

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

OCTUBRE 1942

AÑO XII

BUENOS AIRES

S U M A R I O

V I C T O R I A O C A M P O
MISIÓN DE LAWRENCE DE ARABIA

V I C E N T E B A R B I E R I
RETRATO FIEL

C H A R L E S M O R G A N
EL CUARTO VACÍO

R O D O L F O M O N D O L F O
*EN EL TERCER CENTENARIO DE
GALILEO (I)*

J. R. W I L C O C K
EL MARTIRIO DE ALEUSIS

A D E L A G R O N D O N A
NINA VALLENDER

N O T A S

Jorge Luis Borges: Sobre la descripción literaria ☆ *Los LIBROS* • *Oliverio Girondo: "Persuasión de los días", por Eduardo González Lanuza* ☆ *Enrique Anderson Imbert: "Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras", por E. G. L.* ☆ *Rafael Alberti: "La arboleda perdida"; "¡Eh, los toros!", por Guillermo de Torre* ☆ *Émile Brehier: "Historia de la Filosofía", por Luis Farré* ☆ *George Gamow: "Mr. Tompkins in Wonderland", por Ernesto Sábato* ☆ *CRÍTICA DE ARTE* ☆ *Julio E. Payró: Joaquín Torres García* ☆ *Lorenzo Varela: "Picasso", por Joan Merli* ☆ *CALENDARIO, por Ernesto Sábato.*

THE
OFFICE OF THE
SECRETARY OF THE
NAVY
WASHINGTON
D. C.
1880

U. S. N. Y.

For the purpose of the
present report, the
Secretary of the Navy
has been instructed to
prepare a report on the
condition of the Navy
at the close of the
fiscal year 1880.

MISIÓN DE LAWRENCE DE ARABIA ¹

Odiaba la carnicería de los combates. Sin embargo se obligó a vivir en medio de ellos durante dos años, por tres razones. Dos de ellas se volvieron contradictorias y atormentaron a Lawrence en forma creciente. Fueron el cilicio que lo ayudó a permanecer intacto, incontaminado, incorruptible ante las tentaciones del poder y de los honores.

Inglaterra necesitaba la rebelión de los árabes contra los turcos para lograr una victoria en el frente oriental ². Lawrence llegó a Arabia al servicio de esa causa que era la de su patria: primera razón. Pero Ned ³ lo acompañaba, y Ned había soñado, en la City School de Oxford, con "obligar al Asia a tomar la forma que inexorablemente el tiempo empujaba hacia nosotros". Ned tenía otra causa que defender. Y quizá porque sus deseos de adolescente habían tenido la forma de las nubes, la patria ideal por la que quería luchar era hasta cierto punto aquella "dont l'esprit humain n'a jamais su le nom". En todo caso, no se llamaba, como la de Lawrence, Gran Bretaña. O por lo menos no se detenía en las fronteras de Gran Bretaña.

¹ Fragmento del libro 338171 (*T. E.*), que aparecerá próximamente.

² Durante la guerra de 1914.

³ Thomas Edward Lawrence nació en Tremadoc, en el Carnavonshire (País de Gales), el 15 de agosto de 1888. Era el segundo de una familia de cuatro hermanos y, de niño, lo llamaban Ned.

En el prólogo de *Los siete pilares*, suprimido de la edición corriente por consejo de Bernard Shaw (extraño consejo por venir de quien venía, puesto que es uno de los capítulos más hermosos del libro), Lawrence deja hablar a Ned, y nos enteramos de la segunda razón: “Yo quería hacer una nueva nación, devolver al mundo una influencia perdida, dar a veinte millones de semitas las bases sobre las cuales su inspiración pudiera edificar el sueño de su pensamiento nacional. Un propósito tan elevado encontró eco en la inherente nobleza de su espíritu y les hizo desempeñar un generoso papel en los acontecimientos: pero cuando triunfamos, se me acusó de poner en peligro los dividendos británicos del petróleo de Mesopotamia y de arruinar la política comercial francesa en el Levante. *Me temo que sea eso lo que yo deseo.* Pagamos por estas cosas un precio demasiado alto, en honor y en vidas inocentes”.

Ned se rebela porque ve cómo los hombres de otra generación — desde el punto de vista de las ideas— se apoderan de su victoria y vuelven a darle la forma del viejo mundo que él quería transformar. Para esa transformación derramó él su sangre, sufrió, luchó. La juventud había triunfado, pero no había aprendido a conservar el triunfo —dice Lawrence—. Balbuceó que había trabajado por un cielo nuevo y un mundo nuevo, pero la apartaron suavemente dándole las gracias e hicieron una paz a imagen y semejanza de aquellas cosas viejas; las más odiadas.

Ned no había peleado por una paz de ese género. Cuando Lawrence habla de los jóvenes ingleses que combatieron a su lado —y él se siente feliz de ser su compatriota—, se indigna de que se les sacrifi-

que, no para ganar la guerra, sino para que el trigo, el arroz y el petróleo de Mesopotamia pertenezcan a Inglaterra.

Vencer al enemigo era necesario. Se consiguió, dice Lawrence. Pero ganar la guerra no significaba, para él, el trigo, el arroz y el petróleo. Se jacta, como de su mayor gloria, de haber escatimado en treinta combates la sangre de sus hombres. “Todas las provincias sometidas al Imperio no valían para mí un muchacho inglés muerto”.

¿Qué se proponía, pues? ¿Para qué trabajaba disfrazado de árabe entre los árabes y de inglés entre los ingleses? “He adaptado en cierta medida estos pueblos [dice hablando de los europeos y de los asiáticos] al nuevo *commonwealth* en que las razas dominantes olvidarán sus éxitos brutales, y en que blancos y rojos y amarillos y morenos y negros se levantarán juntos, sin miradas recelosas, al servicio del mundo”. La declaración es terminante. Había comprobado, en sus años de Arabia, que si algunos hombres emprendían en otras partes el mismo trabajo que él, dejaría de ser ilusoria una alianza de esa índole. Pero contaba demasiado con otros Lawrence.

Su ferviente deseo de que los árabes, unidos y libres, pudieran hacer renacer su civilización, como una nota necesaria entre las otras, se acentuaba a medida que avanzaba la campaña en el desierto. Y era la libertad lo que había prometido a los árabes en nombre de Inglaterra. Los árabes no hubieran combatido para pasar de las manos de los turcos a las manos de los ingleses o franceses. Lawrence lo sabía. Sabía igualmente que la solidez de las promesas de su gobierno era dudosa. Confiaba en el prestigio de las victorias árabes para exigir él mismo su cumplimiento.

Poco a poco las cosas fueron enredándose. Lawrence, tironeado entre la fidelidad a sus jefes, a su patria, y la fidelidad a los jefes árabes, a los árabes que habían tenido fe en su palabra y en su persona y se habían hecho matar por esa fe, no podía hablar con franqueza, de su conflicto interior, ni a los unos ni a los otros. Acorralado en este dilema, Lawrence, a los treinta años, y antes de entrar victorioso en Damasco, miraba ya con repugnancia una gloria que se le antojaba basada en el fraude. El 15 de agosto, fecha de su aniversario (el mismo día del nacimiento de Napoleón, coincidencia que había saboreado en su infancia), anota en una libreta en que este singular hombre de acción no apunta más que estados de alma: "Recordé, con un sentimiento de extrañeza suma, que cuatro años antes me había prometido obtener, a los treinta años, el grado de general y un título de nobleza. Estas dignidades temporales estaban desde ahora al alcance de mi mano pero mi sentimiento de culpa para con los árabes me había librado de ambiciones demasiado crudas..." Y poco después agrega: "Los árabes me creían; Allenby, Clayton [sus jefes] se fiaban de mí; mi guardia de corps [árabes] moría por mí. Empecé a preguntarme si todas las reputaciones estaban fundadas, como la mía, sobre un fraude".

La antisepsia de esta humillación íntima, de este examen de conciencia, iba a salvar a Lawrence de la infección producida por el gusto demasiado vivo de lo que él llama "dignidades temporales".

Lawrence, poco propenso a sucumbir a los pecados de los primeros círculos dantescos: lujuria, gula, cólera, pereza (pecados de la carne), era, en cambio, presa destinada a los pecados satánicos, de gran formato, derivados del orgullo. A los pecados de ángel. Lo que él con-

sideraba como un fracaso fué quizá su salvaguardia. La amargura de ese fracaso le impidió caer en la categoría de conquistador o de dictador; lo salvó de volverse, en suma, capaz de ejercer imperio sobre las muchedumbres, pero incapaz de ejercerlo sobre las conciencias solitarias, lúcidas, exigentes: esas conciencias que son, en todas las épocas, la única base en que el templo, que él buscaba desesperadamente, puede elevar sus siete pilares.

“A leader who sees two sides cannot lead—cheaply, at any rate”¹.

Tal era la razón de su fracaso. Le era imposible hacer nada sin que le costara caro. Y veía los dos lados.

Un cenobita puede influir tanto como un hombre de acción, decía Lawrence, “porque el ejemplo es eterno, e infinitos los círculos de su creciente influencia”.

Es su influencia de cenobita la que seguirá ejerciendo este hombre de acción.

La tercera razón, el motivo personal de esta campaña de Arabia (prolongación del ensueño empezado en la City School de Oxford) es misterioso. Él lo menciona sólo dos veces: en la dedicatoria de *Los siete pilares* y en la página final. Pero en términos precisos, que lo presentan como el móvil todopoderoso.

Veamos lo que él mismo escribe, sobre este punto, a un amigo (obsérvese que entre las 583 cartas publicadas, es la única en que menciona la cosa): “S. A. [a quien están dedicados *Los siete pilares*]

¹ “Un jefe que ve dos lados no puede ser jefe, — en todo caso, sin que le cueste caro”.

ha muerto ya; mi consideración hacia esa persona está en el fondo de todo lo que he hecho por los árabes. No es mi propósito entrar en más detalles al respecto”.

Cualquiera puede comprobar con cuanta facilidad se equivocan al interpretarnos las gentes que frecuentamos. ¿Qué decir de lo que ocurre fatalmente cuando se trata de interpretar el sentido de una dedicatoria voluntariamente hermética como la de *Los siete pilares*?

Claro está que ya se han hecho muchas especulaciones en torno a S. A. Hay quien supone que es un personaje absolutamente inventado por Lawrence, siempre aficionado al juego de los escondites y deseoso de atraer al lector precisamente al árbol detrás del cual no se ocultaba. Me resisto a creerlo.

Hablando a Garnett de *Los siete pilares*, dice Lawrence: “Nunca ha habido libro tan desvergonzadamente lleno de emoción”. Sería muy extraño que en un relato compuesto, por una parte, de historia verídica y objetiva, y por otra parte de una confesión subjetiva y lúcida, Lawrence se hubiera divertido en burlarse del lector introduciendo, por simple afán de mistificar, una falsa nota lírica, tan gratuita.

La primera edición de *Los siete pilares*, la única que Lawrence quiso publicar en vida, fué de pocos ejemplares; sólo el autor sabía de cuántos. Era una edición de lujo, que Lawrence regaló a sus amigos. Los ejemplares sobrantes, a muy alto precio, fueron para los suscriptores. Y hubo suscriptores porque el volumen era costoso y había que encontrar dinero para pagar los gastos. Pero Lawrence, repito, no quiso nunca tocar un centavo de lo que el libro produjo. Pa-

ra desesperar a los bibliófilos, cuya mentalidad le era odiosa, no quiso numerar esta suntuosa edición. *Los siete pilares* iban a ser leídos, pues, por un pequeño grupo de amigos a quienes el autor estimaba particularmente. ¿Para qué ponerlos sobre una pista falsa? Si la dedicatoria estuviera dirigida a un personaje inventado, ¿qué habría añadido o quitado al texto? ¿A qué ese trapo rojo ocultando la nada y agitado ante los ojos del lector para comprobar si el lector lo embiste, como era de prever?

La otra hipótesis es que S. A. era un árabe por quien Lawrence sentía ferviente amistad y que murió antes de terminar la guerra. La creo más lógica. Naturalmente esta hipótesis ofrece el peligro de mil interpretaciones tanto más falsas cuanto que provienen de personas incapaces de vivir, ni de imaginar que se pueda vivir, al diapasón de un Lawrence.

Estoy lejos de pensar con Carlyle que comprender es igualar. Se puede comprender una tragedia de Shakespeare, una fuga de Bach, y ser perfectamente incapaz de escribir como Shakespeare o de componer como Bach. Comprender no es pues igualar. Es más bien una simbiosis de la inteligencia y el amor frente a un ser, a una obra. Simbiosis a veces tan milagrosa que ha engañado a Carlyle sobre su verdadera identidad.

Esta simbiosis es indispensable para quienes quieren acercarse a la ciudadela interior de Lawrence, tanto más inexpugnable para nosotros cuanto que parece haberlo sido también para él.

En la última página de *Los siete pilares*, hablando de los motivos

que le hicieron emprender la campaña de Arabia, escribe: "El motivo más fuerte, desde el principio hasta el fin, había sido uno de índole personal, que no he mencionado en este libro, pero que tuve presente, creo, en cada hora de esos dos años. Los dolores y las alegrías de la acción podían surgir como torres entre estos días de lucha. Pero, flúido como el aire, este impulso secreto volvía a formarse, para ser el elemento vital persistente, casi hasta el fin. Ese motivo había muerto antes que llegáramos a Damasco".

Si Lawrence menciona ese motivo personal tan importante, es porque quiere que el lector lo conozca, es porque necesita perpetuar su memoria "du moins tant que vivront les plumes et le livre..." Me parece evidente.

Pero no cabe duda de que quiso ocultar la identidad del ser que era para él como un impulso secreto. La idea de tratar de violar un secreto de esa especie no se me ocurriría, como no se me ocurre abrir una carta que no me ha sido dirigida.

Si toco, pues, la cuestión de la dedicatoria, es en la medida en que Lawrence me ha autorizado a hacerlo encabezando con ella un libro tan grave y decisivo como *Los siete pilares*. Grave y decisivo en lo que concierne a las actitudes de conciencia. No la toco sino en cuanto que me parece necesario explicar en qué y por qué puede mi punto de vista coincidir o discrepar con respecto a las distintas conjeturas.

*"I loved you, so I drew these tides of men into my hands
and wrote my will across the sky in stars"*

*To earn you Freedom, the seven pillared worthy house,
that you eyes might be shining for me
When we came ¹.*

Así empieza este poema-dedicatoria.

“La casa de los Siete Pilares”. No olvidemos que esos Siete Pilares son los del Templo de la sabiduría.

“Para ganarte la libertad”.

¿De qué libertad se trata?

Si es la de una nación, sabemos a qué se refiere Lawrence.

Si es la de una persona, y si la palabra libertad tiene para Lawrence, cuando piensa en los demás, igual sentido que cuando piensa en sí mismo, ¡cuidado! Él afirma haber rechazado el libre arbitrio, la autoridad, la acción, los sentidos, la vida intelectual, los honores, porque ha sondeado la vaciedad de esas cosas: “Eran todos fracasos”.

Le queda, dice, la obediencia. Y la obediencia (nueva forma de la libertad) la irá a buscar en el puesto más humilde de la Royal Air Force, empujado quizá por su orgullo de ángel. Allí descansará de toda responsabilidad en una tarea subalterna que no podrá conseguir sino cambiando de nombre, disfrazándose una vez más. Pero ya teme que la obediencia sea otra ilusión, otro reflejo engañoso de lo que él busca. Y que su eterna decepción ante cada cosa y en cada avatar provenga de sí mismo. Que el fracaso esté en él mismo.

1 *“Yo te quería, y por eso atraje a mis manos estas mareas de hombres
y escribí con estrellas mi voluntad en el cielo
Para ganarte la Libertad, la casa digna, la de los siete pilares,
y que tus ojos pudieran brillar para mí*

Cuando llegáramos”.

Busca la libertad, y quiere darla a los otros. Una libertad de la cual quiere apoderarse a fuerza de desprendimiento de todo lo que no sea ella. Sabe que no puede alcanzarla sino por ese sacrificio propiciatorio, pues los apetitos consentidos de goces carnales o de bienes terrestres (dinero, poder temporal, honores) nos paralizan con su terrible ejército liliputiense.

Él ha aniquilado victoriosamente la mayoría de esos apetitos. Lucha victoriosamente contra todos. Y sin embargo este ángel es presa de tormentos infernales porque gira en los círculos más hondos del infierno. Este ángel busca, por orgullo, en la libertad, lo que es exclusivamente del dominio del amor. Y la libertad lo defrauda porque Lawrence le exige lo que ella no puede dar. Porque la busca en una categoría en que la libertad no se encuentra. Porque la libertad no es nunca bastante libre, ni la justicia bastante justa, para los que necesitan un amor sobrehumano —aun inconfesado. El santo no precisa libertad ni justicia en lo que toca a su persona. No necesita que se le haga justicia, porque de los hombres sólo espera la ocasión de sufrir por ellos; no necesita que se le conceda libertad, porque el fin que persigue es una liberación de otro orden. No está contra la libertad y la justicia, sino por encima de ellas (en lo que toca a su persona).

Lawrence estaba por la libertad y la justicia. Quería darlas y recibirlas. Pero cuando se les acercaba, sentía que no eran bastante para él y se acusaba de haber tomado el mal camino.

Había tomado, en efecto, el mal camino: trataba de satisfacerse con lo que de ningún modo podía bastarle.

Lawrence escribía un día a Edward Garnett que había reunido

en un estante algunas obras titánicas de la literatura: los *Karamazov*, *Zaratustra* y *Moby Dick*, y que su ambición había sido aportar, para Inglaterra, un cuarto volumen a esa serie. “Notará usted, agregaba con malicia, que la modestia se ve en el resultado, no en la intención”.

En lo que se refiere al plano de su vida moral, a esa busca de la libertad que tantos sacrificios le costaba, ocurría lo inverso. Vivía, a pesar suyo, a un nivel más alto que el del blanco que se proponía. Por eso, una vez alcanzado, nunca podía satisfacerle.

¿A qué libertad alude, pues, en la dedicatoria?

Si se dirige a un árabe, se refiere sin duda a la libertad material que soñó restituir a ese pueblo.

Si se dirige a un ser imaginario, a un fantasma, a una vaga divinidad en sí mismo o fuera de sí mismo, piensa en la libertad inmaterial de que acabo de hablar.

Los versos siguientes, que tratan de la muerte, hacen más probable la primera hipótesis que la segunda:

*“Death seemed my servant on the road, till we were near
and saw you waiting:
When you smiled, and in sorrowful envy he outran me
and took you apart:
Into his quietness.*

*Love, the way-weary, groped to your body, our brief wage
ours for the moment*

*Before earth's soft hand explored your shape, and the blind
worms grew fat upon
Your substance" ¹.*

Ese "antes que la blanda mano de la tierra explorara tu forma", ese cuerpo "nuestro por el momento" que será abandonado a los gusanos ciegos, no parece que sea el de un fantasma.

Pero las últimas estrofas vuelven a traer la duda. Tienen ese tono de fervor lírico que hace pensar —aunque la comparación parezca forzada— en poemas de *Gitanjali*: aquellos en que la criatura y el Creador parecen inextricablemente confundidos:

*"Men prayed me that I set our work, the inviolate house,
as a memory of you.
But for fit monument I shattered it, unfinished: and now
The little things creep out to patch themselves hovels
in the marred shadow
Of your gift" ².*

¹ "La muerte parecía mi sirvienta en el camino, hasta que nos
y te vimos esperando: [acercamos
Cuando tú sonreíste, con envidiosa tristeza se me adelantó
y te llevó aparte:

A su quietud.

Amor, el cansado de andar, marchó a tientas hasta tu cuerpo, nuestro
nuestro por el momento, [breve salario
Antes que la blanda mano de la tierra explorara tu forma, y los
gusanos engordaran con [ciegos
Tu substancia".

² "Los hombres me rogaban que erigiera nuestra obra, la casa
en memoria tuya. [inviolada,

Con este acento hablan otros poetas a una divinidad, vaga o concreta. Es el acento de Tagore traducido por Yeats y por Gide. Sin embargo Dios está estrictamente desterrado del vocabulario de Lawrence, como lo está del de muchos contemporáneos nuestros en quienes encontramos, a pesar de esa ausencia, un sentido casi religioso de los problemas del hombre y de los misterios del universo.

Lawrence iba más lejos. Había 'vuelto a descubrir la eficacia, el valor de ciertas disciplinas religiosas que él ponía en práctica. Por ejemplo, la de la continencia. Desde luego la castidad no tenía, para Lawrence, el significado que tiene para un monje, ni se sometía a ella con el mismo espíritu.

Esta práctica estaba asociada en él a su costumbre de no beber más que agua (aseguraba que tenía sabores más variados que el vino), de comer exactamente lo necesario, de dormir en la misma medida — excepto cuando se imponía la necesidad de sacrificar comida y sueño a una causa (por ejemplo, la campaña de Arabia vivida o escrita).

Parece haber considerado a las mujeres, en cuanto hembras, con desconfianza y recelo; en cuanto seres humanos, y cuando a su entender lo merecían, con el mismo respeto y la misma cariñosa atención que concedía a sus amigos varones.

Evitaba con tanto cuidado enredarse en la lujuria como en la pereza, la gula y su cómplice, el dinero. Todo le servía de pretexto

Pero para que el monumento fuese exacto, lo hice trizas, in-

[acabado: y ahora

Hormiguean los seres minúsculos para hacerse unas chozas

en la sombra y la ruina

[remendadas

Del don que era tuyo".

para ejercer su voluntad, para probarse a sí mismo que era dueño de sus apetitos. Durante un tiempo perfeccionó el método hasta el punto de privarse de la música, que le gustaba casi tanto como la lectura.

Era en Bovington Camp, en 1923, cuando se había ido a ocultar en el Tank Corps. Escribía entonces a Curtis a propósito de su asco por lo corporal, por lo sexual, tal como lo presentaban a su imaginación las obscenas charlas de cuartel: "Reacciono contra este ejemplo con una abstención todavía más rigurosa que en otros tiempos. Todo lo corporal me es ahora odioso (y en mi caso, odioso es sinónimo de imposible)". Este paréntesis es todo Lawrence: lo odioso, sinónimo de lo imposible. Las conversaciones de sus compañeros sobre las mujeres, los gritos de sus sueños nocturnos obraban sobre Lawrence en sentido inverso de un afrodisíaco. Reacción que una mujer es mucho más capaz de comprender y de compartir que un hombre, si ella ha conservado cierta delicadeza de epidermis que el hábito de la prostitución, en cualquiera de sus formas, acaba por embotar. Porque el que usa la prostitución ajena y la acepta como un mal inevitable está, por eso mismo, prostituído. Repitamos, de paso, que la prostitución es un árbol de ramas tan anchas y numerosas que a su sombra viven hasta las cosas que, por su lejanía, parecen ajenas a ella.

De todos modos, Lawrence había conservado una delicadeza de epidermis poco común.

En esta misma carta a Curtis, explica también que se priva de la música aunque tenga tanta hambre de ella "que hasta el oír a un soldado estropear una canción al piano me hace correr mejor la sangre por las venas (me niego a escucharla con la cabeza)". Otro paréntesis

revelador. La voluntad de Lawrence, esa voluntad devoradora que lo obligaba a hacer lo que más odiaba, rige su cabeza, pero no su sangre. Por eso odia lo que es de la misma familia que su sangre, lo que no cede, como su cabeza, a los mandatos de la voluntad.

Lawrence se pregunta si esto no es locura, una locura a que ha llegado a fuerza de obligarse a permanecer en Bovington Camp pese al sufrimiento; a fuerza de soportar voluntariamente esa vida de cuartel “hasta que el niño quemado ya no sienta el fuego”. Locura en que el desarrollo anormal de su voluntad desempeña importante papel.

“¿Cree usted —pregunta a Curtis— que haya habido muchos monjes de mi temple? Estaba uno acostumbrado a pensar que estas contexturas mentales habían desaparecido con la era de las religiones, y sin embargo aquí las vemos surgir, puramente laicas”. Misterio de esa generación despojada de fe, a que pertenecía Lawrence, en que grandes exploradores del alma se embarcan en Palos para recorrer los mares sin esperanza de nuevas rutas ni de nuevos continentes, pero dispuestos a recomenzar sin objeto la hazaña heroica —conservando por toda herencia un “sentido divino de la orientación”, y no queriendo reconocer en él más que un instinto de paloma, ignorante del mensaje que lleva escondido bajo el ala.

En vista de todas estas consideraciones, pienso que, ya sea que el “yo te quería” de la dedicatoria de Lawrence se dirigiera a una idea no encarnada, o a un ser que la encarnó, el fervor que la dictaba era de calidad idéntica: el que nos sostiene y nos hace capaces de empresas que nuestras fuerzas, abandonadas a sí mismas, no podrían arrostrar ni llevar a feliz término.

Las relaciones homosexuales son siempre, en literatura, objeto de justificaciones grandilocuentes y minuciosas, de reflexiones científicas, o de explicaciones oscuras y torcidas, enturbiadas por un sentimiento de culpa o de debilidad enfermiza que pasa del lamento a la jactancia. El que no se disculpa se elogia a sí mismo, cuando no hace ambas cosas a un tiempo.

En las primeras páginas de *Los siete pilares*, que son de las más bellas del libro, hay unos dieciocho renglones sobre el problema sexual de los hombres durante la rebelión en el desierto.

Nunca he leído, sobre un tema de esta índole, observaciones tan francas, tan limpias y tan desprovistas de complaciente impureza. La primera vez que abrí *Los siete pilares* y, hojeando los primeros capítulos, mis ojos dieron con ese pasaje, sentí una extrema sorpresa. ¿Qué tono era ése?

“The men were young and sturdy; and hot flesh and blood unconsciously claimed a right in them and tormented their bellies with strange longings. Our privations and dangers fanned this virile heat, in a climate as racking as can be conceived. We had no shut places to be alone in, no thick clothes to hide our nature. Man in all things lived candidly with man.

The Arab was by nature continent; and the use of universal marriage had nearly abolished irregular courses in his tribes. The public women of the rare settlements we encountered in our months of wandering would have been nothing to our numbers, even had their raddled meat been palatable to a man of healthy parts. In horror of such sordid commerce our youths began indifferently to slake one another's

few needs in their own clean bodies —a cold convenience that, by comparison, seemed sexless and even pure. Later, some began to justify this sterile process, and swore that friends quivering together in the yielding sand with intimate hot limbs in supreme embrace, found there hidden in the darkness a sensual co-efficient of the mental passion which was welding our souls and spirits in one flaming effort. Several, thirsting to punish appetites they could not wholly prevent, took a savage pride in degrading the body, and offered themselves fiercely in any habit which promised physical pain or filth”¹.

El tono, el tono de estos renglones fué lo que me detuvo brusca- mente. Nada sabía yo del libro ni de la personalidad de Lawrence. El título del volumen me parecía pretencioso, y el número de páginas exagerado. Sentía ya anticipada impaciencia... Pero ese tono hizo

¹ “Los hombres eran jóvenes y vigorosos; y en ellos la carne y la sangre encendidas reclamaban inconscientemente un derecho y atormentaban sus vientres con extrañas ansias. Nuestras privaciones y peligros avivaban este ardor viril, en un clima tan torturante como pueda imaginarse. No teníamos lugares cerrados en que pudiéramos estar solos, ni ropas lo bastante gruesas para ocultar nuestros cuerpos. En todo, el hombre vivía cándidamente con el hombre.

Los árabes eran por naturaleza continentes; y el uso del matrimonio universal había casi abolido el comercio irregular en sus tribus. Las mujeres públicas de las escasas poblaciones que encontrábamos en nuestros meses de correrías no hubieran sido nada para nuestra muchedumbre, suponiendo que su carne pintarrajeada fuese aceptable para un hombre sano. El horror de un comercio tan sórdido hizo que nuestros muchachos empezaran, con indiferencia, a aplacarse unos a otros sus pocas necesidades con sus propios cuerpos limpios — fría comodidad que, en comparación, parecía asexual y hasta pura. Después algunos se empeñaron en justificar este acto estéril, y afirmaban que dos amigos, estremeciéndose juntos sobre la blanda arena en el íntimo abrazo de sus cuerpos ardientes, encontraban, escondido en la sombra, un coeficiente sensual para la pasión mental que soldaba nuestras almas y nuestros espíritus en la llama de un único esfuerzo. Varios, en fin, felices de castigar apetitos que no podían domar, se dieron con orgullo salvaje a degradar sus cuerpos y se ofrecieron hoscamente a cualquier costumbre que prometiese algún modo de sufrir o de mancharse físicamente”.

un gran silencio en mí. Como si de pronto una voz me obligara a escucharla sin contestar nada para escucharla mejor. Yo no sabía aún que Lawrence estaba seguramente entre los “felices de castigar en sí mismos apetitos que no podían domar...” Pero ya sabía, puesto que el tono de esos renglones era de los que no pueden falsificarse, que se trataba de muy otra cosa que de una campaña en el desierto; de muy otra cosa que de sucesos materiales, pintorescos o sangrientos; de muy otra cosa que de saqueos, violaciones, camellos y dinamita. O más bien, que a través de todo eso se trataba de muy otra cosa.

Todo ese escenario guerrero, tumultuoso y movido, colocado en primer plano ante los ojos del lector, no era más en realidad que la ocasión para comprobar que “el hombre puede elevarse a cualquier altura y no puede caer por debajo de cierto nivel animal”. Comprobación cuya desesperación reconforta y cuyo optimismo asusta. Cuando se va hacia abajo, el límite está marcado. Saber que el límite existe es ya una satisfacción. Pero cuando se sube, es terrible. Hay todavía grados, pero no ya límites. Se apodera de nosotros el vértigo de un abismo al revés.

Farraj y Daud eran dos muchachos del ejército árabe. El afecto que los ligaba entre sí era de aquellos que se vuelven inevitables por la ausencia de mujeres, dice Lawrence. Estas amistades de adolescentes llevan a menudo —agrega— a amores viriles de una profundidad y una fuerza que van más allá de nuestras vanidosas obsesiones carnales. “En el período de inocencia, son cálidas y libres de toda vergüenza. Si entra en juego la sexualidad, pasan a ser un comercio

fuera de lo espiritual, un intercambio de buenos oficios, como el matrimonio”.

Eso es lo que no eran las relaciones del coronel Lawrence con la persona a quien están dedicados *Los siete pilares*. Cualquiera que sea el nombre que quiera darse a semejante sentimiento, amor o amistad, no era un intercambio de buenos oficios. Y ningún comercio fuera de lo espiritual ha podido dictar la dedicatoria de *Los siete pilares*.

“La casa inviolada, en memoria tuya...”, el monumento que debía durar y que mucho más que *La rebelión en el desierto* era *Los siete pilares de la sabiduría*, la necesidad de perpetuar la memoria de S. A., que se inscribe en el encabezamiento del libro, son amor. Ese amor que ya se dirige, en lo humano, a algo que va más allá de la condición humana, pues parece decir: ¡qué tengo que hacer con todo lo que no es inmortal! Ese amor que no puede pensarse sino en términos de eternidad. Y si Lawrence hizo trizas el monumento *para que fuese exacto*, es porque el monumento no podía acabarse sino en un clima en que la muerte ya no tiene nada que robarnos.

Redescubrir la eficacia del ascetismo fuera de los dogmas religiosos que exigen su observancia, redescubrir las virtudes del amor que “mueve el sol y las otras estrellas”, fuera de las promesas ultraterrestres de un cielo que nos recompensa o de las amenazas de un infierno que nos castiga; conocer en la tierra los gozos y los tormentos de estados de alma que pueden llamarse paradisiacos o infernales, tal parece el destino de algunos en este siglo. Quizás estén condenados a morir, como Colón, sin saber qué continente han tocado.

Lawrence, expiando en el infierno terrestre de su propia con-

ciencia el pecado del octavo círculo, el de Ulises, que no sólo empleó la valentía sino la astucia y el ardid. Lawrence, acusándose de ser, como Ulises, un consejero desleal, y consumiéndose en el fuego de ese sufrimiento. Lawrence, recluso voluntariamente, anónimamente en un cuartel, porque el cuartel era un cilicio. ¿Qué nombre dar a esa necesidad, a ese drama central de su vida, que es también la necesidad y el drama de una minoría incrédula que, honradamente, no puede menos de serlo?

El sadismo, el masoquismo, la neurosis, el *refoulement*, los complejos, todo lo que el psicoanálisis inventa para hacerles la zancadilla a esos escrúpulos, a estas ardientes aspiraciones del hombre, a su eterno renacer bajo formas secularizadas, no basta para explicarlas. O no las explica por entero sino para quienes, despreciando el fanatismo religioso y no mereciéndoles atención, por temperamento, más que el lado fanático de las religiones, caen, como el ciclista inexperto en el agujero que quiere esquivar, en pleno fanatismo científico.

Es evidente que la actitud de Lawrence frente a las mujeres — hablada, escrita y vivida— ofrece especial alimento para estas formas de análisis. Es también verdad que debió de haber en él *refoulements* y complejos. Pero las conclusiones obtenidas por los métodos psicoanalíticos son mezquinas e incapaces de abarcar semejante enigma, de contenerlo y de ceñirlo. ¿O es que habría que considerar ciertos *refoulements* y ciertos complejos como injertos necesarios para que el árbol humano produzca frutos raros y excelentes?

En *Los siete pilares* hallamos una anécdota sobre Auda, jefe

de una tribu árabe, que explica la psicología de Lawrence en lo que concierne al sexo femenino en cuanto sexo.

Un día, entrando de golpe en la tienda de este amigo y compañero de combates, lo encuentra en la tierna compañía de su última esposa, que se eclipsa como una liebre ante el imprevisto visitante. Lawrence aprovecha la excelente oportunidad para expresar su reprobación bajo forma de broma. Finge asombrarse de que este noble anciano sea tan insensato como los demás de su raza y considere “nuestros cómicos medios de reproducción, no como un placer antihigiénico, sino como la ocupación esencial de la existencia”. Es de imaginar la cara que habrá puesto el buen Auda, cuyas efusiones amorosas acababan de ser bruscamente interrumpidas. Contestó que deseaba herederos. A esto, Lawrence fingió una sorpresa mayor aún. ¿Cómo era posible que Auda encontrase tan buena la vida que quisiera hacerle a alguien ese dudoso regalo? El tono con que se decían esas palabras era burlón, pero detrás estaba el verdadero pensamiento de Lawrence, tal como se manifiesta en sus cartas. Auda no debía recordar mucho a Ofelia, pero Lawrence repite la escena de Hamlet: “Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners?”¹ Es que Lawrence piensa, como Hamlet, que las mujeres son peligrosas “for wise men know enough what monsters you make of them”².

Lawrence ve en las mujeres, o bien seres humanos dignos de recibir su amistad asexual, al mismo título que un hombre, o bien hem-

¹ “Vete a un convento: ¿para qué quieres criar pecadores?” *Hamlet*, III, 1.

² “Porque los hombres sensatos saben muy bien qué monstruos hacéis de ellos”. *Hamlet*, III, 1.

bras codiciadas por machos, trampas de la lujuria, de esa lujuria que hace gemir, en su sueño intranquilo, a los hombres de la cuadra N° 12, sus compañeros de cuartel. Lujuria que exacerba su desprecio y su asco de la carne.

Sobre este tema escribe una carta a Curtis. Le explica que allí donde la carne entra como elemento, todo lo creado ha nacido en el instante en que el deseo animal que atormenta a “la cuadra N° 12” pasa a la acción y engendra. “Usted no existiría, yo no existiría sin ese ímpetu carnal”, dice sombríamente.

Todo lo carnal se vuelve bajo y odioso a los ojos de Lawrence. Lo declara categóricamente al final de uno de los más importantes capítulos de *Los siete pilares*. Hablando de sus compañeros, escribe: “Por lo demás, se interesaban demasiado en cosas que me repugnaban. Hablaban delante de mí de sus comidas, de sus enfermedades, de sus juegos y de sus placeres: confesar que poseíamos un cuerpo me parecía una degradación suficiente sin que tuviéramos que extendernos todavía en sus debilidades y sus atributos. Sentía vergüenza de verlos revolcarse en lo corporal, que no podía ser, para mí, otra cosa que una glorificación de la cruz en que el hombre está clavado. En verdad no me gustaba el yo que yo mismo podía ver y oír”.

El comercio sexual, en la conversación, el sueño o la vigilia de la mayoría de esos soldados, era un apetito animal que podía satisfacerse, sin echárselas de exigente, los días de salida y que se satisfacía con la imaginación el resto de la semana. La mujer era, para estos soldados, el recreo del guerrero en el sentido más primitivo de los términos. Lawrence, viviendo en esta atmósfera, se exasperaba cada vez más ante

las explosiones procaces de esa glotonería sexual. Ve esta repulsiva glotonería en cualquier unión entre el hombre y la mujer en que el sexo participe. Ya en el desierto preguntaba a Abd-el-Mayin, recién casado, “cómo podría mirar con gusto a su prole, prueba encarnada de la consumación de su lujuria”.

Su repugnancia extrema, como todos los sentimientos que lo habitaban, ante la obra de la carne, me parece muy comprensible.

Ninguna pasión humana puede prescindir tan bien de la inmortalidad como la lujuria. Esa inmortalidad de la carne que es el hijo no le hace ninguna falta. No sólo no le hace falta, sino que la rechaza. Únicamente los seres lo bastante desprovistos de sensibilidad para sentirse a sus anchas en cierto nivel animal consienten, sin horror, en inmortalizar lo que no es más que un instante de lujuria fugitiva. Y Lawrence, viendo en la unión de los sexos un simple arranque de lujuria, no admitía que se pudiera encontrar belleza en algo tan lamentablemente animal, y menos todavía que se exaltaran sus consecuencias. En semejante estado de espíritu y desde ese punto de vista, ¿quién no tendría la misma reacción?

Pero entre un hombre y una mujer (y esto es lo que Lawrence parece ignorar) puede existir algo más que una atracción sexual puramente animal e instintiva, algo más que una ferviente amistad y una profunda estima, algo más que una preferencia carnal y una elección intelectual: el amor bajo su forma humana más completa; la que sienten un hombre y una mujer que no son, por ley de su naturaleza, ni ángeles ni bestias. En este amor la comunión de la carne es la materialización de la sed de eternidad que dos amantes sienten el uno

por el otro. En este amor entra como elemento la inmortalidad de la carne.

*“Make thee another self for love of me
That beauty still may live in thine or the”*¹.

Este otro yo no será la encarnación de la lujuria consumada, como dice Lawrence. Será la prolongación de aquél o de aquella a quien se ha querido, con nuestros pobres medios humanos, librar de la muerte.

Shakespeare, que además de su genio poético tenía un genio carnal que le fué negado a Lawrence, lo comprendió y expresó en sus sonetos:

*“Against this coming end you should prepare
And your sweet semblance to some other give”*².

Lawrence ve en Shakespeare el más inspirado de los poetas, y el más diestro en el arte de manejar las palabras. Como filósofo o moralista, Shakespeare no le inspira “un respeto anormal”. Pero de lo que no parece percatarse —porque en un autor no solemos captar más que lo que llevamos dentro— es de ese genio carnal de Shakespeare, amplio y violento, que habla en Julieta y en Otelo. La exaltación de aquellos adolescentes enamorados hasta el sacrificio, la tragedia de aquel guerrero celoso hasta la demencia, ese frenesí, esas desespera-

¹ *“Hazte otro yo por amor a mí
Para que la belleza pueda vivir aún en los tuyos o en ti”.*

SHAKESPEARE: *Sonnets*, XI.

² *“Contra ese fin que se acerca haz de prepararte
Y dar a algún otro tu suave figura”.*

SHAKESPEARE: *Sonnets*, XIII.

ciones insensatas, tan terrenamente bellos, tan terrenamente tumultuosos, han nacido de ese genio. Y la grandeza de Shakespeare también. Grandeza carnalmente espiritual de poeta que reúne en un solo verso “les choses qui gémissent d’être séparées” y para quien toda resurrección final comprende la de la carne.

Para Lawrence, el alma y el cuerpo no gimen de verse separados, sino, al contrario, de la humillación de verse presos uno de otro. Lo odioso era para él sinónimo de imposible, y lo corporal se le había vuelto odioso. El cuerpo dócil y potente, como un motor sin falla, o rendido y exhausto, condenado a pesar suyo a ser de carne y no de acero, seguía al alma impetuosa e implacable. La seguía como podía; a veces a tropezones. En una ocasión, una sola, el cuerpo se resistió a seguir hasta el fin a la voluntad despótica. Se rindió a la tortura, y Lawrence escribe: “Esa noche, en Deraa, la ciudadela de mi integridad personal se había derrumbado irremediablemente”.

Había sido menester para eso que los turcos azotaran a Lawrence hasta dejarlo medio muerto y convertido en un andrajo sanguinolento. Pasaba, en medio de esas gentes, por un desertor circasiano y su piel blanca despertó la codicia del Bey, codicia que él se negó a satisfacer a pesar de las amenazas. Pero la comprobación de que el dolor físico lo había vencido hasta el sollozo, el recuerdo de haber pedido clemencia a gritos lo persiguieron como la peor de las humillaciones sufridas.

Es que Lawrence exigía de su cuerpo lo que los santos parecen obtener de él: la capacidad de martirio. Según David Garnett, la prontitud con que Lawrence aprovechaba cualquier pretexto para exponerse al sufrimiento era uno de sus rasgos más anormales. Pero para sopor-

tar el martirio hay que estar anestesiado por la fe. Y Lawrence iba al martirio sin más cloroformo que su voluntad despiadada. La voluntad no tiene fuerza suficiente para reemplazar a la fe, ni aun cuando alcanza un desarrollo monstruoso como en Lawrence. Sólo la fe transporta montañas. “En verdad os digo que si tuvieseis fe como un grano de mostaza . . .”

Si no poseemos ese granito de mostaza, las montañas permanecen en su sitio y el martirio es un imposible. El modo de anestesia de la fe no puede ser provocado por un endurecimiento de la voluntad.

Sin ir hasta la fe, todo lo que suscita una atención apasionada insensibiliza, por ejemplo, al cansancio. Así el jugador puede quedarse horas de pie junto al tapete verde sin advertir que está molido. Una madre puede pasar noches sin dormir velando al hijo enfermo. El cuerpo, en esos casos, está como olvidado. Estos olvidos se pagan después; pero mientras duran son milagrosos. Y la pasión del jugador —un vicio— y la pasión de la madre por su hijo —un amor— distan mucho de la fe, que no es un amor sino el amor. No es extraño que la fe obre milagros cuando en cualquier pasión intensa se descubren ya síntomas de milagro: el olvido momentáneo del cuerpo, la capacidad no de soportar conscientemente el cansancio pero sí de hacerlo entrar en la fase de un eclipse total.

Lawrence quería realizar esos milagros con su sola voluntad. ¿Ignoraba acaso que un cuerpo domado no es un cuerpo olvidado? La voluntad puede subyugar el animal que hay en nosotros; sólo el amor puede borrar su presencia. Lawrence no alcanzó esa gracia.

Tenía razón en desconfiar instintivamente del peligro, para hom-

bres llamados como él a llevar a cabo hazañas, de tener amores según la carne, que los atan según la carne. Llega inevitablemente el día en que se exige a Abraham, para probarlo, el sacrificio de Isaac; Abraham estará siempre obligado a elegir entre su hijo y Dios.

Eliminando a Isaac, estos hombres evitan una tentación, una trampa en que caen fácilmente: porque la vida de Isaac les es a menudo más preciosa que la salvación. Así se paga la inmortalidad de la carne. Y el ángel que detiene el brazo de Abraham le da siempre tiempo para sufrir lo más terrible de la muerte: la agonía.

Cuánto difieren de la lujuria esos goces de la carne y del espíritu mezclados. Tanto como el amor que transpone y transforma todo lo que enciende.

Lawrence tenía razón en pensar que las mujeres no pueden comprender las máquinas; que quedan excluidas de esa idolatría, y que los hombres pueden refugiarse en los templos en que se adora a esas máquinas, con la seguridad de que allí no les perturbará la presencia femenina.

En las máquinas no hay transformación ni transposición posible. Con ellas está uno tranquilo. Una biela es ahí una biela, una caldera una caldera, una tuerca una tuerca. Mientras que en la mujer no está uno seguro de nada: ni siquiera de que la lujuria sea lujuria y la amistad amistad. Ni siquiera de que el cuerpo esté atento cuando el alma está distraída. Ni que el alma esté cautivada si el cuerpo no lo está. Todo en ellas parece difuso —en el sentido en que se dice de la luz que no proyecta sombras nítidas— porque todo en ellas es comunicante. Su ternura es voluptuosidad tan a menudo como su vo-

luptuosidad ternura. En el instante en que cree uno ver precisarse el contorno de un sentimiento, está ya a punto de disolverse y de convertirse en otro. Los sentidos están tan cerca del alma que el espíritu y la carne, atónitos de su encuentro, no tienen palabras para explicarlo. Sólo la música habla de ese encuentro; pero no son las mujeres quienes la componen, porque la viven demasiado quizá. Los hombres sueñan con él y de ese ansiar nace su música, que lo describe; esa cosa móvil, flúida y sin fronteras que es su música.

Lawrence desconfiaba de la música (en los momentos en que no quería dejarse absorber por ella) un poco, quizá, como desconfiaba de la mujer. Porque sabía que en ella, como en la mujer, una tuerca no siempre es una tuerca. Que las notas de la escala pueden ser un jardín bajo la lluvia, cierta casa de una ciudad lejana, la espera, el deseo, la mirada, el sabor de un día de abril muerto —nos parecía— para siempre, el triunfo, la desesperación, nuestra infancia, aquel amor, todo lo que el tiempo y el espacio aniquilan y que en ellas se conserva intacto. Que esas notas son siete testigos que nos recuerdan alegrías y tristezas, fundidas por ellas, en igual dulzura. Que es inútil interrogarlas por separado, cada una a su turno, para averiguar su misterio, pues su misterio consiste en no poder contestar sino mezclando sus voces y desapareciendo unas en otras.

Sin embargo, Lawrence no se privaba de música, salvo en ciertas ocasiones. No la había desterrado de su vida. Se sometía mansamente a ella. Si algo hubo, fuera de su voluntad, que llegara a poseerlo, fué la música. La lista de discos que Lawrence dejó en su casita de Cloud Hills es larga y de una rara seguridad de gusto. En

cuanto a lo que la música significaba para él, basta leer un párrafo de la carta que escribió a Mrs. Thomas Hardy con motivo de la muerte de su marido, amigo muy querido de Lawrence: “Hoy es domingo y hace una hora estaba recostado en la cama, oyendo el último cuarteto de Beethoven, cuando entró uno de los muchachos y dijo: Thomas Hardy ha muerto. Terminamos el cuarteto, *porque de repente ahí lo sentimos a él...*” El cuarteto de Beethoven se había convertido de pronto en Thomas Hardy, y en todo lo que Lawrence sentía por él. Una tuerca ya no era una tuerca. La emoción de Lawrence había caído en el mundo abierto, flúido, móvil, sin fronteras, de la música, que volvió a cerrarse sobre su presa como el agua sobre el cuerpo que se zambulle. Dentro de ese mágico universo de sonoridades, Lawrence estaba más cerca de Hardy que fuera de él.

La presencia de las máquinas no hubiera podido ampararlo, en ese momento, como la de la música. Y nos preguntamos por qué consentía en abandonarse a esas *excursiones del espíritu* (eso era Beethoven para él) en que la voluntad no podía desempeñar, como de costumbre, un papel preponderante.

Es que Lawrence sólo se evadía de esa voluntad totalitaria —de otro modo lo hubiera triturado— gracias a los elementos contradictorios de su naturaleza que fatalmente lo mantenían en un clima de contrastes. La capacidad de ver los dos lados de una cuestión, de pasar del uno al otro, obraba en él como válvula de escape.

Pensaba que la mejor definición de sí mismo era la de Garnett: “un crítico en acción”.

Una noche, Lawrence va a hacer volar un puente y lo halla ocupado por el enemigo. Apenas consigue salvar el pellejo. Volviendo atrás, descalzo, pisa una serpiente. En carta a un amigo le explica cómo, en *Los siete pilares*, se menciona el accidente en un renglón; emplea luego cuatro en describir minuciosamente —con la perfecta precisión y calma de quien observa las cosas desde su sillón— el reflejo de la luz de las estrellas y el paisaje rocoso. Es lo que yo llamo perversidad, agrega. ¿Y por qué? Porque prescinde de todo comentario sobre lo evidente y personal: su emoción en ese trance. Y porque subraya fríamente detalles que se perciben por desdoblamiento y que un hombre absorto en la tarea no hubiera notado. En el momento de vivir la acción el espectador ha querido, a toda costa, tener un papel tan importante como el actor. En el momento de relatarla, el espectador ha tomado la palabra y ha acentuado la significación de su presencia en el drama. Pero el actor que lo vigilaba lo desprecia y lo acusa de *pervertir*, es decir, de *alterar*. Tenemos primero al crítico-espectador mirando la acción y el decorado; luego al crítico-espectador describiendo la acción y el decorado; y por último al actor que se ha vuelto crítico, analizando con sorna las sutiles transformaciones que el crítico-espectador hace sufrir a la verdad. Crítica a la tercera potencia.

*“And thus the native hue of resolution
Is sicklied o’er the pale cast of thought
And enterprises of great pitch and moment*

*With this regard their currents turn awry
And lose the name of action...*¹

Era su faz hamletiana. El pensamiento, en Lawrence, no paralizaba la acción, pero el análisis acababa por asquearlo de ella.

El capítulo de *Los siete pilares* en que habla de sí mismo (C III), clave del libro, está cargado de esas contradicciones, unas puramente aparentes y otras fundamentales.

Su deseo de agradar y su desprecio de ese deseo constituyen uno de los ejemplos más patentes: “El desprecio que yo sentía por mi pasión de que me distinguieran —dice— me ha hecho rehusar todos los honores ofrecidos”².

¹ “Y así el vivo tono primero de la decisión
Se desvanece a la pálida lumbre del pensamiento,
Y altas e importantes empresas
Bajo esta mirada desvían su corriente
Y pierden el nombre de acción...”

Hamlet, III, 1.

² En *T. E. Lawrence by his friends*, Winston Churchill cuenta cómo el autor de *Los siete pilares* se niega a aceptar del rey, en plena ceremonia, en el momento en que éste va a dársela, la Orden de “Commander of the Bath”, y cómo en un almuerzo en su casa se lo reprochó a Lawrence. No era culpa del rey, le dijo Churchill, y no tenía usted excusa para adoptar ese método brutal y hacerle ese desaire. A lo que Lawrence contesta que es la única manera a su alcance de hacer comprender a las *altas autoridades* que el honor de Inglaterra está comprometido en el asunto de Arabia. Detalle divertido: al parecer las cosas no habían ocurrido como Churchill creía. Lawrence había rehusado la condecoración en una audiencia privada, antes de la ceremonia. Pero, como de costumbre, no se toma el trabajo de dar explicaciones y recibe con una sonrisa las reconvenciones de Churchill.

La admiración de Churchill por Lawrence se expresa en estos términos al final del artículo: “Lo considero como uno de los más grandes hombres de nuestro tiempo. No veo su igual en ninguna parte. Me temo que, por mucha falta que nos haga, no volveremos a ver su igual nunca”.

Lawrence pone su independencia por encima de todas las cosas. Sin embargo, necesita a los otros para verse, como Narciso necesitaba su fuente. Pero si desea ese espejo, no es para admirarse sino para conocerse, porque se conoce mal. De sí mismo no conoce otra cosa que un haz de potencias y de entidades cuyo personaje central se le escurre. En "las observaciones oblicuamente oídas" sobre él, en las descripciones que se hacen de él, hasta en las fotografías, busca con avidez e inquietud al extranjero que lo habita y al cual teme. Tiene tal miedo de verse a solas con ese desconocido, que sólo se atreve a encontrarse con él delante de testigos o a través de ellos.

"Yo evitaba las criaturas inferiores que son como la imagen de nuestro fracaso en el intento de alcanzar una verdadera intelectualidad". Esto se explica en quien cree en el contagio del ejemplo, como Lawrence. Pero renglones más abajo agrega, de una manera desconcertante a primera vista: "Me gustaban las cosas inferiores: buscaba mis placeres y mis aventuras hacia abajo. Al parecer había en la degradación una certeza, una seguridad final". Esto parece en flagrante desacuerdo con su empeño en evitar las criaturas inferiores. En realidad el problema, creo, es otro. Lawrence trata de estar seguro de algo con respecto a su persona; explora; quisiera encontrar en alguna parte límites, es decir, contornos. La degradación desempeña aquí el papel de fuente para ese Narciso. Pero ¿por qué buscar los propios límites "hacia abajo?". Es que hacia arriba no descubre ninguno: "El hombre puede elevarse a cualquier altura, pero no puede caer por debajo de cierto nivel animal". Repito el extraordinario aforismo. No hay probabilidades de encontrar límites hacia arriba. Por lo tanto, impo-

sibilidad de conocer su imagen pretendiendo dibujar límites por el lado en que retroceden, como el horizonte, a medida que se avanza.

En esta definición del hombre, en esta creencia de que no puede caer por debajo de cierto nivel y de que puede elevarse, en cambio, a cualquier altura, Lawrence se define a sí mismo. Define su fe en el hombre, fe que parte siempre de una experiencia interior, que tiene como base un fenómeno de proyección. Se cree, en principio, que el prójimo es capaz de aquello de que uno mismo es capaz. No se puede tener confianza en los otros si no se tiene confianza en sí mismo. No se puede tener fe en la bondad del hombre si nos falta "*the milk of human kindness*"¹; ni fe en su grandeza si hemos reaccionado continuamente ante las cosas de una manera mezquina. Eso no quiere decir que tengamos que estar desprovistos de humildad y de modestia para tener buena opinión del género humano. Quiere decir que brota de lo que yo llamaría afán de limpieza moral un optimismo que es como la compensación de los sacrificios necesarios para obtenerla y conservarla. Esa limpieza, mucho más que la otra, no se adquiere de una vez por todas y hay que estar restableciéndola perpetuamente a fuerza de vigilancia y de rigor.

Lawrence, no pudiendo medirse en el sentido de la altura, quiere medirse al menos en el de la bajeza. El árbol está limitado en todas direcciones por la tierra, si examinamos sus raíces. Se hunde en un océano impalpable en que secretamente bebe la vida, si examinamos sus hojas. Analicemos el árbol por el lado de sus límites —se decía Lawrence— ya que es el único accesible.

¹ "La leche de la bondad humana", *Macbeth*, I, 5.

Llamaba a la duda nuestra moderna corona de espinas. La única certidumbre era que el hombre sólo puede descender hasta cierto nivel. Lo demás era espinas. Y por eso mismo Lawrence eligió, a pesar de todo, las espinas. Si se jactó de buscar la degradación viendo en ella una certidumbre, estuvo condenado a no complacerse en la certidumbre de la degradación.

“Yo podía ver la felicidad en la supremacía de lo corporal, pero no podía rendirle las armas”, dice. Otra certidumbre desdeñada. Y ésa es sólo certidumbre en apariencia. La supremacía de lo corporal puede dar goces más o menos efímeros, pero no el gozo. La supremacía de lo corporal nunca ha hecho derramar aquellas “lágrimas de gozo” de que habla Pascal, sean cuales sean las satisfacciones que puede proporcionar. En la supremacía de lo corporal, el goce puede ser destruído de un papirotazo por el sufrimiento físico. En una supremacía de otro orden, la que Lawrence conocía, dolor y dicha no son incompatibles.

“Mi cerebro era rápido y silencioso como un gato salvaje, mis sentidos, como barro pegado a sus pies, y mi yo (siempre consciente de sí mismo y de su timidez) le decía a la fiera que es mala educación dar saltos, y vulgaridad devorar presas”.

Para la fiera, el devorar la presa es un derivado de su naturaleza. En cuanto al cerebro, lo que encuentra vulgar es sin duda la presa, no el hecho de devorarla. Sólo la conciencia puede ver este acto desde otro ángulo y descubrir en él otra evidencia.

En Lawrence la conciencia dominaba al instinto y a la inteligencia; podía imponerse a la voluntad. Y cuando Lawrence, hablando

de *Los siete pilares*, dice que ésa es la piel sarnosa del animal que había en él; que ese libro es el animal embalsamado y sólidamente plantado sobre sus patas para que los hombres lo contemplen, se equivoca, no quizás acerca de lo que cree ofrecer, sino acerca de lo que el lector recibe. Contemplamos, en *Los siete pilares*, a un hombre crucificado por su voluntad y una voluntad crucificada por una conciencia.

VICTORIA OCAMPO

R E T R A T O - F I E L

1. LA COPA DE NIEBLA

Era de greda, nada más, la copa.
Fué descubierta junto a la vertiente,
santificada en fecha de ciudades
y a través del desierto conducida.

Sabía de su oficio el alfarero
cuando la modeló a su semejanza.

La caravana se detuvo un tiempo
—el aire era salobre, el agua adversa—.
La copa embalsamada en el espliego
pudo tener amargas resonancias.

El alfarero sabe que la copa
llenará los altares y los ámbitos.

El templo iluminado y los vitrales
en las escenas del oficio. Gimen

las campanas de miel y de bengalas
para anunciar el sueño de la greda.

El alfarero duda: de sus manos
nunca salió una copa tan oculta.

Hielo en las sienes del monarca muerto,
tierra en las manos del payaso muerto,
polvo en el ruedo ardido de la púrpura,
y los caminos en la niebla, solos.

El alfarero calla. En los altares
vela el recuerdo de la copa ausente.

2. EL MILAGRO

Era el día primero. Murmuraban
oraciones y páramos los hombres.
Yo vi el alto cortejo detenido
y el signo zodiacal que convenía.

El milagro vendrá, rota la copa
y el alfarero muerto sabiamente.

Yo vi la rueda azul, y la locura
entre quemados lirios y leopardos.
Miré apenas: sabía de las últimas
estaciones del hombre entre fusiles.

Tarda el milagro en ser como yo pido:
nada más que una mano en el vacío.

Desde un ángulo gris, desde algún punto
yo estoy mirando el alto crucifijo
y la niña que juega entre carrozas
junto a la vieja fuente de suspiros.

El milagro está ahí, desesperado,
llamándome con nombres sin ayuda.

Vamos así, tranquilos entre cruces
y desolados árboles vacíos.
Ya florece la copa. El alfarero
muere entre aromas y peldaños negros.

Ya me invade el milagro. Ya estoy solo
con un ángel de niebla en la memoria.

3. LA LOCURA

Viene con rotas uñas, entre lunas
que convalecen últimos crecientes,
con el ciempiés que invade los cristales,
y en el traje quemado junto al cofre.

Ya la noche gobierna el aposento
donde muere la estatua de topacio.

Viene azul, viene gris, viene en puñales.
Para la risa desdentada viene.
Miradla ahí: qué enormes siemprevivas
vienen en sonos y en estrellas agrias.

No la miréis, no piense que la llaman.
Dejadla. Apenas de reojo, y basta.

¿Está ahí el alfarero? Ya la copa
se disolvió en aullidos y amapolas.
No le digáis que venga: que despierte
en otro mundo, en círculos de vino.

Mirad las manos del payaso muerto:
parecen ser de luna, pero muerta.

La copa rota, el valle, los naranjos...
¿Quién dice tales cosas sin sonidos?
Alcanzadme una cruz, pero de menta.
Dadme un fusil, pero dormido en hiedras.

· Mi perfil está en frente, entre epitafios,
Ya dibujado en campo de abedules.

4. EL EPITAFIO

Dadme una voz que sea conocida
y un signo servicial, para el olvido.
En número filial yace la piedra,
tan largamente yace bajo el cielo.

¿Cómo decir su signo? Yo no tengo
nada para decir que me bendiga.

Poned ahí la copa. Aquí la túnica.
En este lado el cofre, allí la daga.
Nada dirá mejor su ángel de greda.
Nada dirá mejor su justo precio.

Poned aquí la desmayada alondra
y el reloj de la sola medianoche.

Poned ahí la máscara sonriente,
la fiebre de vinagre, el grito muerto.
Poned el fin de la batalla —urgente—
antes que se disuelva su ceniza.

Yo conozco el secreto de los tallos
que crecen a través de su esqueleto.

Y, sobre todo, aquí, poned la copa,
si sabéis su destino entre arenales.
Más allá de los médanos de fuego
yace su caballero enamorado.

Dejadlo todo así, como al descuido,
y venid a velar al alfarero.

VICENTE BARBIERI

E L C U A R T O V A C Í O

El cuarto vacío, que publicaremos en tres números consecutivos de SUR, es la primera y reciente experiencia de Charles Morgan en la novela corta. Su título está tomado de *Abt Vogler*, el poema de Browning, y su tema es el poder que tienen los hombres, e indirectamente los pueblos, para renacer cuando todo parece perdido. La acción transcurre en una casita de campo inglesa, entre el primer invierno de la guerra y la caída de Francia. El relato está contado en función de un personaje, Richard Cannock, quien contribuye insensiblemente a despejar el misterio de la familia Rydal. *El cuarto vacío* ha sido equiparado a las más famosas "nouvelles" inglesas: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, *The turn of the screw*, de Henry James, o *Lady into fox*, de Garnett.

"Why rushed the discords in, but that harmony should be prized? . .
I will be patient and proud, and soberly acquiesce,
Give me the keys. I feel for the common chord again,
Sliding by semitones, till I sink to the minor. . ."¹

ROBERT BROWNING.

¹ "¿Por qué suprimir las disonancias y sólo exaltar la armonía?
Seré paciente y altivo, y asentiré con mesura;
dadme las claves. De nuevo busco el acorde común,
deslizándose por semitonos, hasta hundirme en el menor."

PRIMERA PARTE

*"I have been young and now am not too old;
And I have seen the righteous forsaken,
His health, his honour and his quality taken.
This is not what we were formerly told".¹*

EDMUND BLUNDEN.

El último sábado de noviembre del tercer mes de la guerra, Richard Cannock efectuó, en los ojos de una mujer, una audaz y sutil operación que le procuró el mismo orgullo que un escritor puede sentir al lograr un párrafo sin tacha. Entró a almorzar en el Garrick Club y tomó asiento ante la larga mesa. A su izquierda se hallaba un viejo y destacado actor para quien, como para casi todos sus colegas, el escenario estaba cerrado; a su derecha, Copley Deedes, un cirujano tres o cuatro años menor que Cannock, lo bastante joven para no haber participado en la otra guerra.

Cannock, después de saludar con la cabeza a cada uno de ellos, ordenó su comida y echó un vistazo por la habitación. Las mejores telas habían sido llevadas "a un lugar seguro"; sólo los marcos vacíos colgaban de las paredes; pensó: hay una aventura compensadora en un marco vacío; puede uno imaginar para sí una obra de arte. Pero extrañaba los Zoffanys y especialmente aquél que colgaba siempre sobre la chimenea: el más bello Zoffany del mundo.

¹ "He sido joven y ahora no soy demasiado viejo; y he visto al justo desamparado, su salud, su honra, su posición arrebatadas. Esto no es lo que nos enseñaron."

Habló de ésto al actor, pues no podía hablar del ya muerto teatro que ambos amaban. El “sommelier” trajo su cuartillo de clarete. De pronto, expresando en voz alta su pensamiento íntimo, pero con un gesto brusco de la cabeza hacia Copley Deedes, Cannock dijo:

—He operado esta mañana.

No era particularmente digno de comentario el que Cannock, cirujano oftalmólogo tan eminente en Londres como el que más, hubiese operado esa mañana, y Deedes, levantando la vista, se permitió un deliberado americanismo:

—¿Y eso qué?

Cannock, que había hablado no tanto para Deedes como para sí mismo, se apartó de la pregunta, pero estaba obligado a contestarla.

—Probablemente la última —dijo—. Por lo menos en mucho tiempo.

—La última ¿qué?

—Operación.

Un matiz de simpatía se introdujo en la voz de Deedes. Pensó, tal vez, que la vista del propio Cannock estaba fallando.

—¿Nada malo? — preguntó.

Y Cannock, deseoso de no haber empezado esa conversación que derivaba o podía derivar hacia una especie de teatralidad aborrecible, contestó:

—Oh, nada. Un puesto de guerra, nada más. La culpa es mía. Me va a sacar de mi trabajo mientras dure...

Y antes que Deedes pudiera formular la inevitable pregunta, eludió el asunto. Casi con violencia se aferró a la conversación del viejo actor que sonaba en su oído izquierdo y se refería a sus días triunfales con George Alexander, en el St. Jame's Theatre, y a cierto director de pelí-

culas que el jueves anterior le había dicho... que había tenido, nada menos, el atrevimiento de enseñarle a él cómo se toma rapé:

—¡Dios me ampare! ¡El hombrecito lo hizo con un ademán que ha de haber aprendido en la peluquería!

Al día siguiente era domingo. Por la mañana, en el volante de su pequeño automóvil repleto de equipaje, Cannock salía de Londres. Había economizado nafta para esas solitarias sesenta millas. Glazeden es un desierto empalme ferroviario —más desierto aún durante la guerra— en las desiertas mañanas dominicales. Unas pocas mujeres pacientes, con jarros de cerveza vacíos en la mano, esperaban bajo la lluvia que se abrieran las cantinas. Cannock se dirigió a través del pueblo a la fábrica de Anstey, Rush y Krantree, situada en los suburbios, hacia el norte. Las iniciales A. R. K., que son una marca cotizada en todo el mundo en materia de telémetros, telescopios, teodolitos e instrumentos científicos de cualquier clase, se destacaban sobre el portón en un monograma de hierro forjado. Cannock hizo sonar la campanilla. Mientras se abrían los portones y un centinela examinaba su pase, echó una mirada al amplio patio. Varios tablones partían a través del embarrado pedregullo desde el pequeño pabellón cuadrado —donde, calculaba él, la Séptima Unidad de Investigaciones debía de tener su alojamiento— hasta la fábrica misma: un montón de ladrillo amarillo y violeta salpicado con esas torres ornamentadas, veletas, minaretes y mezcolanzas que eran el sueño arquitectónico de los industriales de hace cincuenta años.

Con placer se hubiese escapado de la puerta del pabellón después de tocar la campanilla. Era tan profunda e intuitivamente un hombre de ciencia, que no poseía el pellejo protector que a otros les crece cuando

se hacen famosos. Que se le pudiera dar la bienvenida como a alguien que está cerca de hallarse a la cabeza de su profesión, no le comunicaba ningún aplomo. Iba a entrar en un grupo de desconocidos como lo había hecho cuando niño en el colegio, o como lo había hecho en su calidad de subalterno del Coldstream, durante la pasada guerra, y no pensaba que les caería en gracia. Al abrirse la puerta se obligó a entrar en la antesala y a decirles a los hombres que allí encontró lo que en grado sumo le molestaba decir: que era Richard Cannock. Le sirvieron jerez y luego comida en el rancho de ellos — todavía era el rancho de ellos, no de él. Supo que la mayoría se hallaba instalada en Glazeden o en los pueblos vecinos de West Sarley, Sarley Down y Findon St. Utolph. Aún no se había encontrado alojamiento para Cannock. Fué conducido a una habitación en el pabellón mismo, equipada con dos camas, una cómoda pintada de blanco, una mesa improvisada con maletas, y una luz eléctrica cuya lamparilla, atenuada por la pintura negra, colgaba del cielorraso. Por el cuarto estaban desparramadas las ropas del ingeniero electricista de Manchester, con quien iba a compartir la habitación.

Chard, el Comandante, se había constituido en guía suyo y permanecía ante la puerta abierta.

—Lo dejo. Necesita tiempo para instalarse.

—No —contestó Cannock apresuradamente—, preferiría ir hasta el Ark mientras dura la luz y ver el lugar en donde voy a trabajar. Me gustaría mucho.

El oficial de marina sonrió y le mostró el camino. Cruzaron los tablones bajo la luz que palidecía. El laboratorio que había sido destinado a Cannock estaba lleno de cajones apilados que contenían el equipo de su especialidad. Había que desembalarlos y clasificar su contenido.

—Esto me tendrá ocupado un buen rato.

—Supongo que no va usted a empezar ahora.

—Empezaría si pudiera hacer venir a mi asistente. Llegó ayer. Un muchacho extraño. Como artífice de vidrios ópticos, entre lo mejor de Inglaterra. Aprendió en Alemania. Se llama Flower. Le han dado categoría nombrándolo cabo. No lo olvidaría usted si lo hubiese visto. Tiene el pelo muy rubio, ondulado; le salta de la frente como el de una cantinera.

Agregó: — El cabo Flower es bastante famoso. Nada en el mundo mantendría la gorra del uniforme sobre ese pelo, a menos que lo rapasen, y ha logrado conservar un cepillo vertical de cuatro pulgadas. Mandaré a Flower por aquí.

En su laboratorio, a eso de las siete, durante la tercera tarde de Glazeden, Cannock había llegado a ese estado particular de desorden del cual, al parecer, el orden puede surgir repentinamente. Miró al joven en mangas de camisa que estaba catalogando y arreglando en estantes de acero las botellas y paquetes que —con la curiosidad de un niño ante un pozo de sorpresas— sacaba cuidadosamente de un cajón rotulado con la caligrafía de Cannock: “Pequeñas Especialidades”.

—¿Estamos muy cansados, Flower?

—Estoy muy bien, señor Cannock —dijo el muchacho sin alzar la vista de la pluma de su lapicera fuente—. ¿Y usted?

Nada como el acento con que había sido hecha la pregunta podía indicar con mayor seguridad el distrito del norte de Londres de donde era oriundo quien hablaba, y Cannock, que tenía algún interés por la fonética, recordó con dolor que una representación de *Pygmalion* de Shaw figuraba entre las últimas piezas —tal vez la última— que había visto en Londres antes de la guerra.

—¿Aficionado al teatro, Flower?

—Solía representar en el colegio — contestó Flower, deslizando unos dedos exploradores por entre los amplios restos de su pálida cabellera de anchas ondas—. No las primeras partes, usted sabe. El joven Gobbo. Y Le Beau. Casi moribundos ahora, me temo, pero a veces vale la pena verlos ¿no le parece? Silvia Sydney es mi preferida.

—¿Le Beau? — inquirió Cannock.

—¿No recuerda? Un cortesano de *Como gustéis*.

Flower se puso de pie y recitó peligrosamente:

—“Hereafter, in a better world than this, I shall desire more love and knowledge of you”¹. No sé cómo lo recuerdo. Son casi las únicas líneas que recuerdo.

Continuó su trabajo y agregó después de una pausa, como si buscando en el bolsillo se hubiera sorprendido de no encontrar más que un par de monedas:

—En realidad, son las únicas.

—Buenas líneas para el momento.

—¿Eh...? Ah, claro. “Hereafter in a *better world...*” sí, naturalmente; sin embargo...

—No me diga que le gusta la guerra.

—Gustarme, precisamente, claro que no. Pero estoy haciendo mi propio trabajo. Estoy mejor que algunos. Mejor que usted, señor Cannock. Éste no es en realidad su trabajo, ¿verdad?

—Ya lo creo que es mi trabajo.

—Es decir, sí... y no. No es cirugía. No es Queen Anne Street, como quien dice. Pero los cristales ópticos *son* mi trabajo. Prefiero

¹ “En el futuro, en un mundo mejor que éste, desearé más amor y conocimiento de ti.”

hacerlo aquí a sus órdenes, que donde estaba. Esto es emocionante... miras para bombas y las Paramounts.

—¿Las qué?

—Así llamo yo a las miras para aviones de caza —explicó Flower, dudando un poco de poseer tanta fantasía. Lo pensé cuando venía hacia aquí. Algo que usted me dijo me lo trajo a la cabeza. ¿Recuerda que le pregunté por qué a Glazeden se le llama el Ark... es decir, a esta S. U. I.? Usted me contestó que, en opinión de los Infalibles, los nombres disimulados eran dignos de tenerse en cuenta. ¿Y recuerda el noticioso Paramount? Muestra una cámara cinematográfica girando en todas direcciones; luego dice: "Ojos y oídos del mundo". Eso es lo que somos: ojos para los combatientes nocturnos.

Cannock aprobó la ocurrencia.

—Bien —contestó—. Paramounts. Así sea.

Luego, para probar la vanidad de su ayudante, le preguntó:

—¿Y qué tal las miras para bombas? ¿Les ha inventado un nombre?

Las llamaremos *Flowers*, si le parece.

—¿Por qué "flores"?

—Si llegan a ser buenas... la inmortalidad de usted está asegurada.

—¿La mía? ¡Ah!, esa clase de *Flowers*... Dios mío, señor Cannock. Eso no me gustaría. ¡No me gustaría nada! —exclamó el muchacho con explosiva agitación.

Su rostro se sonrojó violentamente; el pálido cabello emblanqueció al contrastar con una frente húmeda y encendida.

—Bien —dijo Cannock—, muy bien. Por eso lo elegí entre los demás.

Los ojos del muchacho se agrandaron. Cannock adivinó que su

ayudante debía de tener esa expresión cuando le daban un premio en el colegio.

—¿Por qué, señor Cannock?

—Porque tenía usted las condiciones requeridas, Flower, y no tenía vanidad.

—Así es —dijo Flower—, no la tengo. Por eso no podía representar. La vanidad...

—Es el demonio en un trabajo de esta clase. Hace hablar a los hombres cuando salen de aquí. Le diré de paso —añadió Cannock— que hablando del trabajo dijo usted hace un momento: “Esto es emocionante”. Sáqueselo de la cabeza. ¿Dónde lo van a alojar? ¿Glazeden? Pues bien, una vez que haya salido del Ark, pasará por el proceso de aburrirse en este sitio, y de aburrirse del Servicio, también. Nada que contar. Rutina chata. Puede, tal vez, decir que desearía ser piloto de combate; eso les gustaría a las chicas; pero por desgracia su vista no es bastante buena. ¿Comprende?

Flower movió la cabeza en señal de asentimiento.

—Sea como sea, no tiene usted por qué preocuparse de mí en cuestión de chicas.

Cannock, silenciosamente, tomó nota de esta peligrosa jactancia.

—Para saciar la curiosidad femenina —continuó— desempeña usted una ocupación reservada... cristales ópticos... y cuando le pregunten cual es su trabajo *¿cuál es su trabajo?*

—¿Qué tal si dijera: “prismáticos para el War Office”? —sugirió Flower con plausibilidad; luego agregó, con todo el salvajismo de su naturaleza mansa: —aunque, a decir verdad, ¿por qué he de ponerme estas ropas de soldado si todo lo que hago es fabricar inocentes anteojos? ¡Sólo Adolfo Hitler lo sabe!

Frunció el ceño mirando la gorra de su uniforme colocada sobre

un cajón de madera que en ese momento se disponía a abrir. Cannock se lo impidió.

—Revise conmigo la lista de lo que tienen que hacer. Luego cerraremos para la noche. Son cerca de las nueve. Quiero comida y bebida. ¿Puede conseguir comida a esta hora en su rancho?

—Por supuesto —dijo Flower sin mayor seguridad.

Cuando las listas estuvieron revisadas y las alacenas de acero cerradas con llave, Flower examinó con los ojos el aún desordenado recinto.

—Odio el desorden— dijo, al parecer para sí mismo, mientras probaba las cerraduras de las persianas. Luego, tal vez porque estaba cansado, se volvió hacia su jefe y exclamó con rara petulancia:

—Cómo lo odio. Estos cajones. Paja y viruta por todas partes. Tres que todavía no han sido desembalados. Esperaba que hubiéramos terminado esta noche para poder empezar mañana. ¡Pero no! Mañana, electricistas. Y luego plomeros, sin duda. Nada está listo. Improvisando, improvisando. Distinto a lo que uno está acostumbrado en la vida civil: todas las cosas listas y a mano. ¿Qué sería si usted, cada vez que fuera a operar, tuviese que fabricar todos los instrumentos? Tres meses desde que Adolfo entró en Polonia y aquí estamos improvisando, todavía.

—Le aseguro —contestó Cannock— que esto es el Paraíso comparado con la pasada guerra. Y sin embargo, sabe usted, es extraordinariamente *parecido*, eso es lo peor. La gente perdiendo el mismo tiempo y diciendo, más o menos, las mismas tonterías. Los mismos chistes, el mismo optimismo... Es como ver la obra de un dramaturgo que puede inventar un argumento emocionante, pero cuyo estilo nos aburre a morir. Y, sin embargo, aún no estamos ni en la mitad de la primera escena... Necesito un trago. Ahí están las llaves. Entréguelas cuando haya cerrado todo.

Con un destello de su linterna encubierta que proyectó rápidamente ante sí, Cannock encontró el camino de tablones que conducía al pabellón. Cierta frase de un periódico volvió a su memoria. Un comentarista había descrito esta contienda como una "guerra falsa" y recordaba la seca observación de Chard: "Envíen mar afuera a ese fulano en un destructor y, si eso lo mareara, oblíguenlo a sentarse en la popa hasta que llegue la primavera". Así sea. Cannock sabía que después de un tiempo uno se instala hasta en la guerra. En el crudo invierno del diez y seis al diez y siete, la última lucha había parecido interminable; se había convertido menos —para él— en una interrupción de la vida que en la vida misma; sea como fuere, había dejado de pensar demasiado en su terminación. Al comienzo de una guerra, recordando todavía el tiempo en que existía la paz, era natural mirar ávidamente hacia adelante, más allá del paréntesis, en busca de una era en que de nuevo podría haber paz. Ahora, en la oscuridad, chapoteando sobre los tablones, Cannock veía y aceptaba un infinito sufrimiento, pero no podía verle el fin.

La vez anterior, las profundas reservas de prosperidad victoriana habían mantenido firmes las ruinas del viejo mundo. Ahora, para bien o para mal, eso había desaparecido; no habría retroceso posible... En ese sentido, ninguna reconstrucción; algo nuevo; tal vez, el pasado desintegrado. Hizo la observación sin énfasis emocional; por segunda vez, su vida le había sido arrancada de las manos y, cualquiera fuese la dirección que le indicara su intelecto, su sentimiento personal no lo llevaba (por lo menos en esa noche) más allá del paréntesis. No tenía familia; durante muchos años, desde que la oportunidad había llamado a su puerta, no había existido ninguna mujer valedera en su vida. Pensaba que ni era probable que volviera a ejercer su profesión. Excep-

tuando su determinación —voluntad de artesano, no deseo de artista— de producir lo que el joven Flower denominaba una Paramount y, quizá, una mira para bombas que aventajara el modelo norteamericano del cual se hablaba en secreto, no tenía nada en particular que lo indujera a vivir, cosa que le asombraba y asustaba un poco a él, que siempre había tenido tanto. Al final del túnel ¿qué? Mientras caminaba por el área pavimentada frente al pabellón, sonrió al reflexionar que la pregunta era de aquellas que solemnemente solían hacerse a la muerte cuando él era estudiante de medicina, y lo que ahora le preocupaba no era tanto el no conocer la respuesta sino que su expectativa y hasta su esperanza no tendían hacia ella. Era como si el túnel no tuviera fin; de todas maneras, no veía mundo alguno a esa luz. Cada promesa de los entusiastas que seguían blandiendo la panacea de un nuevo cielo y una nueva tierra, por parecerse tanto a las promesas de hacía veinte años, lo dejaba frío, porque la lucha actual le parecía, en su naturaleza, diferente a la anterior. Por el momento, como lo había hecho notar al joven Flower, se tenía la impresión de que un anticuado dramaturgo estaba repitiéndose con ciertas variaciones en el argumento, pero la escena iba a ser transformada, lenta o repentinamente, los lineamientos familiares desaparecerían, e ignoraba con qué serían reemplazados. Y sin embargo, permitir que su mente aceptara una obstrucción en la continuidad de la raza humana era irracional; contrariaba, por otra parte, la fe en que había vivido; y estaba contento de escapar a la oscuridad, de encontrarse en un pasillo iluminado, de ver a los hombres en el otro extremo cruzándolo y entrando en la antecámara, y de oír sus voces.

No había esperado encontrar a nadie en el comedor, pero Chard estaba allí, alto y de cabeza alargada, pelando una manzana con manos que podían haber sido de cirujano. Junto a su plato había un vaso de oporto. Había seguido la carrera de marino y se había retirado

con el grado de teniente, para zambullirse en las matemáticas y la telegrafía sin hilos y trabajar como civil en el cuerpo de investigaciones de Anstey, Rush y Krantree. La guerra lo había llamado de la reserva de oficiales, pero sólo había cambiado su trabajo al agregarle los deberes de enlace entre el Almirantazgo y la S. U. I. Los largos de onda eran su especialidad y su eslabón con Cannock. Hablaron de su trabajo y Cannock le refirió la explosiva protesta de Flower; Chard se puso de pie, caminó unos cuantos metros hasta el final de la habitación, colocó su vaso sobre la repisa de la chimenea y se volvió rápidamente, dando la espalda al fuego, con las manos entrelazadas hacia atrás y la cabeza erguida.

—¿Le importa que me pasee mientras come?.. En cierto modo, es verdad. Yo sigo en mi trabajo y Flower lo mismo. Pero usted ha sido apartado del suyo por causa de la guerra. ¿No perderán habilidad sus manos si pasa mucho tiempo sin operar?

Cannock no contestó.

—¿Odia esto? —prosiguió Chard—. Por supuesto que sí. ¿Más que la última vez?

—A los veinte —dijo Cannock— la vida parece bastante larga... no tan larga a los cuarenta y cuatro. En aquel entonces, yo creía por lo menos en el mundo futuro. Creía que lo estaba construyendo. Ahora... bueno, no es que *no crea* en él, simplemente no espero nada. La culpa es mía. Espere o no en él, habrá sin duda un mundo nuevo.

—Probablemente —replicó Chard— un mundo muy nuevo. Por mi parte no me gusta la compañía de niños chillones, aunque las mujeres y los revolucionarios me aseguren que el salvajismo y el estruendo son indicios de salud. Deseo que mi civilización sea por lo menos doméstica. Por eso me gustan los franceses... Volví de Francia la semana pasada. Fuí en avión para visitar a alguien en la Sorbona. De

lo que se habla en París es de frazadas; y la situación no está como para eso; les preocupa mucho este invierno en la Maginot. Me entrevisté con nuestro agente naval de enlace y seguí viaje a Chartres. A lo mejor por última vez. Llovía a cántaros. Volaban aviones sobre nuestras cabezas. En la catedral, todo los vitrales desaparecidos. Vidrios blancos. Estaba bastante desguarnecida, pero aún pueden apreciarse las líneas de su arquitectura. La última vez que estuve en Chartres antes de la guerra —agregó con una brusca crispación del rostro— fué un día en que sacaban del templo a la Virgen Azul. Y, sin embargo, los anglosajones no lo creían. ¡Dios mío! ¡Y aquí estamos!.. Tengo que contarle esto a Rydal. Ahí tiene a un hombre que todavía cree en la regeneración de la humanidad; le disgusta el salvajismo y el estruendo tanto como a nosotros, pero no lo toma en cuenta. Feliz de él. Estará aquí esta noche. Venga a conocerlo.

Entre la media docena de los que se hallaban en el salón de fumar estaban Oliffe, el inútil y brillante joven ingeniero que compartía la habitación de Cannock, Walter Loose, dibujante de aviones, quien se encontraba sentado en una silla muy derecha, con las piernas cruzadas y las manos entrelazadas casi con estiramiento, alerta como un robusto gorrión y, junto la chimenea, Henry Rydal, con un diario sobre las rodillas.

Chard le tocó el hombro.

—Henry, ha llegado un muchacho nuevo.

Rydal levantó lentamente los ojos del periódico; luego, de pronto, desenrolló su alta estatura.

—¿Nuevo? ¿Richard Cannock? ¡Pero si lo conoceré! ¿Cuán-

tos años? Siete, más o menos. Teníamos las mismas chifladuras ¿no es así?

Richard asintió, agradecido ante un reconocimiento tan llanamente amistoso que hasta había omitido la formalidad del apretón de manos. El apellido —Rydal— cuando Chard lo había pronunciado en el comedor, no hizo resonar ningún timbre en su memoria; no se le había ocurrido asociarlo con Henry ni con la posibilidad de encontrarlo ahí para reanudar una amistad —¿o era sólo una relación?— que aunque no íntima, en el sentido de haber sido siempre continua, había valorado por razones hondamente personales e intuitivas y ahora valoraba aun más en la zona retrospectiva que este encuentro le había repentinamente abierto. Rydal, cuatro o cinco años mayor que él, lo había visitado primeramente como paciente; habían descubierto su interés común por el teatro y luego por el aspecto histórico de la profesión de Rydal: las leyes, y así, por la historia en general. Su “chifladura” —la palabra les era familiar— consistía en que amaban a Inglaterra del mismo modo: es decir, a la luz de la continuidad de su destino, por amor a la continuidad de su pueblo, y habían juzgado su política, exterior o interna, no por sus beneficios inmediatos sino por su valor a largo plazo.

—¿Y qué chifladuras eran, si se nos permite preguntar? —inquirió Walter Loose—. Me gusta saber, en un sitio como éste, qué clase de loco vive en la celda contigua.

—Cannock —dijo Rydal—, le toca el turno a usted.

Pero Richard no tenía ánimo para referirse al viejo tema.

—Tal vez sea mi turno, pero no lo tomo.

—Yo haré de apuntador —dijo Rydal en seguida, sin permitirse siquiera una mirada para averiguar el cambio sufrido por su amigo—. La chifladura consiste en una palabra: reforestación— añadió dirigiéndose a Walter Loose.

—¿Eso, nada más? —repuso éste—. Me parece bastante inofensiva.

Pero conociendo a Rydal agregó con una amplia sonrisa:

—... ¡Si eso fuera todo!

—No lo es. Y si lo fuera... ¡Inofensiva! ¡Cielos! No es considerada así por los humildes servidores de los comités electorales. Durante años la política ha consistido principalmente en lo contrario: cortar los árboles eligiendo, para empezar, la rama en la cual está sentado nuestro país. Se ve que Cannock cree que esta vez lo que queda del bosque está arrancándose de raíz. Quizá. Pero podemos volver a plantar y esperar.

—¿Para qué? —interrumpió Oliffe, desafiante.

—Para que las cosas crezcan. Nada más.

—¿Y mientras tanto? —insistió el joven.

—Esperar. Conformarse con no tener. No echar abajo robles cada veinte años.

—Si usted cree que después de esta función la gente va a esperar y a conformarse con no tener...

—Dudo —interrumpió Chard— que les quede otra alternativa. Pero creen que la tienen.

Con esto Richard encontró el habla. La guerra de ahora era, en su naturaleza, diferente de la última. Se esperaba mucho menos de ella. Los ingleses habían aprendido la lección aun cuando no la hubieran aprendido los alemanes.

—La última vez —dijo— esperábamos una enormidad... y pronto. Unos pocos hombres experimentados, previendo el ciclón, se aferraban al ejército para resguardarse; y otros, a quienes la fortuna de la guerra había llevado al servicio civil, se anclaban allí. Pero el resto casi se precipitó hacia el campo abierto —yo mismo— y esto era mag-

nífico, no despreciable, ni siquiera tonto, considerando como estaban las cosas. De todos modos fué una audaz ilusión que compartimos con los norteamericanos. Creímos verdaderamente en un nuevo cielo y una nueva tierra. “Après la guerre finie”. Nadie cantaría esto ahora.

—Y con razón —replicó Rydal—. Esta guerra, pensándolo bien, es más religiosa que económica, y nadie espera nada para sí de una guerra religiosa. Y nadie está sacando mucho provecho —ni sacará— de esta guerra, ni de la paz. Simplemente, no habrá ningún beneficio, y salvo que algún demagogo prometa conejos surgidos de un sombrero vacío, esta vez la gente lo sabe. Una victoria moderna no tiene recompensa para la generación que la ganó. No hay recompensa alguna, exceptuando la oportunidad de volver a plantar. . . ¿Es usted abuelo, Oliffe?

—¿Qué?

—Sí, Oliffe, es usted abuelo.

—No soy casado.

—Pero lo será. Oliffe no es nada; los Oliffes son. Usted planta un árbol; si su hijo no lo derriba, su nieto tendrá un poco de sombra, y el hijo de éste construirá, a tiempo, el Ark¹ para el próximo Diluvio.

—¡Y otro Kipling escribirá un canto sobre ello! —exclamó Oliffe con una sonrisa forzada.

—¿Debo entender— dijo Walter Loose, con la ferocidad de un gorrión— que usted no aprueba a Kipling?

—Ni apruebo ni desapruebo. No lo cultivo —replicó Oliffe estirando las piernas.

Chard apagó su pipa, golpeándola una y otra vez.

—Entonces no se resentirá usted si le digo por qué era un gran hombre. Las razones son dos. Primero comprendió, antes que el resto

¹ Juego de palabras con “ark”, arca, y A. R. K., iniciales de la fábrica donde estaba instalada la Séptima Unidad de Investigaciones.

de nosotros, que la democracia numérica pura no da buen resultado. Ahora todos lo sabemos, desde Cripps hasta Churchill. Y América lo está descubriendo. Conduce a través del caos hasta la tiranía, como ha pasado en Alemania . . . , como puede pasar en Francia . . . La otra razón es que sabía contar un cuento.

—Y ambas —observó Rydal— son también verdad aplicadas a Tucídides.

Chard abandonó su silla y atravesó la habitación, rumbo a sus aposentos:

—No sé bien, Henry, si me gustan mucho sus paralelos con la guerra del Peloponeso. Ese cuento no terminó bien.

—¿Terminó? Atenas no terminó. Volvió a levantarse en el Renacimiento.

—Mucha espera.

—Puede ser —contestó Rydal—. Toma tiempo si es menester empezar con poco menos que bellotas enterradas en el suelo.

Cuando Chard se hubo marchado, Rydal se dió a la tarea de persuadir a Oliffe de que no había sido tenido en menos y de ponerlo cómodo. Richard observó el proceso con deleite. Consistía, aparentemente, en saber qué preguntas quería Oliffe contestar y en preguntárselas, y, más profundamente, en no despreciarlo ni protegerlo —en querer, sinceramente, descubrir su mentalidad y desear aprender de ella. Rydal poseía una invencible delicadeza que, combinada con un intelecto que no temía arriesgarse, le permitía disipar el miedo de los demás. Ahuyentó las sospechas de Oliffe como hubiera podido ayudarlo a quitarse el sobretodo.

—Y ahora usted —díjole a Richard cuando estuvieron solos.

Otro hombre hubiera inquirido: ¿por qué tan callado? ¿qué le

pasa? y la mente de Richard hubiera eludido las preguntas que aún no tenían contestación. No fueron hechas.

—¿Dónde queda su alojamiento? —dijo Rydal—. Yo vuelvo a Sarley Down. Puedo dejarlo por el camino.

—No tengo nada fijo por ahora. Estoy aquí provisionalmente hasta que me encuentren uno.

—Vuelva conmigo.

—Tengo una cita con los electricistas a las nueve y media.

—Estará de vuelta antes de esa hora. Lo traeré yo o Carey. Lleve una navaja y un cepillo de dientes. El resto podemos dárselo nosotros.

El placer, la sensación de alivio y de confianza que Richard experimentó esa noche al partir en el automóvil de Rydal eran desproporcionados para la ocasión. Se estremeció al advertirlo y dijo casi en alta voz: "Estás permitiendo que esto te afecte los nervios".

Rydal le preguntó qué había dicho.

—No he hablado.

—Entonces, mi amigo, está pensando demasiado fuerte.

Richard se reclinó en el asiento del auto, contento de estar ahí, contento de ser llevado a un rumbo desconocido a través de esa noche de invierno sin luna; y cuando doblaron y entraron por unos portones abiertos y se detuvieron en el garage, tuvo que hacer un esfuerzo para bajarse y cerrar la doble puerta.

—Está cansado —dijo Rydal.

—He tenido un día pesado.

—No quiero decir eso. Nunca he sabido que el trabajo lo afectara.

Richard sintió que lo tomaban del brazo. Lo guiaron entre arbus-

tos, doblando la esquina de la casa, y atravesaron un pequeño "lawn" limitado por una pared. Al llegar a la puerta de la casa, vió a la altura de sus ojos un tenue hilo de luz que partía del borde de una ventana oscurecida. Rydal usó su llave y entraron en un vestíbulo iluminado por una lámpara de petróleo, del cual subía un tramo de escalera encerada y sin alfombra que conducía hasta un descanso sombrío.

Después de poner el sobretodo de Richard y el suyo en una alacena debajo de la escalera, Rydal llamó:

—¡Carey, tenemos un invitado!

Hizo girar la perilla de la puerta que estaba junto a Ricardo. Tocó el dintel, avisándole:

—Cuidado con la cabeza. La gente era baja en esos días. Yo lo guiaré.

Se agachó y entró con vehemencia, con tanta vehemencia que resultó algo risible su desilusión al encontrar el cuarto vacío. Vaciló, miró a su alrededor y luego se volvió hacia Richard: hubiera sido difícil decir si lo hizo para dar una explicación o para buscar aplomo; era una mirada solitaria, desconcertada, que su sonrisa no llegaba a disimular del todo.

—En la cama temprano, me imagino —dijo, y agregó como si estuviera hablando de un niño—. Echaré un vistazo cuando suba.

Con eso cambió de tema.

—Tomamos té a esta hora de la noche. Como usted ve, aquí hay dos tazas. ¿Tomamos té? Si prefiere, hay verdadera bebida aquí al lado.

En una amplia estufa de piedra un viejo fuego acababa de ser reavivado. Rydal retiró un guardafuego que había sido colocado frente a las brasas y puso sobre éstas una pava que estaba a punto de hervir. Se acurrucó en el resplandor de la lumbre, calentando la tetera, cuidán-

dola, vertiendo el agua, poniendo dentro hojas de té para que se abrieran con el calor; y Richard, mirando este tranquilo ritual doméstico, empezó no tanto a observar como a sentir la habitación: su comodidad vivida, sus viejos muebles agradablemente accidentales, bellos, gastados, desparejos; el resplandor en relieve de varios retratos (de Kneller, tal vez, o inferiores) que por ser demasiado grandes para las paredes agregaban, debido a la pompa romana de las vestiduras de los hombres, o a la rigidez de una mano femenina posada sobre una canasta de flores, una gracia de casi sonriente incongruencia al sitio en el cual se encontraban en ese momento tan confortablemente instalados, como si un sabueso de gran tamaño estirara todo el largo de su cuerpo ante la pequeña chimenea de un "cottage" y con sorpresa se encontrara allí a sus anchas.

A la izquierda de la puerta, en un ángulo de la habitación, situado más allá de una ventana con cortinas, había un piano primitivo que Richard confundió con un clavicordio. Encima del piano colgaba un retrato diferente de los demás, porque aunque el tema era una muchacha vestida en el estilo del siglo XVII, había sido evidentemente pintado — acaso por un discípulo de Sargent— escasamente veinte años atrás. No sólo su estilo sino la extremada belleza del modelo lo destacaban en ese aposento, y Richard, mientras Henry Rydal vertía el té en las tazas, permitió que sus ojos se detuvieran en él.

La muchacha era muy joven, quizá veintidós o veintitrés años. Era morena, y tenía ojos grandes, boca bien recortada, nariz recta y fina, cuello largo delicadamente torneado y de rara fuerza; pero lo que prestaba al rostro un carácter especial comunicado por el artista con una autenticidad que no dejaba lugar a dudas, era la estructura de los huesos debajo de los ojos que daba a las mejillas una forma maravillosa y a los ojos mismos una vitalidad de... ¿de qué? No precisamente de alarma, porque su expresión era tranquila —de asombro, entonces, de no

tomar nada por sabido, de haber oído, en medio del deleite sin horas de ser joven, un paso que se acerca.

Considerándolo razonablemente, esta expresión era bastante natural; la juventud, que está viva, oye siempre el rumor del futuro, así como la vejez oye el del pasado; pero la razón no disminuía la impresión producida por el retrato. Richard se sintió penetrado por el presagio implicado en él, como si estuviera ante la efigie de una muchacha cuyo destino conociera. Se hizo presente en su memoria un terrible pasaje de la más terrible de las Odas de Horacio, aquel en que la vejez de Lydia está horriblemente profetizada: *invicem moechos anus arrogantis flebis in solo levis angiportu...* (“tu turno llegará, y serás una abandonada vieja bruja en un solitario callejón...”) Cerró su memoria a las líneas siguientes y experimentó el temor de que ése fuera el retrato del otro habitante de la casa que en ese momento dormía arriba. ¿Carey? ¿La mujer de Rydal? En la marea irrazonada veía la cabeza durmiente como si fuera la cabeza del retrato, aún joven, y sintió ganas de evitar el encuentro con esta muchacha amenazada. Luego, tratando de mofarse de su loca fantasía, recordó que —de ser ella— la apremiante amenaza contra su juventud que él había imaginado debió de haber pasado hacía tiempo. Ahora sería una mujer de más de cuarenta años.

Al ofrecerle una taza, Rydal le hizo apartar la vista del retrato. La huella de pasados sufrimientos que había siempre debajo de la serenidad feliz que mostraba el rostro de su huésped se veía en ese momento acentuada. Con algo de súplica y hasta con un gesto de la cabeza dirigido a otro lado, semejante al ademán de un fantasma que no pudiera hablar, Rydal parecía prohibir que se prestara atención al cuadro, y sin embargo dijo:

—Estaba usted mirando ese retrato.

Y Richard contestó:

—Sí. ¿Quién lo pintó?

Y Rydal, respondiendo con desfallecida deliberación a la pregunta que deliberadamente no le había sido hecha, dijo:

—Era mi mujer. Murió poco después. Estábamos en el extranjero, de vacaciones después de la guerra; y ella murió.

Richard pensó si le sería posible alguna vez decirle: “Sentí alegría esa primera noche cuando usted me dijo que había muerto joven”, y si Rydal podría comprender por qué lo decía. En ese momento, sentados ante el fuego, hablaron de otras cosas. Hubo un ruido de pasos en la habitación de arriba.

—Carey está aún levantada —dijo Rydal. Era lo suficientemente alto como para alcanzar el cielorraso, muy bajo, y golpeó el tirante con el puño cerrado— una señal sobrentendida evidentemente, porque unos golpes le contestaron. Volvió junto al fuego, sonriendo, y poco después una muchacha entró en el cuarto con un paso tan vehemente como el de Rydal cuando éste había entrado esperando encontrarla allí; pero al dejar atrás el biombo que ocultaba la puerta, se detuvo con los labios entreabiertos y súbito rubor, envolviéndose más en el batón que llevaba puesto. Estaba en ropa de dormir y no esperaba ver a un desconocido.

—Éste es el señor Cannock —dijo Rydal—. Mi hija, Cannock.

La joven besó a su padre, dió la mano al invitado y se sentó sobre unos almohadones que Rydal puso para ella sobre la piedra de la chimenea. La luz del fuego llegó a la estructura de los huesos bajo los ojos, que era un sello del parecido con su madre, un parecido perfecto de edad, color, línea y hasta de expresión, y sin embargo, a pesar de que su juventud también oía los pasos que se acercan y que estaba despierta a este conocimiento, ella, contrariamente a la muchacha del retrato, los oía con tranquilidad.

Rodeó sus rodillas con los brazos, y apoyó en ellas el mentón, y se

puso a escuchar en la actitud de una niña, interviniendo pocas veces en la charla de ambos hombres; cuando lo hacía, era con extraña autoridad, no de opinión sino de cosas vistas con sus ojos y sentidas en su corazón. A veces, trataba a su padre como a un sabio, a veces como a un gigantesco perro que amaba, y porque parecía advertir un vínculo entre él y su invitado, concedía a este último algo más que un privilegio cortés, hablaba a Richard con encantadora confianza y seriedad, a tal punto que éste experimentó simultáneamente la alegría de ser bienvenido, de charlar y reír a la par de los más jóvenes, y el consuelo que un hombre inteligente a menudo encuentra en compañía de alguien a quien siente espiritualmente más sabio que él.

—Me parece, Carey —dijo Rydal, cuando hubo llegado la hora de encender las velas—, que vamos a tener a alguien alojado aquí antes que pase esta semana. ¿Te gustará?

Ella volvió los ojos hacia Richard y preguntó:

—¿Usted? Se trata de usted. ¿Vendrá? Me gustaría mucho.

En realidad, más de una semana transcurriría antes que Richard trasladara sus cosas a Water House y se instalara allí. Todas las mañanas después de un temprano desayuno iba hasta Glazeden en su automóvil, volviendo sólo a la noche, en ocasiones para la comida y la mayoría de las veces más tarde. Sus experimentos en la Unidad empezaban a absorberlo, pero, en beneficio de Flower y porque creía que el descanso es indispensable para trabajar bien, tomaba un día libre por semana y un "week-end" por mes.

Por lo tanto, aunque él y su huésped rara vez se hallaban juntos por largo rato, su amistad tenía oportunidad de ahondarse, no sólo en Water House sino también en Glazeden, pues a pesar de que Rydal no

estaba oficialmente vinculado a la Unidad, sus cualidades hacían grata su presencia allí y, como viejo amigo de Chard, desde la declaración de guerra se había convertido en asiduo visitante a la hora de las comidas. Su labor privada, a la cual se había dedicado con creciente devoción desde que dejó de ejercer la abogacía, constituía un examen de historia legal desde 1900 hasta el presente; un examen particularmente dirigido hacia las libertades del individuo y esa relación triangular entre el ciudadano, el Parlamento y el Ejecutivo que había sido tan profundamente alterada por la primera guerra y por el carácter de la legislación que la había seguido. Su propósito era demostrar, menos con argumentos que por medio de la historia objetiva, hasta dónde y por cuáles etapas los pueblos democráticos, bajo el peso de la guerra y la presión de la burocracia, se habían apartado de sus principios de libertad; cómo en Inglaterra el Parlamento había delegado en el Ejecutivo poderes para legislar por decreto; cómo todos los partidos habían contribuido a este proceso; cómo este proceso estaba siendo acelerado por una segunda guerra. Su remedio consistía en nombrar una Comisión Real encargada de rever las leyes de Inglaterra bajo esa luz, de escardar el enredo de la legislación de emergencia e indicar la serie de drásticas derogaciones mediante las cuales el Parlamento podría en épocas de paz volver a tomar los poderes que había cedido. El libro que estaba escribiendo era principalmente un análisis del material que dicha Comisión debería estudiar. “Estoy tratando de tentar a algún Lord Canciller reformador, adelantándole un poco de su trabajo de pala”, solía decir Rydal, pero su libro significaba más que eso y él lo sabía: se aplicaba a todas las democracias; era una guía de la forma en que podrían poner orden en la propia casa sin hacer concesiones cada vez mayores a ideas totalitarias opuestas y salvaguardando las propias.

“Como usted puede ver —decía— la raíz del mal es la siguiente:

hemos comenzado a pensar (y es ésta una idea compartida por nazis y comunistas, pero ajena a nosotros y que será nuestra muerte), hemos comenzado a pensar más y más en términos de un Estado imperecedero y que lo abarca todo, menos y menos en términos del Pueblo y su continuidad, del Pueblo para el cual el Estado no es nada más, y no debería ser nada más, que un director y un síndico”.

Sentía que en todo el mundo el individuo humano, que constituye la raíz filosófica de la democracia, estaba siendo pisoteado, pero creía en su vitalidad, en su persistente fecundidad y en su poder de renacimiento, de volver a vivir. “Pero solamente a un precio. Tratando de no evadirse, de no relajarse entre dos guerras o de pretender que nunca habrá guerra de nuevo. Tratando, ciertamente, de no clamar por el pan y el circo y de no exigir a los Síndicos que distribuyan ahora los fondos depositados y que después la posteridad se arregle como pueda”.

La idea de regeneración dominaba la vida de Rydal y nada despertaba tanta resistencia en su suave pero abrupta naturaleza como oírlo refutar. Una tarde, en Glazeden, Flower fué lo bastante imprudente como para decir que lo que él llamaba “El Sistema” debía ser destruído previamente para el crecimiento de una sociedad mejor. Él y Richard estaban trabajando juntos y Rydal, que había ido al laboratorio a preguntar si Richard se hallaba listo para regresar con él, permanecía de pie ante una ventana mirando ese ferruginoso día de enero.

—¿“El Sistema”? —preguntó Rydal.

Y Flower expresó la queja familiar de que la riqueza del mundo estaba injustamente distribuída y apoyó sus palabras con el conocido ejemplo de que mientras los hombres ansiaban café, el café había sido quemado en el Brasil.

—Aun admitiendo eso —replicó Rydal—, ¿me dirá usted que el remedio es asestar un golpe tal al sistema existente que la distribución

se quiebre por completo y el comercio extranjero cese y cada nación se retire a la caparazón de una economía cerrada? En lo referente a economía ¿no es evidente que no es posible ser, al mismo tiempo, país de crédito y país de aranceles? Pero es ésta una respuesta que cuesta trabajo desarrollar. El mundo está muy enfermo, señor Flower, pero no va usted a curar al paciente sacándolo a puntapiés fuera de la cama. Y no sólo los hombres violentos, ni los hombres codiciosos, lo han puesto en el estado en que está, sino también los humanitarios impacientes. Sí, ya sé —agregó en el momento en que Flower iba a interrumpirlo—, usted va a decir que el Pueblo ha esperado ya bastante y tiene el derecho de estar impaciente. Ya lo sé. El derecho, tal vez, pero de nada sirve insistir en un derecho que no funciona. Una mujer tiene derecho a casarse, pero eso no la justifica ni le da felicidad si se casa mal. El Pueblo puede haber sido engañado y desilusionado, pero nunca deben existir la impaciencia y la agresión destructoras; no tienen más valor que un arranque de ira; son una pérdida de tiempo, porque al final la sabiduría de la humanidad siempre las rechaza; la continuidad de la historia es demasiado fuerte, no se puede romper. Y esa continuidad consiste en una serie de renacimientos; por un proceso natural de regeneración, la humanidad se renueva de padre a hijo, de padre a hijo. No se mata al padre si se quiere que nazca un hijo. Y, le guste o no, el sistema que usted odia es el padre de cualquier sistema que pueda venir después. ¿Por qué habla usted como si la historia fuera una serie de cataclismos desconectados? ¿Se imagina que el Todopoderoso va a estar a su disposición creando un nuevo Adán y una nueva Eva cada treinta años? Si quiere una nueva raza de hombres tendrá que extraerla de la ya existente. Han habido revoluciones que aunque acompañadas por la violencia formaron parte del proceso de procreación, pero la violencia

nunca ha constituido lo esencial y fértil de ellas. Nada nuevo y duradero procede sino de lo viejo, por herencia ininterrumpida.

Se volvió repentinamente hacia la ventana y habló al margen de sus oyentes en un tono más bajo y rápido, como si lo que tenía que decir ahora le fuera arrancado por su propia experiencia.

—Y esto es verdad para los individuos y para las comunidades. Los hombres pueden renacer, pueden *convertirse* en niños pequeños, pero no por autodestrucción; “convertirse” es la clave. Pueden morir a su ser anterior, pero no hasta que el nuevo ser haya surgido; Pablo brotó de un Saulo viviente, no de un muerto, y a menos que yo haya interpretado mal las epístolas —añadió con voz que sugería su sonrisa—, Pablo llevaba siempre consigo el cuerpo de esa muerte.

Poco después de esto, Richard empezó a comprender y a observar una inexplicada tensión en la vida de Water House. Desde la primera velada en que Rydal había interrumpido su descubrimiento del retrato, notó que la tensión existía, pero parecía explicarse bastante bien por la tristeza natural que provoca la pérdida de una mujer tan joven, y por el parecido de Carey con ella. Advertía, ahora, que Rydal era presa de una tensión no justificada únicamente por la pena; más aún, de una tensión cuyo único alivio era la presencia de su hija. Se cuidaba mucho de no ser dominante con ella y hablaba, a veces, aceptando el momento inevitable en que ella se casaría y lo dejaría; pero Richard oía la nota de temor dentro de su tono de valiente aceptación. La presencia de la joven era para él más que un compañerismo cariñoso. Era la protección contra sí mismo, un elemento de su cordura.

Cierta noche, mientras los dos hombres estaban sentados junto al fuego leyendo, Rydal levantó los ojos y dijo:

—Ella no está aquí, Richard. Está tan ausente como si hubiese muerto. Pero sé que se halla en esa habitación, arriba, viva, durmiendo. A menudo le echo un vistazo al subir y la miro respirar —y agregó después de una pausa—. ¿Cree usted que es malo?

—¿Malo?

—¿Poner todos los huevos en una misma canasta?

Él mismo contestó su pregunta:

—Por segunda vez en mi vida... ¡Qué tontos son los sabihondos al asegurar que uno debería estar prevenido y no repetir los propios errores! Esto puede ser cierto tratándose de las pequeñas cosas sin importancia, pero los grandes errores siempre se repiten... tiene que ser así... son parte de la naturaleza del hombre. Si se trata de pocos huevos y solamente de pocos — se me ocurre que uno puede disponer de ellos cautelosamente; pero tratándose de *todos* los huevos... a fin de cuentas siempre es la misma canasta.

Estaba en ese momento tan próximo a hablar de su mujer que Richard calló esperando que lo hiciera; pero no lo hizo, y así sucedía siempre, a la mañana o a la tarde, en la casa o cuando compartían un auto en el camino a Glazeden — siempre, dentro de la sencilla felicidad de la vida real de Rydal, existía una tensión que lo ataba al pasado, negándole el natural desahogo de hablar. Sólo con la presencia de Carey, la influencia inconfesada del retrato se apartaba de él.

Detrás de la casa había una huerta y un jardín abandonado que bajaba hacia el arroyo. Al avanzar la primavera, Carey solía con frecuencia llevar su libro o su costura a un asiento de madera, construido en un declive cerca del agua. Cuando Richard llegaba a la casa antes del anochecer, se asomaba por la ventana de la biblioteca para ver si Rydal estaba aún trabajando, y a veces se apoyaba en el antepecho para conversar con él. A menudo, Rydal tomaba su llegada como una indi-

cación de la hora y se desperezaba ante su escritorio, diciendo que ya había trabajado bastante. Luego llevaban un botellón de jerez y cuatro vasos a través del jardín. Otras veces Richard se adelantaba solo y Rydal le seguía cuando había redondeado un período de su obra o terminado un capítulo que estaba leyendo. El cuarto vaso era para la señora Seaton, una vecina que —aunque de la generación de Rydal y amiga suya de toda la vida— era también amiga de Carey por derecho propio. La diferencia de edades y también una diferencia de temperamento, parecía unirlos en lugar de separarlos. Por ser Carey más simple y Helen Seaton más irónica, cada una hallaba en la otra muchos motivos de risa y se acercaban por senderos diferentes a numerosos valores y opiniones que tenían en común. La señora Seaton había enviudado a los treinta años y no había vuelto a casarse. Iba frecuentemente a Water House al finalizar la tarde y, antes de la comida, volvía hacia su casa atravesando el prado.

Richard empezó a esperar con vivo interés el momento de encontrar a Carey sola o en compañía de la señora Seaton, porque de ese modo veía a Carey bajo dos aspectos. Con Helen Seaton era alegre y vivaz; estando sola se mostraba más seria, con una continuidad más firme al discutir un tema particular y una suave confianza al hablar de sí misma —de sus creencias y esperanzas, sobre todo de su infancia— que la presencia de la señora Seaton restringía un poco.

—Sabe usted —explicaba Carey sonriendo—, ella ha oído ya todos mis cuentos. Conoce más que yo misma los acontecimientos de mi vida.

—Los acontecimientos... Pero ¿la conoce a usted?

—No sé —replicó—, no es muy difícil conocerme. Exceptuando a mi padre, ella probablemente sabe más de mí que de cualquiera. Pero vea usted, ella conoció a mi madre... y eso, por decirlo así, se interpone entre nosotras.

—¿Por el parecido de usted con su madre?

—Sí, puede ser. Pero no es eso lo que quise decir.

La tarde primaveral había refrescado de improviso. Carey levantó sobre los hombros el abrigo que había dejado caer hacia atrás sobre el asiento de madera.

—No quiero entrar todavía —le dijo a Richard—. ¿Qué le parece que demos un paseo a pie? Podemos dejar el jerez aquí, por si acaso mi padre viene y lo recoge al ir a casa... ¿Por qué sonrío?

De haber sido otro el que hubiera hecho la pregunta, Richard la habría tal vez eludido, pero a ella le contestó:

—De la manera con que dijo: “¿qué le parece que demos un paseo a pie?” Como una chiquilla que le pregunta a un hombre mayor, un hombre mucho mayor —agregó— si quiere jugar un partido con ella. Simplemente una pregunta. Sin esperar un “sí”, sin esperar un “no”.

—Siento —dijo ella— haberlo herido.

Y al llegar al puente que atravesaba el arroyuelo, lo tomó del brazo y, sin saberlo, subrayó el intervalo de años entre ellos al decir:

—No me siento, en absoluto, una chiquilla. Pero hay algo —agregó— que quiero preguntarle.

—¿Qué?

—¿Sin ambages?

—Sin ambages.

—Cuando llegó aquí ¿era usted muy desgraciado? No, no es esa exactamente la pregunta. Ya sé que lo era. Pero se siente más feliz ahora. ¿No es cierto?

—Sí, es muy cierto.

Ella le soló el brazo y caminó junto a él en silencio; luego volvió la cabeza, lo miró y miró para otro lado. Richard no vió en su rostro ni desdicha ni confusión mental, pero sí esa conciencia que él recordaba

haber experimentado en su juventud — la conciencia descubierta ahora, por primera vez, de la aglomeración en ella de una común experiencia; de suerte que ya no caminaba sola, en el privilegio de su extrema juventud. Sola con sus dioses privados.

Para no ser inoportuno y no decir alguna palabra que, con su gratitud demasiado personal, pudiera desconcertarla, le explicó que la razón por la cual estaba más contento que antes era bastante simple. El trabajo lo absorbía como nunca había supuesto que lo hiciera.

—Puedo no estar operando, que es una labor sin raza, ni credo, ni país, y puedo en cambio estar realizando una obra más estrecha y ciertamente menos humana. Pero resulta que es una tarea que me permite usar la habilidad de mis manos; no es comercio, no es siquiera administración, y eso ya es algo para un hombre que ha aprendido cirugía.

—Claro —contestó ella—. Eso también es cierto.

La palabra “también” y el énfasis empleado eran inesperados.

—¿Qué más es cierto, Carey?

—La felicidad —replicó ella— no depende solamente de lo que se *hace*. Es decir: no de los actos o acontecimientos, no de ellos principalmente. La gente dice: “Si pudiese obtener ese trabajo” o “si pudiera vivir en el campo, no en la ciudad”... entonces sería feliz. O dicen que si tuvieran más dinero o si tuvieran un hijo serían felices. Y ahora creen, a veces, que cuando llegue de nuevo la paz todas las causas de su infortunio desaparecerán. No creo que esto sea cierto nunca. El problema funciona al revés. No son las cosas externas las que lo hacen feliz a *uno*; es algo adentro de uno que *las* hace parecer buenas o malas. Varía de día a día. Hay días en que todo parece opaco; otros en que todo resplandece y brilla. Días especiales... El aire huele distinto, hasta un caballo que se encuentra en el campo parece diferente y hasta benévolo.

Hizo una pausa, sonriendo del vocablo, y levantó los ojos para ver si Richard se reía de ella.

—Y existen días más tranquilos —continuó— en que la misma clase de cosas ocurre, pero de distinta manera. Entonces no es que el olor del aire sea más dulce y que todo esté lleno de alegría, sino que las cosas malas pierden su poder —hasta la guerra— y uno se despierta por la mañana y se duerme a la noche sabiendo...

Él aguardó, pero ella no continuó hablando.

—Prosiga — dijo él.

—Sabendo —conestó titubeando Carey— lo que sabíamos de niños, cuando nos acostábamos con luz de día durante el verano y el dormitorio estaba oscuro y silencioso, con grandes sombras, pero no nos sentíamos encerrados por la oscuridad y el silencio. Estábamos aún en el jardín y oíamos el arroyo y el movimiento de los pájaros en el seto, y no existía el mal.

—¿Sentía eso Carey? ¿Lo siente aún?

—¿Y usted?

—Lo recuerdo —contestó él—; era cuando mi madre vivía. Me llega a veces a través de ella.

—Cuando ella murió ¿qué edad tenía usted?

—Doce años.

—Doce años —repitió Carey—. Entonces la conoció. La tuvo junto a usted durante toda su infancia.

Le pidió que le contara cómo era su madre y no le permitió que omitiese ningún detalle que su memoria pudiera haber retenido. Mientras él hablaba se acercaron a la casa de la señora Seaton, y cruzaron su campo para tomar un camino que los llevaba de vuelta a la casa. El sol, reapareciendo debajo de la línea inferior de unas nubes que lo habían escondido, se volcaba sobre la tierra proyectando sombras largas y tran-

quilas desde las hileras de árboles y setos, subrayando cada rugosidad del suelo, dorando hojas y espinas; y Richard, mientras describía su infancia, imaginaba la de ella en una tarde como esa en que, como le había explicado, “no existía el mal” para ella, en que había estado impregnada de un conocimiento de la inocencia esencial de las cosas creadas, un conocimiento que le había sido comunicado a él por su madre durante unos pocos años, pero perdido desde entonces. El hecho de que la niña que estaba junto a él hubiera adquirido ese conocimiento no de otra persona sino por sí misma y que lo retuviese a penas como un conocimiento y más bien como parte de su naturaleza, era lo que daba origen a su poder tranquilizador sobre el espíritu perturbado de su padre y ahora sobre el suyo. Pero los muy jóvenes son hondamente vulnerables. Permitirse expresar el amor por ella que ahora reconocía dentro de sí, significaría imponer a la joven una exigencia que sus vidas no podían satisfacer; ella se apiadaría, concedería, daría consuelo, porque le tenía cariño; podría hasta ceder, porque estaba sola y despertándose y él conocía su poder; pero su generación difería de la de ella en más que los años que los dividían. Esta era su segunda guerra; para él no habría después ningún recomenzar, sólo una continuación hasta el final de una vida ya doblemente rota; pero para ella se convertiría en un incidente de su juventud, un punto de partida desde el cual su vida se extendería hacia adelante, todavía sin límites, todavía expectante de una plenitud ordenada.

Le preguntó:

—¿Ha estado alguna vez en Francia?

—Nunca.

—¿Y en Italia?

—No. ¿Por qué?

—Todo nuevo —dijo él—. Todo por venir. Nada que comparar.

Nada que olvidar. Todo será fresco para usted... aun después de esto. Por eso...

—Pero usted lo ha tenido —contestó ella—. Nada puede quitárselo. Y si es á en paz consigo mismo, ¿le van a importar las cosas externas? Todo será tan nuevo para usted como para mí. Además —agregó— su vida tiene raíces.

—¿Raíces?

—Su madre.

Tomó aliento y se obligó a decir:

—Comprende usted, no se trata solamente de que la mía muriera cuando yo era muy niña, sino de que no sé nada de ella. Exceptuando el retrato, naturalmente.

—¿Por qué ese traje, Carey?

—¿El traje del siglo diez y siete? ¿No le ha contado mi padre?

—No. No le hago preguntas sobre el retrato.

Ella asintió con la cabeza comprensivamente y no hizo comentario alguno.

—Sabe usted —prosiguió—. Papá cayó prisionero de guerra poco después de casarse y mamá vivía aquí, sola. Yo nací aquí.

—¿En qué cuarto, Carey?

—¿En qué cuarto? ¿Por qué? En el que mira hacia el césped del frente, sobre el comedor. El dormitorio de papá comunica con ese cuarto. ¿Nunca ha entrado ahí? Yo entro a veces. Está vacío, salvo... —una expresión enigmática apareció en su rostro, pero en seguida se desvaneció al continuar rápidamente—. En el altillo, envueltas, están las piezas de la cama de columnas que debe de haber habido allí. Ha de ser extraño, si se es hombre, no estar ahí —no estar cerca, quiero decir— cuando nace el propio hijo. Mi padre no me vió hasta que yo tenía casi dos años. Luego, el primer día del Armisticio —1919, supongo— él y

mi madre fueron a un baile en Findon y ella llevaba puesto ese traje. Después la retrataron con él. En la primavera fueron a Francia de vacaciones. Allí murió.

—¿Dónde?

—Estaban en una localidad pequeña, más allá de Hyères. Había bosques de pinos cerca de la costa. Algunas veces iban a Cannes. El sitio se llamaba Le Lavandou.

—¿Su madre fué enterrada allí?

Carey lo miró con sorpresa.

—¿Por qué? ¿Cree usted que deberían haberla traído?

Después, con tono monótono, como si estuviera repitiendo una lección conservada hacía mucho, mucho tiempo en su memoria:

—Pregunté eso a mi padre una vez. Recuerdo que le pregunté cuáles eran sus flores favoritas. Y me contestó: “¿Por qué? ¿Crees que debería haberla traído?”

—¿Le importa, Carey?

—No podría decir. Pero me gustaría saber cuáles eran sus flores.

—¿Su padre nunca se lo dijo?

—Me gustaría saberlo —repitió ella, salteando la pregunta—. Y ver su caligrafía. O algo que se hubiese puesto cuando vivía. O algo que usara.

—La señora Seaton podría hablarle de ella.

Carey movió negativamente la cabeza.

—Supongo que me parezco demasiado a ella. Ya se lo dije. Por alguna razón eso se interpone entre nosotras. Helen me habla de ella, sí. Es decir, no rehusa hacerlo, naturalmente. Se lo he pedido a veces. Me ha dicho, por ejemplo, que mi madre cantaba; pero cuando le pregunté qué canciones, no podía recordarlas.

—¿Ese viejo piano de la sala —preguntó Richard —era tal vez de ella?

—No. Lo he preguntado. Por lo menos, Helen me dijo que no y ¿por qué había de mentir en eso?

Se habían apartado del camino y estaban en un sendero del prado que los conducía al puente sobre el arroyo. Rydal y Helen Seaton se hallaban en el lugar de donde ellos habían partido.

—¿Cómo pudimos desencontrarnos con Helen? —dijo Carey—. Debe de haber estado en el pueblo y ha venido de allí.

Richard decidió que si no podía hacer nada más por la joven, podía por lo menos averiguarle a la señora Seaton, cuando estuviera solo con ella, cuáles eran las flores preferidas de la señora Rydal y qué canciones había cantado.

—Estoy cansada — dijo Carey.

—Estamos cerca — contestó él.

Ella se detuvo inexplicablemente y él supuso que estaba a punto de sentarse sobre el césped.

—No —dijo ella—, sería una tontería cuando estamos tan cerca. No estoy tan cansada como todo eso.

Y se obligó a seguir andando.

—¿Qué sucede, Carey?

Ella sonrió.

—Nada. Una de esas cosas. Si soy tan parecida a ella, cuando mi padre y Helen me ven a la distancia como ahora... ¿cree usted que hablan de ella cuando están solos? ¿O no?

Al llegar al puente añadió:

—Sabe usted, era amiga de mi madre, en realidad. Me pusieron su nombre. Su apellido de soltera era Carey.

Del otro lado del arroyo, una vuelta del sendero que rodeaba una

pequeña península de pinos los ocultó momentáneamente de la vista de los otros. Al verlos llegar, la señora Seaton había agitado la mano, gesto que, según pensó Richard, no era de bienvenida solamente sino también de ansiedad, casi de exaltación, como si tuviera noticias que darles. Carey no lo había advertido y él se alegraba. La tranquilidad de ese instante permanecería en su mente; le contrariaba seguir adelante, y sin embargo avanzó.

Después de dejar atrás el refugio de los pinos vieron a Helen Seaton que se adelantaba hacia ellos. Era para decirles con voz rápida pero firme, de la cual la emoción había sido cuidadosamente alisada, que los alemanes habían atacado a Holanda y Bélgica.

(continuará)

CHARLES MORGAN

EN EL TERCER CENTENARIO DE GALILEO

(SU PENSAMIENTO EN RELACIÓN CON
LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA ANTIGUAS)

En una carta del 2 de enero de 1638, anterior en cuatro años a la fecha de su muerte (8 de enero de 1642), Galileo Galilei —el gran investigador de la naturaleza e instaurador de la ciencia moderna, cuyo tercer centenario celebramos en este año de 1942— comunicaba a su amigo Elia Diodati la lamentable noticia de su ceguera completa, que debía desde entonces impedirle toda ulterior realización de sus admirables indagaciones y observaciones de los hechos naturales. “Galileo, vuestro amigo, se ha vuelto ciego por completo, de manera que aquel cielo, aquel mundo, aquel universo que mediante sus observaciones maravillosas y claras demostraciones había ampliado por cien y mil veces más de lo comúnmente creído, se ha disminuído ahora y restringido para él hasta el punto de no alcanzar nada más que su persona”¹.

La gloria que el viejo contemplador del cielo se atribuía a sí mismo, no era vana jactancia ni tampoco satisfacción senil, como en su libro sobre Galileo la consideró Henry Martin², sino firme conciencia de la significación y trascendencia de sus descubrimientos celestes.

Galileo, perfeccionando un invento de J. B. Della Porta y de otros italianos, aplicado en aquel entonces en Middelburg y en París con fines de curiosidad y diversión, había creado para las observaciones celestes un instrumento de valor

¹ Carta a Elia Diodati, 2 de enero de 1638.

² H. Martin: *Galileo. Les droits de la science et la méthode des sciences physiques*, París, 1868.

incomparable, el anteojo astronómico, que después, por sugestión de Federico Cesi, se llamó telescopio ¹, y mediante el cual había visto y hecho ver —a los que no se negaban a mirar (como el peripatético Cremonini) por miedo de encontrar desmentidas las afirmaciones de Aristóteles— cosas que nadie había visto o imaginado antes de él: las montañas de la luna y las manchas del sol, los satélites de Júpiter y el anillo de Saturno, las estrellas nuevas y las fases de Venus, la constitución de la Vía Láctea y de varias nebulosas, y otros fenómenos por cuya comunicación (hecha mediante su *Nuncius sidereus*), Juan Kepler, el otro grande astrónomo contemporáneo, le escribía —con el noble entusiasmo del verdadero sabio que no conoce envidia en la colaboración desinteresada creada por la ciencia y promovedora de su progreso— las dos elocuentes palabras antaño dirigidas al Redentor: “Galilae, vicisti” (O Galileo, has vencido).

Pero su victoria no estribaba solamente en las “observaciones maravillosas”, sino en su vinculación con las “claras demostraciones” a las que su carta a Diotati justamente asociaba. Observación y demostración eran los dos pernios y elementos inseparables de su método científico, de ese “método galileano” que ha sido el verdadero ejemplo y modelo de todo método experimental digno de este nombre. Las observaciones de las montañas de la luna, las estrellas nuevas, las fases de Venus y las manchas del Sol y de Júpiter no tenían su importancia esencial únicamente en sí mismas, sino también en su carácter de prueba y documentación de la unidad e igualdad entre la naturaleza celeste y la terrestre, que la tradición peripatética medieval, heredera del sistema aristotélico, había querido oponer una a otra como contrarias; el descubrimiento del anillo de Saturno y de los satélites de Júpiter no tenía su significación en los nuevos conocimientos que, sin embargo, agregaba a los anteriormente poseídos, sino más aún en su posible utilización con el fin de demostrar que un astro móvil podía ser al mismo tiempo centro de otros movimientos, y que así también la tierra, centro de la revolución de la luna, podía tener su movimiento de rotación alrededor del sol,

¹ El nombre de *telescopio* se encuentra adoptado en 1627 en el título de la obra de Nicola Antonio Stelliola: *Il telescopio o ver ispecillo celeste* (Nápoles, 1627). J. B. Dela Porta, en su carta a Galileo del 26 de septiembre de 1614, decía que seguía trabajando con Fabio Colonna para construir un telescopio que llegara a mirar hasta el Empíreo, y le permitiera publicar algún día un *Nuncius empireus* a semejanza del *Nuncius sidereus* de Galileo.

como había afirmado Copérnico, en lugar de la inmovilidad que le atribuía el sistema aristotélico-tolemaico, convirtiéndola en el centro de toda rotación celeste.

La vinculación establecida por Galileo entre observación y demostración llamadas por él en su carta a la Gran Duquesa Madre¹ “le esperienze sensate e le dimostrazioni necessarie” —es decir las experiencias logradas mediante los sentidos y las demostraciones lógico-matemáticas de su necesidad— era una vinculación recíproca, no unilateral: ni las experiencias sensibles de la observación podían valer científicamente sin la relativa demostración de su necesidad, ni la demostración lógica y matemática podía alcanzar su “absoluta certeza objetiva” igual a la de la naturaleza² sin apoyarse en la experiencia en su punto de partida y confirmarse con ella al llegar a su conclusión. Por esta reciprocidad de vinculación Galileo se diferencia de Bacon y de Descartes al mismo tiempo, representantes uno del empirismo inductivo y otro del racionalismo deductivo, y los supera a ambos por su método experimental, que une la observación con la demostración, la experiencia con la necesidad racional.

La deducción de la naturaleza, que Descartes efectúa a partir de la idea de la extensión y de las leyes fundamentales del movimiento, es toda una construcción *a priori*, en la que se abre a cada etapa, según el propio Descartes, una multiplicidad de posibilidades distintas, entre las cuales la única realizada efectivamente resulta contingente; manifestada por la experiencia, que tiene por ende únicamente una tarea de averiguación *post eventum*, pero no previsible *ante eventum* por falta de una necesidad causal unívoca³.

Galileo, en cambio, por su método experimental, quiere descubrir en el hecho observado una necesidad intrínseca por su vinculación con la causa que lo produce: “es causa (dice) aquella que, establecida, *siempre* engendra el efecto, quitada, lo quita”⁴. Donde se afirma una necesidad expresada decididamente

¹ Carta a la Gran Duquesa Madre, Madame Cristina de Lorena, en *Le opere di Galileo Galilei*, edizione nazionale (1890-1907, en 20 tomos), T. V, 309-348.

² Cfr. en el diálogo sobre *I due massimi sistemi del mondo (opere)*, ed. nacion., VII, p. 126 y 131.

³ Ver en Liard, *Descartes*, París, 1903, el capítulo: *Du rôle de l'expérience dans la physique cartésienne*, y cfr. también *Principes*, IV, art. 204 y 205 y otros pasajes citados por Liard.

⁴ La fórmula más completa (con la palabra *siempre*) se encuentra en un pasaje de la obra *Il saggiaiore (opere, VI, 262 sigs.)*. Cfr. las citas en la obra de A. Pastore, *Il problema della Causalità* (Torino, 1921), Vol. I, p. 120.

por la palabra *siempre*, muy distinta a la contingencia de la deducción cartesiana: y puede afirmarse en tanto la deducción nunca se aparta de la experiencia, sino que siempre se adhiere a ella.

Pero es una deducción o demostración necesaria; y por eso se diferencia también del empirismo inductivo de Bacon: la misma fórmula citada, de definición galileana de la causa, contiene mucho más que la simple anticipación de las *tabulae praesentiae* y *tabulae absentiae* de Bacon que en ella ha visto Gentile¹. Bacon, con sus tábulas de presencia y de ausencia, (así como más tarde Stuart Mill con sus métodos de *concordancia* y *diferencia*) comprueba únicamente los hechos; y la comprobación tiene validez para los hechos observados, no necesariamente para los otros. La inducción baconiana (observó Masci²) queda todavía en los lindes de la inducción aristotélica, por simple enumeración, que nunca puede ser completa, y muestra su defecto justamente en la pretensión de pasar de los casos observados a los observables, de los realizados a los posibles, de una parte (por numerosa que sea) a la totalidad infinita. Ahora bien, Galileo había ya puesto de relieve que en esta forma de conocimiento *extensivo* y no *intensivo*, aun cuando tenemos la experiencia y comprensión de mil casos, no tenemos nada, “porque mil frente a la infinitud es como cero”³. Por este camino no puede llegarse a la afirmación de una ley teórica, es decir, de una necesidad natural. Para alcanzar un conocimiento verdaderamente científico (piensa Galileo) hay que lograr la comprensión de la necesidad intrínseca de los fenómenos de la naturaleza, que sólo puede obtenerse por el cálculo matemático en la astronomía, por el método experimental en la física. Ambos procesos lógico-deductivos —observa Pastore, a quien debemos el más penetrante y decisivo análisis del método galileano—, constituidos, uno por símbolos abstractos, otro por símbolos concretos⁴,

¹ G. Gentile, *Frammenti e lettere di Gal. Galilei* (Livorno, 1917), p. 56, n° 1.

² F. Masci, *Lógica*, Nápoles, p. 312.

³ En el *Dial. dei massimi sistemi*, cfr. *Opere*, VII, 126-131. “Si la inducción (dice también Galileo) debiera pasar por todos los casos particulares, resultaría esto imposible o inútil: imposible, si los particulares fueran innumerables; y si fueran numerables, considerarlos todos haría inútil, más bien de ningún valor, concluir por inducción. Pues, si por ej. los hombres del mundo fueran solamente tres, decir: puesto que Andrés corre, Jacob corre, y Juan corre, entonces todos los hombres corren, sería una conclusión inútil y repetir dos veces la misma cosa”. Cfr. la cita en Fazio Allmayex, *Galileo Galilei*, Palermo, Sandron, página 116 sig.

⁴ *Obra cit.*, pág. 123.

que nos llevan del puro entendimiento extensivo (de la acumulación de observaciones y experiencias), al *intensivo* (de la comprensión cierta de su necesidad).

Las operaciones extremas del método experimental galileano, dice Pastore, son la observación cuidadosa, llamada por él “esperienza sensata”, y la deducción, o “dimostrazione necessaria”: a Galileo se le planteaba, por ende, el problema de cómo establecer una continuidad entre una y otra, es decir entre lo contingente y lo necesario. En la solución de este problema mediante el empleo de la hipótesis técnica como medio de investigación y de prueba, estriba la originalidad del método de Galileo y su mérito en la creación de la física moderna.

Copérnico, de acuerdo con la observación de Giordano Bruno¹ había ya ofrecido el ejemplo del uso de la hipótesis matemática para la demostración física en astronomía: pero Galileo intuye la afinidad que existe entre el cálculo matemático usado por la astronomía y el experimento usado por la física, en tanto ambos se sirven de una hipótesis para llegar deductivamente al descubrimiento de hechos nuevos, demostrando de tal manera su necesidad natural. A veces, las hipótesis pueden ser verdaderas, a veces, arbitrarias: pero la distinción entre las que sirven únicamente para “salvar las apariencias” y las que se utilizan para “investigar la verdadera constitución del universo”² resulta de su averiguación, efectuada mediante la producción misma de los hechos en el experimento que realiza deductivamente la hipótesis. El momento decisivo del método experimental, pues, que constituye la operación intermedia entre la observación contingente y la demostración necesaria, está en la concepción de un artificio natural, apto a la realización deductiva de la hipótesis teórica.

Analícemos el procedimiento por el cual Galileo, en oposición a las erróneas ideas de Aristóteles, llegó al descubrimiento y a la demostración de las leyes de la caída de los cuerpos, fundamento de toda la mecánica. Las cuatro leyes de Galileo son las siguientes:

- 1) la velocidad de la caída de un cuerpo es independiente de su masa;
- 2) la velocidad de la caída de un cuerpo es independiente de su naturaleza;

¹ En su diálogo *La cena delle generi* (opere italiane, ed. Gentile, Bari, Laterza, I, p. 52) Bruno dice que Copérnico “realiza no solamente la función del matemático que introduce la hipótesis, sino también la del físico que demuestra el movimiento de la tierra”.

² Cfr. *Obere*, V, 192; Pastore, *Obra cit.*, p. 130.

3) la velocidad adquirida por un cuerpo que cae libremente, a partir del estado de reposo es proporcional a los tiempos;

4) los espacios recorridos son proporcionales a los cuadrados de los tiempos empleados en recorrerlos.

Para deducir esas leyes Galileo debió, en primer lugar, idear sus hipótesis teóricas abstractas, en contraste con las opiniones peripatéticas dominantes en su tiempo. Superada la oposición peripatética entre cuerpos graves (que tienden hacia abajo) y ligeros (que tienden hacia arriba) por la reconocida gravedad de todos los cuerpos, había que eliminar la convicción aristotélica de que la velocidad de la caída de los cuerpos estaba vinculada con su naturaleza y su masa, y que un movimiento cualquiera no podía mantenerse si no seguía ejerciéndose la acción de la fuerza motora sobre el cuerpo móvil. Contra esta última idea Galileo afirma el principio de inercia (ya intuído por Leonardo), por el que cada cuerpo tiende a perseverar en su condición de reposo o de movimiento, si no interviene la acción perturbadora de una fuerza exterior. Y demuestra ese principio realizando experimentalmente la deducción de su hipótesis, de acuerdo a la cual un movimiento tiende a mantenerse indefinidamente a medida que llegan a eliminarse las resistencias que se oponen a su continuación. Para la realización experimental de la hipótesis deductiva, había, pues, que eliminar toda influencia perturbadora del movimiento y disminuir hasta lo posible las resistencias de roce, derivables ya sea del cuerpo móvil, ya sea del medio a través del cual se efectúa su movimiento: por eso Galileo usó superficies horizontales, a fin de que el impulso comunicado inicialmente al móvil no padeciera alteración por la gravedad (como habría ocurrido sobre superficies inclinadas), arrojando sobre ellas bolitas esféricas, alisadas lo más perfectamente posible, igual que las superficies, a fin de reducir a lo mínimo la acción del roce.

(Concluirá)

RODOLFO MONDOLFO

EL MARTIRIO DE ALEUSIS

Tiembla en el aire dorado de la tarde,
joven aún, frente al valle y la calma,
y los ángeles cantan su martirio
y las ciudades del aire ya lo esperan.

“Oh feliz, feliz muriendo
eternamente, tu cuerpo
desesperado en las cárceles
del día, y estremeciéndose”.

Él recuerda el abrazo silencioso de las aguas
y sus miembros recuerdan el sol entre las verdes ramas,
y el deseo es como una nube arrebatando su imagen
hacia las alturas del cielo con melodiosos lamentos.

“Sólo el labio divino
recibirá tu espíritu,

sólo un engaño tras la muerte
será el amor,
oh sanctus, sanctus,
oh elegido!”

¡No, no, quitad lejos de mí la eternidad!
Que la luz no me alcance, he de ser polvo y lascivia,
mil veces polvo, oh amor, oh semejante,
nube de flores que a mis brazos desciende.

El deseo corre con tres lebreles
por el valle y sonrío como la primavera,
¡ay Aleusis! el fuego y el viento donde caen
las hojas últimas del año, sólo encuentras.
Y los ángeles traen tu muerte porque soñabas
la suprema belleza, perseguidor del cielo.

—Dejadme, dejadme ahora,
que a los pies del amor quiero cerrar los ojos.

Y en la tarde tranquila las columnas del fuego
se han alzado y ocultan a Aleusis, el elegido,
hasta la noche ardiendo, cuando la luna
asciende con dulzura a separar las sombras.

J. R. WILCOCK

N I N A V A L L E N D E R

Llueve. Y la han dejado partir de esa manera, sin una palabra, sin un paraguas, sin defensa contra la humedad que deshace los rulos y el tranvía que no llega.

¡Cómo la traspasa de soledad y de pobreza esa humedad que penetra a través de sus zapatos! ¡Y qué extranjera y cruel se ha vuelto de pronto la ciudad! ¡Ah! ¿qué había hecho ella con su vida? Alegremente, ligeramente, lo había echado todo a perder. Se había precipitado, como de lo alto de una roca. Pero ¡qué importaba! Había volado con los brazos abiertos y otros brazos abiertos la esperaron. Morir aplastada, qué importa...

Pero no había muerto, ni siquiera se había herido; y, en cambio, había engrosado un poco y envejecido mucho. Y los brazos abiertos se habían apartado, y ahora está sola en ese tranvía iluminado y deprimente, en esa ciudad extranjera que no quiere dejar a causa de los recuerdos que flotan en ella, a causa de los lugares que recorrieron juntos, a causa del hotel que habita y que es el mismo a donde llegó diez años atrás, temblorosa, exasperada por treinta y seis horas de viaje y porque, durante esas treinta y seis horas, tuvo que romper con todo un pasado de seguridad, de bienestar: su marido, su hija, su casa, su pequeña felicidad burguesa, su automóvil, sus sirvientes. Tuvo que re-

nunciar al reconfortante adjetivo posesivo. ¿Acaso puede decirse: “*mi* hotel, *mi* ómnibus?”

Y hace mucho que está sola —por lo menos seis años—. Diez han pasado desde la inolvidable época del vuelo y después vinieron cuatro de angustia, durante los cuales, a pesar de todo, sentíase feliz de ser desdichada porque tenía algo, porque lloraba por algo, porque esperaba una carta y porque, a veces, la carta llegaba. Y toda esa condensada espera le caía encima, esa espera velada de lágrimas, cegada por las lágrimas. Al principio leía rápidamente, hasta salteaba palabras; pero permanecían allí, las palabras; no podían escaparse, se las encontraba en la segunda lectura. En la segunda lectura la decepcionaban un poco. Él, es verdad, tenía muchas ocupaciones...

Después de la tercera lectura: “Veamos, ¿cuándo la ha escrito? ¿Qué hora podía ser? Tiene una comida y ha pensado en mí antes de ir, porque esa reunión lo aburre. Ha deseado mi presencia. No, no lo dice en su carta. Pero escribir es difícil. No tiene importancia lo que dice. Lo importante es que se haya sentado ante su escritorio, la picera en mano, con el pensamiento tendido hacia mí”.

La cuarta lectura se reservaba para después. La carta dentro del sobre, el sobre dentro de un cajón; luego el sombrero, la cartera, los guantes; ¿hace falta un abrigo? No. Hay que salir a vagar por cualquier parte y hacer algunas compras. Y luego hacer visitas como si fuera un día cualquiera y como si al regresar no hubiera nada dentro del cajón.

Pero al regresar, la sorprendía la carta. Cuarta y quinta lectura. Y, por la noche, al calor de la cama, sexta lectura y comienzo de respuesta. Había de qué vivir por lo menos durante una semana.

Y transcurrida la semana, la espera; después la espera con angustia; después, sólo la angustia.

Ahora se leen las cartas que están guardadas en una caja, atadas con una cinta rosa. De vez en cuando se sacan los tesoros afuera y todo se vuelve a vivir.

Hay personas a quienes se perdona. Las hay que se suicidan. A ella no le habían perdonado. Tampoco se había suicidado. Había engrosado, se había ensanchado cada vez más mientras comía cada vez menos.

Su hija estuvo siempre en comunicación con ella. A veces, cuando puede, le envía alguna ayuda.

Sí, era como en los folletines, como en las películas antiguas cuando el marido gritaba: “¡Fuera de aquí! No pondrás nunca ¿me oyes? los pies en esta casa”. Y ella se iba, humillada por un sombrero inicuo, ojerosa por la desesperación y el maquillaje. Su mano se crispaba en el picaporte, pero la puerta se cerraba para siempre... y luego la calle, la calle oscura y reluciente de lluvia.

Ya no existen esos grandes gestos ni esos eternos rencores, ni el hermético mutismo de otra época. Ya no existen los maridos que la dejan a uno eternamente afuera, para que se deteriore poco a poco.

“Esas cosas sólo me ocurren a mí” se dice Nina Vallender, mientras recorre el pasillo estrecho y oscilante del tranvía.

Al llegar al hotel, no sin antes haber dado a su vestido un tirón seco con ambas manos, empuja la puerta giratoria y entra, erguida, muy “grande dame”.

—Buenas noches, señora. Parece que se ha puesto a llover — dice el portero.

—¿Qué piso? — pregunta el ascensorista.

Cómo, ¿qué piso? ¡Ah! es nuevo. Por eso ignora que todas las tardes, antes que nada, debe conducirla al primer piso.

—¿Ha entrado usted hoy?

En el entrepiso, Nina Vallender ya sabe que el nuevo ascensorista es casado. Del entrepiso al primero descubre que su hijo trabaja de mecánico en una fábrica de aviones.

—¡Pero qué bien! Podrá adelantar rápidamente.

El ascensorista sonríe, contento de hablar con esa señora benévola de ese hijo que tanto lo enorgullece. La mecánica, sin duda, puede llevarlo lejos en estos tiempos, con tanta máquina por todos lados.

Tal vez a causa de ese milagro de curiosidad simpática Nina Vallender habita aún, sin un centavo, en un hotel de lujo. Conoce la vida privada del portero, del mozo, del gerente. Sabe, por ejemplo, que la criada tiene una hijita enferma en el hospital; una vez hasta le tejió una tricota color de pobre — pues indefectiblemente se eligen, para los pobres, colores que no se usarían jamás: rosa oscuro que parece sucio, marrón desteñido, o bien rojo mezclado con violeta y gris...

Nina Vallender recorre el pasillo del primer piso. Número 114, 116... aquí está. Fiel cada tarde a su cita con una puerta, llega ante el número 118. Allí se detiene y, tras una ojeada a derecha e izquierda para asegurarse de que nadie la ve, acaricia rápidamente la falleba de la puerta y continúa su camino.

118 no es un número, ni siquiera es una puerta de un cuarto de hotel. Es su ronda nocturna a través del recuerdo. ¿Podría ella deshacerse de esa costumbre?

Y después es preciso subir al quinto piso, a su pieza interior. Leer un poco, arreglarse, bajar a comer. Nina se felicita de haber elegido la comida de la noche, ya que, viviendo en hotel, es necesario ahorrar y no tomar pensión. El más barato de los platos "à la carte", el café que se prolonga, le permiten participar de la música, del murmullo alegre del comedor y, a veces, de reuniones elegantes cuyos ves-

tidos de noche describirá luego a su amiga Silvia con una exactitud de orfebre.

“...al sesgo, sabe usted, querida, y entonces el talle es muy ajustado y tiene seis botoncitos de strass; queda bonito; la pollera muy amplia y las sandalias...”

En tales noches era preciso hacer tiempo, revolviendo el café durante horas como si estuviera demasiado caliente, o si no dejarse llevar a pedir dos platos. A veces le salían caras, esas fiestas de los demás.

Pero la hora vacía del almuerzo era ciertamente difícil. La mucama, con su escoba y su insoportable olor a sudor, la echaba de la pieza, único refugio posible; el hall estaba desierto, y sentarse allí daba la sensación de vivir al margen, abandonada. No, de ninguna manera el hall. La calle, entonces. Caminar hasta la plaza y sentarse en un banco. Evidentemente, era la mejor solución. Sí, pero muy relativa. Hoy, por ejemplo, el tiempo lluvioso la había obligado a volver al hall y nunca resonó la vajilla con tanta alegría en el comedor ni los carritos fueron y vinieron con más deliciosos manjares. El apetito efectuó en su estómago el estéril y amargo trabajo de las Danaides. Su decepción, fluyendo gota a gota, había cavado finalmente un abismo donde ahora desaparecía el “poulet casserole”.

¡Qué satisfacción! Nina Vallender suspira y se endereza con un movimiento de su busto informe y grandioso.

Es'a noche no hay nada interesante en el comedor. Volver a subir. Quitarse el vestido y plancharlo y limpiarse el maquillaje, poniéndose rápidamente las cremas para no tener tiempo de enfrentarse con la realidad (¡qué sabia aquella tía Elvira que echaba agua sobre el espejo antes de mirarse!). Es preciso hacerse uno a uno los cuarenta y dos rulos, llenar la bolsa de agua caliente, meterse en la cama, leer el diario. Es preciso, es preciso dormir. Y eso es lo más difícil de todo.

¡Ah! ese pensamiento que está constantemente allí, dando vueltas y más vueltas alrededor de las cosas. Poder detenerlo, deshacerse de él, dejarlo olvidado en algún rincón, poder quitárselo de noche junto con la ropa.

No es posible. Entonces sólo queda el veronal. Nina observa peligrosamente el tubo. Sería muy rápido. Lo ha imaginado muchas veces: la criada, que golpea en vano al traer el desayuno, el llamado del teléfono, y luego la alarma, las voces asustadas, la llegada del gerente, la puerta echada abajo y... era preciso ponerse un lindo camisón y sobre todo no morir, bajo ningún pretexto, con los cuarenta y dos rulos aplastados, llenos de horquillas.

Había muerto así miles de muertes, pero sólo una vez lo ensayó en la realidad. Una noche muy fría se había sentado deliberadamente ante la ventana abierta, en camisón. El frío la había penetrado como un cuchillo; sin embargo había sentido un placer salvaje en morir ante el cielo helado, como una protesta.

Ni siquiera pescó un simple resfrío. ¡Qué se podía esperar de una salud como la suya!

Nada; nada podía esperarse. Nina Vallender toma una pastilla de veronal — sólo una.

Mañana será un nuevo día. Un nuevo día ya viejo, gastado por el pensamiento. Un viejo nuevo día con su cortejo de rulos, de cremas, de visitas indiferentes, de horas interminables...

ADELA GRONDONA

NOTAS

SOBRE LA DESCRIPCIÓN LITERARIA

Lessing, De Quincey, Ruskin, Remy de Gourmont, Unamuno, han pre-ocupado y dilucidado el problema que voy a comentar. No me propongo refutar ni corroborar lo que han dicho; más bien indicaré, con acopio de ejemplos ilustrativos, las fallas habituales del género. La primera es de tipo metafísico; en los ejemplos desiguales que siguen el curioso lector la percibirá fácilmente.

Las torres de las iglesias y las chimeneas de las fábricas yerguen sus pirámides agudas y sus tallos rígidos... (Groussac).

La luna conducía
su albo bajel por la extensión serena... (Oyuela).

¡Oh luna que diriges como *sportswoman* sabia
por zodiacos y eclípticas tu lindo cabriolé... (Lugones).

Al variar mínimamente la acomodación ocular, vemos la alberca habitada por todo un paisaje. El huerto se baña en ella: las manzanas nadan reflejadas en el líquido y la luna de prima noche pasea por el fondo su inspectora faz de buzo. (Ortega y Gasset).

El puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo. (Güiraldes).

Si no me engaño, los ilustres fragmentos que he congregado, sufren de una leve incomodidad. A una indivisa imagen sustituyen un sujeto, un verbo y un complemento directo. Para mayor enredo, ese complemento directo resulta ser

el mismo sujeto, ligeramente enmascarado. El bajel conducido por la luna es la misma luna; las chimeneas y torres yerguen pirámides agudas y tallos rígidos que son las mismas torres y chimeneas; la luna de prima noche pasea por el fondo de la pileta una inspectora faz, que no difiere de la luna de prima noche. Güiraldes muy superfluamente distingue el arco sobre el río y el puente viejo y deja que dos verbos activos —tender y unir— agiten una sola imagen inmóvil. En el jocosó apóstrofe de Lugones, la luna es una *sportswoman* que dirige “por zodíacos y eclípticas un lindo cabriolé” —que es la misma luna. Los defensores de ese desdoblamiento verbal pueden argumentar que el acto de percibir una cosa —la frecuentada luna, digamos— no es menos complicado que sus metáforas, pues la memoria y la sugestión intervienen; yo les replicaría con el principio taxativo de Occam: *No hay que multiplicar en vano las entidades.*

Otro método censurable es la enumeración y definición de las partes de un todo. Me limitaré a un solo ejemplo:

Ofrecía sus pies en sandalias de gamuza morada, ceñidas con una escarcha de gemas... sus brazos y su garganta desnudos, sin una luz de joyas; sus pechos, firmes, alzados; su vientre, hundido, sin regazo, huyendo de la opulencia nacida en la cintura; las mejillas, doradas; los ojos, de un resplandor enjuto, agrandados por el antimonio; la boca, con el jugoso encendimiento de algunas flores; la frente, interrumpida por una senda de amatistas que se extraviaba en su cabellera de brillos de acero, repartida sobre los hombros en trenzas de una íntima ondulación. (Miró).

Trece o catorce términos integran la caótica serie; el autor nos invita a concebir esos *disjecta membra* y a coordinarlos en una sola imagen coherente. Esa operación mental es impracticable: nadie se aviene a imaginar pies del tipo X y añadirles una garganta del tipo Y y mejillas del tipo Z... — Herbert Spencer (*The philosophy of style*, 1852) ha discutido ya este problema.

Lo anterior no quiere vedar toda enumeración. Las de los Salmos, las de Whitman y las de Blake tienen valor interjectivo; otras existen verbalmente, aunque son irrepresentables. Por ejemplo, ésta:

Salió al punto de en medio de la baraja de corchetes y reos un diablo padre, vejancón y potroso, descarriado de piernas, mellado de vista, cavernoso de carri-

llos, y con la herramienta de arañar tan larga como la de un escribano. Pareció éste tirando por el ramal de una difunta dromedario, con una jornada de cuerpo, tan pesada, terca y perezosa, que conduciéndola al teatro, le faltó poco para reventar el demonio añejo. (Torres Villarroel).

He denunciado en esta página los dos errores habituales del género. En otras (verbigracia, en *Discusión*, 1932, págs. 109-114) he razonado el único procedimiento que me parece válido. El procedimiento indirecto, el que maneja con esplendor William Shakespeare en la escena primera del acto quinto del *Merchant of Venice*.

JORGE LUIS BORGES

Los Libros

OLIVERIO GIRONDO: *Persuasión de los días* (Losada, Buenos Aires, 1942). — Después de un silencio poético prolongado a lo largo de diecisiete años, el autor de *Calcomanías* y de *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* arriesga este libro ferviente, desorbitado, escaleno.

La poesía de Oliverio Girondo, que siempre fué puro nervio, descarnada exaltación, llega ahora a esa desesperada evidencia de las láminas anatómicas que dibujan implacables, y casi dolientes en su última desnudez, cada vena, cada viscera, cada articulación. En sus libros anteriores, este despiadado rigor quedaba en parte atenuado por un dejo humorístico, aunque en el regusto de ese humor perdurara lo más amargo de todo. En *Persuasión de los días* ya no cabe hablar simplemente de desnudez sino de introspección radioscópica.

Su autor se ha propuesto, y con seguridad lo ha logrado, prescindir de todo relleno, de todo encubrimiento; pero su poesía lleva el impudor demasiado lejos: no sólo se desviste las ropas, sino que, no hallando eso suficiente, se quita la piel, y el tejido adiposo, y la musculatura.

Las palabras son las imprescindibles— pero tienen al moverse en la estro-

fa un tableteo óseo, que se traduce en el reiterado machaqueo de desarticuladas partículas. Júzguese por este trozo de su "Espera":

*Esperaba,
esperaba
y todavía
y siempre
esperando,
esperando
con todas las arterias,
con el sacro,
el cansancio,
la esperanza,
la médula;
distendido,
exaltado,
apurando la espera,
por vocación,
por vicio,
sin desmayo,
sin tregua.*

Y así, a todo lo largo del libro, este entrechocar de vértebras sueltas, hasta rematar en la final "Gratitud":

*Muchas gracias al humo
a los microbios,
al despertar
al cuerno
a la belleza,
a la esponja
a la duda
a la semilla,*

*a la sangre
a los toros
a la siesta.*

Tanta monotonía prosódica evoca el desolado paralelismo de un costillar abandonado hace tiempo por todo latido cordial. Es como un plano posterior al edificio, en que el arquitecto fuera suprimiendo paredes, ventanas y patios hasta reducirlo al inhabitable garabato de la cifra, del símbolo de un símbolo. Hay un magnífico coraje intelectual detrás de todo esto, y este libro, considerado, no ya como libro, sino como puro acto, es admirable.

Pero ahora tengo que ocuparme del libro como libro. Y aquí es imprescindible aludir al "feísmo". Oliverio es un ferviente y afortunado cultor del "feísmo", como puede verse en casi todas las páginas, pero con mayor evidencia en "Ejecutoria del miasma", "Es la baba" e "Invitación al vómito", cuyo título no es lo menos desagradable.

La belleza, como objeto final del arte, me parece un ideal baladí que reduce la arquitectura a cornisas, la música a "bel canto" y la poesía a un jugueteo de conceptillos y rimas cruzadas. Pero la fealdad como polo poético, me resulta de una ingenuidad más perfecta aún, y desde luego más fácil: ahí están la quema de las basuras, los estercoleros y los detritus de la Morgue dispuestos a suministrar inacabables elementos para la construcción de lo que algunos, en un raptó de sinceridad, llaman "anti-poemas".

En el fondo de todos los cultos demoníacos, se advierte el leve poso de la puerilidad, y el feísmo no es otra cosa que la misa negra de la estética. Se adora a lo que se teme. La actitud viril, adulta, es otra bien distinta: no piensa en asustar a los demás con el "ahí viene el coco surrealista", simplemente porque ese coco no le asusta. Y ese fantasma de las noches infantiles pasea ingrávido y ruidoso por las páginas de este libro:

*Las techumbres que emigran en oscuras bandadas,
las ventanas que escupen dentaduras de piano.*

Lo malo es que ya tales cadavéricas dentaduras, con sus podridos bemoles, no nos asustan. Y no porque no las comprendamos, sino porque todos somos mayorcitos y estamos en el secreto.

Oliverio Gironde ha sido desde siempre enemigo declarado de la solemnidad, y cree seguir siéndolo, pero en el fondo es su víctima. Es como si por odiar los trajes de etiqueta —esa forma indumentaria de la solemnidad— se encontrara en la obligación de aparecer a diario con un frac dado vuelta enseñando los forros. Un verdadero emancipado de la etiqueta no haría eso; se limitaría a ir por ahí en mangas de camisa, o, mucho más acertadamente, con un correcto e inadvertible traje de calle. La gesticulación anti-solemne es el reverso de la solemnidad, como el feísmo lo es del preciosismo, pero la poesía no tolera estas posiciones de oposición, porque su vitalidad equidista del sí y del no.

Cuando Gironde prescinde de todas estas preocupaciones, logra poemas como “Vuelo sin orillas”, de límpida transparencia expresiva; en el cual se advierte como una depurada resonancia de Neruda:

*Ya no existía nada,
la nada estaba ausente:
ni oscuridad, ni lumbre,
—ni unas manos celestes—
ni vida, ni destino,
ni misterio, ni muerte;
pero seguía volando,
desesperadamente.*

O en esta otra “Predilección evanescente” que parece en realidad desvanecerse en el aire a fuerza de sutileza expresiva:

Lo verde.

Lo apacible.

La llanura.

Las parvas.

Está bien.

¿Pero el humo?

Más que nada,

que todo...

*El humo**el humo**el humo.*

Y luego los aciertos líricos que se advierten a lo largo del libro: *Basta que alguien me piense —para ser un recuerdo o Ver pastar las sombras debajo de los árboles y, mejor aún, Pero escucha ese grillo, —esa brizna de noche.* Todos éstos son como repetidos atisbos de cielo entrevisto a través de los densos nubarrones trágicos que encapotan el texto de “Persuasión de los días”. Porque la sustancia de que están hechas sus páginas rezuma la más antigua de todas las tragedias: la insatisfacción con el propio ser. Un soplo fáustico agita estos poemas, un temblor dionisiaco estremece cada palabra, y es la ciega aspiración a la Totalidad que llega a lo patético en “Azotadme” y que alcanza su máxima lucidez en “Comunión plenaria”:

*Los nervios se me adhieren
al barro, a las paredes,
abrazan los ramajes,
penetran en la tierra,
se esparcen por el aire,
se elevan hasta el cielo.*

*El mármol, los caballos
tienen mis propias venas.
Cualquier dolor lastima
mi carne, mi esqueleto.
¡Las veces que me he muerto
al ver matar un toro!..*

¿Panteísmo? No. Algo más profundo, con más tenaces raíces metafísicas: una desolada insatisfacción propia, una ardiente aspiración al Ser Pleno, a la totalidad inalcanzable. En sus “Nocturnos” (“A pleno llanto” y “Gratitud”) se retuerce la misma angustia, e idéntica ansia de ruptura de trabas primarias.

Mucho del aparente disparatamiento de este libro sufriente es un continuo

dispararse, no en vano artificio festival, sino en enloquecido deseo ¿de qué?
El mismo autor no puede decírnoslo:

¿Comprendes?

Yo tampoco.

Yo no comprendo nada.

(Pero el cohete no necesita saber qué es el cenit para ir en su busca). Oliverio busca la esencia última del Ser en la negación de sus límites. No sabe que la realidad misma del Ser radica en su limitación: que sólo lo limitado "es". Fuera de los límites, sólo restan dos cosas igualmente pavorosas e inconcebibles: la Divinidad y la Nada. Y esa renegadora aspiración a lo ilimitado, con la consiguiente precipitación en el bártro de lo que no es, se resume en el mito de Lucifer. (La otra salida posible hubiera sido la humildad mística).

De aquí el tufillo demoníaco, los ecos de aquellarre del feísmo, que no es accidental en esta obra, sino la consecuente forma que corresponde a su desesperado contenido.

Lo que diferencia al cosmos del caos es la aparición —y la aceptación— del Límite. En los poemas de Gironde alienta la fuerza expansiva que tiende a lo caótico: esto no es un reparo, sino una simple explicación de su naturaleza. Pero resulta que lírica y disconformismo se excluyen; el poeta no puede —en cuanto poeta— ser un disconforme, puesto que su función es precisamente la de conformador, como lo es la del árbol o la del pájaro que modelan la realidad que los circunda para someterla en los límites estrictos del canto o del fruto. La lírica agrava aún más la noción de Límite, se aleja un nuevo grado del caos, y Oliverio pretende invertir el proceso. Celebremos el milagro de las estrofas que se le han resistido.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*. (Cuadernos de la Fac. de Filos. y Letras, Tucumán, 1942). — Recuerdo que una tarde del pasado verano me encontré en la redacción de SUR con Anderson Imbert y recayó la conversación sobre mis notas bibliográficas. Recuerdo que me disculpé por ellas, confesando —no modesta sino objetivamente— que me sentía cualquier cosa menos crítico; y ahora de pronto me encuentro aquí en la tarea de comentar un libro de auténtica crítica, y que firma, tan luego, el propio Anderson Imbert.

El primer movimiento, al advertirlo, es de temor, y en dos o tres circunstancias me ha llevado ya a romper los papeles y abandonar el trabajo; pero después he pensado que es ésta una oportunidad tan buena como cualquier otra para decir en público un “mea culpa, mea maxima culpa”.

¿Por qué no soy crítico? Este libro me da amplia respuesta en cada una de sus páginas; porque me faltan, precisamente, todas las condiciones que Anderson Imbert tiene para serlo de veras, todas las condiciones de sagacidad, de información y sobre todo de esa precisión clínica necesaria que permite hacer en un texto la incisión mínima indispensable para mostrarnos, palpitante, la vitalidad interna de una obra.

Confieso mi primera debilidad: sólo puedo ocuparme de aquellos libros que me interesan de una manera personal, positiva o negativamente; de ahí que mis notas carezcan de toda objetividad desapasionada y que tan sólo las utilice para salir a pregonar mis gustos o mis disgustos, lo que no deja de ser —y lo reconozco bastante, aunque no del todo avergonzado— un abuso del poder público que esta revista me confiere. Es como si un botánico dejara de catalogar a tales familias de plantas porque sus flores no le interesaran.

Para el verdadero crítico, del tipo de Anderson Imbert, esas preferencias no cuentan, y se atiene a una estimativa colocada por encima de los simples reflejos emocionales. De ningún modo esto significa que el crítico deba permanecer frío e inaccesible al calor humano de la obra que justiprecia. No. Lo que hay es que, en todo caso, el crítico convierte su primario movimiento de simpatía en un más acentuado rigor de valoración. En los aficionados de mi tipo, la admiración o la repulsión ya son de por sí valorativas, y el análisis posterior —si es que merece ese nombre lo que hacemos— sólo tiene por objeto justificar nuestras

preferencias: no valoramos la obra que nos ocupa; justificamos nuestros gustos. ¡Qué lejos de esto el severo, y al mismo tiempo desbordante de simpatía, empeño de Anderson Imbert que le permite decir, refiriéndose a Payró: “pisándole los talones a Payró mientras iba de un lado a otro con su lumbre, comprobé sus limitaciones de escritor. Pero la severidad de mi análisis estilístico es mi homenaje a su talento, el modo en que se manifiesta mi simpatía por su talla humana”!

Y lo para mí admirable del caso, es que esta afirmación se cumple ininterrumpidamente a lo largo de todo su libro. Sin caer ni por un momento en la suficiencia profesoral, con un profundo sentido de la humanidad que Payró alcanzó a compendiar en su obra escrita, y de la aún más amplia que desbordara de su vida entera, lo vemos a Anderson Imbert, con la agilidad de su estilo, moverse de un lado hacia otro para enfocar, no sólo en las tres miras que confiesa en el título, sino en los múltiples aspectos que en cada agachada vislumbra. Y es curioso que al descubrir las limitaciones estilísticas, las imperfecciones literarias o de construcción novelística y señalar con precisión los límites en tiempo y espacio de la obra de Payró, no sólo no lo desmerece en el aprecio de quienes lo estimamos desde hace largo tiempo, sino que la evidencia de esas inevitables debilidades nos lo presentan como más enternecedoramente humano.

No es el de Anderson Imbert el gesto irrespetuoso de Cam, que descubre la desnuda debilidad del padre, sino el desvelado cariño del hijo ya adulto que trata de comprender, en sus dimensiones humanas, la manera de ser de sus antecesores.

Esta capacidad de transmutar amor por objetividad, o mejor dicho de sumar ambos en lo que lúcidamente ha llamado Luis Emilio Soto “estimación”, es la calidad esencial del crítico, y Anderson Imbert demuestra poseerla en alto grado. La parte para mí más admirable de todo este trabajo es la dedicada al análisis de *El Casamiento de Laucha* (por lo demás, considero esta obra como la mejor que escribió don Roberto y, acaso llevado por mi incapacidad de discriminación, la declaro tan buena como la mejor de toda la literatura picaresca castellana. Y, por lo menos, tengo la sensación de la gravedad de esto que afirmo).

Dice Anderson Imbert que Payró “va a tratar la picardía del comportamiento de Laucha con la picardía del arte de narrar”, lo que es muy exacto, pero no termina ahí la cosa, porque el propio Anderson Imbert acrecienta lo picaresco de la situación al criticar también con toda la picardía de que un crítico es

capaz. Picardía que se traduce en sagacidad. Atisba cada guiño, cada matiz en la truhanería de Laucha, cada gesto sólo esbozado, cada intención apenas insinuada, con tanta agilidad, con tan asombrosa comprensión del pensamiento íntimo del personaje y de su autor, que por momentos tenemos la sensación de que Payró —que tan lúcido crítico demostró ser bajo el nombre de Magister Prunum— hubiera dicho, de haber leído el ensayo que comento:

—Exactamente, así era Laucha—. Y probablemente hubiera añadido: —¿Y qué más?— ansioso, tal vez, de que Anderson Imbert hubiera continuado descubriéndole la multiplicidad de su personaje.

Esta capacidad como de psicoanalista, que descifra sueños respetando la sutileza del material que emplea para ir de su contenido manifiesto al latente (acaso insospechado por el propio autor, pero que se le aparece como evidente cuando el crítico se lo revela), este nadar en contra del flujo de la obra literaria hasta dar con la claridad de su fuente, es lo que admiro en el ensayo de Anderson Imbert, de verdadera crítica, y es lo que me hace contemplar con melancólica resignación mis efusiones mal justificadas.

No quiero terminar estas líneas sin decir que la publicación de estos Cuadernos, con trabajos de tanta categoría como el de Anderson Imbert, honran a la joven Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán.

E. G. L.

RAFAEL ALBERTI: *La arboleda perdida* (Libro primero de memorias) y otras prosas. (Edit. Séneca, México, 1942). — *¡Eh, los toros!* (Con siete grabados en madera por Luis Seoane; Emecé, Buenos Aires, 1942). — Casi todos los escritores europeos, troncos descuajados, a quienes el vendaval arrancó de su arcilla nativa, al distender ahora bajo nuevos soles las ramas restantes, van dejando caer hojas de memorias. Los más resueltos, bajo la forma directa de autobiografías; otros, entreveradas en ficciones, a lo largo de cuyas páginas, y pese a cierta voluntad de objetivismo, se les adivina el rostro; los más, por último, renuentes a los anteriores géneros, y aún en otros menos propicios a las

efusiones del yo, como el ensayo, la conferencia, la crónica, dejan caer aquí y allá impostergables reminiscencias íntimas. Y nada importa que muchos de esos escritores apenas hayan doblado el cabo juvenil. ¡Melancólica cosecha prematura! Porque antes los libros de memorias eran cuando no la decantación última de toda una existencia, sí el tramo definitivo de la madurez. Por ello, no obstante la ardentía de las experiencias vividas, predominaba en tales confesiones un tono apaciguado de morosa evocación. Desde San Agustín a Rousseau, desde Renán a Unamuno, desde Stuart Mill a Sarmiento, desde Gide a Cajal —por citar sólo los primeros y más diversos ejemplos que se me vienen a las mientes— los libros de memorias, si distintos en estilos y alcance, ofrecían parejas decantaciones.

La breve nómina anterior es tan espontánea como caprichosa; pero si tratásemos de establecer una sistemática, espigando en las diversas literaturas, lo primero que quizá advertiríamos es la escasez de ejemplos ilustres que nos brinda la de nuestra lengua —tanto en América como en España—. Ya se subrayó numerosas veces cómo en la nuestra, y a diferencia de lo que acontece en otras, escasean los memorialistas. Para unos documentales *Recuerdos de un anciano*, para unas pintorescas *Memorias de un setentón*, para unos sabrosos *Recuerdos de provincia* ¡cuántas lagunas no hay en el pasado siglo! Ello sin contar el prurito de ocultación, que padecen los descendientes de seres relevantes, sus escamoteos mal entendidamente púdicos de cartas y papeles sueltos. Cierto que la causa fundamental de nuestro déficit en tal capítulo tiene otra raíz; y ésta consiste en que el hombre hispánico, de modo particular, y por intensamente que haya vivido, no fué, por regla general, ni memorialista ni epistolar. Adviértase la observación en pretérito. La conmoción, el desplazamiento actual, ha impuesto a muchos un cambio en esa particularidad —y en otras muchas. El escritor español desarchiva ahora de la pura memoria— pues los archivos escritos volaron— sus recuerdos, ordena libros biográficos, e incluso —lo que parecía más inverosímil— escribe cartas...

Rafael Alberti testimonia públicamente esta mutación al publicar *La arboleda perdida*, memorias de su infancia hasta los umbrales de la adolescencia, realistas en el detalle, protestatarias de intención, pero líricas de tono y coloridas en punto a atmósfera. De cómo una opresiva educación religiosa engendra la repugnancia si no la fobia clerical. Tal es el enunciado genérico que si

el autor aspirase a moralista podrían llevar la mayor parte de estas páginas; aquellas en que narra sus días de colegial jesuítico, tan colmados de miedos, preces y rutinas como exentos de toda comprensión humana, verdaderamente educativa. Pero al margen de las anécdotas picarescas, de las burlas elementales, hay un momento en que el autor no puede menos de puntualizar seriamente. “Aunque en la actualidad —escribe— deteste y odie el imbécil alarde antirreligioso, si no peor en su extremo, por lo menos tan desagradable e inculto como el del más cerril de los beatos, quiero consignar una vez más en mi obra la repugnancia que siento por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo, echándonos cien capas de ceniza, bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas”. Transcribo lo anterior con absoluto desinterés, objetivamente, pues en lo que me concierne considero como un don del cielo que no me hicieran pisar nunca un colegio religioso, merced a lo cual he podido guardar siempre todos los respetos católicos; pero como el mal es extenso y aún perdura, conviene no ocultar el estado espiritual que esa pedagogía insufla, aunque por lo demás el testimonio más rudo ya lo proporcionó hace años Pérez de Ayala con su novela *A. M. D. G. (La vida en los colegios de jesuitas)*.

Al margen de tales sombras, vista en su pura proyección literaria, Alberti revive toda aquella época de su infancia sin ningún enfado tendencioso, con alegría y frescor. Los paisajes de las dunas gaditanas, los “novillos” a la vera del mar, las primeras intuiciones artísticas, se sobreponen en el conjunto a la impresión deprimente de la pedagogía jesuítica y quitan torvedad a sus monstruos familiares, a la galería de tíos chiflados que el poeta retrata. Ayuda a esa visión pintoresca la verba graciosa, movida, soberanamente desenfadada del autor, que presta así al libro la calidad de algo vívido y hablado, más que literariamente compuesto. No implica esto rebajar la calidad de su prosa, pero sí reconocer que el autor de *Entre el clavel y la espada*, aún utilizando ahora otro instrumento, sigue siendo esencialmente un poeta y, por consiguiente, lo sensorial priva en él sobre cualquier asomo discursivo.

El interés particular del otro libro, *¡Eh, los toros!*, también reciente, de Rafael Alberti no reside tanto en su texto —pues casi todos sus poemas habían ya aparecido en otras obras— como en los grabados de Luis Seoane. La xilografía es el arte de la ilustración por excelencia, quizá con más abolengo clásico

que ningún otro. Varios artistas —particularmente centroeuropeos y también, por cierto, algunos sudamericanos— intentaron, no hace muchos años, rehabilitar el grabado en madera. Pero fueron pocos los que persistieron. Su aparente facilidad tiene un revés de disciplina ardua. El mero juego de líneas y valores en blanco y negro, casi bidimensional, con sacrificio, en muchos casos, de la perspectiva, requiere no sólo una técnica depurada sino gran fluidez de imaginación. Luis Seoane, artista exigente y cultivado, posee ambas cualidades, según ya evidenció en una anterior serie gráfica —*Muñeira*— y corrobora aquí. El punto de partida expresionista que revela su estilo, con todo lo que ese arte —debido a su oriundez germánica— posee de áspero y grotesco, se corrige y atempera en Seoane merced a la intervención de un lirismo céltico. A ello se une un particular hallazgo personal: la técnica del rasgado y, como resultante, los delicadísimos, algodinosos, tonos grises que agilizan sus grabados. Y aunque en la testa del toro que graba Seoane haya alguna reminiscencia del minotauro picassiano, no por ello estos cornúpetos y toreros, de aire lunar, dejan de afirmar su impetuosa singularidad plástica.

GUILLERMO DE TORRE

ÉMILE BREHIER: *Historia de la Filosofía* (Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1942). — Se inicia la versión castellana de esta obra con un prólogo (“Ideas para una Historia de la Filosofía”) de José Ortega y Gasset. El pensador español no se dilata en hacer comentarios sobre el libro que prologa o en expresar el concepto concreto que le merezca, sino que aprovecha la ocasión para exponer su particular pensar. Es ya ésta una vieja práctica en Ortega: la aparición de un libro o un hecho, a veces carente de relieve, lo estimula a sabrosas y cultas consideraciones. Ha rehuído la sistematización doctrinal, tan grata a los que fueron sus maestros en Alemania. Prefiere el ensayo, que no por ocasional deja de ser profundo y digno de perpetuarse, tanto por los conceptos como por el bien trabajado estilo.

Creemos, en el presente caso, que en las reflexiones preliminares de Ortega ha influído especialmente la “Introducción” de Brehier sobre lo que debe ser

una Historia de la Filosofía. Rápidamente habrá hojeado los dos prietos volúmenes, sin parar mientes en deficiencias que sólo descubre una más atenta lectura. Lo que en Brehier es modestia de sabio, se convierte en Ortega en raudal de reflexiones. Coincidencia en el enfoque general del problema y reconocimiento de la imposibilidad de dar una visión de conjunto plenamente satisfactoria de lo que ha sido el pensar filosófico.

No poseemos más elemento transparente —afirma Ortega— que nuestra propia vida. Sin embargo, para adentrarnos en los sistemas filosóficos es necesario que nos hagamos transparentes, al extremo posible, las vidas y las épocas de los autores que los forjaron. No tiene realidad, y creemos que es una óptima advertencia, lo que se ha dado en denominar “doctrinas filosóficas”, aparte de quienes las crearon. El filósofo es hombre y no puede desprenderse de su humanidad, con los consiguientes resabios o beneficios de educación y ambiente. Por eso, en una Historia de la Filosofía no sólo hay que distinguir los períodos, sino también las influencias nacionales, religiosas y políticas.

La sociedad precisa filósofos. Se responde con la institución de cátedras a una inquietud social, puesto que “la filosofía es una ocupación a que el hombre occidental se sintió forzado desde el siglo VI a. d. J. C. y que con extraña continuidad sigue ejercitando hasta la fecha”. Hay momentos en la vida de todo hombre razonador en que se marginan con interrogantes los dogmas de la fe. Así se inició la filosofía en Grecia y, en igual forma, ha continuado hasta nuestros días. Es un esfuerzo que hace el espíritu humano para flotar en el mar de dudas en que se ve sumergido. Para hacer filosofía no se precisa un prurito de originalidad, sino el que rehagamos el pensamiento filosófico general en nosotros, buscando en esta contemplación de conjunto nuestra ubicación: un principio de plenitud para el vacío que puede haber dejado la fe, a no ser que, como solución final, prefiramos el plácido descanso de la última. Tales reflexiones indican ya, con bastante claridad, la importancia del estudio de la Historia de la Filosofía. Un solo sistema fundamental no considerado, deja insegura nuestra ubicación.

Acertadas consideraciones las de Ortega sobre “pensamiento y progreso hacia sí mismo en Aristóteles”, comentando un pasaje del *Tratado del alma*. El pensar es un cambio en el hombre, pero se da la condición paradójica de que el pensar no es el pasar a otra cosa sino que, al contrario, es un incremento,

marcha o avance hacia lo mismo. Su término es la potencia que renace siempre como potencia que reitera su actualización. Aplicando estas consideraciones al pensar filosófico general podríamos decir que “desde los griegos hasta nosotros se nos presenta como un proceso de determinación en que el pasado se conserva e integra —esto es— como un progreso del pensar hacia sí mismo”. El tiempo de hoy reclama los tiempos anteriores y en este sentido la filosofía es así historia de la filosofía y viceversa. El extenso prólogo de Ortega y Gasset actúa como monitor que nos indica el mejor modo de leer, estudiar y asimilar el pensar filosófico.

Ardua tarea la que se imponen todos los que quieren resumir la filosofía en compendios históricos. Si la generalización en cualquier ciencia supone una erudición casi imposible para un solo hombre, las dificultades acrecen con la filosofía por lo abstruso de la materia y por la posición especial que exige la empresa. Pues no se puede escribir debidamente filosofía sin ser filósofo; y no se llega a ello por el simple hecho de atiborrarse la mente con citas y sistemas, sino con la asimilación y crítica que se hace mentalmente. Sin embargo, en un desdoblamiento imparcial, cuando el filósofo se ubica en historiador debe, esforzadamente sereno, reflejar los sistemas tal cual fueron en su tiempo y en las diversas proyecciones de interpretación con que lo expresaron discípulos posteriores. Ni el sectarismo ni las simpatías pueden inmiscuirse en los escritos del historiador. No han sabido eludir estos escollos, ya lo advierten Ortega y Brehier, la mayoría de los que intentaron relatar el desenvolvimiento del pensar filosófico antes del siglo XX. Comte y Hegel, por ejemplo, escribieron como si en su presente convergiera todo lo pasado perfectible hacia lo perfecto y definitivo que ellos creyeron haber descubierto. Hoy el filósofo, hombre de profundas angustias, ha superado estas fases dogmáticas. Brehier, apresúremonos a advertirlo, ya nos lo dice en la Introducción y nos lo confirma en el cuerpo de la obra; nos quiere hacer revivir imparcial y serenamente el pasado filosófico en unidad histórica, de sistemas y hombres que luchan y se influyen. El pensamiento filosófico está continuamente puesto en discusión, continuamente en peligro de perderse en fórmulas que, al fijarlo, lo traicionan.

Estamos seguros que los especialistas en épocas determinadas o los adictos a sistemas clásicos, podrían formular severas críticas a varios de los capítulos

de Brehier. El especialista, atento a lo menudo, a la exacta fijación, se encuentra privilegiadamente preparado para lucirse en la crítica de obras generales. Brehier ha previsto esta menuda crítica y, en lo posible, ha procurado anticiparse a ella con la bibliografía que acompaña cada uno de los capítulos, en la cual se da al lector la posibilidad de juzgar la fidelidad de lo expuesto y precisar mejor sus rasgos, si se considera necesario.

Que hay lamentables lagunas, y extraña que Ortega y Gasset no las haya observado, es innegable. Al jesuíta Suárez se lo menciona en dos líneas para formular un concepto inadecuado. Nada sobre Molina, Vázquez ni Victoria ni aun sobre Luis Vives. A pesar de que las universidades españolas fueron, durante los siglos XV y XVI, centros de intensa actividad filosófica, no han merecido el honor de figurar en esta historia. El desconocimiento de lo español llega al extremo de no mencionar, lo menos que podía pedirse, entre los filósofos del siglo XIX, a Jaime Balmes, quien criticó severamente las tendencias racionalistas alemanas y fué un predecesor del neotomismo. Dos páginas dedica a Krause: menciona su influencia en Bélgica, pero nada dice de España donde tuvo los mejores y quizá los más fieles discípulos. Y, por cierto, que sobre el particular existe una abundante bibliografía. Sin embargo, no hay período ni sistema menospreciable en una historia imparcial de la filosofía. La escolástica del siglo XIV, que otrora fué relegada a un lugar insignificante, ¿no se nos revela, en modernas investigaciones, como una época plétórica de inquietudes y de audacias, anticipándose en ciertas corrientes a sistemas que considerábamos completamente modernos?

Es quizá aventurada la afirmación de que no hay una filosofía cristiana. ¿No valorizó el pensamiento cristiano la filosofía griega desde un punto de vista especial? El cristianismo, desde que apareció, ha sido el signo que ha convocado la atención en pro o en contra dentro del mundo occidental. Pocos pensadores se han podido sustraer a su influencia; ni Descartes ni Kant ni aun los contemporáneos, principalmente en Alemania, que vuelven en cierta manera a él en el ansia de encontrar el valor absoluto. No se puede minimizar un hecho de tal magnitud en una historia imparcial. No deja, por lo tanto, de ser una seria deficiencia el que se exponga ligeramente el pensamiento paulino; que nada se diga, a pesar de la similitud que conserva con Plotino, de las ideas de Juan o quien sea el autor del Cuarto Evangelio y del Apocalipsis; toda la patrística, que no solamente hizo teología, se resume en cinco páginas.

Hemos indicado rápidamente algunos lunares de esta obra meritoria. Seguramente que, sin mucho apuro, podrían señalarse otros. Es ardua tarea escribir una Historia de la Filosofía, aunque ella se limite a Occidente, como en realidad se limita Brehier. En esta visión de conjunto, ordenada, de hombres y sistemas que lucharon en una ansiosa busca de la paz filosófica, se nos exponen principalmente los grandes sistemas de las épocas clásicas de Grecia y Roma, brevemente lo que se pensó desde el siglo V al XVII, para entrar luego, con abundancia de detalles, en los sistemas clásicos de Alemania, Francia e Inglaterra. Lo que ciertamente no notamos es la ventaja que le asigna Ortega y Gasset: el que trate casi con la misma atención las épocas del pensamiento que suelen considerarse como culminantes y las pobres épocas que las historias elementales brincan galanamente o narran a toda prisa.

LUIS FARRÉ

GEORGE GAMOW: *Mr. Tompkins in Wonderland* (Macmillan, Nueva York, 1941). — En los siglos XVII, XVIII y XIX las teorías de la física exhibían cierto solemne aire de oratorio y la Teoría de la Gravitación Universal de Newton producía una impresión semejante a alguna de las *Pasiones* de Bach (para hablar con precisión, a *La Pasión según San Mateo*). Algunas personas serenas juzgarán muy discutible este paralelo, pero creo que no vale la pena un debate al respecto: a mí también me parece muy discutible.

De todos modos, es evidente que ha habido un cambio violento en la actitud espiritual de los físicos de este siglo: la ciencia de hoy suena un poco a Honneger y la teoría de los cuantos tiene cierto sabor surrealista. Bohr se ríe en las propias barbas de Maxwell con sus tres postulados cuánticos y sorprenden desagradablemente a sus profesores con su *enfoutisme*. Max Planck es el Tristan Tzara de este movimiento despampanante, un Tristan Tzara recatado y un poco con ganas de estar arrepentido de antemano, es cierto. Pero no hay dudas de que su hipótesis cuántica es la Declaración de Principios de esta física nueva y escandalosa. La crisis general del positivismo y del racionalismo, la suba de Freud, Heidegger, Dada, coinciden con las teorías cuánticas, el principio de incertidumbre: es el mismo (irremediable) gusto por lo oscuro, lo irracional y

nocturnamente romántico. Lo monstruoso es reivindicado y Sir A. S. Eddington dice de su propia teoría de la expansión del Universo: "Contiene elementos tan increíbles que casi siento indignación de que alguien tenga fe en ella, excepto yo mismo".

En esos bellos tiempos de físicos barbudos, las teorías eran resultado de largos años de meditación y perduraban durante decenas de años y aun siglos y sobre todo cumplían la misión fundamental, la condición *sine qua non* del conocimiento científico: eran capaces de *prever*. Hoy los hechos vienen sin que nadie los anuncie y luego los teóricos introducen complicadas hipótesis para explicarlos: la especialidad de la física actual es la profecía del pasado. Todos los resultados esenciales de la física nuclear han venido del lado de la experiencia, o, mejor dicho (ya que la experiencia indica cierta actitud deliberada y profética) del lado del laboratorio, sin que nadie los esperase: de pronto se partió en dos el átomo de uranio y tomó a todo el mundo de sorpresa. En los Estados Unidos se construyen aparatos de bombardeo atómico que cuestan un millón de dólares, para tirar sobre los átomos a mansalva, sin objetivos militares, para ver qué pasa y un poco para desmoralizar y también para hacer saltar un polvorín en una de esas. Con tales formas de trabajo, es natural que la radioactividad artificial, el electrón positivo, el neutrón, la ruptura del átomo de uranio, hayan venido cuando nadie los esperaba (en rigor, esto no es del todo exacto: más justo sería decir que los físicos están en la situación de los changadores en un andén, que no esperan a nadie en particular, pero que saben que llegarán pasajeros, incluso pasajeros que pueden ser sorprendentes). En el buen tiempo viejo, un señor trabajaba algunos años en su pieza y luego mandaba un telegrama a un observatorio: "El día 24, a las 3,27 dirijan el telescopio a tal parte y verán un planeta desconocido". Este género de predicciones a lo Laverrier ha pasado en buena parte a la historia. En aquella época los planetas eran muy corteses y tomaban lugar donde se les indicaba, como en un ballet bien organizado; hoy, las partículas atómicas aparecen de súbito y como por escotillón, haciendo piruetas. La física de antaño tenía algo de minué y de fiesta de salón, con música de Mozart, mientras que hoy semeja una feria de diversiones, con salas de espejos, laberintos de sorpresas, tiro al blanco y hombres que pregonan fenómenos. Los físicos viejos se escandalizan y prohíben a los pequeños que concurran a una diversión tan descocada.

George Gamow es un representante típico de la nueva época: es uno de los físicos más considerablemente escandalosos que he conocido. Este ex-jefe de la Academia Soviética manifestó por primera vez su tendencia al terrorismo en Göttingen, cuando emitió la teoría de las explosiones atómicas. El éxito, los viajes, la experiencia que viene con los años, le permitieron acometer una empresa en mayor escala y fundó entonces la teoría de las explosiones estelares, lo que representa un notorio adelanto en sus aficiones pirotécnicas. Personalmente es inofensivo, lo que es natural: las explosiones cósmicas son en él lo que las aventuras imaginarias en Stendhal. Tiene hábitos tranquilizadores: el tennis, el casamiento con Roksalana Wochminzowa y la fotografía.

Los libros de Gamow están hechos con ingenio y un aceptable sentido humorístico, pero con detestables dibujos de su propiedad. En esta última obra relata las seis pesadillas que tiene un modesto cajero, por concurrir a unas conferencias de divulgación científica. Es curioso que después de ver en el pizarrón la función *psi* y de oír las acostumbradamente incomprensibles frases de una conferencia de divulgación, el modesto cajero tenga sueños científicos tan correctos: lo carcome a uno la vehemente sospecha de que el que sueña es George Gamow y no el modesto cajero.

Sea como sea, la idea del autor es ingeniosa: introduce en sueños a Mr. Tompkins en universos con "constantes" muy diferentes a las de nuestro mundo habitual, de manera que fenómenos que de ordinario pasan inadvertidos, allí se hacen evidentes. En una de sus pesadillas, el cajero se encuentra en un mundo afectado de elefantiasis cuántica: la constante de Planck tiene un valor monstruoso y el Principio de Heisenberg tiene influencia inmediata sobre el juego de billar, como es fácil de comprender (creo). En ese universo fantasmagórico debe considerarse como una pretensión vana la de guardar un auto en el garage, porque de pronto y muy sutilmente, como un fantasma de los viejos tiempos, el auto se traslucirá a través de las paredes. Tampoco son recomendables los zoológicos: los tigres y leones serían arrojados en una de esas por una explosión radioactiva de la jaula.

Es probable que todo esto resulte muy sospechosamente increíble. Pero abrigo la esperanza de que nadie pondrá en duda su calidad humorística.

ERNESTO SÁBATO

Crítica de Arte

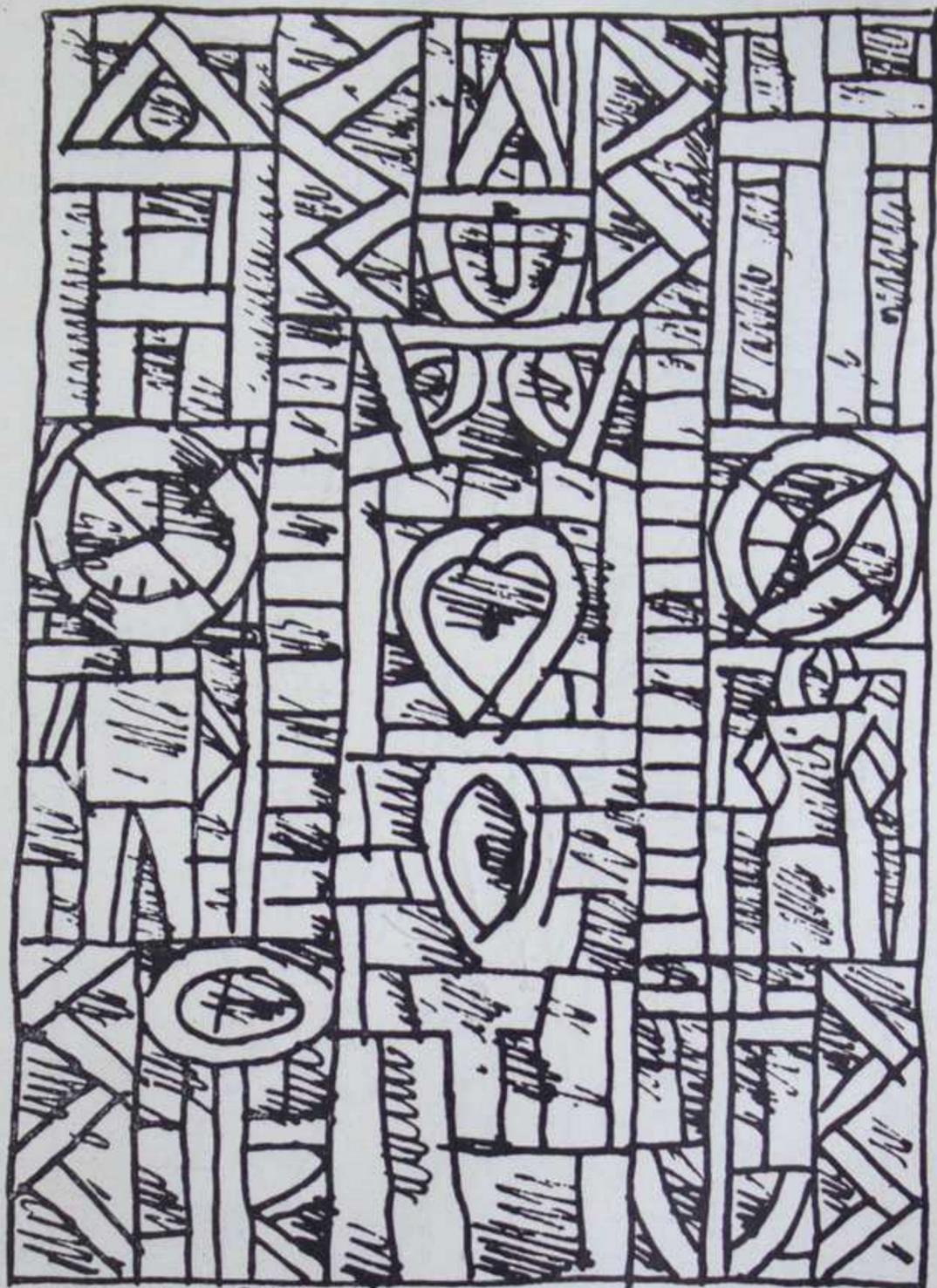
JOAQUÍN TORRES GARCÍA

“La force vient de l'ordre”.

H. TAINÉ.

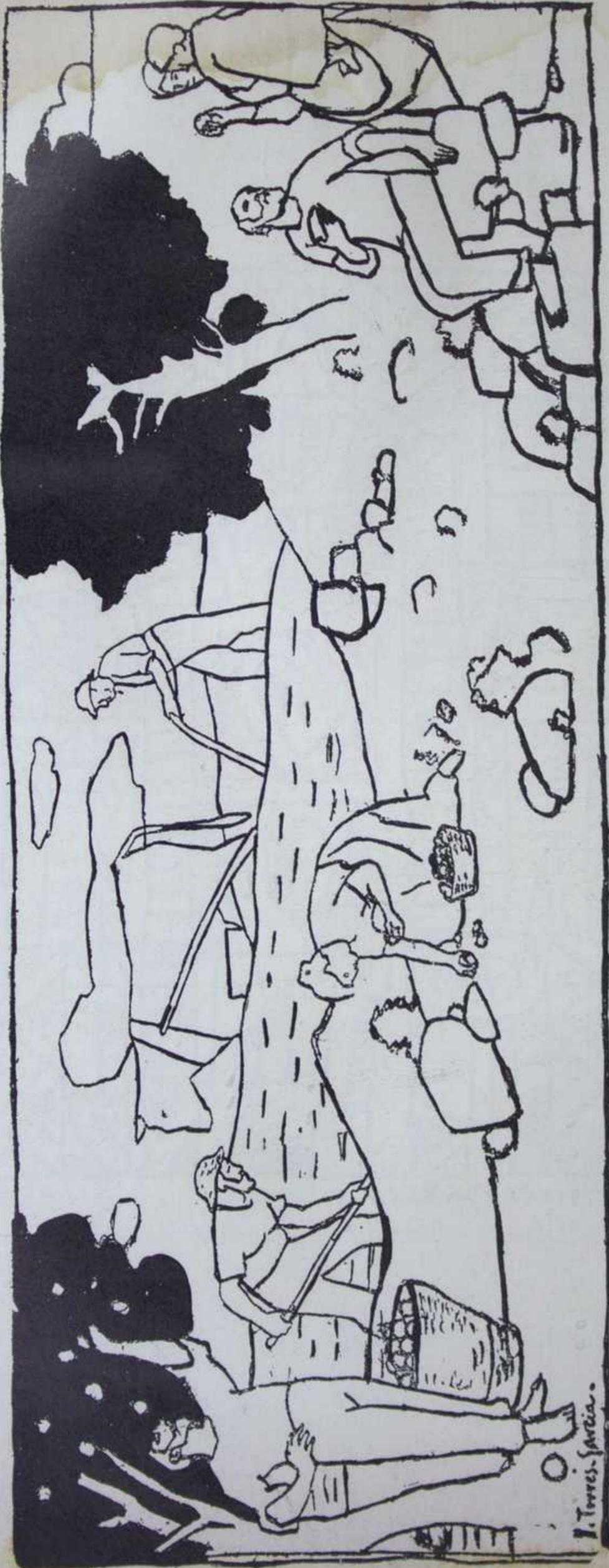
La pintura de Joaquín Torres García, ya presentado a los lectores de SUR¹, sea ella figurativa o abstracta, es subjetiva y confidencial. El artista uruguayo que expuso recientemente en cuatro salas de la Galería Muller formula su interpretación del mundo en voz baja, en un murmullo de sensibles modulaciones. Habla a quienes se prestan a aguzar el oído para escucharle. No es orador de barricadas ni de tablado de feria. Su parco lenguaje denuncia una profunda convicción de racional que sabe decir lo que siente sin alterarse, dar sus razones sin violencia, ser efusivo sin redundancia. Desde el comienzo de su carrera y a través de algunas mutaciones, reveladoras de la abundancia de su caudal, en busca de su verdad hoy alcanzada, Joaquín Torres García se ha caracterizado siempre por la voluntad de orden y claridad que preside todas sus originales creaciones. En esto, unido a la comprensión íntima del mundo contemporáneo en que actúa, reside su viviente actualidad, aunque puede no parecer moderno —por la extrema sobriedad con que se expresa— a quienes no conciben el modernismo sin formas insólitas y sensacionales, sin color estrepitoso e irritante. Entre los mejores artistas contemporáneos, los hay que reflejan en sus obras el caos circunstancial de nuestra época. Otros manifiestan un anhelo que esas mismas circunstancias caóticas han encendido en la humanidad: el anhelo de un mundo orgánico, ordenado, limpio, claro. A esta tendencia pertenece el pintor uruguayo. Se inició en la pintura cuando triunfaba el impresionismo. Mas no fué impresionista porque el instintivismo desenfrenado repugnaba a su razón. El clasicismo que Picasso empezó a cultivar allá por el 1920, Torres García lo

¹ SUR, N° 78, marzo de 1941.



J. Torres-SARCIA

1932



M. Torres. Savina.

profesaba en Barcelona en los comienzos del siglo. Ya entonces miraba ávidamente, en busca de normas fundamentales, los frescos egipcios y las pinturas de las ánforas griegas que le enseñaron a estructurar el lienzo por el dibujo-contorno, a eludir la falacia de la imitación perspectiva, a someterse a la ley de frontalidad, a preferir los trazados octogonales. Luego, en el curso del tiempo, agregó a esos fundamentos satisfactorios para su intelecto —que dejaban libre plástica al instinto en el dominio del color— el principio de la “divina proporción”. De este modo sumaba una métrica a un estilo. Desdeñó, pues, lo fortuito, lo accidental y lo pintoresco, tanto en el dibujo como en las variaciones cromáticas y el juego del claro-oscuro (que no concibe como recurso imitativo sino como medio de expresión) y así se formó un idioma plástico personal con el cual, en el orden de lo figurativo, evoca más bien lo genérico que lo típico de un paisaje, una naturaleza muerta, una figura. Se desligó del modelo que arrastra a la objetivación, adoptando el sistema de operar a base de apuntes y “manchas” del natural, a menudo conservados yermos largo tiempo y utilizados solamente cuando la imagen real ha pasado por el tamiz depurador de la memoria, conservadora de esencias. De ahí al arte abstracto, sin representación, hecho de ritmos lineales y de certeros ajustes tonales, no había más que un paso. Ese paso, también lo dió a su hora Joaquín Torres García. Y de la abstracción pura al uso del signo, del símbolo cargado de sugerencias, con naturalidad pasó igualmente.

En su muestra de la calle Florida, lo que saltaba a la vista desde el primer momento era la magistral unidad de un conjunto dividido, sin embargo, en cuatro secciones que correspondían a otras tantas gradaciones desde la plástica pura (“Arte Constructivo”) hasta la pintura de representación (“Pintura Naturalista”), pasando por la semi-abstracción de los paisajes estructurados geométricamente (“Pintura Constructiva”) y el realismo “dirigido” (sección de oro aplicada a la deformación expresionista de imágenes reales) del grupo de los “Retratos”. Esa unidad del conjunto se debía a la aplicación consciente o inconsciente de aquellas normas básicas de métrica y estilo “planista”, así como a la uniformidad (sin monotonía) de la escala cromática. Porque aun cuando Joaquín Torres García deja de lado el compás de proporciones, tal como lo hace al pintar con plena espontaneidad sus paisajes de la sección “naturalista”, instintivamente compone de acuerdo con sus trazados reguladores preferidos, tal

como simplifica, estiliza y da el color sujetándose a los principios que una experiencia de cincuenta años le ha señalado como los más apropiados para su cabal expresión. En determinados casos, la composición abstracta le parece suficiente para llegar al alma del espectador; en otros, considera necesario ofrecerle imágenes familiares, aunque sintéticas, que sirvan de puente, de medio de comunicación; aquí, traduce su sentimiento en formas que aluden directamente a la realidad; allá, hace uso de símbolos fácilmente inteligibles para objetivar su pensamiento. Pero en cualquiera de sus modalidades expresivas, siempre se evidencia un alto sentido plástico al servicio de una sensibilidad aguda y una inteligencia. Visible o no, patente o cuidadosamente escondida, siempre está también en los cuadros de Torres García la férrea estructura que toda obra bien concebida ha de contener. Así, idénticas reglas de composición geométrica se han aplicado a la más abstracta de las piezas de "Arte Constructivo" y al más aparentemente caprichoso de los "Retratos". Sólo que en la primera, el esqueleto está a la vista, mientras que en la efigie de "Tiziano", por ejemplo, sostiene, oculto, la noble forma exterior. Pero la disciplina matemática a la cual se ha sometido el artista uruguayo está lejos de ser un yugo y una traba. Ofrece posibilidades infinitas, da esa libertad dentro del orden y la medida que se opone fecundamente a la licencia del instinto anárquico. De ello es testimonio la diversidad de aspectos que adoptan los "Retratos" de esa memorable colección, el *Felipe II*, el *Rafael*, el *Leonardo*, el *J. S. Bach*, el *Goya*, el *Beethoven*, el *Velázquez*, interpretaciones hondas (¡que algunos toman por caricaturas!) de los rasgos físicos de grandes hombres, reconstituídos en función del conocimiento de sus obras y sus acciones y convertidos por el pintor en algo así como rostros-alegorías del taciturno fanatismo, de la juventud sensualmente triunfante, de la sabia ancianidad, de la cristiana bonhomía, de la compasión patética, de la inspirada introversión, de la penetrante agudeza —fantástica galería de "Caracteres" de este penetrante observador.

A tales imágenes depuradas del hombre y de su mundo no se llega sin mucho andar. Torres García recorrió más de un camino, siempre de buena fe, siempre por su cuenta y sin encandilarse con lo ajeno. Aun en su período de contacto con el dinamismo de las grandes urbes modernas, que plasmó en lienzos extrañamente agitados y ejecutados con técnica febril, se evidencia el ansia de exposición metódica, de ordenación clara que impera en toda su obra. Quién

sabe cuánto le debe el estilo del pintor uruguayo a las armoniosas líneas del paisaje catalán, a la inspiración de la bucólica existencia del "pagés", a la serenidad de las tierras bañadas por el Mar Latino. Acaso suscitaron su hambre de cosas permanentes y, por ende, su supremo deseo de construir sólidas estructuras. Luego de sus años de residencia en París, en el curso de los cuales halló aspiraciones afines en el grupo de los Puristas —Ozenfant, Jeanneret, el holandés Mondrian— ese hambre se ha acentuado y precisado en el ambiente americano al cual se trasladó. Sin duda no fueron ajenas a la afirmación de sus teorías, en este continente, las sugerencias del arte precolombiano, algunas de cuyas formas —estilos incaico, maya, azteca— parecen reflejarse en ciertos ejemplos de su "Arte Constructivo", pintura de variaciones cromáticas suaves, en el registro sordo de los grises más variados, estructurada por un "cloisonné" de rectángulos armónicos dispuestos en arabescos sutiles que concitan diversas impresiones, desde la alegría de los ritmos animados en dinámica espiral hasta el sosiego majestuoso de las grandes estratificaciones horizontales, y causan goces estéticos similares a los suscitados por un templo fitomorfo del Yucatán o la trabazón de los bloques de granito en las pelágicas murallas de Sacsahuaman.

El esquematismo geométrico se encuentra nuevamente, menos riguroso, en la categoría de la "Pintura Constructiva", distinta del "Arte Constructivo" por cuanto no elude el motivo claramente representado: un puerto, una catedral, un suburbio, un bodegón, una figura de marinero o de colegiala. Aquí, además, el color adquiere mayor intensidad y tenemos verdaderas joyas de pintura tonal, de generosa materia aplicada con suavidad de esmalte. En esta sección es donde Torres García establece el equilibrio exacto entre lo que brinda a la mente y lo que consiente a los sentidos —satisfactorias compensaciones de líneas y cuarteles, precisa definición de contornos, para el espíritu; colorido sonoro, franqueza de la técnica pictórica, para la sensualidad.

En el otro extremo de la senda que parte de lo abstracto para arribar a la representación concreta, sin pasar al campo del realismo objetivo, encontramos la categoría de la "Pintura Naturalista", la más accesible al gran público por sus formas casi tradicionales. Aquí demuestra Torres García que no corre el peligro de petrificarse en el encierro de una torre de marfil. Artista subjetivo, permanece en contacto constante con el mundo exterior. Sabe verlo y traducirlo en conmovidas imágenes; vibra distintamente ante los variados espectáculos de la

tierra. Predominan en esta sección los paisajes urbanos, captados en diversas regiones. Nos dicen de andanzas y acaso de añoranzas y de ingratos recuerdos del pintor uruguayo. He aquí *Times Square*, con su color de hierro cruel y su terrible rascacielos, desmesurado y aplastante; he aquí una *Plaza de Toros* con su sangriento final de lidia en el ruedo y su sugerido público feroz; he aquí *Amberes*, el puente del *Segre* bajo un cielo de tormenta; el interior de una iglesia blanco y oro; una *Cala de Mallorca*; la *Rambla de Barcelona*; una vista de *Villefranche*; *Nuestra Señora de París*; el *Puerto de Montevideo*. Todo eso, con su maravillosa riqueza de interpretación sensible, de organización rítmica, de colorido exquisito en que se encuentran las mil gamas de las perlas y del nácar, puede parecer al observador superficial un conjunto de imágenes someras, de ingenuas estampas, siendo, como lo es, exponente de la sintética visión de un maestro que está de vuelta de todo lo superfluo, lo huero, lo retórico, y sabe captar lo esencial y lo inmutable. Quien crea en la inconsistencia de la obra de Torres García, mire la diversidad de sus cielos, el de Francia, el de Bélgica, el uruguayo, el neoyorquino; vea cómo juega la luz imponderable en sus paisajes; observe el subrayado carácter de sus arquitecturas; examine las verdes copas de sus árboles, cómo se agobian en el aire húmedo del norte o se desperezan, leves, en la atmósfera fresca y seca de la primavera meridional. Sienta los acordes de formas y colores. Escuche la confidencia musitada por una alma grande. Joaquín Torres García le dará una lección de pintura como las que da Corot.

JULIO E. PAYRÓ

JOAN MERLI: *Picasso* (El Ateneo, Buenos Aires, 1942). —

La razón perentoria del azul tan gracioso...
... y lee el porvenir en el ojo del toro...

(De un poema de Picasso)

Uno se siente siempre un poco pesimista cuando tiene que decir algo sobre Picasso. Es como si estuviéramos ante la esfinge, con el desierto que la ampara al fondo, prendidos a su inmediato misterio, y nos obligaran a hilvanar un discurso

de circunstancias cuando nuestro más ardiente deseo es no traspasar el umbral del asombro.

No obstante, Picasso (como señala el autor de este nuevo Picasso, visto, sobre todo, a través de la novela catalana del gran malagueño) es un pintor mediterráneo. Y hay en su obra la virtud luminosa de las cosas que nos fingen, de puro destino comunicativo que tienen, un lenguaje sin revés. La calidad de esfinge que tienen esas cosas que parecen ser así y no son así, sin por eso ser tampoco de otro modo. Así y no así: difícil equilibrio que aun siendo mediterráneo entraña los más imposibles arabescos del misterio, aquellos que no tienen otra razón para vivir que "la perentoria del azul tan gracioso".

Su helenismo, esa última tonalidad griega tan advertida en Picasso, que Merli nos acerca a los ojos a través de las ofrendas tumbales, es por eso un helenismo imposible. No concebimos un helenismo que es a la vez así y no así, que deja, como toda obra de Picasso, la ventana abierta a otra llamada, a otra angustia, contra un mediterráneo aún no visto que le exige esa salida para cuando muestre su faz.

La obra de Picasso no es un recinto encantado, sea por su milagro o por el que los horizontes le envíen para entornarla: no es obra helénica. Sus serenísimos violetas, que parecen remotos y frescos a la vez, lo mismo pueden tener origen en las pinturas murales de Pompeya que en las únicas lilas de Toulouse o en el concierto inaugural que nos ofrecen en armoniosa correspondencia los paisajes de Tarragona sobre el Mediterráneo, trayéndonos entre agua y cielo, en el costado de una nube o en el empeño de una piedra románica, el violeta antiguo de los laberintos. Ni ese violeta, ni los bajorrelieves, ni el dorso de los abanicos etruscos, ni los dibujos de los vasos griegos, son otra cosa en Picasso que elementos. Serán por un momento el riego ocasional o el injerto buscado para fortalecer sus cultivos, pero de ninguna manera su agua más profunda y fiel o el fruto de su casta verdadera.

Siempre veremos en Picasso más Edad Media que Grecia. Merli dice: "Picasso es la sensibilidad de nuestro tiempo". Baudelaire escribía: "la sensibilidad de cada cual es su genio". Y Picasso es el genio de nuestro tiempo; encarna el estilo más acusado de la sensibilidad contemporánea, cosa que no quiere decir, por otra parte, que esa sensibilidad más acusada sea la única. Picasso es el genio de esta época que de una manera u otra, auroral o nocturna,

retorna a la encrucijada medioeval, vuelve al viejo crucero: un camino a la fe, otro a la noche sin fin. Y en Picasso se libra el combate de estos caminos, incluídos los tortuosos ramales que de ellos partieron hasta nuestros días.

Picasso lleva a su combate toda la historia del arte, a veces oculta en las más raras y nuevas invenciones. De ahí que de repente, si por azar se abriera un cuadro, que a lo mejor se llama *Les Demoiselles D'Avignon*, veríamos salir, como de un homérico caballo de Troya, los impulsos que dieron aliento y las líneas que aprisionaron la pintura mural de todos los tiempos, unidas a las fuerzas telúricas más primitivas que viven en la energía plástica de los fetiches africanos o en los falos de la más lejana cultura occidental. Cuando Merli pregunta, al llegar a una de las moradas picassianas: “¿Goticismo, evocación de los vitrales emplomados?”, sabe bien que la respuesta es vana. De sobra sabe que en otros instantes podría preguntar: ¿El Greco, Goya, la pintura griega o romana, las tallas en madera, los primitivos españoles, holandeses, italianos, Persia, Egipto, el arte arábigo, los códices iluminados (con juglares que parecen arlequines y mandolinas cubistas y vestidos de pliegues melancólicos que recuerdan el mundo picassiano más puro), el arte negro, los dolmenes y menhires, Toulouse Lautrec, Stenlein, Cézanne, Van Gogh, Matisse, Seurat (uno de los maestros de esa escuela picassiana en que el volumen adquiere, por el color y por la fuerza espacial que alcanza, quietud y grandeza de escultura), viejas estampas de cualquier parte del mundo y de cualquier época, las artes aplicadas...? De todos estos confines vienen los materiales que arrastra ese “eterno flujo y reflujo pasional y las reacciones intelectuales picassianas” que anota Merli. Reacciones intelectuales pero apasionadas, vitales —como quería Lawrence, o como expresó en el título, tan de nuestro tiempo, un escritor francés: *Les Nourritures Terrestres*—, alimentadas por la tierra; nunca reflejo del solo esqueleto teórico, siempre encarnadas, ya por la noble sensualidad de los tonos locales, sensualidad en que la inteligencia no está vencida nunca, en que el amor se proyecta con vigor objetivo —distinción común a las maneras de pintar españolas—, ya por la “áspera” —palabra de Zervos— belleza del conjunto. Áspera belleza de toda la pintura española, —monjes campesinos de Zurbarán, santos robustos de Ribera; duro, tanto como transparente, aire velazqueño—, que no porque se extreme en la obra negra de Goya deja de ser raíz de todos nuestros pintores, y que tiene quizás su origen en ese esfuerzo amoroso de objetividad que hemos señalado, con

el que se trata de no rendirse al tema, de no caer en las redes de complicidad que éste puede tender a los sentidos —o al intelecto, si se soporta la palabra—, y poder así entregarse al único apetito: la pintura. Reacciones, y a veces convulsiones, apasionadas, que hacen de la geometría arte para mayor cuidado del corazón, pentagrama para la música de los sentimientos, humanizando su rigor. Geometría de la corazonada por la cual hay obras de Picasso que, como dice Zervos, “a pesar de estar situadas fuera de lo verosímil, no por eso pierden ese tono imperativo propio de la verdad. En ellas se registra siempre algún delirio. Sus signos son más mágicos que descriptivos. Por ellas comprendemos mejor lo que es un vidente, una evocación, una frase conjuratoria”.

Por esa línea delirante, por esa luz vidente, por ese humanísimo gesto conjuratorio, sabemos que Picasso es un pintor español. Tan tremenda, tan desmedidamente español hacia fuera de España como lo fuera Goya hacia dentro. Nunca lo gana París para su amabilidad, ni adquiere allí tampoco ese sentido descriptivo de detenida sensualidad corporal, tan característico de la pintura francesa como de la alemana pudiera serlo el sentido descriptivo de la crueldad moral.

Hay algo muy esencial que une a Picasso con Goya. Merli señala nada más que de paso el sentido trágico de Picasso. Ese, más que sentido, sentimiento trágico de Picasso, tan agraciado por el ropaje de los arlequines, tan suavizado por las líneas locas, en vuelo, de esas mujeres hinchadas de cuello elástico hasta un cercano infinito en que se esfuma la cabeza, con densos y arrebatados y trágicos cabellos flotantes, esas mujeres parientas de los globos humanos de las grandes ferias que intentan ascender, revelan un conocimiento de lo trágico, fraterno del instinto trágico de Goya. Más desnudamente nos presenta Picasso este sentimiento en sus toros y caballos heridos, o en el cuadro *Guernica*, con toda su rica historia de dibujos.

Y ese viril arabesco picassiano, ese tremolar lineal que nos prende a la caligrafía de muchos cuadros suyos, ese trazo en fuga, esa cualidad de temperamento que al juego formal más delicado le da surco profundo, nos hace pensar también en el ímpetu, siempre sensible, de Goya. Contra la luz negra de Goya se abre el abanico picassiano, y la luz es negra o rosa o verde o azul: la luz nace en el color, que a veces no es más que el ancho trazo de una línea con sus

aventuras sobre la sombra o sobre el blanco virgen. Luz que no tiene otra razón que “la perentoria del azul tan gracioso”.

Pero, claro está, no se puede decir que Goya sea la fuente de los milagros picassianos. París —que es el mundo— le ofrece todos los senderos, y Picasso inventa el sistema de espejos que los proyecta nuevamente a sus orígenes. Pablo Ruiz Picasso, malagueño de nacimiento y de infancia, hijo de padre vasco y de madre de ascendencia italiana, adolescente en Galicia, joven en Cataluña, hombre en París —que no es Francia sino el mundo—, es el gran refundidor de gestas de la pintura contemporánea. Refundidor, no en el viejo sentido juglaresco, subordinadamente fiel al espíritu del modelo anterior, sino con el moderno y urgente ímpetu del artista actual, que quiere volver a morder las raíces para demostrar las flores de todas las artes.

Hay en su sensibilidad una decisiva infancia malagueña. No concebimos un artista en quien la infancia no sea la fuente de todas las maravillas, y no sabemos que exista nada que nos explique con la suficiente gracia y plenitud eternas las cosas del mundo, los sueños del alma, como nos lo explica la memoria de la infancia.

Si además sucede que Picasso, contra lo que han dicho, no se desarraiga, (han dicho esto porque no es un español de ranciedad local sino porque se arraiga hondamente, desde los límites de la universalidad a que se dedica, buscando en el centro español su gravedad única), veremos en el caso picassiano un ejemplo de eso que nos pedían muchos europeos: la europeización de España. En él sucede eso, como en ningún otro, a costa, claro está, de la hispanización de Europa en el mundo de la pintura: Gris, Miro y Dali siguiendo otros pasos, son la contribución de España al pacto, por no citar sino los más conocidos. Solana queda adentro, más adentro que lo imaginable, defendiendo la vieja fortaleza con sus alucinantes acumulaciones de cochambre hispana, anti-mediterránea, una cochambre oscura, de zoco marroquí y feria visigótica. Y aparte de las estampas, de los cuadros, de las esculturas, de los datos que aporta ahora Merli sobre sus comienzos españoles, ahí están los poemas de Picasso y entre todos la maldición a Franco, con palabras y giros sacados de la más eterna entraña española, que por sí solos podrían acuñar su nacionalidad sin más fe de nacimiento.

Merli nos cuenta la vida y obras de Picasso en Cataluña, esa hasta ahora muy poco conocida aventura picassiana, que tanto ha debido pesar indudablemente

en su formación. Se nos aparece así un Picasso humano, salido de la nada, fervoroso, silencioso, luchador, con la más grande tenacidad frente a cada fracaso. En Cataluña descubre Picasso al Greco, incorporándolo a su corta experiencia de pintor que se inicia, en Cataluña descubre el impresionismo. Casas y Nonell le sirven de prueba para templarse. Allí ve las pinturas murales de Tahull y de Caldas de Bohí. En Cataluña se inauguran sus tres grandes épocas: la azul, la rosa, la cubista. Pero Merli, aunque preferentemente nos habla de este aspecto de la vida de Picasso, también nos cuenta muchas cosas del Picasso de los primeros y difíciles tiempos de París, persiguiendo el laberinto picassiano, ese laberinto pintado con el más alto entusiasmo hasta el puerto final: *Guernica* y el "simultaneísmo", esa serie de retratos con dos ojos a un lado de la cara, que reflejan dos movimientos: perfil y frente sobre un solo ángulo. Puerto final por ahora. Que Picasso es un viejo lobo de mar y nada podrá anclarlo sino la muerte. Después del *Guernica*, sin embargo, hay un compromiso para Picasso: acabar, deteniéndose, la teoría de España que allí inicia por el "llamado", por "la voz" de la sangre. Lejos, en el ocaso del siglo pasado, abriendo la marcha a la obra picassiana, queda el testimonio de dos cuadros que Merli reproduce y comenta con exactitud: un riberesco mendigo, pintado en 1895, y un asceta grequiano, pintado en 1903. La obra de Merli, tan cordial en comentarios, tan original de información, tan espléndida en reproducciones, algunas casi desconocidas, otras de fidelísimo color, nos ha avisado que a Pablo Picasso lo está esperando el toro, con los ojos más llenos que nunca de claros vaticinios, para que lea en ellos el porvenir.

LORENZO VARELA

Calendario

por ERNESTO SÁBATO

Revistas

En *La nuit d'exil* (Alfar, número 81, Montevideo), reaparecen esas calidades puras de Louis Aragon que tanto queremos: cierta aptitud para la melancolía, para los horizontes lejanos, un mágico realismo, todo lo que puede ganar para su alma un poeta que la ha perdido muchas veces (en el dadaísmo, en el surrealismo, en el marxismo). Nicolás Calas dice en su último libro (*Confound the Wise*): "Si uno desea leer novelas a la manera de Balzac, debiera tomarse la molestia de retroceder hasta el maestro, en vez de satisfacerse con imitaciones como las de Aragon". Sólo un prejuicio político puede explicar semejante afirmación.

Boletín de la Unión Panamericana, agosto 1942: una nota gráfica sobre la exposición representativa de la escultura contemporánea de las Américas, realizada en Washington, durante el mes de mayo.

En el número 77 de *Nosotros*, Roberto F. Giusti escribe un largo artículo sobre la necesidad de una ley del profesorado. En el insuperable desquicio que nuestros ministros han logrado producir en la enseñanza secundaria, sería bueno que se atendiera al sensato y sólido proyecto de Giusti.

José Luis Martínez concluye en el número 13 de *Tierra Nueva* (México) su inteligente ensayo sobre Aldous Huxley. Será porque dudamos de las condiciones de poeta y artista de Huxley, que la opinión de Martínez

nos parece excesivamente elogiosa. Pero aun dejando de lado esas condiciones, esenciales en un novelista, y atendiendo a los problemas técnicos, no hay que exagerar los méritos del escritor inglés. Las innovaciones técnicas son plausibles cuando obedecen a una necesidad inviolable del contenido: si no, son mera acrobacia literaria. Parece difícil probar que las innovaciones de *Con los esclavos en la noria* sean algo más que una revolución en el arte de encuadernar un libro. En cuanto a los procedimientos novelísticos de *Contrapunto*, inclusive la introducción en la obra del propio autor, que Martínez considera invenciones de Huxley ¿no se hallan todos en *Faux-monnayeurs*? Con la ventaja, claro está, de que Gide es artista.

Judaica, 107. Transcripción de un ensayo de Sanín Cano sobre Brandes: "Fue de nacimiento un esfuerzo imperioso de la naturaleza para crear una inteligencia capaz de entenderlo todo".

La revista *Kollasuyo*, de La Paz, trae en su número 41 un ensayo de Belisario Díaz Romero, en donde se prueba que el genio es una forma de la epilepsia o algo por el estilo. Pertenece a la paleografía.

Saeta, mayo de 1942. Se anuncia la traducción de *Azul* al alemán, hecha por el Dr. H. Weil, y se transcribe una carta elogiosa de Rubén Darío (hijo) sobre este trabajo.

Panorama, mayo de 1942. En esta revista, publicada por la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, aparece una traducción del ensayo que escribió Borges sobre los clásicos. (SUR, octubre de 1941); está precedida de una nota biográfica del autor.

En el *Correo*, de la misma Oficina (julio de 1942) se informa de las reacciones (violentas) que los dos últimos libros del profesor Américo Castro han provocado en los países latinoamericanos: José Luis Martínez, en *Letras de México*: "El autor se siente animado de un hispanismo torpe en mengua de lo indígena".

El profesor Warner, en la misma revista, cree que el Dr. Castro no está exento de prejuicios raciales.

Luis Alberto Sánchez: "Suficiencia y ligereza son el denominador común de ambos libros y, en general, de la actitud de Castro acerca de nuestra América".

Abreu Gómez, en *Cuadernos Americanos*: "sus ligeras y maliciosas afirmaciones acerca de la imbecilidad y de la antropofagia del indio americano..."

He aquí algunas de esas afirmaciones: "Los indios no supieron lo que es un pensamiento, ni tuvieron noción de lo que significa ser un ser humano. Poseyeron técnicas, pero no tuvieron sospechas de la filosofía, de la ciencia ni de la moral... Por eso los mexicanos se comían tranquilamente a sus semejantes como si fueran animales".

Sobre *La peculiaridad lingüística*, etc., las opiniones guardan la misma rigurosa uniformidad: L. Perrán de Pol, en *Filosofía y Letras*, de México: "¿Es racional este sometimiento a rajatabla que se pide a los americanos? Hoy día, el castellano es tan patrimonio de México, del Perú, de Argentina o Vene-

zucla como de España misma... América puede y debe decir mucho en el desarrollo posterior del idioma castellano. Una cosa es desechar palabrotas que representan la hez dialectal de varios idiomas y otra prescindir de los laboratorios vivos que son todas las Américas". Finalmente se transcriben extensos párrafos del artículo de Borges.

Un artículo de Hugo MacDougall publicado en el número 6 de *Cine* (Buenos Aires) ha desencadenado una polémica sobre las ventajas y desventajas sociales, poéticas, sanitarias, cinematográficas y políticas de ser linyera. Al despreocupado elogio del vagabundeo sucedió un artículo de Emilio Novas, donde el linyera es aplastado por una división de tanques al mando de Carlos Marx (un Carlos Marx un poco demasiado fatalista, para mi gusto, porque no creo que nunca haya sostenido lo inevitable de ciertas etapas históricas). Ahora, en el número 9, Santiago las Heras replica a Novas con un artículo titulado *Yo he sido linyera*.

Books Abroad (Nueva York), primavera de 1942.

S. A. Rhodes escribe sobre Jean-Jacques Bernard: "Es capaz de extraer la poesía y el pathos de los aspectos más triviales de la vida — una mirada, un suspiro, un momentáneo silencio, un apagado sollozo".

Ramón Sender casi contesta a un ensayo de Roger Caillois (*Pour une esthétique sévère*, número 1 de *Lettres Françaises*). Sender defiende con pasión el papel del irracional, del subconsciente, en la obra de creación, que supone —según parece— que Caillois niega.

Luis Alberto Sánchez escribe sobre el novelista José Ferrando, quien ganó, junto con

Ciro Alcgría, un concurso literario en el Perú. El laureado escritor se caracteriza por un estilo —de alguna manera hay que calificarlo— florido. Veamos algunos ejemplos: “Esa mujer era un imperativo categórico a la violación”. “Sus rememoraciones se aclararon

al fulgor de luciérnagas que rubricó la colilla en su postrera parábola hasta las aguas procelosas”. “Rossi cortándose hacia el arco, se vino dribleando e hizo un centro preciso en esta frase”. Como se ve, en todas partes se premian habas.

Espectáculos

Con la dirección entusiasta de Wally Zenner, el grupo *Espondeo* puso en escena *Feliz viaje*, de Thornton Wilder, y *Donde está marcada la cruz*, de O'Neill. Es inútil hacer el elogio de Wilder, uno de los pocos escritores norteamericanos que ha alcanzado las fronteras de la Pureza, librándose del pintoresquismo, la batura y la criminología, tan cariñosamente reiterados en la literatura de los Estados Unidos. Los jóvenes de *Espondeo* lograron recrear la suave ternura, el humor melancólico, la poesía cotidiana de esa pequeña obra de Wilder. El acto de O'Neill interpuso su tremenda dificultad y la interpretación debe considerarse como parcialmente fracasada; la intensidad que se imprimió desde el comienzo a Nat Bartlett tuvo dos malas consecuencias, evitables: se adivina demasiado la locura de Nat, que debiera estallar y sorprender al espectador en la parte final; impide un *crescendo* que sería necesario en esta breve pieza teatral con estructura de cuento fantástico.

Borrasca tiene innegables méritos fotográficos y una gran interpretación, pero suena dema-

siado a un *Muelle de las brumas* americanizado: Jean Gabin sigue siendo un noble bruto, pero le han oxigenado el pelo y producido un hermoso ondulado que le da cierto aire equívoco, entre gigoló y estibador; el gran Thomas Mitchell asume vagas reminiscencias de Michel Simon, componiendo una especie de Thomas Michel Simon (con un poco menos de viscosidad que el original); Ida Lupino reencarna, verosímelmente, a Michelle Morgan. Claro que sería injusto no hacer notar las diferencias: no creo que nadie espere alguna escena como la que sucede en el fondín de *El muelle de las brumas*. Esas clases de inmoralidades se cometen en los Estados Unidos después de la ceremonia nupcial, y Jean Gabin se muestra muy comprensivo de esta extraña costumbre.

En la A. I. A. P. E., *El Guirigay*, teatro de títeres de Andrés Mejuto, ha dado excelentes versiones de entremeses clásicos y modernos. Los decorados de Gori Muñoz y R. Pontones, muy buenos.

Comentarios

La exhibición de *Journey into fear*, la tercera película de Orson Welles, desencadenó en Hollywood el escándalo de costumbre. El bando más numeroso hace las siguientes acusaciones: melodrama vulgar, grandilocuencia, arbitrariedad; los otros opinan que es una obra de arte y que sólo se la puede comparar a los mejores films de von Sternberg o de Hitchcock.

De acuerdo con cálculos publicados en *Le Recueil* de Quebec, desde que se publicó el primer libro impreso (1456) han aparecido unos 30 millones. De éstos, 70.000 tienen vinculación con Napoleón, 500 han sido dedicados a la papa y 7.000 a la teoría de la relatividad. (Es bueno recordar que la memoria original de Einstein es de pocas páginas).

"Colophon", del semanario *John O'London's* (Londres), sugiere que aun en las más gran-

des novelas no se siente esa impresión de necesidad en la interrelación de las diferentes partes que es característica de las perfectas obras de arte. Se pueden transponer, e incluso suprimir, párrafos enteros sin que la obra sufra una pérdida seria. Pero transpónganse o suprimanse unas pocas frases en una fuga de Bach o algunas palabras en un soneto de Shakespeare, e inmediatamente se tendrá la sensación de que algo de lo mágico se ha evaporado.

Franz Werfel explica en una entrevista por qué ha escrito *El cántico de Bernardette*, novela sobre la santa de Lourdes: considera el relato de esta experiencia espiritual como una polémica sobre la guerra actual, guerra que no se hace —según Werfel— por espacios vitales, ni por nuevas formas sociales o económicas, sino por principios espirituales y metafísicos.

Noticario

Toulouse. Monseñor Jules Saliège, arzobispo de Toulouse, ha hecho leer una pastoral en que protesta por la política racial del gobierno: "Francia, patria amada, que conservas en la conciencia de todos tus hijos el respeto tradicional por el individuo humano: caballeresca y generosa Francia, no creas que seas responsable de estos errores".

Berna. Sacerdotes de la Iglesia Ortodoxa de Checoslovaquia, ejecutados por la Gestapo en represalia de la muerte del "protector" Heydrich: Jan Sonnevend, deán del cuerpo eclesiástico checo de Bohemia y Moravia; monseñor Matej Palik; capellán Wladimir Petrek, de la iglesia de San Carlos; y el sacerdote Vaclav Cíkl, de la misma iglesia.

Londres. Falleció a los 70 años el escritor Cosmo Hamilton.

Londres. Se recordó que hace un año, el doctor Otto Dietrich, jefe de prensa nazi, anunció la destrucción completa y definitiva de los ejércitos rusos.

- Berlín.* Según el periódico de economía *Deutscher Volkswirt*, en Francia está por cerrarse una segunda tanda de 4000 fábricas, debido a que los obreros no trabajan de modo racional. Las demás fábricas serán fiscalizadas de cerca. Agrega el periódico alemán: "Es necesaria la concentración industrial, y todos los trabajadores que queden sin empleo hallarán pan y trabajo en Alemania".
- Buenos Aires.* TINCLADO, agrupación de teatro libre, prepara un congreso de teatros independientes, donde se discutirán los problemas culturales del movimiento y sus vinculaciones con la escena nacional.
- Buenos Aires.* La comisión directiva de la S. A. D. E. ha dirigido una nota al presidente de la Cámara de Diputados para expresar su solidaridad con las instituciones de cultura que piden la reglamentación del estado de sitio.
- Miami.* Waldo Frank declaró al llegar a esta ciudad: "Los pueblos de todos los países latinoamericanos, sin excepción, están en favor de las democracias y son antifascistas. Ningún pueblo de Sudamérica está más conscientemente de nuestro lado que el argentino".
- Vichy.* Edouard Herriot fué arrestado e internado en su residencia, cercana a Lyon. El prefecto del Ródano pidió al detenido que asegurase por escrito que no abandonaría el territorio nacional, a lo que Herriot contestó: "Vd. me insulta; puede decir a sus amos que no estoy obligado a contraer ningún compromiso. Tengo uno solo: servir a Francia".
- Vichy.* La bomba correspondiente al 30 de septiembre, contra la sede del Partido denominado del Pueblo, produjo un muerto y siete heridos graves.
- Lisboa.* Los nazistas ejecutaron al actor Harry Baur, junto con cierto número de rehenes.
- Berlín.* La emisora local se muestra irritada por la defensa rusa en Stalingrado. El general von Kleist, como los oficiales egipcios en la comedia de Bernard Shaw, ha declarado que el ejército soviético no ha sido aún aniquilado porque los mariscales rusos ignoran las reglas del arte militar, empeñándose en aparecer por donde las más elementales leyes tácticas lo prohíben.
- Buenos Aires.* El Poder Ejecutivo declaró que se ha limitado a tomar nota de la resolución que sobre ruptura de relaciones con el Eje produjo la Cámara de Diputados.
- Vichy,* 5 de septiembre. Fué arrojada una bomba en el teatro de París donde el señor Doriot se disponía a hacer su acostumbrado elogio de la civilización hitlerista.
- Buenos Aires.* Se realizó la reunión convocada por la revista *Orden Cristiano*. Se expresó la solidaridad con el episcopado alemán, que en memorable pastoral colectiva se pronunció contra el totalitarismo. Se decidió combatir la infiltración de las ideas totalitarias en el seno de la Iglesia y del campo católico, en consonancia con las encíclicas pontificias.
- Estocolmo.* El general Luetke, jefe de las fuerzas de ocupación en Dinamarca, ha regresado a Alemania. Debe su reemplazo a su natural demasiado bondadoso, que lo llevaba a fusilar menos rehenes de lo que se considera rutinario.
- Leeds.* Sir Richard Acland, miembro del Parlamento, se expresó en favor de la total desaparición del sistema capitalista, por considerarlo fracasado.

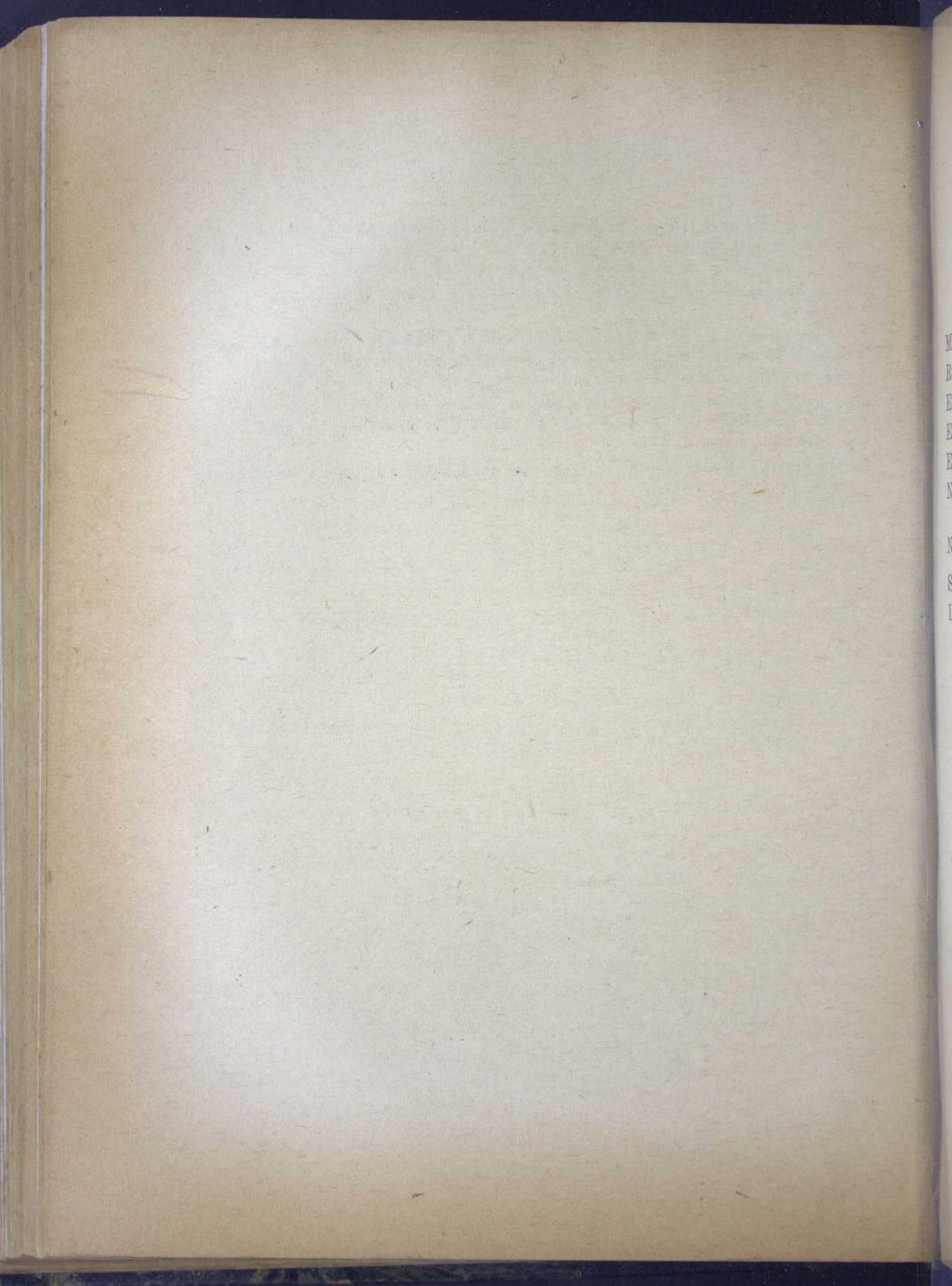
Córdoba. El Congreso Nacional de Estudiantes Universitarios aprobó una ponencia en favor de la ruptura de relaciones con el Eje, propiciando asimismo el levantamiento del estado de sitio, la represión de la quinta columna y la solidaridad interamericana.

Chicago. Muere, a los 70 años, Federico Augusto Stock, director de la Chicago Symphony Orchestra.

Vichy. Laval exhortó a los trabajadores franceses a ir a Alemania. Recordó, con bastante emoción, los enormes sacrificios que está haciendo ese país y todo lo que sufre en estos momentos. Al día siguiente fueron apaleados los obreros no persuadidos por su discurso.

Buenos Aires. La editorial Losada ha abierto un concurso para obras inéditas en prosa, de autores nacionales residentes en el país. Se cerrará el 31 de diciembre y estará limitado a obras que no sean de ficción.

Buenos Aires. El premio Martín Fierro de poesía fué otorgado a la señorita María Granata, por su libro *Umbral de tierra*.



Í N D I C E

	Pág.
Misión de Lawrence de Arabia, por <i>Victoria Ocampo</i>	7
Retrato fiel, por <i>Vicente Barbieri</i>	42
El cuarto vacío, por <i>Charles Morgan</i>	48
En el tercer centenario de Galileo, por <i>Rodolfo Mondolfo</i> ..	86
El martirio de Aleusis, por <i>J. R. Wilcock</i>	92
Nina Vallender, por <i>Adela Grondona</i>	94

N O T A S

Sobre la descripción literaria, por <i>Jorge Luis Borges</i>	100
LOS LIBROS: Oliverio Girondo: "Persuasión de los días", por <i>Eduardo González Lanuza</i>	102
Enrique Anderson Imbert: "Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras", por <i>E. G. L.</i>	108
Rafael Alberti: "La arboleda perdida"; "¡Eh, los to- ros!", por <i>Guillermo de Torre</i>	110
Émile Brehier: "Historia de la Filosofía", por <i>Luis Farré</i>	113
George Gamow: "Mr. Tompkins in Wonderland", por <i>Ernesto Sábato</i>	117
CRÍTICA DE ARTE: Joaquín Torres García, por <i>Julio E. Payró</i>	120
Joan Merli: "Picasso", por <i>Lorenzo Varela</i>	124
CALENDARIO, por <i>Ernesto Sábato</i>	130

ESTE NONAGÉSIMO SÉPTIMO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA Y UNO DE OCTUBRE DE MIL
NOVECIENTOS CUARENTA Y DOS
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES