte quieren?'' Y Lessing añade que muchos pintores modernos contestarán: ''No te importe el ser feo. Yo te pintaré. Y los que no quieran verte a ti, mirarán gustosos mi cuadro''. La esquivez se vuelve contra el filósofo, enamorado del ideal helénico. Quiere herir al artista y sólo consigue poner en valor la esencia de su arte.

En una contradicción no advertida hasta hoy, incurren asimismo los deshumanizadores al exigir para su arte una postura de rigurosa contemplación estética. Piden que se considere la obra como tal, sin buscar fuera del cuadro posibles correspondencias. Es justo, pero conforme se ve, reclaman para sí precisamente lo que niegan a lo intuído con intención representativa. Frente a ésta no se ciñen al mirar del pintor; van más allá y se detienen ahincadamente en el objeto de representación. Consideran algo no contenido virtualmente en la obra ideal del artista y se colocan de hecho, fuera del arte. Sólo así podemos explicarnos el desliz de algunas expresiones condenatorias dirigidas a Rembrandt, Velázquez, Goya. Excusez du peu! Algo más arbitrario todavía —urge repetirlo— es intentar incluir en esa forma de arte a Ingres, calificándole, con abuso evidente, de precursor. Aquí desechamos la voz y admitimos su eco. Jean Dominique Ingres es una derivación directa de Rafael. Es, por esencia, un tradicionalista. Nada aporta a lo moderno. Ni por el concepto de su pintura, donde prevalece la forma cerrada sobre el color libre, ni por sus dibujos de puro contorno caligráfico, puede el autor de La Fuente emparentarse con el geometrismo abstracto de quienes disuelven la vital coordinación de toda estructura orgánica. La historieta de la costilla es un testimonio de leguleyos. ¡Y tan poco significativa, aun admitiendo su validez!

El arte deshumanizador no es todo el arte moderno. Es apenas una porción mínima de él. Y entre sus cultivadores hay quien produce alternativamente pintura deshumanizada y pintura humanizada. He aquí aplicado al arte el sofisma de la doble verdad. La flecha de la ironía parte del arco y vuela para ir a clavarse en una estética bifronte. Mas sábese que en todo tiempo fué sospechado el homo duplex.

Muerte y Transfiguración de Ameghino (x)

por Fernando Marquez Miranda

TAL era Ameghino, en el momento de morir, una especie de símbolo de la ciencia argentina, que su sepelio fué realizado en medio de honras fúnebres extraordinarias y ante el silencioso recogimiento de su pueblo. La patria toda tuvo la sensación de un duelo nacional, en el que se hermanaban todas las clases sociales. No tenía el sabio el rinconcito habitual en el camposanto, en el que fuesen a reposar sus huesos. Fué enterrado, pues, en el Panteón de los Maestros, que se honraron en honrarle. Delegaciones universitarias y de las corporaciones sabias le acompañaron, junto a centenares de niños de la Escuela Graduada de la Universidad platense y de su Liceo de Señoritas. El Consejo Superior, en pleno, lo hizo, encabezado por su presidente. La ciudad de La Plata entera se plegó al cortejo. Eduardo Holmberg y Víctor Mercante tejieron sus despedidas, en nombre, respectivamente, de las Universidades de Buenos Aires y La Plata.

Del discurso de José Ingenieros, que le despidió en nombre de la Sociedad de Psicología, extraeremos algunos párrafos: ''Muere en él la tercera vida ejemplar de nuestra centuria. Sarmiento, inagotable catarata de energía en las gloriosas batallas de nuestra emancipación espiritual. Mitre, que alcanzó la sntidad de un semidiós y fué consejero de los pueblos. Ameghino, preclaro sembrador de altas verdades, cosechadas a filo de hacha en la selva infinita de la naturaleza''. Y como si esta valoración no bastara, agreguemos, según el mismo pensador, la clave de su obra y de su vida: ''Tenía que ser un sabio argentino, porque ningún otro de la superficie terrestre contiene una fauna fósil comparable a la nuestra; tenía que ser de nuestro siglo, porque antes le hubiese faltado el asidero de las doctrinas darwinistas que le sirven de fundamento. No podía ser antes de ahora, porque el clima intelectual del país no era propicio a la obra antes de que la fecundara el genio de Sarmiento; y tenía que ser Florentino Ameghino, y ningún otro hombre de su tiempo, por varias razones. ¿Qué otro argentino hemos conocido, que reuniera en tal alto grado su actitud para la observación y el análisis, su capacidad para la síntesis y la hipótesis, su resistencia para el enorme esfuerzo prolongado durante tantos años, su desinterés por todas las vanidades que hacen del hombre un funcionario, pero matan al pensador?...''

¿Qué puede decirse de un hombre cuyo prestigio personal como investigador y publicista alcanza a tales alturas que otros

(x) Capítulo final del libro ''Ameghino, una vida heroica'' del autor, de muy próxima aparición.

investigadores estudian su idioma natal nada más que para leer sus obras? Engerrand, en enero de 1908, le dice en una carta: "Avec M. Ramón y Cajal vous êtes celui qui a fait le plus pour amener les savants étranger a étudier la langue espagnole". Y el doctor Wegner, por coincidencia, le agrega: "C'est pour lire plus exactement ce livre —se refiere a la memoria sobre el Tetraprothomo— que j'ai commencé a apprendre la langue espagnole". Qué respuesta, accesoria, a los que tildaban a Ameghino de italiano!... Y si ha escrito casi la mitad de su labor en francés es, precisamente, por llevar en forma accesible su pensamiento de argentino a los sabios extranjeros, que forman ese público internacional de técnicos al que él hizo familiarizar con el nombre de nuestro país. Así lo ha dicho él mismo en su respuesta al diario "El Día" de La Plata, el cual a fines de enero de 1910, había hecho alusiones a la conveniencia de que escribiera solamente en español.

A los tres días de su muerte, el Ministerio de Instrucción Pública expidió un mensaje y proyecto de ley pidiendo al Poder Legislativo la autorización para erigirle un monumento. En ese mensaje se dice que "Llegó de la nada a la cumbre por sus propios esfuerzos", síntesis que, en este caso, no era una mera concesión retórica y generosa. Según el proyecto original se destinarían $ 25.000, que en la discusión fueron aumentados a $ 40.000. Y antes de que se cumpliera un mes de su deceso, el 23 de agosto, Moreno —entonces diputado nacional— proponía en la Cámara se autorizase al Poder Ejecutivo a adquirir de sus herederos la biblioteca, manuscritos y colecciones del sabio, con destino al Museo Nacional de Buenos Aires, gesto final de gran nobleza, al que aludimos, al pasar, en un capítulo anterior.

Desgraciadamente ninguno de esos proyectos fué cumplido, a pesar de que la ley del monumento fué aprobada por unanimidad y promulgada en agosto de 1913. Ello dió lugar a que, a fines de 1915, el entonces director del Museo Nacional, doctor Angel Gallardo, propusiese al Ministerio la adquisición de las colecciones paleontológicas y antropológicas y de la biblioteca y manuscritos del sabio, con destino a aquella institución.

Es conveniente citar algunas de las expresiones con que el nuevo director —figura también relevante de nuestro mundo científico— explicaba las conveniencias de adquirir aquellos materiales: "Muchos años, mucha suerte y mucho dinero se requeriría para rehacer esas colecciones y bibliotecas; pero si se consiguiera rehacerlas, los estudiosos argentinos lamentarían siempre que las piezas tipo del doctor Ameghino no se encontraran al lado de las piezas tipo del doctor Burmeister en el Museo Nacional de Buenos Aires". Añadía que esta adquisición era de interés para el Museo, "aparte del deber moral del Gobierno de honrar, aunque sea en esa forma, la memoria del genial paleontólogo y de venir en ayuda de su hermano y colaborador enfermo". Termina calculando en $ 250.000 su precio mínimo. Innecesario parece insistir en la nobleza de este gesto y en la alta consideración que revela hacia su predecesor en el cargo.

Como alguien podría, acaso, inclinarse a sospechar que todos estos homenajes que hemos reseñado obedecían ya a un impulso emocional irrefrenable ante el espectáculo de la muerte, ya a una generosidad directorial excesiva, anotemos, todavía, que la consideración y el respeto por aquella vida y obra han ido aumentando con el tiempo. Nos lo prueban numerosos hechos, algunos de los cuales rememoraremos a continuación. Pero, antes de ello, recojamos, entre tantos y tantos testimonios de los homenajes contemporáneos, el que nos brinda un estudioso cuyo rigor crítico, contra vivos y muertos, es notorio. Veamos el juicio final que, en uno de sus más acertados trabajos de esta índole, ha escrito Vignati sobre Ameghino: "no olvidemos que Ameghino es un símbolo. Su gloria no disminuye por las partes caducas de su obra, está por encima de todas las reservas de la crítica y de los embates de las pasiones. No fué un sabio del saber enciclopédico como Burmeister, desbordante de cultura clásica e invulnerablemente acorazado en su ortodoxia científica y religiosa; ni un naturalista literato como Homberg, chispeante de ingenio y fino aticismo, que no tenía a menos versificar y que aún en prosa hacía poesía; ni un biólogo de la talla de Gallardo, de sólido saber universitario que le permitía afrontar con igual preparación el estudio de la división celular como las leyes de la herencia, la taxonomía de las hormigas como la anatomía de un cetáceo; ni fué un arriesgado explorador como Moreno, en que la intrepidez de la idea sólo era superada por la tenacidad en la realización; ni un exhumador de pueblos desaparecidos como Ambrosetti en quien la perspicacia ingénita relegó al entendimiento adquirido, todos ellos sus émulos y contemporáneos ilustres, pero fué tan grande como ellos porque siempre supo aunar en el rasgo descriptivo la chispa luminosa de una idea; porque la osadía de sus tesis fueron fruto natural de su labor ciclópea; porque, aún vencido, la sangre conceptual derramada, fué constantemente fecunda".

Hoy la época de la lucha ha cesado. Las agrias controversias han sido sepultadas en el olvido, como todo lo que ociosamente odioso y de cínicamente vago podían contener. En todo el país el nombre y la memoria de este prócer de nuestra cultura son respetados y recordados en un culto que la escuela primaria y los centros de estudio mantienen encendido. Pero si la República toda así procede, es natural que en aquellos lugares en que su personalidad física actuó, ese culto se exteriorice más rotundamente. No nos extrañe, pues, que calles de Buenos Aires y La Plata lleven su nombre y que la importante biblioteca pública de Luján y el floreciente colegio nacional mixto de Mercedes estén, también, puestos bajo su bautismal advocación. Sólo se nota —en esta tierra tan pródiga en estatuas ecuestres de uniforme o en estatuas enlevitadas, sedentes o de pie— la ausencia del monumento que el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública declarara que merecía tres días después de su muerte, a no ser que se considere cumplido aquel deseo con la pequeña cabeza en bronce que se levanta dentro del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Y eso que se habló, alguna vez, de confiar aquel homenaje estatuario a la maestría insuperable de Irurtia... Todos los miembros de la Comisión del Monumento —que presidía Joaquín V. González y en la que figuraban, entre otros, Gallardo y Lafone Quevedo— han muerto a su vez. Pero no han pasado más que treinta y cinco años y la justicia de los hombres es lenta...

Es de Vignati, autor de aquella síntesis recién transcripta, la siguiente expresión de deseo, influída, sin duda, por el recuerdo de la magnífica tumba que el agradecimiento de Inglaterra ha sabido brindar a Darwin, en la majestuosa soledad de la abadía de Wéstminster: "Algún día la República tendrá su panteón. La tropa tendida en guardia; color de uniforme y brillar de armas; el pueblo, la muchedumbre abigarrada de los grandes acontecimientos, desbordándose en los lugares libres. En el peristilo las altas autoridades de la Nación. En la lejanía, las notas graves y solemnes de una marcha fúnebre que por momentos toman más y más cuerpo anunciando su acercamiento. Un toque de clarín. Los soldados presentan las armas. El cañón hace oir su fragor. El ataúd es descendido de la cureña. Ameghino entra en la inmortalidad del patriciado argentino". Que ello sea cierto, alguna vez, y que el maestro pueblerino, llegado por su propia voluntad y su inquebrantable esfuerzo a la categoría de representante excelso de la ciencia argentina encuentre, por fin, la tumba consagratoria y definitiva, digna de su vasta labor y de su vida heroica.

La Arquitectura Moderna

NACIO el movimiento modernista arquitectónico en Alemania y Holanda, pero como ningún arte ni ningún movimiento reformista ha permanecido estacionado en su país de origen, pronto pasó a Francia, desde donde se propagó por todo el mundo civilizado. Podemos considerar en este movimiento dos grandes propulsores: Le Corbusier, y Frank Lloyd Wrigth, en los Estados Unidos de América. Estos dos poderosos faros de la arquitectura moderna han dado el impulso inicial y pueden considerarse los dos más grandes representantes de dicho movimiento, sin desmerecer por ello a otros tantos, como William Morris, Víctor Horta, Henry Van de Velde, Gropius y Mies Van de Rohe.

El movimiento modernista es un empuje que recibe la arquitectura, debido a la evolución artística a través del tiempo.

Mantiene la arquitectura un paralelismo lógico con la escultura y con la pintura. En efecto, tanto en la pintura como en la escultura, la tendencia moderna nos guía hacia una simplificación y abstracción en la obra de arte. Lo mismo sucede en arquitectura, donde se tiende a la simplificación de las líneas de construcción y la eliminación de las decoraciones superfluas. Agreguemos a esto el funcionalismo lógico hacia el cual debe tender toda obra arquitectónica. Si nos remontamos a la historia de cualquier civilización, contemplamos que durante todas las épocas, la arquitectura ha tenido una función, es decir, que siempre existió un funcionalismo, aunque éste haya sido modificado por razones morales o religiosas.

En la actualidad, la arquitectura moderna tiende, en la época de la especialización, a especializar su función en las distintas ramas donde actúa. Así es como la arquitectura se pone al servicio de las distintas artes o ciencias. De esta especialización surgirá el funcionalismo como una parte principal de la construcción.

El arquitecto, al realizar un proyecto, se ve abocado a dos problemas de idéntica importancia; el primero es el de la comodidad del edificio, y el segundo es el problema estético. Estos dos problemas deben ser contemplados con igual detenimiento para que la obra a realizar adquiera la categoría de una verdadera obra de arte.

El modernismo busca, entre otras cosas, la amplitud de los espacios abiertos, tratando, en lo posible, la supresión de las paredes, suplantándolas por grandes ventanales de cristal y aun no sólo ventanales sino también mamparas de separación hechas de vidrio de un adecuado grosor.

El rápido progreso que han tenido las tendencias modernistas se ha debido en gran parte a los progresos de la ciencia, al dar a la arquitectura los medios, en forma de materiales nuevos, y sin los que hubiera sido más difícil, aunque no imposible, el logro de la meta señalada por los ''pioneers'' del movimiento modernista. Vemos nuevamente la ciencia y el arte complementándose. Lo espiritual y lo material formando un justo medio ideal al cual deben aspirar tanto los artistas como los que, sin serlo, se dedican a la ciencia o a cualquier otra ocupación manual.

MIGUEL HERAS PUERTA (HIJO)

El Surrealismo: Arte, o Locura Artística?

por **Gerardo Baré**

POSIBLEMENTE en el surrealismo literario encontremos más accesible la respuesta. Afirman los surrealistas, que es surrealista aquello que escapa a la vida chata y común de todos los días. Dicen entre otras cosas: ''El cartel que nos detiene en la calle, el escaparate de comercio que nos traga, son ahora surrealistas'' (''Historia del surrealismo'', Maurice Nadeau). ¿Pero es que hay algo más chato y común que detenerse a observar un escaparate llamativo o un cartel lleno de colores y formas diversas?

Los promotores de este desorden intelectual tratan de escapar del molde clásico; salir de una órbita imposible de abandonar. Son éstos los síntomas de la neurosis. Es la ausencia de lógica, de encadenamiento, de normalidad. Revolución en que el sujeto de una oración se torna verbo en manos de surrealistas.

Trataron de llegar a la antípoda de lo humano creyendo haber encontrado allí la verdadera significación del arte. No se contentaron con dirigirse sólo a ello; enviaron su saeta a la vida del hombre en todas sus manifestaciones: idearon juegos, pasatiempos de salón, contemporáneamente a reglas morales (con significación amoral) y un sinfín de cosas más. Ejemplo de proverbios surrealistas, tomados de Paul Elouard y Benjamin Péret (152 Proverbes mis au goût du jour), son los siguientes: ''Los elefantes son contagiosos''; ''Los grandes pájaros hacen las grandes persianas''; ''Matar no es nunca robar''. Sería harto interesante encontrar alguna explicación lógica a estos ilogismos, pero como los surrealistas son contrarios a dar explicaciones, nos quedaremos con el deseo.

Aún con el material nombrado tendríamos suficiente para formarnos una idea de los surrealistas y el surrealismo. Proviene de un estado psíquico patológico. Son personalidades esquizoides. Viven en dos mun-

dos; el mundo de ellos mismos y el mundo exterior. Un sujeto normal proyecta su afectividad sobre los objetos exteriores, como haciendo suyo lo adyacente. Por el contrario, el esquizofrénico, al carecer de vivencia o sea, la falta de afectividad proyectada, ven lo que los rodea como cosa aparte, sin relación con ellos mismos (desdoblamiento de la personalidad).

En dos palabras: no ven vida, ven sólo formas y figuras; una persona les parece una estatua. Todo es incoherente. No pueden asociar ni hacer trabajar la lógica en los hechos. Se advierte sobre todo en la pintura; la frialdad es sorprendente. Un paisaje campestre parece ser la pintura de una imagen marmórea.

En la exposición inaugurada el 9 de julio próximo pasado en el Hospital Nacional de Neuropsiquiatría hay muchos trabajos que ofrecen abundante material de estudio psicológico. El dibujo en claroscuro que ilustramos es del pintor A. R., alienado que padece delirio místico; su personalidad es esquizoide. Se observa lo frío del dibujo; la falta de vida lo hace parecer de piedra. Similar en esto último a la pintura surrealista.

Los surrealistas tienen la esencia artística muy desarrollada, pero también la patología psíquica.

Muchos de estos artistas lo fueron en su mayoría durante el transcurso de su juventud: la esquizofrenia es la locura precoz. Esto niega la teoría surrealista que afirma que la última guerra, con sus antecedentes y revoluciones morales, es la causa de la muerte del enorme y vasto movimiento nacido en París. Es la muerte de la juventud.

Con todo, los artistas dados a esta "revolución" hubieran sido grandes escritores, pensadores, pintores, etc. a no padecer de esa patología psíquica.

HIMNO AL SOL

1
¡A ti, Padre!
¡a ti,
Maestro!
¡a tus fecundas
caricias
de artista soberano!
¡a tu dorado cetro!
¡a tu justísima
corona
de laureles auríferos!
¡a tu Vida inmortal!
¡a la Vida que das
y a la que diste!
¡a tu bondad!
elevo hoy este
canto
agradecido,
agradecido...

2
A ese niño pálido,
blanco,
níveo,
que no ha visto en su vida
más que paredes
y puertas
cerradas.
A ese arbusto descolorido
que muestra la soledad de sus ramas
en la sombra.
A ese viejecillo
seco,
arrugado,
que vegeta en la covacha.
A ese canario mustio
que agoniza
piando
por una gota de luz.
A esa ventana
encortinada.
A ese desván oscuro.
A esos,
llevadlos ante el Sol.

3
Veréis
el canto
antiguo del arbusto,
la gratitud del pájaro
y el beso
de la flor.
Veréis la risa amplia
de la alegre ventana.
Veréis
la carcajada
del desván renacido.
Veréis al viejo
sano
apretarse las manos
bajo la luz dorada.
Veréis al niño nuevo
Veréis la obra eterna
de Nuestro Padre,
el Sol.

por **RODOLFO ALONSO**

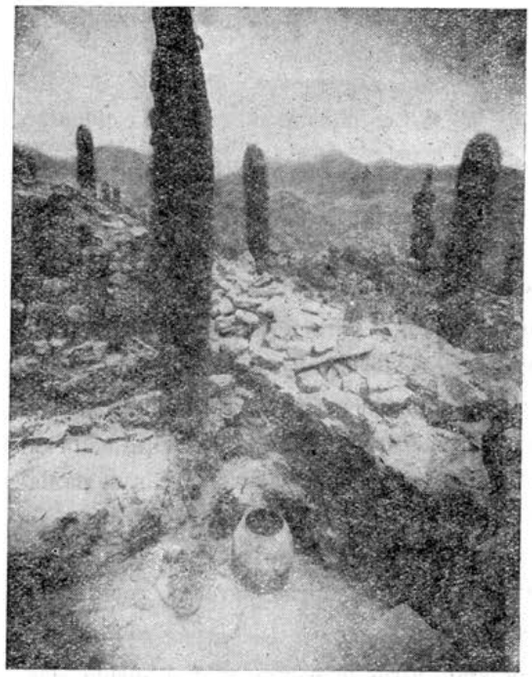
CeDInCI

CRISIS TEATRAL?

POR **ABEL ECHEVERRIA ARIZAGA**

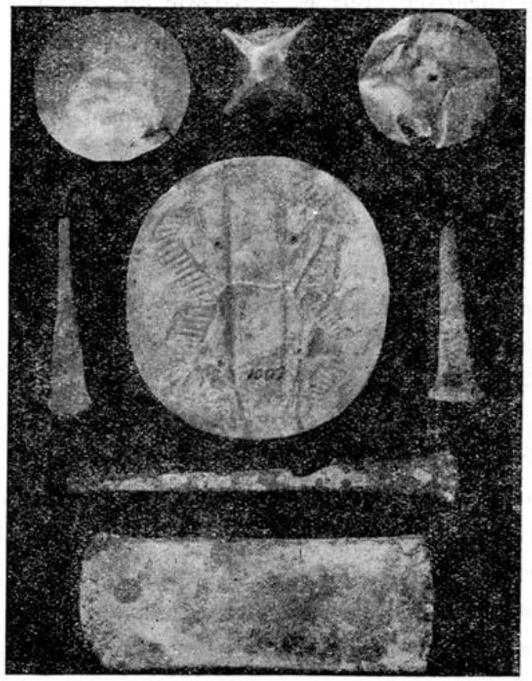
DESDE la pulpería y la estancia, el duelo criollo, la bota y el chiripá, pasando por la estampa característica del compadrito porteño y la obscura pobreza del conventillo, la escena argentina fué poco a poco tomando modulación artística. El melodrama inicial, con la vivacidad de sus cuadros costumbristas, fué el vital embrión de nuestro teatro. Con el progreso de la composición, marcha el paulatino superarse de los actores. Todo era formación tumultuosa, apuro de pueblo joven que poseía la virtud del ansia de superación. Era balbuceo, flojo balbuceo ese principio, pero con miras elevadas, con ideales futuros e ilusiones inquebrantables.

Con el cambio de tema, dejando atrás la pampa y el suburbio, dramaturgos e intérpretes renuevan sus valores intelectuales y escénicos, repercutiendo esta evolución en el favor del público, que comienza a apoyar con entusiasmo la actividad teatral. En el orden material, las empresas y las compañías se vieron entonces remuneradas con largueza. Mejora la escenografía y la decoración. La crítica colabora. Escritores como Sánchez Gardel y el extraordinario Florencio Sánchez, activan sus facultades creadoras. Gregorio Laferrere es el paladín que da impulsos incalculables. Belisario Roldán prueba las obras en verso, con éxito. Don José León Pagano adopta la forma fina del teatro extranjero. Enrique García Velloso presenta su prolífera producción. Y sin embargo, en aquellos años de principio de siglo, que parecían marcar un esplendor, el eminente crítico Juan Pablo Echagüe proclamaba un estancamiento de nuestra escena. Su profundo conocimiento del teatro francés, que alcanzaba la cima del perfeccionamiento, lo llevaba a una implacable exigencia. Reconocía la efímera vida de nuestro teatro, su no lejano nacimiento, pero propugnaba por una evolución sistematizada. Ambicionaba un mejoramiento. Sanos conceptos brindaba desde las páginas de *El País* y de *La Nación*. Como un profeta, vislumbró una crisis en la dramaturgia argentina. Hoy sufrimos la falta de obras de calibre y de nuevos intérpretes. ¿Se debe al sentido utilitario que reina en todos los ambientes, y que amuralla a los círculos privilegiados? Opino que sí. Pero, a pesar de todo, debemos esperar los frutos de las nuevas generaciones que forman grupos teatrales independientes de jerarquía considerable, y que anhelan fervorosamente un renacimiento escénico.



UNA TUMBA EN EL PUCARA DE TILCARA

TRABAJOS DE LOS INDIOS REALIZADOS EN METAL



EL PUCARA DE TILCARA

UNA CIVILIZACION PRECOLOMBINA

HACE medio siglo aproximadamente, unos sabios investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, estuvieron abocados al proyecto de reconstruir un pueblo indígena de una lejana civilización que dejó sus huellas en Tilcara, Jujuy. Fueron ellos, Juan B. Ambrosetti y Salvador Debenedetti. Su obra magnánima, se observa hoy en museos y libros.

La Universidad de Buenos Aires, ha querido en nuestros días, cristalizar esos magníficos proyectos como reconocimiento a una destacada cultura aborigen y homenaje a los distinguidos arqueólogos.

Por este motivo, dicha Universidad, ha encargado al Director de la Sección de Arqueología, doctor Eduardo Casanova, reconocido estudioso, el cargo de asesor en los trabajos de restauración del Pucará de Tilcara.

Como corolario de los trabajos allí realizados y por realizar, el doctor Eduardo Casanova, ha publicado un interesante proyecto, el cual comentaremos.

El Pucará de Tilcara

El Pucará de Tilcara se encuentra en la zona central de la Quebrada de Huniahuaca. Pukara, es una palabra quichua que significa lugar fortificado.

El Pucará tiene una superficie aproximada de quince hectáreas. Por su parte Occidental pasa el río Grande, que en épocas de creciente provoca desmoronamientos que forman murallas naturales.

Recorriendo las ruinas del Pucará, parece el observador encontrarse en un verdadero laberinto en medio de paredes caídas. Pronto la imaginación del viajero reconstruye y parece estar viendo las antiguas viviendas con sus caminos y obras defensivas.

El Pucará era un lugar de refugio al que iban los pobladores en tiempos de guerra. Hay defensas naturales, y otras que fueron construídas por los pobladores. Las casas tienen forma rectangular, existiendo también cuadradas. El término medio de su superficie es de diez y seis metros cuadrados; las paredes están construídas de cantos rodados, manteniéndose fijas en razón de su propio peso.

La primera cita sobre el Pucará, que debió haber llamado la atención desde tiempos antiguos, es la del investigador sueco Eric Boman, que visitó el lugar en 1903.

El doctor Juan B. Ambrosetti fué el primero en reconocer y valorar en toda su grandeza, el significado de estas ruinas. Igualmente es digno de mérito, su continuador y discípulo, doctor Salvador Debenedetti.

Sólo debemos lamentar la explotación clandestina de las riquezas, efectuada en su mayoría por turistas y coleccionistas de antigüedades.

Los hallazgos se hicieron en gran parte, en las tumbas. Los entierros se agrupan en dos secciones: sepulturas y sepulcros. En los primeros se encuentra el cadáver, en un hoyo rectangular, con su ajuar fúnebre. Los sepulcros son construcciones cuadradas de paredes de piedra.

El número de piezas y la calidad de los ajuares fúnebres, indicaba la categoría del muerto. Uno de los inventarios publicados por el doctor Debenedetti reza así: "71. El siguiente ajuar fúnebre acompañaba a este conjunto de inhumados: Un fragmento de martillo y un cilindro, ambos de piedra; Cuarenta y dos platos, de los cuales 18 decorados y cuatro de estilo pomeño; Varios fragmentos de útiles de hueso y madera; dos cinceles de bronce; un disco de plata y un vaso, también de plata, con una cara humana repujada".

En el Museo Etnográfico han ingresado, como producto de las búsquedas tres mil ejemplares del Pucará. Esto sin contar las que han ido a engrosar colecciones particulares o museos extranjeros.

Se han encontrado en el Pucará, piezas exóticas de procedencia incaica.

La cultura indígena

Los habitantes del Pucará de Tilcara, eran componentes de la tribu de los Humahuacas.

El cultivo de la tierra les proporcionó la subsistencia, construyendo en lugares apropiados, andenes de cultivo que revelan el ingenio de los aborígenes.

* * *

Los proyectos de la Universidad encaran tres aspectos:

1. — *La restauración de la antigua población.*
2. — *La instalación de un Museo Arquitectónico Regional.*
3. — *La habilitación de una residencia.*

Esperamos que pronto y felizmente terminen los trabajos en realización, para que quede ese pueblo milenario como exponente de unión entre el pasado y el futuro.

El Valle del Alma

por GUSTAVO SOLER

Oh valle de moradas piedras,
De cielos de arena y vientos de nieve
y paredes negras...

Oh valle de estatuas de cera
Con ojos vacíos y mortal tristeza.

Valle de mis ansias y quimeras muertas
Que arrastran mi vida por bosques de piedra
De perdidas ansias y remotas sendas...

Un valle terrible de vidriosa tierra.
Cuervos y chacales habitan sus montes
de flores resecas...

Oh valle terrible de mi extraña pena...

CeDInCI

Acerca del nombre de las Plantas

por Wifredo Solá

SI bien esta nota podría intitularse "Cómo se nombran los seres vivos", ya que plantas y animales se designan en la ciencia de análoga manera, mi predilección por las primeras me lleva a olvidar por un momento los últimos.

Cómo comparar, en efecto, la belleza de un "Samohú" ofreciéndonos en el boscaje de estío, la mancha rosada de su floración, con la actitud odiosa de una serpiente en tren de ingerirse un indefenso cobayo o con el gesto de aquel funcionario que últimamente en no sé qué país de Europa, declaró cesante a un ilustre oftalmólogo por haber bebido sus conocimientos en el "decrépito capitalismo occidental"? Dejemos por lo tanto el reino animal y veamos cómo se designan los árboles que admiramos a diario y constituyen por así decir, nuestras "relaciones" vegetales.

Existe, por supuesto, un modo técnico de hacerlo, que debemos al gran Linneo y que llamamos nomenclatura binaria, por constar de dos términos, referidos respectivamente al género y especie botánicos. Ni más ni menos que el apellido y nombre que usamos las personas; así como en las listas humanas escribimos Pérez Juan, de igual manera en las nóminas vegetales, el apellido, esto es, el género, precede al patronímico, es decir, la especie. Con una diferencia sin embargo, que éste último, entre -nosotros designa a los individuos. Así, muchos son los Juan Pérez, pero hay un solo *Tilia argentea,* nomenclatura botánica con que conocemos al Tilo.

Ahora bien, estos latines que nos parecen tan exactos y científicos, reconocen a menudo un origen arbitrario o circunstancial; veamos si no: Plátano —*Plátanus*—, significa, ancho de copa, lo que no resulta muy exacto con referencia al difundido árbol urbano y en todo caso, le cuadraría mejor al Gomero o al Algarrobo. Ñandubay, equivale, para algunos, a fruta del avestruz, pero ocurre que la patria de esta corredora, no coincide precisamente con el habitat de nuestro durísimo forestal.

Antes hemos nombrado al Tilo, árbol hermoso que nos sugiere de inmediato las avenidas clásicas, cuando no la tizana enervante. ¿Qué expresa la palabra Tilo? Sabemos que tal es el significado castizo de *Tilia,* voz latina de donde deriva Tilácea, la familia. Pero, *Tilia,* a su vez ¿qué significa? Pues Tilia nos recuerda al signore Tilli, médico fitólogo italiano, poco menos que ignorado en nuestros días a quien el género le fué dedicado por el célebre naturalista sueco. Qué raro nos resulta sin embargo relacionar la fragante frondosidad del árbol con este señor Tilli, y enseguida discurrimos: ¿Cómo se llamaría el Tilo, si le hubieran bautizado en homenaje al herborizador Rodríguez? Empero, es así y los ejemplos podrían multiplicarse.

Otra pregunta que surge, es cómo se designarían las plantas antes de Linneo. Sabemos al respecto que después de Tournefort, en el siglo XVII, se usaba solamente el género botánico para distinguirlas, *Tilia* en el caso citado, al cual se añadían los rasgos morfológicos más notables, v. gr. "Tilia de hojas con el envés más claro o con las bracteas estrechas y alargadas", etc.; como si dijéramos: Pérez el de baja estatura o el de cabello castaño. Todo ello en latín. Y antes de Tournefort, creador de los géneros botánicos ¿cómo se conocían las plantas? Si bien Cesalpino, en el siglo XVI y anticipándose a Linneo, acostumbraba ya a nombrarlas con unas pocas palabras que reunían sus caracteres más notables, era corriente designarlas con una larga frase, que implicaba toda una descripción. En nuestro ejemplo sería algo así: "árbol de corteza clara y copa densa con hojas grandes y ovales, flores con estambres libres y frutos pequeños con bracteas persistentes". Y podemos suponer, que corrientemente se citarían por algunos de sus caracteres más aparentes o de sus propiedades conocidas; el Tilo, llamaríase acaso "el árbol aromático de hojas acorazonadas o el árbol que proporciona infusión sedante", cuando su virtud fué descubierta, etc.

Con referencia ahora a los nombres comunes la práctica no se ciñe a criterio alguno. Tan pronto se repite la nomenclatura genérica, como en Casuarina o reproduce un nombre propio como Magnolia o un carácter anatómico como Acacia. Otras veces, una referencia geográfica, como Araucaria; una propiedad médica, como Bálsamo o una condición del leño, como Quebracho.

Al respecto se ha usado y abusado de la semántica, es decir la costumbre de llamar a las cosas con el nombre de otras que se les parecen o con las cuales mantienen algún carácter común. Así, los conquistadores españoles, llamaron "Pino" a nuestra Araucaria misionera por su porte y sus piñas. "Chopo" al Ceibo, aunque el arbolillo nada tenga de álamo y "Cedro", al maderable norteño por la remota semejanza de su leño fragante con la conífera exótica que admiramos en los parques e inspiró, según dicen "El Cantar de los Cantares". Y en punto a nombres vulgares, el muestrario de nuestra flora arbórea, es pintoresco, desde el "Palo Santo" al "Palo Sinvergüenza", desde el "Siete camisas" hasta el "Disciplina de monja", desde el "María Molle" al "Martín Gil".

Pasando a otro aspecto de la cuestión, diremos ahora que las nomenclaturas científicas, expresan por lo general la verdad y algunas veces no. Por ejemplo, el nombre *Aspidosperma,* equivalente a semilla alada, define bien la condición de nuestro Quebracho blanco y lo propio puede decirse del Ombú, pues *Phytolacca* equivale a vegetal jugoso. En cambio *Patagonula* y *Araucaria,* que designan genéricamente al Guayaibí y al Pino de Misiones, no coinciden con sus respectivas áreas de dispersión.

¿Qué decir de los cambios de nomenclatura, tan frecuentes, en aras del principio muy respetable de prioridad, cuando en vez de mejorar o de mantener se oscurece el sentido de la misma? Tal es el caso del Chañar y del Sombra de toro, dos conocidos arbolillos de los montes xerófilos. En el caso del Chañar, trocóse el nombre específico *decorticans* con que le conocíamos, y que tan bien expresaba el carácter caduco de su corteza, por *spinosa,* que es la condición de muchos árboles; el Sombra de toro, que designamos *rombifolia* con alusión a sus típicas hojas losángicas, se convirtió en *coneifolia,* aunque no se sabe que exista cuña plana con doble punta; y así, tantos más.

Pero lo que colma la medida, son los sinónimos. El Caranday chaqueño es al mismo tiempo "Palma blanca", "Palma colorada" y "Palma negra". Hay un "Arrayán negro", simultáneamente blanco, y un "Sarandí blanco" que también se conoce por "colorado" y por "negro"; y por último, el uso de los mismos nombres comunes para designar especies totalmente distintas: tenemos en el país unos quince "Molles", siete "Espinillos", otras tantas "Chilcas", cuatro "Coronillos", etc., que poco o nada tienen que ver entre sí. He aquí un escollo desesperante para el que se inicia en la sistemática, que sólo el conocimiento paulatino de las especies puede salvar.

ARRIGO BOITO, *su música*

ARRIGO BOITO nació en Padua el 24 de febrero de 1842, y murió en Milán el 10 de junio de 1918. Su padre era un miniaturista italiano y su madre una condesa polaca. Hizo sus primeros estudios musicales: piano, violín y composición, en el conservatorio de Padua. Sus maestros consideraron poco favorablemente al discípulo, cuyas aptitudes madurarían mucho más tarde. Años después fué a París; allí conoció a Berlioz, a Rossini y a Verdi, con el cual tuvo gran amistad. Viajó por Alemania, Inglaterra, Bélgica y Polonia.

En Milán, a su regreso, ejerció actividades de crítico y literato. A todo esto, muy joven aún, iba componiendo su ópera *Mefistófeles,* que estrenó en 1868 en el teatro Scala, de Milán. Esta obra sufrió el día de su estreno un fracaso rotundo. Siete años más tarde, rehecha, se estrenaba en Bolonia (1875), obteniendo un gran triunfo. Varias son las causas a las cuales se debió el fracaso de *Mefistófeles.* En la época de su estreno, el *Fausto* de Gounod extendía su fama, y unido a ésto se creyó la obra de Boito muy wagneriana. En nuestros días se advierte, en cambio, que si Boito estaba de acuerdo acerca de la fusión de la música con el drama, en cuanto al estilo de la partitura, tal influencia se limita a algunas imitaciones, siendo en su fondo una obra de carácter netamente italiano.

Boito, al realizar *Mefistófeles,* quiso hacer un drama musical que comprendiese la primera y segunda parte de la obra de Goethe, al contrario del *Fausto* de Gounod, y de la *Condenación de Fausto* de Berlioz, pues el primero se basa en la primera parte del poema de Goethe y en el segundo se notan diferencias importantes con respecto a éste.

El *Mefistófeles* de Arrigo Boito se divide en cuatro actos, un prólogo y un epílogo. El argumento, resumido, es el siguiente: Mefistófeles se presenta en el cielo y se dirige a Dios, mientras las falanges celestes cantan en su alabanza. "Sí, divino Maestro, el dueño del mundo cae sin remedio en el profundo abismo; tan debilitado le veo, que ni siquiera siento deseos ya de tentarlo a pecar", son las palabras de Mefistófeles, a las que responden las falanges: "¿Conocéis a Fausto?". Así queda realizado el desafío del mal contra el bien, de la virtud contra el deseo. Mefistófeles desciende a la tierra mientras los ángeles glorifican al Señor.

En el cuadro segundo del primer acto, el genio del mal se presenta ante Fausto, descubriéndole su identidad: "Soy el espíritu que lo niega siempre todo: astros y flores. Mi sonrisa socarrona y mis bromas entretienen al Creador en sus ratos de ocio. Quiero la nada y la ruina universal de lo creado. Eso que llaman pecado, muerte y mal es la atmósfera en que vivo. Soy parte del Todo absoluto; soy un hijo de las tinieblas que a su vez será tinieblas también. Si hoy la luz usurpa mi cetro e incita mis dominios a rebelión, será la contienda corta, puesto que la destrucción amenaza al sol y a la tierra." El pacto queda hecho: juventud y amor por un alma ya perdida. Fausto y Mefistófeles parten por los aires.

El segundo acto también está dividido en dos cuadros, el primero de los cuales transcurre en el jardín de Margarita. Allí está ella acompañada por Fausto, mientras Mefistófeles entretiene a Marta, guardiana de Margarita. Los dos jóvenes se declaran su amor y Fausto le entrega un pequeño frasco que contiene un narcótico que Margarita debe administrar a su madre. En el segundo cuadro el autor nos describe la noche del Sabat, en las cumbres del Brôken. Los espíritus infernales danzan alrededor de Mefistófeles, mientras éste se mofa del mundo: "Ved aquí el mundo que vacío y redondo se levanta. Sobre sus gruesas y encorvadas espaldas, una raza contrahecha y loca, perversa, miserable, salvaje y vil... Aquella raza estúpida y loca, ríe, se alegra, goza impunemente, se enriquece presuntuosa, y se envanece presuntuosa y artera en el inmundo y fangoso globo que constituye el mundo vil." Mientras las brujas danzan, se refleja en el cielo la imagen de Margarita, cargada de cadenas. Fausto se estremece al verla, pero Mefistófeles dice que es una visión sin importancia, y la bacanal prosigue.

El acto tercero transcurre en la prisión. Margarita ha sido condenada a muerte por ahogar a su hijo y envenenar a su madre. Fausto y Mefistófeles llegan para salvarla, pero ella, al ver al espíritu del mal, pide perdón a Dios por sus pecados y muere. Coros celestes cantan anunciando la salvación de Margarita. Fausto y Mefistófeles huyen, mientras llega el verdugo a cumplir su misión.

En el acto cuarto se representa la noche del sábado clásico. Mefistófeles lleva a Fausto ante Helena. Las Corétidas danzan mientras la luna se mantiene inmóvil en su cénit.

En el epílogo vemos a Fausto nuevamente viejo, a quien espera Mefistófeles, pues su muerte se avecina. Fausto pide a Dios perdón por sus culpas. El perdón le es concedido, y los ángeles y querubines cantan las glorias del Señor, mientras arrojan rosas sobre el cuerpo de Fausto y sobre Mefistófeles. "Esparzamos rosas a miles, cubramos al monstruo de un diluvio de flores y sus helados e iracundos labios se retorcerán furiosos en medio de la lluvia ardiente que cae sobre él desde las altas esferas." A lo que responde Mefistófeles, mientras se hunde en la tierra: "Los elegidos cantan himnos, pero el réprobo silba."

Esta obra fué estrenada en el teatro Colón, de Buenos Aires, el día 12 de julio de 1908.

La otra ópera compuesta por Arrigo Boito fué *Nerón.* Hecha mucho antes de su fallemiento, sólo fué estrenada el día 1 de mayo de 1924 en el teatro Scala, de Milán, y posteriormente, en nuestro primer coliseo, el día 22 de mayo de 1926.

Comparada con *Mefistófeles,* el *Nerón* representa un adelanto técnico con respecto a la forma y al estilo, pero a pesar de sus faltas, la primera es más fresca, sincera e inspirada. A esto se debe que sea más famosa.

En pocas líneas hemos resumido la actividad de Arrigo Boito como músico; podríamos decir mucho más sobre él, desde el punto de vista poético, pero la falta de espacio no nos lo permite. Diremos únicamente que escribió los versos de grandes ejemplos de la ópera italiana, como: *Las alegres comadres de Windsor* y *Otelo,* ambas con música de José Verdi.

JOSE A.
SANSALVADOR
VIALES

CeDInCI

HERAS & HERAS

COMERCIAL E INDUSTRIAL

Soc. de Resp. Ltda. - Capital $ 600.000

Maderas Aserradas

CASA MATRIZ: POSADAS (Misiones)

Escritorio Buenos Aires:
Bmé. MITRE 2248
T. E. { 47-8743 / 47-9330

DEPOSITO:
Estación Federico Lacroze
T. E. { 54-3916 / 54-9086

VIRGILIO DOMINGUEZ

PAPELERIA

LIBROS EN BLANCO Y DE HOJAS MOVIBLES, ARTICULOS PARA DIBUJO, TIMBRADOS, UTILES DE ESCRITORIO Y FANTASIAS

SAN MARTIN 382-86 T. E. 31-2635 Y 2958 BUENOS AIRES

CeDInCI

Talleres Gráficos
C. GIRARD
Moreno 1134
Bs. Aires

CeDInCI