

SUR

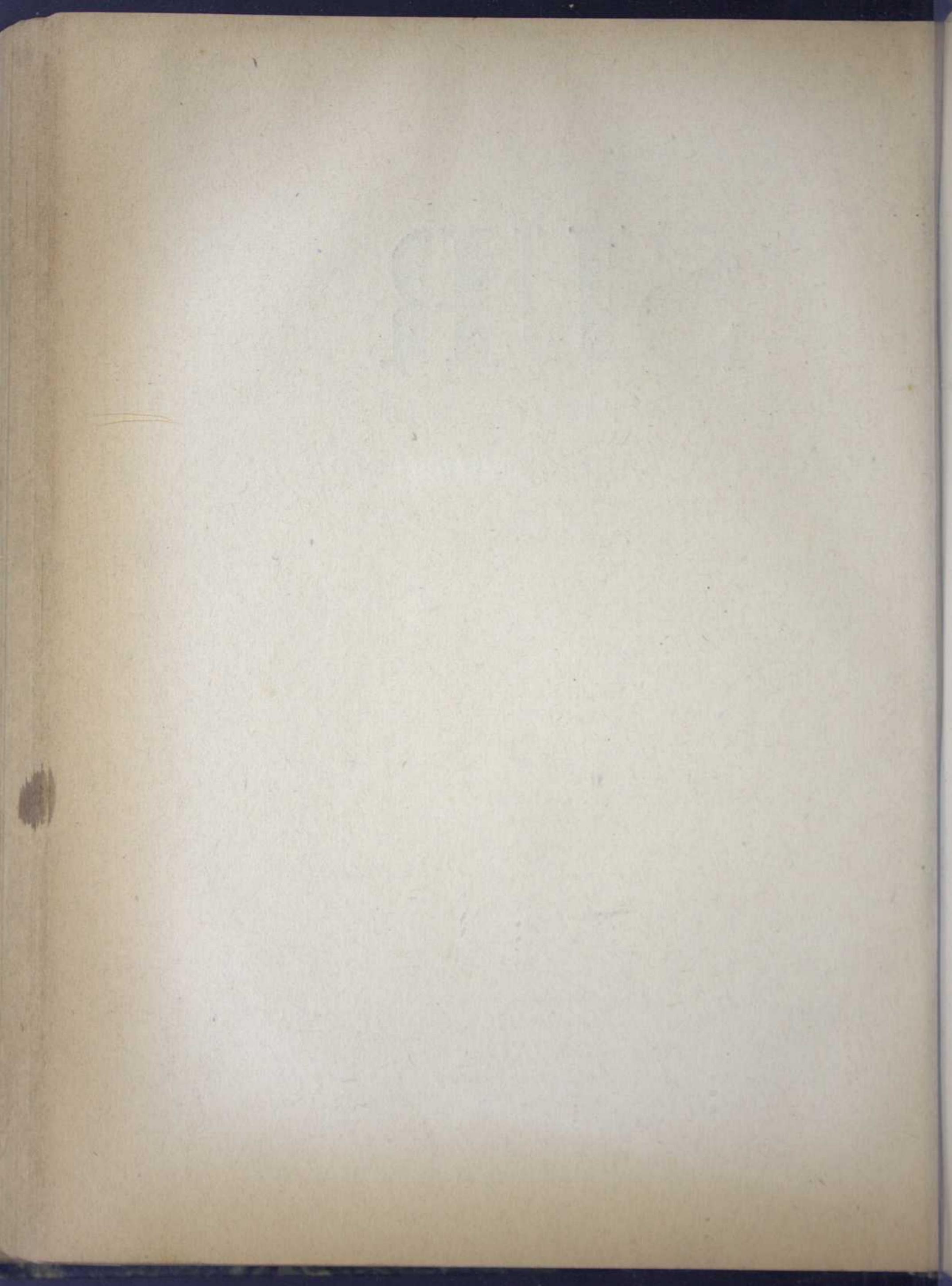
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

DICIEMBRE 1942

AÑO XII

BUENOS AIRES



S U M A R I O

E D U A R D O M A L L E A
JUEGO

T. S. E L I O T
POESÍA EN TIEMPOS DE GUERRA

R O S A C H A C E L
*LA VENTANA QUE DA SOBRE
LA MUERTE*

R A I M U N D O L I D A
SANTAYANA Y BROWNING

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

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

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Alberto Zum Felde: "Proceso intelectual del Uruguay", por *Carlos Mastronardi* ☆ Ismael Mota: "Romancero"; Ramón Menéndez Pidal: "La lengua de Cristóbal Colón", por *Enrique Anderson Imbert* ☆ Roger Caillois: "La Roca de Sísifo", por *Julio Molina y Vedia* ☆ Harold U. Faulkner, J. Kepner y H. Bartlett: "Vida del pueblo norteamericano", por *Arturo Monfort* ☆ ARTE: "Pintura y nacionalismo", por *Raúl A. Monsegur* ☆ Ana M. Berry: "Bruegel el Viejo", por *Julio E. Payró* ☆ CALENDARIO, por *Ernesto Sábato*.

J U E G O

I

Ninguno se parecía a mí — comenzó Landor.

Desde muy chico me gustaba arreglármelas solo. Me acuerdo, por ejemplo, de los veranos en el campo. Teníamos una casa vieja con un comedor en el que había olor a manzanas y ruinosos muebles y lámparas que de tan antiguas no daban maldita la luz.

Yo la miraba a mi hermana Ema y le veía la linda cara medio metida en la sombra. La casa contaba con un pedazo de campo; este pedazo estaba hipotecado. Decían que la casa la había hecho mi bisabuelo, aquel furioso coronel de barba con nariz de gavilán cuyo retrato estaba en el corredor. Los domingos me mandaban limpiar el retrato: me subía a una escalera y despegaba con deleite las telarañas de la parte de arriba. Los ojos del coronel parecían bolas de alquitrán y me miraban con severidad. El coronel usaba anchas charreteras y parece que había peleado en La Larga o una cosa así. Yo despegaba las telas de araña y cuando encontraba el bicho lo aplastaba con los dedos y lo pegaba en la parte oscura del cuadro para que no se viera. Tenía un quepí azul como los del Museo Histórico, achatado en la parte de adelante. Decían que había sido bravo. Yo le sacaba la lengua, desafiando la mirada dura, y volvía a colgar el cuadro y me iba al

comedor, donde mi madre y mi abuela jugaban el tute del anochecer contra mi padre y mi tío.

Mi abuela caminaba con ayuda de un bastón y se lo pasaba protestando. Mi padre era bastante raro y tenía una palidez mortal y andaba como en perpetua pelea con un secreto y no hacía más que gestos de repugnancia cuando le ofrecían algo dulce, un caramelo o una cosa así. Mi abuela decía por eso que era un neurasténico y que la gente así debía andar lejos como los perros con sed. Mi tío era algo sordo y mi padre tenía un comienzo de cataratas, lo que agriaba más su carácter. Los dos andaban siempre armándose peleas, pero el que tenía peor genio era el tío. Se llamaba Gaspar y había sido teniente de la Guardia Nacional, o de otra guardia, no me acuerdo bien. Tosía el día entero como un condenado y tenía ardores de estómago y andaba hecho un espectro colérico con un sobre de bicarbonato en el bolsillo; echaba el polvo en la palma de la mano y se lo largaba a la boca de un golpe. Nunca me daba un centavo. La vieja —la abuela— andaba siempre con un libro debajo del brazo, con no sé qué estupideces escritas en inglés porque había nacido por allá. Mi madre ganaba siempre a las cartas, no porque supiera jugar sino porque tenía mucha suerte, y se lo pasaba persiguiéndome todo el día y persignándose cuando me veía trepado a una higuera o corriendo detrás de los terneros guachos alrededor del aljibe.

La casa donde vivíamos tenía una balaustrada en la cornisa, con estatuillas de trecho en trecho. Las estatuillas tenían la cabeza y los brazos rotos porque yo me lo pasaba ejercitando mi puntería. A veces, en vez de pegar en las estatuillas, pegaba en uno de los vidrios azul y blancos del mirador. Eso resultaba desastroso. Me aburría como un sapo en la casa y me iba a abrir las puertas de los corrales para que se escaparan las aves y salieran los dos peones echando ascuas y gritando cosas contra mí. Yo me moría de risa y los miraba desde

lejos a las carcajadas y me ponía a comer avellanas en el galpón donde guardaban los aprestos y donde había un olor a oveja que daba náuseas. Cuando algún peón me sacaba corriendo me iba al comedor, furioso, y me ponía a lagrimear y le decía a mamá que el peón me había pegado con un palo astillado y fingía dolores y hacía una terrible comedia hasta que echaban al peón. Siempre tenía que echarlos el tío Gaspar; tal vez porque había sido de la Guardia Nacional, o tal vez porque era más rabioso que mi padre, a quien le gustaba más pasear su gesto agrio que echar gente o tomarse algún trabajo así. A mí me parecía que el tío Gaspar era un bruto y hubiera querido que alguno de los peones le pegara una paliza. (Me habría reído a mis anchas). Pero se iban con la cabeza gacha, dándose vuelta de vez en cuando a ver si me veían. Hubieran acabado conmigo de buena gana pero era difícil pescarme. A veces estaba mi madre en el comedor haciendo solitarios con las cartas y mi abuela leyendo uno de aquellos libros; entonces yo me iba a mi cuarto, agarraba un libro más grande, venía en puntas de pie y zás, le acomodaba a la abuela un librazo en la cabeza. La vieja se quedaba medio muerta y empezaba a chillar y se levantaba después de un alboroto de aspavientos y yo corría a esconderme en el galpón y las veía por una rendija, a ella y a mi madre, paradas en el corredor. Mi madre estaba seria y agarraba del brazo a la abuela. Era un cuadro. Yo no volvía hasta la noche y me mandaban a la cama sin comer entre los denuestos de la abuela. La negra Adela venía a tender las otras camas después de servir la mesa, porque era cocinera y buena y tenía fama de hacer las mejores empanadas de los alrededores. Cuando entraba la negra yo me metía debajo de las cobijas y me hacía el dormido. La negra iba y venía. Yo sabía que se iba a parar al fin delante del Cristo para rezarle apurada un padrenuestro con aquella enorme jeta que parecía un morrón negro. En eso me levantaba de repente con un grito feroz y la negra salía despavorida y alborotaba el comedor y

cuando venían todos a verme me encontraban dormido como el ángel que querían que fuera. Yo no era ningún ángel. Me gustaba salir los domingos en la americana con el cochero y mi hermana Ema. Decían que mi hermana parecía una flor de invernáculo. Yo no sé; hablaba con una voz que apenas se le entendía de tan suave y aflautada. Ema era una pobre infeliz y yo la protegía. Me encolerizaba que anduviera juntando hilos de colores y carreteles con unos ojos de ida; cuando le pescaba aquellas cosas se las quitaba y las tiraba en el charco de los patos frente a la cocina. Ella se ponía a llorar y yo la amenazaba y entonces se callaba y me acompañaba suspirando hasta el cajón con alambre tejido donde teníamos encerrada a la nutria. La nutria se levantaba para comer en las dos patas de atrás y con las de adelante agarraba las verduras como una persona, mostrando los dientes tan amarillos como si hiciera mil años que estaban así de sucios. Yo me iba a buscar pastos para darle, buscaba verdura y hojas de las más raras pero nunca encontré una que fuera bastante venenosa como para hacerla reventar. Los hongos venenosos no le hacían nada; engullía y engullía, tan fresca. Era más dura que el diablo.

Me reventaba andar con los demás chicos. Estando con ellos no podía hacer lo que me daba la gana. Cuando venían de los establecimientos vecinos en breques o americanas les hacía algunas cosas para vengarme. El francés Georges me molestaba especialmente. Era pelirrojo y lo vestían con un traje de marinero y una gorra que tenía en la cinta la palabra *Toulon*. Yo me ponía a gritar delante de las visitas: “¡Toulon! ¡Toulon!” hasta que el muchacho se ponía rojo como un rábano. En el campo había dos perros ladradores y yo los lanzaba enardecidos, desde el galpón, para el lado de las visitas. Mi madre salía a la galería con una gran cara de aflicción. Yo les enseñaba a los muchachos a tirar con honda contra las estatuitas de las cornisas y una vez traté de hacer subir a Georges allí para que se pusiera en lugar del

querubín y poder tirarle desde abajo pero el francés se emperró en quedarse donde estaba y me dijo no sé qué cosa que me hizo subir la sangre a la cabeza y me fuí encima de él y los demás chicos chillaban hasta desgañitarse y tuvo que venir el tío Gaspar para sacármelo de abajo y yo hubiera querido agarrármelas también con el tío y estaba sin alientos y decidido a todo. El tío Gaspar gritó que yo era un crápula y que si mi padre hubiera tenido un poco de energía ya me habría metido en un colegio donde me vapulearan de la mañana a la noche. Yo lo miré desafiante y divisé de lejos en la galería a mi padre tratando de ver algo a la distancia, parado en medio de las visitas, triste, con el largo cabello gris caído a los lados de la frente. Parecían todos reunidos allá para presenciar el espectáculo; y el espectáculo eran ellos parados como moscas debajo de la balaustrada y de las estatuas. La madre del francés era una furia.

Me gustaba andar solo esos veranos. A veces me aburría un poco, pero había siempre nidos que bajar o chimangos parados en los alambrados. Los chimangos están siempre llenos pero se paran en las osamentas a gritar para que nadie se les acerque y tener comida para después. El tío Gaspar decía que eran unos animales previsores; a mí me parecían unos puercos angurrientos y descargaba sobre ellos, furioso, kilos y kilos de municiones: es muy difícil pegarles porque en cuanto uno se descuida ya levantan el vuelo. Al atardecer me iba a ver carnear y armaba grescas a los perros para que se las agarraran los unos con los otros, aunque esto no era especialmente divertido.

El invierno lo pasábamos en Buenos Aires. La casa de la ciudad se parecía a la del campo. Era muy vieja y apestaba a toda clase de olores; en la despensa había olor a tocino y en los cuartos olor a vejez y humedad. Los cuartos tenían unos techos altísimos y eran enormes. En el cuarto de mamá había un reloj metido adentro de un fanal de vidrio y la novedad era que un marqués de casaca salía a saludar

cuando daban la hora. Yo le había echado el ojo a ese reloj. En la sala había muchos cuadros entre los cuales uno que representaba a una bañista que salía del agua envolviéndose en una sábana y otro que tenía que ver con un perro mordiendo a una liebre. Claro que estaba también el coronel con su nariz de gavián. Me daban ganas de darle de latigazos para que se dejara de estar ahí eternamente como un mirón.

La abuela dormía al lado de mi cuarto y roncaba y a veces gritaba de noche. Mamá andaba siempre persiguiéndome sin decir nada, mirándome con aquellos ojos, pero yo me daba vuelta y me iba. No quería que me pidieran nada. Cada uno es libre. Mi padre decía que yo debía ser ingeniero porque me pasaba la vida desarmando aparatos. Yo no quería ser ingeniero y parecerme a ese ingeniero de ferrocarriles que venía a veces a comer y delante del que tenía que estar tieso y callado, aburriéndome. Era el tipo más repugnante que he vis'o. Andaba vestido de punta en blanco y le colgaba de la cadena un dije en forma de ancla. Yo me quedaba quieto en la mesa pensando cómo podría hacer para apropiarme del dije sin que se diera cuenta — pero era difícil. La negra Adela servía la mesa y mi madre y mi padre hablaban poco; el gasto de charla lo hacía la abuela; hablaba siempre de las cosas más antiguas. De los hindúes y de otras cosas. Sin duda lo aprendía en todos esos libros que tenían en la tapa la mancha de las teteras que ella les había puesto encima durante qué sé yo cuántos años. Cuando se iba el ingeniero, mi padre me decía que yo iba a ser alguna vez como él; a mí me daba rabia. Mamá me endilgaba a cada rato unas filípicas sentimentales insoportables y me venían ganas de agarrar las puertas y salir disparando; pero me resignaba porque ella tenía aquellos ojos. Se pensaban que uno puede ser un ángel. Yo no soy ningún ángel: siempre he sido un individuo libre y me ha gustado vivir a mis anchas. Por eso cuando veía a uno de esos beatones me daban ganas de emprenderla a golpes. El tío Gaspar era sin duda un modelo

de santo. ¡En buenas lo he visto yo! Una vez se presentó en casa una mujer con un chiquilín, gritando, y armó un escándalo en el vestíbulo, y mi madre y la abuela cerraron las puertas para que yo no pudiera oír y les pareció que yo no me había enterado de nada como si fuera un infeliz. Me enteré de sobra pero maldito lo que me importaba. Yo no sé por qué a algunos les disimulan los lados flacos y a otros se lo pasan echándoselos en cara. Las cosas están mal arregladas y habría que ponerlas al revés. Yo ya no era un chiquilín y necesitaba plata. Al colegio, ni iba. Firmaba con la letra de papá, que era tan fácil de hacer, las comunicaciones semestrales y los boletines de falta y me iba al puerto o a Palermo con un atajo de tontos que no servían ni para escaparse de la ciudad en busca de algo divertido. Les gustaba ir a tomar caña a los cafetines y oír historias contadas por marineros ingleses y contrabandistas. Yo les dije que eran una cáfila de idiotas y uno casi me mata. Ni me ocupé de vengarme.

Lo que me importaba era pasarlo bien y planear cosas. Soñaba con salir en busca de peripecias. Ansiaba encontrar con quien cambiar proyectos. Uno de los muchachos vivía en Lomas; lo hablé y pareció medio convencido, por lo que empecé a especializarme con él y en vez de irnos con los otros al puerto o al bosque de Palermo nos metíamos en un barcito de la calle Victoria. Él tenía siempre dinero para pagar y yo no tenía ni un centavo. Se presentó el problema de pagar el viaje y de llevar algunos pesos. Quedamos en que nos iríamos un martes. El lunes por la mañana entré en el cuarto de mi madre cuando no estaba ella y me alcé, sin decir agua va, con el reloj del marqués, y lo envolví bien y me fuí con él a empeñarlo. Me llené los bolsillos de plata y volví antes de que llegara la gente de casa. Cuando se dieron cuenta de que faltaba el reloj se armó la de San Quintín. La negra Adela levantaba los ojos al cielo y no le paraban los labios mientras el tío Gaspar no me sacaba la vista de encima; yo me hacía el indiferente.

El asunto acabó mal porque gracias al tío me encerraron por tres días en mi cuarto hasta que se descubriera la cosa. El otro chico me estuvo esperando inútilmente en el café. Y mi madre me enjaretó como quince filípicas y al fin se lo dije todo para que me dejara tranquilo y no me mirara así. Fué un lindo golpe perdido. Por un tiempo dejé de pensar en el viaje. Pero el asunto me trabajaba por dentro y dos meses después me armé con un sobretodo de cuero del tío Gaspar que parecía para cruzar la Cordillera y nos mandamos mudar con unos desocupados de que me había hecho amigo en el puerto. Hacía frío. La escapada fué de noche. Eran unos sujetos espléndidos y me enseñaron la técnica de los viajantes "de arriba". Aprendí por ejemplo que al ponerse el tren en marcha nunca se sube a los vagones por el costado, pues se puede abrir una puerta y darse uno un golpe del diablo, sino por la parte de adelante, que es la segura.

Adentro de los vagones se pasaba una vida estupenda. Llevábamos un brasero y buena provisión de pan y queso y salame de Milán. El primer viaje lo hice con aquellos tres italianos y un barbudo que no abría la boca ni para decir de dónde era. Íbamos en el rápido a Rosario, donde los italianos decían que tenían amigos en el puerto y que conocían sobre todo a un fondero anarquista capaz de fiar hasta los pantalones. Era pleno invierno y yo tiritaba metido en el pesado abrigo de cuero, y los otros se reían de verme tan tierno en semejantes empresas. Me llamaban la niña, pero no me ofendían porque lo hacían con buena intención. Aludían a mi aspecto de debilidad y aunque lo hubieran hecho con mala intención me hubiera importado poco, porque lo que yo quería era pasarlo bien y ver cosas. Iba loco de contento. La ciudad adonde llegamos me pareció un sitio maravilloso. Era como si llegara con unos exploradores a un país desconocido. El fondero anarquista no quiso saber nada con nosotros y lo pasamos bastante mal hasta que pudimos conquistar un barrio donde nos daban magníficas

sobras de puchero y guisos todavía calientes. A mí me habían encargado de la cocina y al principio todos protestaban por el exceso de pimentón o lo desparejo del cocimiento o mi falta de mano en lo relativo a la sal. Dormíamos a la intemperie al lado de unas obras que estaban haciendo en el puerto. Yo solía quedarme solo mientras los otros salían al pique a ver si conseguían algo. Yo miraba pasar por el paredón alto de enfrente a las señoritas de la ciudad y les miraba las piernas, diciéndome: “Al diablo que están bien alimentadas”. (Veía todas las cosas por el lado de la alimentación). Ni pensaba en mi casa. Sabía que era mejor no pensar. Si uno mira para atrás no puede ser fuerte. Los fuertes miran para adelante. La cuestión es que al poco tiempo ya no pudimos quedarnos allí porque los víveres empezaban a escasear y todos los fonderos de los alrededores estaban escamados. Las piernas de las señoritas que pasaban por allá arriba me parecían cada vez más gordas. ¡Qué robustas eran! Yo me miraba al espejo que tenía uno de los italianos y me veía con aquella cara de perro flaco y el pelo tan largo que verdaderamente era hora de cortarlo. Dos largas mechadas rubias me bajaban hasta el cuello a cada lado de la cara. Mi nariz se había afilado tanto que casi me parecía al coronel. Esto me ponía rabioso. Yo no quería parecerme a nadie. Si uno se parece a la gente deja de ser uno mismo. La cosa es que tuvimos que trepar a otro tren y salir para una localidad cercana. Los tres italianos estaban rabiosos. El barbudo tomaba las cosas con más filosofía como buen silencioso; además era un experto en desgracias. Ni se inmutaba. Miraba el cielo y sacaba siempre del bolsillo alguna banana furtiva y comía sin que se le importara un bledo de todos los demás. Uno de los italianos le tenía rabia. Decía que aquel tipo era un cerdo egoísta y que si no fuera por ciertas reglas de compañerismo lo hubiera echado a patadas del vagón. Llegamos a un pueblito lindísimo. Tenía una plaza con árboles y una estación de ferrocarril que parecía metida en

un bosque. No hicimos más que llegar y ya nos metieron en la Comisaría. Nos pasaron en fila en el patio y el comisario y su mujer vinieron a echarnos una ojeada. La mujer del Comisario me clavó los ojos, estuvo un momento callada y luego dijo; "A ése hay que revisarlo porque debe de ser mujer". Me dió una cólera feroz aunque me explicaba que metido en aquel saco, lampiño y con el pelo más largo que no sé qué se me pudiera confundir con cualquier cosa. Estuve por emprenderla a golpes allí mismo pero me contuve porque a lo mejor me metían a secarme en algún calabozo. Nos mandaron barrer el pueblo provistos de escobas viejas y cepillos. La cosa es que comimos bien durante dos días. Después nos echaron del pueblo y nos costó bastante trabajo burlar la vigilancia de los alrededores de la estación y casi nos matamos al subir al tren. El barbudo se lastimó la cabeza pero se vendó tranquilamente con el pañuelo sin decir nada. Era un sujeto admirable. En el vagón lo pasamos hundidos en un mar de bolsas de trigo. Uno de los italianos contó no sé qué historias del trigo. Todo lo que decía me pareció idiota y me puse a fumar tranquilamente sentado en una bolsa junto a la puerta del vagón. Me gustaba ver los sembrados tiernos y los novillos esparcidos a lo lejos como si fueran todos minúsculos y vivieran inmóviles. Llegamos a Santa Fe una noche que hacía un frío de los mil diablos. Los dientes de los italianos castañeteaban y el barbudo echaba vapor por la boca. Ya fuí el de la idea de hacerle un cuento al fondero más próximo pero la cosa no anduvo bien debido a que el tipo desconfiaba demasiado. Nos llevamos sin embargo buena provisión de víveres. Instalamos en seguida un pequeño campamento cerca de la estación y apenas habíamos armado el trípode para la olla cuando apareció a la luz del farol un individuo con cara de hambriento. Estaba vestido que daba lástima pero se le veía bastante bien afeitado y llevaba debajo del brazo un enorme rollo de papeles. Lo miramos con disgusto y si la cara del bar-

budo no le dió miedo es porque el tipo tenía verdaderamente hambre. Se plantó ahí sin decir nada pero bastante hablaba aquel mirar de ayunador. ¡Vamos! Los italianos lo invitaron de mala gana a que se sentara en un ladrillo y empezara a comer. El recién llegado era tan flaco y tenía un aire tan enfermizo que se parecía a aquel grabado de Napoleón joven con la bandera flotando por arriba de la cabeza que estaba en mi libro de historia. Después Napoleón se transformó en un tipo bastante gordo. Sería por la buena vida. Algunos de estos héroes se han alimentado bien. Pero eso no quiere decir nada. El recién llegado comenzó a comer galleta y a mirarnos con unos ojos que se iban tranquilizando cada vez más. Yo le pregunté cómo se llama. Dijo que se llamaba Adán Bena y que era pianista. “¿Vena?”, le pregunté, alarmado. “No, Bena, bena con b larga”, dijo. Contó que era pianista y que había tocado hasta hacía seis meses en una confitería del centro y que después lo habían echado y que no había podido encontrar trabajo y que eso arruinaba su carrera porque no iba a poder ser nunca concertista. Él quería ser concertista. No quería ser otra cosa. Ponía una cara de horrible aflicción. A mí me dió por insultarlo. Le dirigí las más feroces pullas para demostrarle mi superioridad mental. El hombre se encogió y empezó a sentirse nervioso. Empecé a moderarme. El barbudo estaba sentado junto al fuego y me miraba fijamente. El pianista se quedó con nosotros. No era mal tipo. Se afeitaba todas las mañanas sin jabón, con un poco de agua, y era casi tan lampiño como yo pero no quería que se le viera un pelo. De noche nos quedábamos en el campamento pero de día íbamos a la ciudad pensando hallar cosas nuevas. Uno de los italianos andaba embromando a todo el mundo con no sé qué peroraciones sobre la revolución y el fascismo o qué sé yo. Era aburrido porque a todos les decía lo mismo. A mí me daba rabia porque hablaba tanto y tan ligero que uno se quedaba mirándolo sin poder irse. Los otros italianos ponían

unas caras feroces cuando él hablaba. Salían con palabras destempladas dándole la razón. El italiano de los discursos paraba a toda la gente que le parecía medio zonza y empezaba con su peforata. Dale con que el capitalismo y con que el proletariado y con que el bienestar y la justicia y la revolución social. Yo echaba miradas alrededor preguntándome qué podía reservar aquella ciudad que me atrajera. Yo era demasiado vivo para trabajar y quería tener plata y poderme dar algunos gustos. No iba a andar toda la vida con estos tipos hambrientos. Tenía otras ambiciones. El pianista también las tenía. Empezamos a separarnos de los italianos y del barbudo. Nos metíamos en todas las confiterías y bares para preguntar si necesitaban un pianista y en ninguna parte necesitaban ninguno, y lo decían con una cara que daba ganas de romperles las narices. Yo me quedaba atrás y me metía una masa a la boca y la masticaba al salir a la calle oyendo las quejas de Adán Bena. Un día vimos en uno de aquellos bares a un individuo que jugaba a las cartas en una mesa con dos o tres facinerosos. El sujeto hacía toda clase de pruebas. Me paré y lo estuve mirando. Hacía lo que se le daba la gana. Jugaba con las cartas como si él las hubiera inventado. Después jugaron un partido de truco. Yo estaba fijo detrás del sujeto que parecía el Dios de las cartas. Bena estaba impaciente pero yo no me movía de allí. Cuando los jugadores se pararon desarrimando las sillas me le acerqué diciéndole:

—Oiga, quiero que me enseñe esas suertes.

El tipo largó una carcajada y siguió caminando.

—¿Para qué querés saberlas?

—Le doy veinte pesos —le dije.

El tipo me miró. Iba a seguir caminando. Se volvió.

—Sentáte —me dijo—. ¿Dónde está la plata?

—Tiempo al tiempo —le dije—. Primero el pájaro y después los pesos.

Nos quedamos cerca de dos horas porque se conoce que el dios de las cartas tenía poco que hacer. Me fuí preparando para el final. Cuando me pida los pesos (pensaba yo) me va a dar una pateadura. Se guardó al fin los naipes y me pidió los veinte pesos. Le dije que no los tenía y que lo que quería era aprender aquellas tretas. Me miró y creí que iba a emprenderla a golpes pero se encogió de hombros y se sonrió y se fué silbando para el lado de los billares. Bena estaba apurado por llegar al campamento y ver si los italianos habían pescado algo. Los italianos me gritaron indignados por haber tenido que calentar ellos el guiso debido a mi abandono de la cocina. Yo me puse a silbar como el hombre de los naipes y a pensar en la plata que se podía hacer con aquellos jueguitos. Miré con gran desprecio a los italianos y al barbudo y después de tragar aquellas sobras recalentadas me llevé a Adán Bena a caminar un rato por el muelle cosa que no hacíamos nunca y nos quedamos hasta la medianoche y yo no tenía ganas de acostarme y le aseguré que pronto tendría él donde tocar el piano y hasta un piano. Se reía y se restregaba las manos a la sola idea. Era un buen tipo. Parecía esa gente que ha recibido siempre latigazos y ha quedado medio asonsada. Cuando le conté mis proyectos se dió cuenta de lo vivo que yo era y empezó a mirarme con admiración. A los tres días recién pude armarme en una confitería, gracias al descuido de un mozo, de un mazo de naipes. Era un mazo mugriento. Yo estaba apurado por ver si me salían las habilidades. Volvimos con Bena al campamento y me puse a hacer la prueba y me acordaba de todo. Empezamos a pasarnos los días practicando. Yo perdía a cada rato la paciencia porque Bena no había nacido para los naipes y hacía las cosas más absurdas y estaba siempre distraído. Pero mis dedos se hacían cada vez más a la cosa y yo estaba contento. Los italianos, en cambio, se ponían cada vez más furiosos porque nuestra actuación en el pique o la busca de víveres era "igual

que cero". El italiano de la cara estragada que hablaba del futuro y de la revolución decía eso: que lo que hacíamos Bena y yo en beneficio del campamento era igual a cero. Yo me reía por dentro y pensaba que los que eran igual a cero eran ellos por falta de ocurrírseles nada y de pasarse la vida hablando de la humanidad y de no sé qué otras cosas que me hacían morir de asco. Eran tipos inútiles y serían siempre tipos inútiles.

Tuve bastante suerte. En los barrios más miserables encontré algunos cafetines llenos de marineros y tipos con ganas de echar unas partidas. Yo me había puesto lo más presentable posible gracias a los servicios de Bena que me cortó el pelo y que limpió el abrigo. Era un abrigo importante y estando con el cuello bajo daba bastante golpe. Lo malo era la camisa. Me puse la camisa de Bena. Parecía un bicho raro con aquella camisa azul y aquel sobretodo de cuero oscuro. Bena preguntaba primero si necesitaban un pianista; esto me ayudaba bastante. Nos hacíamos los cándidos. Pronto hicimos las primeras ganancias y volvimos al campamento más contentos que la gran siete. No contábamos a los otros ni palabra. ¡Qué proyectos! Bena repasaba sus músicas canturreando. Le había vuelto el alma al cuerpo y pensaba que iba a ser un famoso pianista y a veces se ponía pesado contándole a uno todo lo que iba a ser y esto y lo de más allá. No hay que hablar tanto de las cosas.

II

Cuando nos abrimos de los otros y nos vinimos con Adán Bena a Buenos Aires habíamos pagado santamente el pasaje en el tren diurno. Mejor dicho yo había pagado los dos y me quedaban noventa pesos y unas monedas. Era mucho más lindo ver los campos con plata en el

bolsillo. El trigo parecía más dorado y el agua parecía más plateada. El sol de la mañana tenía un brillo diferente. Para venir hay que cruzar puentes de hierro y estancias y más estancias. Me molestaba acordarme de mi casa y de mi madre y de los ojos que tendría. Pero hay que tragarse estas píldoras. De Santa Fe le había escrito una vez diciéndole que estaba bien y que no se acordara más de mí porque yo quería hacer mi vida y que si alguna vez me iba bien y me hacía un señorón ya la iría a visitar. Al fin y al cabo era mejor para ella porque yo no le daba más que disgustos. Tuve cuidado de darle la carta a un sujeto que andaba viajando para que la echara en otra parte y no supieran por el sello del correo dónde estaba.

Anduvimos con Bena buscando una casa de pensión. Al fin encontramos una cerca del Once. Llevábamos una gran valija de fibra que yo le había ganado a un turco en tres partidas firmes de monte. El turco lloró y al fin largó la valija y se despidió de ella como si se hubiera tratado de gente. En la valija había poca ropa y la música de Bena y tres mazos de naipes y un costurero más completo que el de cualquier señorita. Bena era un maestro en el arte del zurcido. Decía que un pianista debe tener los dedos ágiles para todo. Lo que es para la baraja no los tenía nada ágiles. En cuanto al piano, yo lo había oído tocar una vez en un bar cuando conseguí que le prestaran uno por un momento para sensibilizar a un judío más duro que la piedra y me pareció que tocaba detestablemente y que hubiera sido mejor que hubiera ensayado otro instrumento. No se lo dije debido a mi natural superioridad. Si uno no fuera magnánimo con estas gentes se les haría la vida demasiado dura. Me guardé mi opinión y me dije que hay personas que se equivocan de medio a medio y no saben nunca lo que les conviene hacer. Eso es. En Buenos Aires pasamos algunos días amargos. Yo no encontraba dónde lucir mis habilidades pero Bena se sentía especialmente

optimista y no vacilaba en ilusionarse ante cada confitería. Observé con cuidado a todos los pensionistas de la casa. Eran refractarios al juego y guardaban sus economías con cuatro llaves. Gente a la que habría que quemar. Agarrados a sus centavos como arañas a la tela. Los miraba por encima del hombro y jamás se me ocurrió hablar con ellos. Los despreciaba a más y mejor. Aconsejé a Bena que reprimiera su locuacidad. Éste intimaba en seguida con todo el mundo y se prendía a la gente sin la menor desconfianza. Tenía cosas de medio idiota. Se quedaba suspendido y arrobado ante las cosas que le contaba la gente, como si siempre fueran grandes novedades. Yo no me cansaba de decirle que había nacido para que le hicieran el cuento del tío y se reía y parecía pensar en eso también como en algo bueno y digno de que a uno le pasara. Era manso. Miraba con unos ojos entregados y cualquiera hubiera podido hacer con él lo que se le diera la gana. Yo me empeñaba en vano por enseñarle cierta conducta. No parecían importarle mis instrucciones, no parecía importarle nada más que ser algún día un buen pianista. Esta esperanza lo mantenía alegre y en paz con todo el mundo. Le había dado por conversar con la dueña de la casa de pensión. Meta darle a la lengua. Era algo verdaderamente imposible.

Yo andaba de mal humor. No aparecía un solo candidato para mis partidas y la ciudad me aburría atrozmente. Mientras Bena hacía sus diarias recorridas yo me iba a caminar al sol de la siesta por la Avenida de Mayo, miraba los carteles de los teatros y me sentaba en la terraza de algunos de los cafés para mirar los plátanos, el tránsito continuo y los altos frentes de las casas de la otra acera con sus departamentos diferentes como escenas de teatro. A veces seguía a alguna mujer vistosa hasta que entraba en algún zaguán; esperaba un rato, me aburría y volvía a caminar por las calles llenas de un estúpido gentío entre el que no estaba lo que me interesaba. Al mes de estar

en Buenos Aires no me había hecho amigo más que de dos frequentadores de un bar con orquesta típica de la calle Corrientes, tipos medio orilleros, cuidados y desconfiados como víboras. Uno de ellos vivía en un corralón con cinco hermanas solteras y el otro era corredor de unos yerbatales. No pude sacar nada de ellos. Tuve que explicarles el asunto e instigarlos a que formáramos una sociedad. ¡Cuánta gente ignorante y torpe! No entendían una jota de nada. Yo les hablaba de lo que decían en *La Prensa* de algún concierto y se quedaban entre sonrientes y resentidos como si les quisiera tomar el pelo. Pero se daban cuenta de lo que me molestaba esa ignorancia y no se atrevían a embromar mucho conmigo. Decían que yo caminaba como un príncipe, sin apurarme por nada.

Mis primeras visitas al corralón fueron espléndidas. Las cosas empezaron a andar bien. Las cinco hermanas de mi socio eran medio locas. Dos eran poetisas y las otras tres, modistas en una santería. En los fondos del corralón vivían las cinco con el hermano en tres cuartos; el otro cuarto era para recibir visitas y estaba decorado por las poetisas con muchos caracoles y muchos abanicos de paja de esos que cuelgan en las paredes con tarjetas postales. Había que ver lo que eran las tarjetas postales. Una representaba un volcán y la otra el rapto de las Sabinas (debajo decía: El rapto de las Sabinas). Las Sabinas parece que eran otras poetisas. Yo iba de noche con Bena a tomar el café. Ellas tenían un gramófono y Bena podía oír a Paderewsky aunque los discos estaban rayados y de pronto se oían unos chillidos insoportables. A Bena no le importaba y ponía una tal cara de éxtasis que daba ganas de pegarle una buena patada. Se reía solo. Cuando venían los invitados nuestros a jugar nos íbamos con mucho

misterio —era necesario un trabajo enormemente fino —al cuarto de mi socio. Había buenas sillas, jerez y un retrato del Duque de Aosta en traje de marino. Venían doctores, profesores, señorones: en fin, una cáfila de viejos sinvergüenzas. Si podían hacían trampa. Nunca podían.

Mientras jugábamos, las modistas se iban al cine y las dos poetisas recibían a unos tipos rarísimos. Uno era un cordobés de lentes y el otro un poeta algo retardado que escribía según mi socio cosas para onanistas. Era una especie de gusano. Tenía una mano blancuzca y le miraba a uno los pies en vez de mirarlo de frente. Yo no sé qué poesía podía hacer un tipo así. Se reían a carcajadas y yo tenía que levantarme a hacerlos callar porque los doctores se alarmaban un poco al oír ese barullo en la otra pieza. El gusano me tenía un terror pánico pero cuando me veía aparecer hacía una mueca de fastidio y desprecio como diciendo “ya viene éste a molestar”. Menos mal que a estos tipos uno los veía venir y los sobraba a gusto. Cuando se iban ellos las poetisas quedaban como en celo y se les salía por encima de la ropa las ganas de salir con uno de farra.

Bena estaba muy disgustado por la manera como yo atraje a aquellos doctores al corralón. Un día me vestí de punta en blanco y fuí a consultar, fingiéndome enfermo, a uno de los médicos más ricos de la ciudad. El viejo usaba unos lentes finos con cinta negra y lo tocaba a uno para auscultarlo con la punta de los dedos para no estropearse las uñas lustradas y no ensuciarse los puños de la camisa de seda. Se conoce en seguida por las uñas y las mangas de la camisa a un jugador. Uno le confiesa todo al médico. Yo le confesé suspirando que el hombre que vivía en el corralón era un avaro amigo mío que tenía la debilidad de jugar al póker y que perdía como un desventurado. Las manos del médico se detuvieron en mi espalda desnuda, luego siguieron con los golpes. “Vaya —dijo—, vaya”. Volví dos o tres veces al consul-

torio. Cada visita me costaba cincuenta pesos. “Ya los largarás”, me decía por dentro. Durante la segunda visita no le hablé del avaro. El médico esperaba que le hablara; estaba inquieto. Yo me hacía el distraído, el circunspecto. Durante la tercera visita no pudo más: me preguntó por mi amigo, el avaro del corralón. Suspiré de alivio. La cosa estaba hecha. El doctor buscó a sus compañeros. ¡Qué caras, Dios santo! Si yo hubiera tenido menos seguridad en mis “posibilidades” habría temblado ante esos jugadores. Pero mis “posibilidades” eran muchas... Bena estaba preocupado. Se resistía a ir conmigo al corralón por más que le atraían tanto los discos en que podía oír a Paderewsky y a Rubinstein. Decía: no, no voy. E iba. Oía y oía, con los ojos para el techo. Pero tenía un miedo atroz de que en alguna de esas interviniera la policía y cayéramos todos —hasta las poetisas— en la gran red. Yo le aseguraba que era un rematado imbécil y le daba las razones de lo improbable de tal peligro.

El gusano que iba a visitar a las poetisas les hablaba de la eternidad y de la poesía persa y les declamaba versos acentuando con aire medio compadre el final de cada frase como un caballo jadeando. Yo lo miraba y no podía explicarme bien aquel fenómeno; que existiera un tipo así. Mientras esperábamos la llegada de los doctores, en seguida de la cena, tomábamos un café en el cuarto arreglado por las poetisas. Una de ellas era rubia, con el pelo crespo y unos ojos azules que se le iban de las órbitas. De pronto se paraba y decía en éxtasis con una voz tristísima unas cosas lánguidas y raras. El gusano coreaba algunos versos acentuando con un dejo jactancioso y compadre el final:

*“Quiero brindarte versos porque te finjo buena,
con no sé qué bondades, y porque eres morena
como la inspiradora de mis lejanos votos...”*

Yo miraba todo aquello sin explicármelo de ninguna manera. Me parecían un poco retardados o algo por el estilo; Bena era un genio al lado de ellos. A veces tenía yo que salir al patio del corralón a tomar un poco de aire. Aquellos tipos me ahogaban con sus recitaciones. En el patio tomaban el fresco las modistas de la santería. Lo miraban a uno de un modo que daba vergüenza. Eran provocativas, calladas. Un domingo me llevé a una de ellas a pasear. ¡Caray! Bueno, no hablemos... Después no me la podía sacar de encima. Hasta se metía a la hora del café en el cuarto donde la de los ojos saltones estaba recitando y se ponía a mirarme y a mirarme. Al último me daba indignación y le contestaba con unas miradas de furia. Yo no sé qué diablo usaba que tenía aquel pecho escandalosamente levantado como aviso de corsetería. Se la hubiera endosado a Bena si no hubiera sido porque Bena era un puritano. Ni miraba a las mujeres. Era una especie de ángel. No le gustaba más que la música y andar por ahí pensando y ser amable con la gente y escucharla horas y horas. Yo le tenía un cariño bárbaro. Hubiera hecho cualquier cosa por él. Pero a pesar de eso le habría endosado a la modista si no hubiera sido por aquella maldita indiferencia que tenía él por todas las mujeres.

(concluirá)

EDUARDO MALLEA

POESÍA EN TIEMPOS DE GUERRA

No había pasado mucho tiempo desde el estallido de la guerra actual cuando ya las gentes escribían a los periódicos preguntando: “¿Dónde están los poetas de guerra?” Se dieron distintas respuestas. Algunas reprochaban a los poetas jóvenes el que no se volvieran inmediatamente hacia ese tema; otras les buscaban tal o cual disculpa. Pero la mayoría de los que se interesaban en el asunto parecían estar de acuerdo en que, por poco que sea el genio literario que una nación posee, una guerra debiera producir poesía de guerra. Creo que el problema acabó por ponerse a un lado, en parte porque a nadie se le ocurrió nada más que decir, en parte porque había muchísimas otras cosas en qué pensar. Tengo la sospecha de que la mayoría de los que plantearon la cuestión no eran de aquellos que se interesan inteligentemente por la poesía en tiempos de paz. Sin embargo, pienso que vale la pena considerar por un momento esa pregunta, aunque sólo sea para mostrar por qué no debe formularse. Pues atañe, no sólo a esta guerra, sino a todas las guerras; no sólo a este país, sino a todos los países que se enorgullecen de su poesía.

Cuando preguntamos por la “poesía de guerra”, podemos estar preguntando por dos cosas distintas. Podemos referirnos a la poesía patriótica, es decir, a la poesía que expresa y estimula el orgullo en las virtudes militares de un pueblo. O podemos pedir a los poetas que escriban poesía que brote de su experiencia de la guerra. En cuanto a lo primero, debemos tener en cuenta cuán escasa es, en cualquier idioma, la poesía sobresaliente de ese tipo — y, dentro de ella, cuán reducida la

parte que se ha escrito en medio de una gran guerra. El más grande de los poemas europeos de guerra es la *Iliada*: no se escribió durante la guerra de Troya; y, aunque Homero era griego, me parece que presenta a los griegos más desfavorablemente que a los troyanos. Dante, no cabe duda, sintió apasionada devoción hacia su nativa Florencia, y vivió por cierto en época de desorden; pero creo que su amor a Florencia se revela, no en el relato de sus glorias marciales, sino en el vehemente lamento de su corrupción. Durante las guerras napoleónicas, tanto Wordsworth como Goethe vivían y trabajaban: a ninguno de los dos puede acusársele de que le faltara espíritu público, pero ninguno es particularmente notable por haber hecho poesía con las guerras de su tiempo.

Así, pues, yo diría, en general, que el poeta, como hombre, debe consagrarse a su patria no menos que los otros hombres, pero distingo entre su deber como hombre y su deber como poeta. Su primer deber como poeta es para con su idioma natal; es preservar y desarrollar ese idioma. Como hombre tiene los mismos deberes que sus conciudadanos; como poeta, su deber es escribir la mejor poesía de que sea capaz y crear así, incidentalmente, algo de que su pueblo pueda enorgullecerse. Y el artista que, en esta dirección, más haga por su propio pueblo, será artista lo bastante grande para que, como Shakespeare, dé algo precioso no sólo a su propia patria sino a toda Europa.

Cuando el patriotismo es una emoción tan profunda que llega a hacerse presente en la gran poesía —como en la poesía de Shakespeare y Milton—, no es de la especie que necesita la sacudida de la guerra para ponerse a trabajar. El comienzo de la guerra anterior produjo una erupción de excelentes versos, pero ninguno de los hombres así estimulados a escribir era, a mi entender, un verdadero poeta. Las etapas ulteriores de la guerra produjeron poesía de valor más permanente: tal la de Isaac Rosenberg y Wilfred Owen y los versos, más amargos, de Sieg-

fried Sassoon. Ésta era “poesía de guerra” por su materia; pero su espíritu era más de tristeza y de piedad que de gloria militar. La poesía de intensidad patriótica puede inspirarse en la conciencia de una amenaza extranjera a la libertad nativa; o en el dolor de la derrota; o en la indignación contra la tiranía. Los más famosos poemas patrióticos de Tennyson, *La carga de la Brigada Ligera* y *La venganza*, celebran una lucha contra fuerzas enemigas abrumadoras. No hay poema de primera clase acerca de la victoria sobre la Invencible Armada, o de la batalla de Trafalgar.

Me impresiona el número de jóvenes poetas británicos cuya obra ha empezado a aparecer durante esta guerra, y me alegro de que tan pequeña parte de lo que escriben ofrezca una contestación capaz de satisfacer a esas gentes que preguntan “¿dónde están nuestros poetas de guerra?” Algunos de ellos, creo, acabarán por ser —si sobreviven— no poetas sino prosistas: el poema breve es quizá la única forma en que tiene tiempo de expresarse un hombre en servicio activo. Cuando estos poetas escriben sobre la guerra, es, las más veces, sobre cierta experiencia limitada, inclusive la experiencia trivial, como el frío, la incomodidad, o el fastidio de estar a la expectativa en un puesto aislado. Y esto es bueno también, porque las experiencias más grandes necesitan tiempo, a veces mucho tiempo, antes que podamos convertirlas en poesía. No se puede comprender la guerra —con el modo de comprensión que se necesita para escribir poesía— ni ninguna otra experiencia mientras se está en medio de ella; no se puede hacer otra cosa que anotar pequeñas observaciones inmediatas. Y cuando, después de la guerra, la experiencia se ha hecho parte de todo el pasado de un hombre, es probable que dé fruto en algo muy distinto de aquello que, durante la guerra, la gente llama “poesía de guerra”.

T. S. ELIOT

L A V E N T A N A Q U E D A
S O B R E L A M U E R T E ¹

La ventana que da sobre la muerte,
abierta sin espacio, hueco espeso,
deja pasar la luz pero no alienta
y se rompen la frente los suspiros
contra la piedra que creyeron alma.
Lo mismo que el vacío de una boca
donde la araña su labor tendiera
a la palabra en vuelo cierra el paso
con el pálido muro de su lámina.
Linha de claridad donde no entra
el vaso ni la mano se humedece,
lágrima que no cae ni se evapora,
cortina que la brisa no sacude,
espada de silencio para el ojo
que afronta el filo, llave del abismo...

¹ Ventana en la Capilla de S. Pedro Alcántara, Iglesia del Pilar.

Las oraciones van bajo la nave
sus cuerpos a esconder y sus melenas
ardientes en lo oscuro, sus lamentos
en eco curvo, seno de la bóveda.

Arrastran sus camisas por las losas,
su paso como huella deja pétalos
y su murmullo tiembla y se revuelve
como un ave en el nido desvelada.

La ventana que da sobre la muerte,
abierta flor de hielo, las acecha...

La carne, dulce sierpe, se recoge,
arrullando con pecho de paloma
y refugia sus huevos en las grietas,
bajo la cruz, que la piedad formara.
A sus pies se desliza, conjurándola
con el tierno ondear de su cintura,
contritamente oculta la cabeza
o se mira en espejos estancados,
negros, cuajados charcos de la sangre...

Llora por las caricias, por las manos
que oprimían las manos como hiedra,
que besaban las manos como labios.
Llora por los alientos que se anudan,
por el roce del fuego contra el fuego.

La ventana que da sobre la muerte,
frente sin pensamiento, la sentencia...

Vela sin viento en lago sin distancia,
cáscara del adiós, piel del olvido,
vigía sin vigilia, la ventana,
calla, sin aldabón, sobre la muerte.

ROSA CHACEL

SANTAYANA Y BROWNING

En un mismo ensayo sobre los *poetas bárbaros* estudia Santayana a Walt Whitman y a Robert Browning. Pero pasar de Whitman a Browning no es para él, desde luego, añadir un ejemplo a otro de la misma especie. La obra de Browning ofrecía a Santayana, aunque fuera sólo por su complejidad y riqueza, materia mucho más adecuada a sus dones de crítico: más ideas (y más sutiles) que dilucidar, más estímulos y ocasiones para afinar el análisis literario, y el análisis filosófico.

Hacia lo filosófico, en efecto, se desvía aquí muy perceptiblemente el alegato de Santayana —en parte, quizá, por reacción ante el desmesurado culto y popularidad del Browning filósofo, en las últimas décadas del ochocientos. Eran los años en que sistemas enteros de metafísica y religión se hacían derivar de los versos de Browning; en que sus obras se acoplaban como apéndice, recreativo y edificante a la vez, a guías norteamericanas de turismo; en que se recurría a sus palabras para adorno de sermones, en iglesias y en vagas sociedades científicas, y se aducían en las más inesperadas discusiones prácticas del momento. Fácil le fué a Santayana extremar su crítica, puesta la mirada en aquellos aspectos de la obra de Browning que más culpables parecían de tan alarmante browningismo. Y el tono de esos ataques a la filosofía del poeta contrasta en verdad con el de los juicios sobre su poesía misma, en que Santayana avanza con paso menos decidido, insinuando reservas y como pidiendo excusas por tener que acudir, en sus invectivas contra el arte bárbaro, a víctima tan ilustre.

Por más que sean unos mismos los principios y supuestos de su crítica a Whitman y a Browning, Santayana no pierde ocasión de señalar

la distancia que media entre ambos poetas. La barbarie de Browning —se apresura a advertirnos— no es tan pronunciada como la de Whitman. La experiencia no se reduce en él, como en Whitman, a meros átomos. Su mundo es todavía un mundo de historia, de vida civilizada y compleja en que actúan caracteres movidos por pasiones convencionales.

Pero aunque la disgregación hubiese avanzado en Browning tanto como en Whitman, no sería fácil advertirla tras la opulencia de lenguaje poético, y hasta de conocimientos, en que se disimula. Por otra parte, sus grandes y evidentes virtudes poéticas hacen también difícil percibir inmediatamente sus defectos. La poesía de Browning no tarda en apoderarse del lector. Una vez que nos acostumbramos a su peculiar uso de lo grotesco, nos envuelve en la energía de su estilo apasionado, en la vivacidad de su imaginación histórica y de sus juicios morales.

POESÍA INFORME Y FRAGMENTARIA

Browning, reconoce Santayana, es sin duda un escritor consumado, singularmente agudo y poderoso. Pero de genio bárbaro, de fantasía trunca, de pensamiento y arte rudimentarios, de arranques ingobernados como “erupción volcánica que se lanza ciega e ineficazmente al cielo”. No se contenta con el drama y el análisis, que son su fuerte. No sólo retrata la pasión, sino que la pasión lo enreda y perturba a él mismo. Puesto entre las cosas, es incapaz de alcanzar ese desasimiento con respecto a la experiencia misma, “ese amor de la forma por la forma que es el secreto del placer contemplativo”. Temperamento y opiniones accidentales vician su imagen del mundo y enurbian a la vez su arte. El poeta parece incapaz de dominar sus impulsos con una libre facultad especulativa; su poesía está inspirada por “propósitos menos simples y universales que los fines de la imaginación misma”.

Si Santayana admira, pues, en esa poesía, la fuerza de los detalles,

su rara excelencia en la presentación ardiente y vívida de lo inmediato, su fertilidad en aciertos aislados de observación y versificación, encuentra en cambio más de un signo evidente de lo que él considera una profunda falla de racionalidad. Browning desdeña la perfección, y así sacrifica la nobleza de forma al epigrama o al arranque oratorio o a prolijas y confusas discusiones metafísicas —inconcluyentes, o de conclusión arbitraria—. Parecida deficiencia se advierte en la endeblez de estructura de sus grandes poemas (*La sortija y el libro* no es excepción, pues se divide de modo puramente mecánico “en doce monstruosos soliloquios”). El contenido dramático no llega a disponerse en aquitectura plenamente dramática. Ni siquiera los poemas breves poseen forma unitaria y nítida: se nos aparecen más bien como torsos rotos que debemos recomponer por nuestra cuenta mientras los leemos. Nada que sea a la vez simple y equilibrado, concebido “en el espíritu de la pura belleza”. En lugar de la clara línea de un estilo noble y sostenido, Browning nos da extravagancias contrapuestas, humoradas, explosiones. Y no es ajena a esto su complacencia en llamar sobre sí la atención con guiños confidenciales y en fingir con el lector cierto tono de familiaridad campechana. Manifestaciones, en el fondo, de una actitud esencialmente vulgar, y de esa misma despreocupación por la forma que desmejora sus versos haciéndolos con sobrada frecuencia “oscuros, afectados y grotescos”.

LOS PROBLEMAS ÚLTIMOS

En las limitaciones de Browning como poeta ve Santayana el exacto *pendant* de sus deficiencias de visión del mundo. Sólo que, compensadas como están por multitud de aciertos fragmentarios, las fallas de cosmovisión no resultan en la poesía de Browning —ni en la de ningún poeta— tan lamentables como serían en el filósofo o en el religioso, quienes, si fracasan en su intuición de lo universal y último, fracasan del todo. En

el sentido de lo universal y último está precisamente el punto débil de Browning: sus intuiciones de la realidad no llegan a poseer la amplitud y coherencia que encontramos en las de los más grandes poetas. Desde luego, esto no es decir que haya que buscar en el artista otra cosa que intuiciones artísticas. Poeta que filosofa es mal poeta, se ha dicho. Santayana no pretende, como en cierto modo llega a insinuar Chesterton, que el poeta conceptualice su emoción¹. No le exige rigor lógico, sino *forma* acabada; no un sistema de conceptos que puedan comunicarse por vía estrictamente racional, sino una visión inmediata de las cosas y de su significado cuya transmisión “engage tout l'être sentant”. No es Santayana quien confunde poesía y filosofía; antes bien, él señala en el propio Browning esa ambigüedad de pensamiento, esa embriaguez irracional que le hace tomar por cabal *Weltanschauung* la mera expresión de un arranque afectivo. Y más que en Browning, la observa y denuncia en la legión de admiradores de Browning que, no contentos con aplaudirlo como poeta, lo aclaman como profético iniciador en los misterios de la pasión, portador de la buena nueva romántica —la doctrina del “¡hurra por el Universo!”— en medio de la indigente vida emocional del mundo moderno. Contra ese empeño en hacer del poeta un pensador y proponérselo como maestro, va dirigido muy especialmente el ensayo de Santayana sobre Browning. “Hay grave peligro, nos dice, de que quien encuentre en sus páginas los materiales crudos de la verdad... pueda tomarlo por un filósofo, por un racionalizador de lo que describe; peligro de que su capacidad de suscitar impulsos y sensaciones se confunda con toda una ciencia del alma humana. Nada más fácil que em-

¹ En la definición que Santayana da del “bárbaro” —el hombre para quien las pasiones se justifican con sólo existir y que no se preocupa de penetrarlas con la inteligencia ni de concebir su fin ideal— ve Chesterton (*Robert Browning*, Londres, 1903) “una excelente y perfecta definición del poeta”. Llevado de su afán polémico, Chesterton propone así como excelente y perfecta una definición puramente sentimentalista de la poesía, en que para nada entra la transformación del sentimiento “en objetos que contengan todo su valor a la vez que pierdan toda su infirmitad”, como exige Santayana.

pezar por maravillarnos ante sus hazañas de expresión, y pensar luego que quien es capaz de darnos tan viva imagen de la presencia y fuerza de los conflictos humanos es también capaz de desentrañar su sentido.

Pero aun admitiendo que fuese lícito reunir artificialmente las dispersas intuiciones de un poeta para construir con ellas una interpretación sistemática del mundo, tampoco cree Santayana que la “filosofía” de Browning, así fraguada, pudiera recomendarse como ejemplar. La falla intelectual de Browning es visible hasta en su tratamiento de aquellas mismas cuestiones que son el tema preferido de su poesía: en su concepción del amor, por ejemplo, o en la del destino del alma humana.

Al amor da Browning un lugar destacadísimo en su obra. Lo retrata con fidelidad y vehemencia y “con la constante convicción de que es lo supremo en la vida”. Aparece, en sus versos, elaborado bajo multitud de formas, pero siempre como pasión. No desciende a sensualidad, pero tampoco se eleva, por muy variados que sean los sentimientos con que ocasionalmente se mezcla, a un contemplativo *amor intellectualis*. Es impulso de individuo a individuo, de hipnotizado a hipnotizador. Santayana acumula, para probarlo, los ejemplos más “tristánicos” que ha podido hallar en Browning. No son, comenta luego, simples gritos apasionados que el poeta pone en boca de sus personajes; el poeta los adopta sin duda alguna para expresar su propia concepción del amor. Y para hacer más visible la estrechez de esta concepción, Santayana opone a ella la de los “verdaderos maestros de la pasión y de la fantasía” — tales los poetas italianos estudiados por él mismo en otro de sus ensayos: Dante, Guido Cavalcanti, Petrarca, los platónicos del Renacimiento. Estos poetas, nos dice, empiezan donde Browning acaba, en la cruda pasión, que no vale por sí misma sino como materia que se ha de purificar e idealizar. El arrebató afectivo, en que Browning queda preso, era para ellos “el punto de arranque de una vida de culto racional, de una religión austera e impersonal por cuya virtud el fuego de amor, encendido instantáneamente por la visión de alguna criatura, se

ponía, pudiera decirse, en un incensario, a arder ante cada imagen de Dios soberano; y así el amor dejaba de ser pasión y se volvía fuerza contemplativa; derramaba sobre el mundo, natural e ideal, esa luz de ternura y esa facultad de adoración que la pasión del amor suele ser la primera en avivar en el pecho del hombre". Pero Browning nada sabía de este arte, bien conocido de Platón y de la Iglesia. "Vivía en la esfera fenoménica... El ideal no existía para él. No había concepción más extraña a su espíritu que la concepción, inseparable de toda filosofía racional, de que el sentimiento ha de ser tratado como materia prima por el pensamiento..." Lo que importaba era sólo amar intensamente y amar siempre.

La idealización del amor era sin embargo uno de los elementos de la tradición pagana y cristiana, viva aún en aquella misma Italia que Browning consideraba como su mejor escuela. Es que él no tenía ojos para cuanto fuese disciplina intelectual. Su órgano de comprensión no era la inteligencia sino el Alma, "el alma bárbara, el Yo Espontáneo de su medio-hermano Whitman..., un inquieto impulso personal, consciente de la presencia, dentro de sí, de oscuras profundidades que se le antojaban infinitas, y de cierta vaga simpatía con el viento y las nubes y con el cambio universal". Hijo del siglo XIX —con su afán de "suprimir el pasado como fuerza mientras lo estudia como objeto"—, Browning se acerca a la historia desdeñando por igual la tradición pagana y la cristiana, y de la historia apenas ve otra cosa que decorados y chismes. Ante el Renacimiento italiano, por ejemplo, su mirada no va más allá de lo aparente y superficial, de los crímenes y pasiones mundanas. No era espíritu preparado para advertir lo que hay de armonía racional en la civilización profunda de ese pueblo, en la escondida corriente de religión que invade sus más altas creaciones y que es lo único capaz de hacernos comprender su arte y sus sentimientos (incluso su arte profano y sus sentimientos profanos). No podía percibir, sobre todo, su sentido de la idealización del amor, de su transformación en cosas bellas y en

ideas claras —labor propia de la inteligencia. La mente bárbara, llena de sensaciones y pasiones caóticas, no es capaz de dar forma acabada a la experiencia particular; lejos de dominarla, es presa de ella. La pasión que Browning describe es hervor de almas vehementes e ingobernadas; es lava ígnea que no llega a refinarse ni moldearse; es impulso no configurado por la razón. Impulso sin alas, y sin más desenlace posible que la muerte.

¿En qué consiste, por otra parte, la “teología” de Browning? El propio Browning suele advertir —dice Santayana— la flagrante irracionalidad de las pasiones que él considera como valores supremos de la vida. Pero aun así, piensa que, por muy ciega y vana que cada una de ellas parezca en sí misma, son excelentes dentro del plan divino, es decir, en su conexión con las pasiones y bienes accidentales de todos los hombres. No obstante, este razonamiento sería por sí solo demasiado frío y abstracto para espíritus como el de Browning, tan poco dado a contemplar vagas perfecciones universales. Debe haber otro modo de compensación más directa, a la medida de cada alma individual. Y así imagina el más allá como una vida “de crédito indefinido”, o más bien como una serie de vidas llenas de goces perfectamente concretos y perfectamente naturales. “Con inconsciente y característica mezcla de instinto pagano y doctrina cristiana, concibe el otro mundo como un Cielo, pero la vida que nos espera en él como una vida de Naturaleza”. Browning no tiene idea de lo eterno. La inmortalidad como pura contemplación, según la piensan Aristóteles y la Iglesia, le parece una existencia lamentablemente vacía, y él se apresura a rellenarla de las más diversas actividades humanas, de todos los placeres que momentáneamente satisfacen su imaginación: aventuras nuevas, encuentro con los amigos, y también, para terminar, un pequeño descanso, *a little peace and quiet*. No un progreso, pues, que implicaría el gradual desarrollo y realización de una naturaleza determinada, sino un juego y cabrilleo inagotables del alma *atada vertiginosamente a la rueda del cambio para apagar su*

sed de Dios, como el mismo Browning dice, con frase que Santayana encuentra digna de Atila o Alarico; una existencia indefinida en que se resolverán felizmente todas nuestras dudas y dificultades terrenas. Es idea nacida de un optimismo pueril —sólo el niño, el hombre irracional, puede concebir la beatitud suprema como “un infinito número de días que vivir, un infinito número de cenas que despachar, con infinidad de nuevas luchas y nuevos amores...” Es la actitud de quien cree tener a su disposición todo lo que puede agradarle en este mundo y todo lo que puede necesitar en el otro. Es, en suma, la máxima contraria a aquella que nos exhorta a poner siempre la mirada en el fin —*memento mori*— y a esforzarnos en dejar tras de nosotros la imagen de un carácter perfecto y una vida irreprochable.

No busquemos en Browning, pues, el filósofo que suelen encontrar sus panegiristas. Estas fragmentarias ideas y visiones no intentan apoyarse en ninguna teoría metafísica, ni justificarse, ni expresarse con coherencia y rigor. Le son sugeridas al poeta por los arranques primarios de su temperamento. Y lo que el temperamento le dice es que el bien absoluto está en la aventura, en el ejercicio de la energía por sí misma, sean cuales sean los motivos o los efectos. Pensamiento de bárbaro, le reprocha una vez más Santayana. Barbarie es lo que se revela en ese placer de vivir con desprecio de toda razón y perfección —de toda forma—, sin buscar ni estimar otra cosa que la pura fuerza. “La vaga religión que trata de justificar esta actitud no es, en el fondo, sino un brote nuevo del mismo impulso irracional. En Browning esta religión toma el nombre de Cristianismo, y se identifica con una o dos ideas cristianas arbitrariamente escogidas; pero tiene en lo íntimo más afinidad con el culto de Thor o de Odín que con la religión de la cruz”. Es una mera embriaguez ante el universo, nutrida de pasiones sobre las cuales no puede a su vez influir, y pronta a defender todo impulso caprichoso como sentimiento sagrado que la razón no ha de atreverse a profanar. Ni puede expresarse claramente ni, por lo mismo, hay cómo

refutarla. De ahí que Browning consiga también, mejor que nadie, mantener despierta una especie de turbia especulación en gentes sentimentales e impetuosas que ya no pueden hallar para su vida imaginativa un lenguaje preciso en un sistema dado de creencias.

Lo cierto es, sin embargo, que el universo poético de Browning está a más alto nivel que el de Whitman; es universo más elaborado y complejo, donde lo meramente sensorial queda casi siempre en segundo plano. Pero es todavía un mundo primitivo y elemental si se compara con el de todo gran poeta épico, o con el escenario histórico y social de un Shakespeare. Desde este estricto punto de vista, Browning no alcanza siquiera la altura de contemporáneos suyos como Tennyson y Arnold, “que, dígame lo que se diga de su vigor poético, no estudiaban la conciencia por sí misma, sino por su significado y por los objetos que revela”. Objetividad, poder de concebir objetos complejos y permanentes —naturaleza, sociedad, ideales de la razón— en vez de aislarse y absorberse en el fluir de las impresiones individuales: eso es lo que Santayana echa menos en Browning. “Las mejores cosas que entran en la conciencia del hombre son las que lo hacen salir de su conciencia, las cosas racionales que son independientes de su percepción personal y de su existencia personal”. Y éstas son precisamente las cosas que menos atraen a Browning, fija su mirada en el alma monologante que no hace más que rumiar sus emociones accidentales y espera seguir rumiando eternamente.

INDIVIDUALISMO, ATOMISMO

Preso en los lindes del Alma Individual, Browning no llega a ver las relaciones entre las conciencias, ni las de cada conciencia con la naturaleza y el destino. Para verlas tendría que contemplar a sus personajes desde lo alto —como los contempla Cervantes— y percibirlos como se aparecen, no a sí mismos, sino a la inteligencia. Pero el sentir indivi-

dual ya no sería entonces la instancia suprema, y contra semejante posibilidad se rebela Browning. A él no le preocupan directamente la vida humana ni la naturaleza, sino su reflejo, su modo de aparecerse a almas ignorantes y apasionadas. Así, en sus mejores dramas el interés converge por entero en la experiencia de los distintos personajes tal como ellos mismos la interpretan y narran. No otro es el tema de *La sortija y el libro*, cambiantes versiones de una misma historia. El poeta no nos da el sentido y el valor de lo que sus personajes hacen, dicen o piensan; se ha identificado y confundido simpáticamente con ellos. Mejor dicho, no hay más personaje que el "Yo espontáneo" del autor, —aunque no con tan directa y monótona persistencia como en Whitman, pues el yo de Browning sabe envolverse en variado ropaje de historia y exotismo. Su arte, cuando no es sátira, es auto-expresión; el lenguaje crudo e impulsivo de la mayoría de sus héroes parece adoptado por el poeta como su propio lenguaje. Y cuando sentimos que a través de esas almas ciegas y desequilibradas habla el autor mismo, razonando y filosofando por su propia cuenta, debemos concluir que lo que en un poeta más objetivo hubiera podido cautivarnos como un acierto de imaginación ha venido aquí a malograrse en débil *filosofícula*, mero fracaso de la inteligencia.

Ese modo de descripción de los personajes es para Santayana uno de los rasgos que más visiblemente contrastan con el procedimiento de los grandes dramaturgos. El gran dramaturgo no presenta por lo general en sus obras caracteres perfectamente virtuosos, como tampoco el gran poeta nos ofrece mitologías científicamente irreprochables. Pero logra "fundir estos materiales mixtos, suministrados por la vida, en formas congeniales con los principios específicos de su arte, y mediante esta transformación hace que sea aceptable en la esfera estética lo que en la esfera de la realidad podría ser malo o imperfecto; en una palabra, sus obras son bellas como obras de arte". Y si el poeta posee genio creador y profético, sabe imaginar caracteres ideales animados de una íntima grandeza y perfección, aunque no estén provistos de todas las virtudes accidentalmente requeridas en este mundo sublunar; y sabe

escoger los elementos de su mitología y construirla de tal modo que resulte una elocuente interpretación de la vida moral. “Cuando leemos las palabras dichas por un Yago, un Falstaff o un Hamlet, sentimos deleite si el pensamiento nos parece verdadero, pero no nos deleita menos cuando nos parece falso”. El poeta está por encima de sus criaturas, y nos eleva también a nosotros hasta ese punto de vista superior desde el cual contempla el mundo y medita sobre él.

Perspectivismo, irracionalismo, fragmentarismo. Señalando en Browning, como en poeta representativo del siglo XIX, esas íntimas fallas de unidad y consecuencia, la crítica de Santayana resulta una anticipada reprobación de la “barbarie” que ha venido creciendo desde entonces. “*Les impressions d'un singe seraient d'une grande valeur — aujourd'hui. Et si le singe les signait d'un nom d'homme, ce serait un homme de génie*”. Fácil sería hallar, y no sólo en los aforismos de *Littérature*, testimonios afines a los de Santayana: piénsese en Arthur Kingsley Porter, en los neohumanistas norteamericanos (por más que Santayana no se encuentre a gusto en esta compañía), y aun en el Hermann Lotze del *Microcosmo*. Todos ellos coinciden parcialmente con la crítica negativa de Santayana. Y hasta coinciden —digámoslo también— en su insuficiente reconocimiento del papel que toca a ciertas maneras de aventura y de desorden en la lenta constitución de un clasicismo como el que el propio Santayana, por ejemplo, espera del futuro.

Leyendo en las *Interpretations of poetry and religion* el ensayo sobre la “barbarie” de Browning, llega por veces a molestarnos, junto a esa injusticia o parcialidad, el que Santayana descargue tan minucioso rigor en poeta tan admirable. Pero su condena no alcanza a parecernos demasiado severa si la aplicamos a lo que va del siglo XX, en que el mal no sólo se ha ahondado sino que se ha erigido en programa y academia, y en que a la busca deliberada de la disgregación *formal* ha venido a añadirse tan ostentosa complacencia en el *tema* de la disgregación.

RAIMUNDO LIDA

E L C U A R T O V A C Í O

RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS PUBLICADOS EN LOS NÚMEROS 97 Y 98

Richard Cannock, famoso oculista inglés, está destacado en la Séptima Unidad de Investigaciones, situada en Glazeden, donde proyecta cristales ópticos para bombarderos y aviones de caza. El día de su llegada a Glazeden encuentra en la S. U. I. a un antiguo amigo, Henry Rydal, quien le ofrece alojamiento. Rydal está escribiendo un libro en el cual analiza la historia legal de Inglaterra, señalando las reformas a que deben someterse las democracias, sin abdicar de sus principios, para "renacer". En el espíritu de Rydal predomina la idea de "renacimiento". Rydal es viudo y tiene una hija de veinte años, Carey, extraordinariamente parecida a la madre muerta. De la mujer de Rydal se conserva un retrato de tamaño natural, colocado sobre el piano. El retrato es el único recuerdo que Carey tiene de su madre. No sabe nada de ella. Una noche, mientras conversa con Carey en el jardín, Richard Cannock observa la ventana del "cuarto vacío", que ha ocupado la señora Rydal, y ve aparecer en la ventana el rostro de la muerta (cuya imagen reconoce por el cuadro) tal cual era veinte años atrás. La visión de Richard coincide con un persistente malestar que se apodera de Rydal. Ahora, cuando Rydal vuelve de Londres, da muestras de inquietud; al hablar con Carey, se distrae, pierde el hilo de la conversación, no la "identifica". Poco a poco, interpretando las palabras de Carey y las de una vecina, la señora Seaton, Richard llega a la conclusión de que Henry Rydal ha matado a su mujer.

Al día siguiente, mientras Richard trabajaba en el laboratorio, Flower se sintió súbitamente impulsado a lanzar un comentario desdeñoso sobre la rendición de Francia; tenía antipatía por los franceses, y el rechazo de éstos el ofrecimiento de unión con Inglaterra, hecho por el primer ministro, había sido un alivio para él.

—¡Diablos! —dijo— ¡En bonito lío estaríamos si hubieran aceptado! Es como el hombre resuelto a casarse con una mujer que no

le quiere, con tal de conservarla a su lado. Ya ella le ha sido infiel, pero él continúa ofreciendo su acción de gracias al cielo todas las mañanas, cuando le traen el desayuno. Una vez conocí a un hombre que...

Pero esa historia, como la de Mamillius, nunca fué contada. Flower charlaba en voz baja cuando el trabajo andaba sobre rieles; al toparse con una dificultad, aspiró su labio inferior, lo mordió y atacó el problema en obstinado silencio. Después de largo rato se interrumpió para respirar y dijo jadeante:

—Sea como sea, hay algo innegable: nadie podrá decir esta vez que hemos peleado hasta el último francés.

—No —dijo Richard—, eso es verdad, por lo menos.

—¿Y qué no es verdad, señor Cannock?

—Lo que usted insinuó... que estamos, por suerte, libres de Francia. Podremos ganar la guerra sin ella, lo que será bueno para nuestro orgullo; pero si tratamos de hacer una paz sin ella, Europa será parecida a una universidad que se hubiera convertido en un colegio de adiestramiento técnico.

Cuando terminaron el trabajo, Richard encontró a Henry Rydal en la antesala y, al volver juntos, le habló de Francia y de la actitud mental de Flower al respecto.

—Ya sé, ya sé, —dijo Rydal—. Pero la verdadera cuestión no es la ventaja política o el orgullo nacional. La raíz del asunto no está en que Francia sea azotada, sino en que, al final, aprenda o no a besar el látigo y empiece a gemir y a sentimentalizar su rendición; no en que pierda su libertad por el momento, sino en que trate de justificarse repudiándola. Comodidad, orden, hijos, hogares: todos los sentimentalismos alemanes sobre la carne de cañón o, si prefiere, la disculpa de cualquier mujer que quiere venderse. ¡Pero si Vichy empieza a cacarear sobre estas cosas y a elogiar la generosidad de su invasor, entonces hasta Francia misma empezará a pudrirse en la tumba!

Lo que Rydal expresaba no contradecía su anterior manera de pen-

sar; siempre había creído apasionadamente en la independencia del genio francés y había hablado de Francia como de una mujer de gran temple, incapaz, a la postre, de traicionar el principio de su propia libertad; pero ahora, hasta en su manera de tratar el tema había una rudeza inédita, una nota de amargura extraña en él, y Richard sintió alegría, al llegar a Water House, de encontrar a Carey esperándolos. Sin embargo, ella tenía menos influencia sobre su padre que en otros tiempos. Durante la comida, Rydal preguntó qué día era... ¿Jueves?

—Jueves —repitió Carey.

—Entonces tengo que ir a Londres mañana.

Lo dijo con un leve suspiro de extremado cansancio; después, ya tomada la decisión, se obligó visiblemente por su hija a escapar de su obsesión y se entregó de lleno a discutir el libro que había visto en la sala, abierto junto a la silla de Carey, *John Inglesant*, de Shorthouse. ¿Por qué lo había elegido?

—¿Recuerdas —le dijo ella— que hace más o menos dos años me lo leíste? ¿Por qué no lees más en alta voz?

—Lo haré, querida, si te gusta.

—Pero debe entretenerte a ti también...

Henry contestó como si hablara de algo perdido:

—Creo que sí. Es una ocupación tranquila. Pero la lectura en voz alta debe hacerse con regularidad...

—Y ¿por qué no? —replicó ella—. Empieza esta noche.

Pocas veces había sentido Richard una admiración tan afectuosa por su amigo como esa noche, mientras estaban sentados primero en el jardín y más tarde en la sala iluminada, y esa voz tranquila, vigorosa, leía las primeras páginas de *Inglesant*. En cierto momento, Rydal volvió dos páginas juntas y saltó el sentido trunco sin advertirlo, hasta que hubo leído media docena de líneas; luego, sin comentario ni disculpa, volvió atrás pacientemente y continuó. En otro momento, casi al terminar la velada, levantó los ojos y dijo:

—No te lo he contado, Carey. Llevamos este libro a Francia, tu madre y yo, la última vez que estuvimos juntos.

Richard nunca lo había oído hablar así; tal vez iba a producirse un principio de alivio si pudiera hablar a Carey de su madre; pero no agregó nada más; volvió a tomar el volumen y prosiguió la lectura. Richard había dejado de escuchar y observaba el rostro de Carey. Estaba recostada en el suelo con un almohadón debajo de los codos y la cabeza apoyada en las manos, mirando la chimenea vacía. Un minuto, acaso algo más de un minuto, pasó antes que interrumpiera:

—Entonces, es ésta la tercera vez que lees *Inglesant* en voz alta... si es que se lo leías a ella.

—No lo terminamos —contestó Rydal.

Sus ojos volvieron al libro, se detuvo un momento, después prosiguió:

“... levantó a Johnny sobre sus rodillas y, tomando de su bolsillo un librito, dijo: “Veamos amigo: muéstrame cómo lees esto”. Era el *Fedón* de Platón, que Johnny conocía casi de memoria, y éste, rápidamente y casi sin aliento, empezó en seguida a reconstruirlo con bastante libertad en uno y otro pasaje, hasta que el caballero, sonriendo, lo detuvo: “¡Despacio, despacio; sabía que eras instruído, pero ignoraba que fueras un acabado platonista! Mucho me temo que tu maestro cuide más del sentido divino que de la gramática. Pero no importa, tú y yo estaremos mucho juntos y...”

Ahora Richard escuchaba, y advirtió, mientras escuchaba, que la silla situada frente a Henry Rydal —que cuando observaba el rostro de Carey había quedado fuera del ángulo de su visión— estaba ocupada. Volvió la cabeza y vió a la muchacha que lo había mirado desde la ventana; estaba sentada y tenía las manos entrelazadas sobre la falda y la cabeza inclinada hacia adelante como si hiciera largo tiempo que escuchara. El efecto sobre él no fué de asombro sino de natural continuidad y reposo. En ese momento Carey se volvió en la dirección de la silla,

pero no cambió su expresión; nada veía. La lectura continuó hasta el capítulo segundo, donde el niño, de pie frente a la puerta del Priorato, mira a su padre y a Eustace mientras éstos se alejan monte arriba. Llegado aquí, Henry Rydal cerró el libro y Richard, volviendo a mirar la silla frente a él, la encontró vacía, como con toda seguridad lo estaba cuando habían entrado del jardín.

A la noche siguiente, la lectura fracasó en forma lamentable. Al volver de Londres y antes de la comida, Rydal había tomado a Carey del brazo y paseado con ella de un extremo al otro del jardín, sosteniendo por la parte superior el brazo de su hija debido a su alta estatura, sosteniéndolo y estrechándolo como si tratara de comunicarle un llamamiento desesperado. Pero miraba hacia otro lado y nada decía, y cuando ella le habló, Rydal contestó de una manera que se vinculaba verbalmente con sus preguntas, pero que no las respondía. Durante la comida, habiéndose suscitado el tema de Francia, exclamó con una ferocidad evidentemente personal: "¡Nadie puede ser salvado si no se salva a sí mismo!" Y cuando Carey le preguntó si se quedaría en casa al día siguiente, contestó: "Sí, sí; me quedaré en casa" y echó una mirada a su alrededor como si estuviera prisionero.

Tenía que tomar una decisión final, Richard no lo dudaba. Pensaba para sus adentros que mañana o pasado mañana se produciría la solución y decidió ayudarlo, aun a riesgo de ser importuno. A la mañana siguiente iría una hora más tarde que de costumbre a Glazeden; elegiría el momento en que Henry, como siempre, caminaba por el jardín antes de instalarse en su biblioteca, y le diría: "Cuénteme. Aunque no pueda yo hacer nada, siempre es consolador confiarse a un ser humano". Tal vez la oportunidad de decírselo se presentara antes de la mañana, si Henry se quedaba después que Carey se hubiera acostado, y Richard empezó a buscar en su cabeza qué consejo podría dar, qué con-

sejo era posible dar a un hombre a quien se persuade a confesar un crimen. ¡Qué extraño, qué imposible era que confesión tal pudiera ser hecha en esa casa que en un tiempo le había parecido la más tranquila del mundo!

Después de comer, Carey, con firme determinación, tomó de su anaquel el volumen de *Inglesant* y lo puso sobre las rodillas de su padre. Éste inició la lectura del capítulo tercero en el cual se refiere cómo el Padre Sancta Clara, por medio de su enseñanza, influye sobre el niño.

“Leía los clásicos, no como muertos libros de estudio, sino como las expresiones más humanas emitidas por hombres vivientes; y mientras daba de éstos ejemplos de vida humana, al leer la obra platónica —lo que hacía todos los días— guiaba a su discípulo hacia la percepción, que se hizo más completa en él con el correr de los años, de ese maravilloso discernimiento de la vida espiritual y de las distinciones espirituales que ni siquiera el Cristianismo ha logrado superar. Lo condujo paso a paso a través de esa noble resolución mediante la cual Sócrates —con terrible lucha y toda la experiencia común en su contra— mantiene la ventaja que deriva de la verdad; indicó que...”

Rydal dejó caer el libro, apoyó las manos sobre sus abiertas páginas y miró fijamente la silla que estaba frente a él.

—Esta noche no, Carey —dijo—; no es posible esta noche.

Se levantó, la besó, palmeó el hombro de Richard y dió las buenas noches. Carey lo tomó del brazo y fué con él hasta la puerta.

—¿Quiere apagar las luces cuando suba? —dijo a Richard. No volveré a bajar.

Pero después de un intervalo de cerca de media hora reapareció y se puso de pie junto a la chimenea.

—No dice nada.

—¿Ha estado con él todo este tiempo?

Carey movió la cabeza.

—Al principio no. Fuí a mi cuarto. Luego me dirigí al suyo. Como lo suponía, estaba despierto, todavía vestido, instalado rígidamente ante su pequeño escritorio, con las manos sobre él como un ciego que lee según el sistema Braille. Me dijo: “¿Qué quieres, Carey?” Le dije —no estoy segura de mis palabras—, le dije si podría serle útil en algo. Si podía ayudarlo. Me tomó la mano y la retuvo, pero sin mirarme. Finalmente dijo: “No en esto. Todavía no. Ve a acostarte, querida. Nada puedo decirte porque yo mismo no sé”. Le pregunté: “¿Entonces, papá, es cierto... algo terrible está sucediendo?” Me miró y contestó: “Podría no suceder nada. Temo que nada suceda”.

—¿Temo que nada suceda? —repitió Richard—. ¿Fueron esas sus palabras?

—Sí.

—¿Y después?

—Salí del cuarto —respondió Carey—. Bajé. Tengo miedo, Richard. ¿Qué puedo hacer?... ¡Ah! dijo también otra cosa. Mientras me dirigía hacia la puerta añadió: “Iré mañana a Londres otra vez”. Creo que lo decidió en ese instante. Entonces —supongo que mi cara lo habrá inquietado— hizo un pequeño movimiento; creí que iba a atravesar el cuarto para venir hacia mí; pero no lo hizo. “Lo siento, Carey —dijo—. Pero quizás esto sea el fin. Después, de un modo o de otro, es probable que no vuelva a Londres”.

Cuando terminó de hablar, Carey se arrodilló junto a la silla de Richard y tomó su mano entre las suyas.

—Carey —dijo él— ¿de qué tienes miedo?... es decir, ¿de qué precisamente?

—Temo por él. Siento... cuando va a Londres... siento que está terriblemente solo y...

—¿Nada más definido?

Carey guardó silencio. Y Richard, suponiendo que compartía su sospecha y al no poder comunicársela uno al otro, sintió que estaban

separados como por una pared de vidrio. Quiso reconfortarla, pero no halló palabras tranquilizadoras; la intimidad existente entre ellos se había congelado; y cuando Carey se puso de pie, dándole las buenas noches y salió de la sala, la dejó ir. Durante largo rato no se movió. Finalmente decidió acostarse y apagó las luces, primero las de la sala, después las del vestíbulo. Estaba ahora en la oscuridad y buscó en el bolsillo su linterna. No la encontró; recordó que la había dejado en el bolsillo del sobretodo que había traído ese día de Glazeden y se dirigió al guardarropa, situado debajo de la escalera, donde estaba colgado. Mientras tanteaba en la oscuridad, oyó un paso en la escalera, exactamente encima de su cabeza, e intuitivamente se quedó quieto.

Los pasos, en los que reconoció los de Henry Rydal, eran lentos y cautelosos. Mientras avanzaban en una vuelta de los peldaños, una mano rozó la pared divisoria de la escalera y el guardarropa. Richard imaginó a Henry orientándose en las sombras y no se movió. La puerta de la sala estaba abierta; ningún ruido indicaba que hubiera sido vuelta a cerrar; y Richard tuvo la certeza de que si en algún momento había sido posible revelar su presencia, ese momento había pasado. No podía seguir a Henry en la oscuridad de la sala, como tampoco salir del guardarropa y subir la escalera sin afrontar un intolerable encuentro.

Desde la sala llegaba de tanto en tanto un ruido que parecía de muebles que estaban siendo corridos; luego, después de un rato de quietud, un paso que regresaba. Era más lento y pesado que el anterior; subía trabajosamente la escalera como si cada paso fuera deliberadamente apoyado; se detuvo —hubo un intervalo de silencio—, luego continuó con la misma trabajosa deliberación. Sólo después de esto la mente de Richard se sintió inundada por la glacial certidumbre de que Henry Rydal llevaba en brazos algún bulto pesado que no era fácil transportar a través del pasillo angosto de la escalera. Saber esto y sin embargo no tener seguridad alguna de lo que estaba siendo trasladado, ver —como si no existiera una pared divisoria— la enorme esta-

tura de Rydal inclinada hacia adelante, sus ojos cerrados contra la oscuridad, la boca entreabierta para respirar en el esfuerzo de su tarea, y no poder imaginar, estrechada y sostenida por sus brazos, ninguna cosa específica, arrojaba sobre Richard, en la claridad de la aprensión que esta experiencia le había comunicado, la tensión contradictoria y la maraña de un sueño. Por fin, cuando terminó la ascensión de la escalera, esperó que los pasos continuaran en el pasillo del primer piso que llevaba al dormitorio de Rydal, pero cesaron; Rydal aguardaba y descansaba; pero la prolongación de esa espera contradujo esta creencia: ningún hombre hubiera podido permanecer de pie tanto rato con un pesado bulto entre los brazos, y, de pronto, Richard comprendió que la ascensión había continuado; Rydal había seguido subiendo el otro tramo de escalera que conducía al altillo. A poco su paso aliviado volvió a oírse en la dirección del dormitorio. Su tarea había sido cumplida, su carga depositada.

Richard fué inmediatamente a la sala y la examinó a la luz de su linterna. Experimentó casi un sobresalto al comprobar que visiblemente nada estaba cambiado; de haber sido movidos, los muebles se hallaban otra vez en su lugar. *John Inglesant* yacía abierto en la página abandonada. Richard lo tomó, le puso un marcador para indicar el pasaje, lo cerró y advirtió mientras volvía a dejarlo, en una pasada accidental de su linterna, que el taburete del piano había desaparecido. Durante un momento se sintió completamente perplejo; no había razón, sino algo remotamente burlesco e inexplicable, para esa trivial desaparición; pero su curiosidad volvió a avivarse cuando vió lo que el piano le había ocultado: el taburete, muy bajo y con doradas patas de madera tallada, había sido deslizado por debajo del piano, lejos, y estaba ahora arrimado contra la pared. Su mirada y el destello de la linterna, moviéndose al mismo tiempo hacia arriba, llegaron a un rectángulo no desteñido del papel de la pared del cual había sido sacado el retrato de la señora Rydal.

Por la mañana, cuando Carey y Richard bajaron a desayunarse, Rydal no estaba en el comedor.

—Se ha quedado dormido —dijo Carey—, y si va a Londres debería despertarlo.

Estaba a punto de subir al cuarto de su padre, cuando Richard la detuvo:

—Iré yo.

—¿Por qué?

—Iré yo — repitió él.

En el cuarto de Rydal no había nadie. Antes de volver junto a Carey, Richard salió y fué hasta el garage. Desde la ventana abierta del comedor ella lo vió pasar, pero no le hizo ninguna pregunta. En el garage sólo estaba el automóvil de Richard, y éste volvió a la casa. Como el teléfono se hallaba en el comedor, tuvo que usarlo en presencia de Carey. Habló con el jefe de la estación. El señor Rydal había partido por el primer tren. Su automóvil estaba en la explanada de la estación.

—Carey —dijo Richard—, ¿has estado en la sala esta mañana? Ella lo miró sorprendida.

—No. Todavía no. ¿Por qué?

—El retrato de tu madre ha desaparecido. Anoche tu padre bajó y lo sacó.

Carey sacudió lentamente la cabeza, sus labios temblaron. Luchando por contenerse, perdió el control, las lágrimas rodaron por sus mejillas y levantó el brazo para ocultarlas.

—¡Carey! — exclamó él.

Pero antes que hubiera podido acercarse a ella, Carey salió del comedor y la encontró de pie ante el sitio donde había estado el retrato. Cuando tocó su brazo lo halló rígido; todo su cuerpo estaba tenso; hasta que, de pronto, con un quejido angustioso, se ablandó y, volviéndose hacia él, se apoyó contra su pecho, sollozando y sollozando como en una agonía febril.

Él la estrechó fuertemente, sin decir palabra. Cuando volvió a ser dueña de sí misma, le preguntó:

—¿Tienes que ir hoy a tu trabajo?

—Debo ir, Carey.

—Naturalmente, debes ir — dijo moviendo la cabeza.

—Si puedo, volveré temprano.

Al oír esto Carey sonrió y dijo:

—Se me hará largo el tiempo.

Salió de Glazeden a las seis menos veinte. Una tenaz dificultad que se había interpuesto largamente en el desarrollo de su mira para aviones de caza, la Paramount, había sido solucionada. Encontró la solución siguiendo el método de un nuevo principio, no de una invención, y este principio, mientras era captado por su mente, se mostró de pronto aplicable no sólo a las Paramount sino también a los instrumentos en uso, detectores de submarinos. Había hecho venir en seguida a Chard para explicarle su hallazgo. Chard escuchó su esquema, arrebatado por la idea, y se instaló ante la mesa de Richard para examinar sus diseños y cálculos; la cosa era suficientemente promisoria como para mantenerlos estudiándola toda la noche. Pero Chard, arrancándose del dibujo que tenía bajo su mano, echó hacia atrás la silla.

—Dejemos por hoy. Mejor es volver sobre ellos después de haber dormido. Mañana temprano estaremos más frescos.

—Bueno —dijo Richard, asintiendo con la cabeza—. Creo que es un descanso bien ganado.

Chard rió entre dientes.

—Tal vez. Nunca se sabe. Puede surgir un obstáculo inesperado. Generalmente se presenta cuando uno está encantado con una idea.

Esto ocurría a las cinco y media. Diez minutos después Richard trepó a su automóvil, con el entusiasmo del éxito y envuelto en la niebla

que lo excluye todo menos la nueva idea central, entregado por completo al alegre estado de ánimo, familiar desde su infancia, que le hacía desear hallarse en casa para rumiar un secreto triunfo. De pronto, recordó hacia lo que tal vez iba, regresando a Water House. El recuerdo lo tocó con la roedora angustia que a veces se produce al despertar de la realidad de un sueño lúcido y feliz a la irrealidad de las confusas ansiedades de la vida. En esa mesa de trabajo, estudiando con Chard un problema cuya finalidad naval en nada disminuía su carácter de problema científico, había olvidado la insana y persistente ruina de la civilización. Ahora, una sensación de esterilidad y de cenizas, de una malignidad que se extiende, a la vez estúpida y maliciosa, volvió a herirlo con el impacto de la desesperación espiritual al cual los hombres, durante una larga guerra, se tornan vulnerables. Sabía que para esto no había remedio ni en el optimismo ni en la evasión; existía un paliativo en el valor, pero nada más; no había remedio sino en la serenidad del espíritu, porque el espíritu sereno logra una natural renovación lo mismo que un cuerpo que duerme. La desesperación es una enfermedad, un insomnio del alma que impide su propia curación; pero la serenidad de los demás puede darle a quien se encuentre en las garras de la desesperación la oportunidad de ser curado. Richard había encontrado esta serenidad en Water House durante el primer tiempo de su estada; lo había confortado y subyugado; por eso había amado a Carey; ahora esa serenidad, en ella, estaba amenazada en su misma fuente. En esa hora sombría, conduciendo su coche bajo el sol de un atardecer de julio, pensando en Henry Rydal y en la desgracia que se cernía sobre él y que pronto dejaría ver de qué estaba compuesta, Richard se sintió invadido por el más amargo de los terrores: no el terror de una sola cosa definible y afrontable, sino el de la desintegración de lo bueno de la vida, el terror de una burla vislumbrada en sus sonrientes apariencias. Tan grande era el desolado escalofrío de esta contradicción, que detuvo su automóvil y se puso a observar las cosas agradables de la tierra —el sol,

las sombras que se alargaban, los alegres saltos de los pájaros en los setos, los pastos inclinados al paso de la brisa— con la sensación de que no eran para él. Ahora, hasta el recuerdo del trabajo de ese día y su conversación con Chard, estaban desprovistos de consuelo. Apartó el pensamiento de su triunfo, ya vacío, como habría apartado una mano amiga; luego advirtió, como un espectador, que su automóvil estaba parado en un costado del camino y, apretando el pedal, siguió andando.

Por lo menos no había perdido su poder de control en presencia de los demás, y cuando encontró a Carey en el jardín tuvo la certeza de que no le comunicaba su estado de ánimo; en cambio le contó que había tenido un día muy bueno en Glazeden, que se había abierto camino a través de una dificultad durante largo tiempo interpuesta, y ella le dijo:

—¡Estoy encantada, Richard! Tienes siempre tu trabajo para salvarte. Cuando las otras cosas no andan bien, eso continúa en pie.

—Sí — contestó él.

Pero repetía una fórmula del pasado; había sido cierta para él en una época, sobreviviendo tanto que la había creído cierta para siempre.

—Lo dices como dudando —repuso ella—. ¿No sigue siendo verdad?

Se dirigieron juntos al rincón familiar cerca del arroyo, llevando el botellón de jerez, por la seguridad que había en preservar la vieja rutina, y sólo cuando estuvieron instalados allí durante un rato, Carey cortó la superficialidad de la conversación diciendo:

—En los sitios donde uno ha sido feliz es más duro que nada en el mundo ser tan desgraciados como lo somos ahora... Sé que no eres feliz, Richard. No estoy segura de saber por qué. Eres su amigo, pero no puedes quererlo como yo. Él ha sido mi vida. Lo bueno que hay en él... despierta lo que pueda haber de bueno en mí. Sin él... es decir, si está derrotado, si...

—Yo también siento eso a mi modo, Carey. A través de ti, quizá. Esta casa ha sido el cielo para mí. Había en ella cordura, bondad, paz... todo lo que creía haber perdido.

—¿Y que de nuevo has vuelto a perder? —contestó ella; luego su voz se hizo más dura y rápida—. Es absurdo —añadió—. Estamos aquí sentados. Nos hacemos creer mutuamente que mi padre llegará por el primer tren. Que podría estar aquí dentro de diez minutos. Pero sabemos que no estará. Luego la señora Durrant tocará la campana. Iremos a comer. Y nos haremos creer que llegará por el último tren. Pero sabemos que no llegará. Nunca volverá. La cosa ha sucedido. Lo sé. Se lo han llevado. ¡Se han llevado a mi padre! ¿Por qué? Cualquiera cosa que haya hecho en el pasado, castigarlo ahora es sólo venganza. De nada sirve. Como castigo no tiene sentido. ¡Ah! ¡Pobre papá —exclamó—, cualquier cosa que haya hecho ya la había superado! Habíamos construido una nueva vida juntos. Era un hombre nuevo. Había renacido —cordura, bondad, paz: como tú, todo lo que creía perdido. Y ahora ella lo arrastra de nuevo a su tumba.

La última frase fué dicha con una amargura que contradecía todo el anterior conocimiento que Richard tenía de Carey, y antes que él pudiera contestarle, ella prosiguió con una vehemente y apasionada pregunta:

—¿Por qué no dices la verdad? Tú también lo crees. Crees que mató a mi madre—. Luego se tapó la cara y dijo serenamente, con su voz de siempre—. ¡Por eso estoy enloquecida! ¡Por eso me consumo por dentro y no puedo servir de nada! La odio por eso. ¿Comprendes? Se lo ha llevado al infierno donde ella está. Sé que lo que digo es una maldad y una locura. Me oigo y lo reconozco. Pero toda su vida, todos los años que recuerdo, papá ha estado aprendiendo a tener paz *lejos de ella*, y ahora todo está perdido. Como si ella viviera, lo tiene de nuevo...

—Tal vez los dos estemos equivocados —dijo Richard—. Tal vez vuelva.

—¿Lo crees de veras? —preguntó ella—. ¡Ah!, Richard, perdóname. El odio es vil y estéril e inútil. De todos modos está muerta.

Como no sabía si Rydal vendría o no, la señora Durrant había hecho atrasar la comida; aún no estaba lista. Richard y Carey fueron a la sala. Carey se arrodilló sobre el asiento de la ventana mirando hacia el jardín, y Richard permaneció detrás de ella. A la izquierda, la señora Durrant aparecía de vez en cuando, entrando y saliendo del comedor; a la derecha, el viejo ladrillo rojo del muro del jardín, en el ángulo donde la sombra de la casa no lo alcanzaba, resplandecía en el sol del atardecer. El reloj de la iglesia dió las siete y media. Richard se había vuelto hacia la habitación, cuando oyó el chirrido del portón y giró rápidamente sobre sí mismo, otra vez hacia la ventana.

—¿Es tu padre?

—Sí —contestó Carey. Luego, en un trémulo medio tono añadió—: ¡Dios mío! ¡Dios mío!

Rydal había mantenido abierto el portón y una mujer le seguía. La mujer entró furtivamente, titubeó, recorriendo con la mirada toda la casa, luego se adelantó con paso desafiador.

—Bueno —exclamó con voz honda y penetrante—, tú me invitaste. Me hiciste venir. ¡Tú eres responsable! Dijiste que también hay un hombre. Me entenderé mejor con un hombre.

Rydal avanzó rápidamente y la tomó del brazo.

—No te precipites, Venetia. Anda despacio al principio.

Ella le contestó con enojo a la vez zalamero e imperioso:

—¿Qué quieres decir? ¿Que no puedo beber un trago?

—No me refería a la bebida.

—¿A qué te referías, entonces?

Rydal no contestó pero se volvió para mirar fijamente su rostro mientras caminaba a la par de ella a través del jardín. Todavía era una mujer visiblemente hermosa, pero el caimiento de la mala salud había aflojado la tirantez de sus mejillas; tenía los ojos hinchados, las pestañas curvadas y endurecidas por el cosmético, los párpados lustrosos; su cuerpo fino no había engrosado, pero estaba entorpecido y había per-

dido la flexibilidad; cuando reía, había en la exhibición de sus dientes un agrio resplandor. Y ahora, movida por algún pensamiento íntimo, lanzó una gruesa carcajada; luego calló, y se insinuó en su expresión la desolación absurda de un payaso a quien le niegan el aplauso.

Ella y Henry entraron en la casa. Carey no se movió. Minutos después entraron en la sala.

—Ésta es tu madre, Carey. La he traído a casa.

La señora Rydal quiso besarla, pero Carey se apartó y dijo a su padre:

—¿Qué cuarto le damos?

—El mío, supongo —dijo la señora Rydal—. ¿O es tuyo ahora?

—No, no es mío. Está vacío. No tiene muebles. Ordenaré que hagan la cama del Cuarto Rosado. Si sube usted conmigo, la llevaré al mío mientras tanto.

Rydal presentó a Richard y la señora Rydal le dió la mano.

—¿Creía usted también que yo estaba muerta? Todavía Carey me mira como si estuviera viendo a un fantasma. ¿Qué somos, Carey? ¿Amigas o enemigas?

Carey, pálida y rígida, permanecía con los ojos fijos en su padre, sin mirar a la recién llegada, y para consolarla Richard le dijo:

—En todo caso, Carey, él está a salvo.

—No —contestó Carey, pasando la mirada al rostro de su madre—. No, no está a salvo.

(continuará)

CHARLES MORGAN

EN EL TERCER CENTENARIO DE GALILEO

(SU PENSAMIENTO EN RELACIÓN CON
LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA ANTIGUAS) ¹

II

Otro experimento, realizador de una hipótesis deductiva, es el ideado por Galileo para la refutación de la teoría peripatética que vinculaba la velocidad de la caída de los cuerpos con su masa. Se trata del muy conocido experimento efectuado desde la cima de la torre inclinada de Pisa, que consiste en dejar caer simultáneamente dos pesas diferentes, de una libra y de diez, por ejemplo, para mostrar que ambas tocan el suelo en el mismo instante. El relato de ese experimento, dejado por su discípulo Vicente Viviani, cuya veracidad algunos historiadores modernos quisieron poner en duda, tiene plena conformidad con la explicación del propio Galileo en su *Apostillas a las experiencias filosóficas de Rocco, filósofo peripatético*. Sin embargo, un experimento semejante había sido efectuado con anterioridad (sin que Galileo tuviera noticia de eso) reiterada y cuidadosamente por Simon Stevinus ² en Holanda, y también ideado en la antigüedad por un platónico comentarista de Aristóteles, Juan Filóponos, así como lo han puesto de relieve en nuestros días Wohlwill ³ y W. A. Heidel ⁴.

Aunque ni Galileo ni Stevinus hayan tenido conocimiento del relativo pasaje

¹ Véase la primera parte en nuestro número de octubre (97).

² Cfr. SIMON STEVINUS, *Oeuvres*, II, 501.

³ *Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, Leipzig, 1905, t. IV, p. 241 (citado por Heidel).

⁴ W. H. HEIDEL, *The heroic age of science (The conceptions, ideals and methods of science among the ancient greeks)* publ. por Carnegie Inst. of Washington, Baltimore, 1933, pp. 186 sig.

de Filóponos, ignorado también modernamente por Whewell en su *Historia de la ciencia inductiva*¹, merecen ser referidas sus palabras para ilustrar la diferencia en el planteamiento del problema por parte de él y de Galileo.

“De acuerdo a Aristóteles, decía Filóponos, si el medio a través del cual se efectúa el movimiento es el mismo, pero los cuerpos móviles son diferentes en su peso, sus tiempos tendrían que proporcionarse a sus respectivos pesos... Pero esto resulta completamente falso, como puede mostrarse por la experiencia, más claramente que por una demostración lógica. Pues si dejáis caer al mismo tiempo dos cuerpos de peso muy distinto y desde la misma altura, observaréis que la rapidez del movimiento no resulta proporcional a su peso, sino que habrá solamente una diferencia mínima en el tiempo, de manera que si su diferencia de peso no es muy grande, siendo apenas un cuerpo dos veces más pesado que el otro, los tiempos no tendrán diferencia perceptible”².

Filóponos, por lo tanto, no se había liberado aún radicalmente del prejuicio aristotélico, que Galileo en cambio rechaza decididamente; y además, por lo que a la prueba se refiere, quería que la experiencia se substituyera a la demostración lógica, como más clara y fácil de comprender, mientras que para Galileo el experimento debe concebirse y efectuarse no en substitución, sino en función de la demostración lógica, como realización concreta y práctica de la deducción teórica, que al inspirarlo y dirigirlo lo convierte de simple realidad de hecho en prueba de una necesidad natural. Galileo supera la misma posición de Leonardo, su precursor más grande, quien, sin embargo, había afirmado la exigencia de asociar la razón demostrativa con la experiencia. “Mi propósito (había escrito Leonardo) es alegar primero la experiencia y después demostrar mediante la razón por qué semejante experiencia está obligada a obrar de tal manera. Y esta es la verdadera norma de acuerdo a la cual tienen que proceder los investigadores de los hechos naturales. Y a pesar de que la naturaleza comienza por la razón y termina en la experiencia, a nosotros nos es preciso recorrer el camino contrario, es decir, comenzar por la experiencia y mediante ella investigar la razón”³.

¹ W. WHEWELL, *History of the inductive sciences from the earliest to the presente time*, 1ª ed., London, 1837.

² Cfr. *Philoponi in physicorum libros quinque priores*, ed. Vitelli (en la colección: *Commentaria in aristotelem graeca*, ed. Academia de Berlín), p. 683, línea 7 sigs.

³ Cod. E, fol. 55 (Ed. Naz.).

De esta exigencia expresada por Leonardo difiere la afirmada por Galileo, en tanto su experimento está precedido por la razón deductiva, es decir, realiza en la producción de los hechos una necesidad anteriormente deducida por vía racional. De acuerdo a su declaración explícita, su experimento relativo a la igual velocidad de la caída de cuerpos diferentes por su peso ha sido, antes de su realización concreta (cuyo ejemplo había encontrado en la caída simultánea de piedras de granizo grandes y pequeñas), deducido racionalmente de un axioma que nadie podría poner en duda: el de que cada cuerpo en su caída tiene su velocidad natural, alterable únicamente por una acción perturbadora. Ésta no puede ser ejercitada por la agregación de otros cuerpos iguales, que al caer en el mismo instante, desde la misma altura, caen manifiestamente con igual velocidad: de manera que el compuesto más pesado no tendrá velocidad de caída diferente de la de sus partes separadas ¹.

Este carácter deductivo y necesario del experimento galileano es justamente el que Pastore ha puesto de relieve refiriéndose a la demostración del movimiento uniformemente acelerado. "Fundándose en numerosas y cuidadosas observaciones empíricas (dice Pastore), Galileo considera la gravedad como una fuerza continua, que comunica al cuerpo que cae en cada infinitésimo de tiempo un infinitésimo de movimiento que perdura en los tiempos sucesivos. Claro que la adición de estas particulares velocidades nos da la ley de la velocidad, de donde puede deducirse la ley de los espacios. Esta fué la primera fase de la operación, es decir, la ideación de la hipótesis. Después vino la segunda, es decir el artificio natural. El artificio natural realizado por Galileo fué el plano

¹ En su retrato (*Postille alle esercitazioni filosofiche di Rocco filosofo peripatetico*, en *Opere*, t. VII), Galileo empieza, sin embargo, por decir que "A donde llega la experiencia no se necesita la razón", pero agrega que producirá ésta también, "porque fuí persuadido por la razón antes de ser garantizado por los sentidos. Yo establecí un axioma que no pudiera ser puesto en duda por nadie, es decir, que cualquier cuerpo grave, al caer, tiene en su movimiento una velocidad limitada y prefijada por la naturaleza, de manera que no se puede ni aumentarla ni disminuirla sin hacer violencia para demorar o apresurar dicho movimiento natural. Establecido este razonamiento, imaginé mentalmente dos cuerpos iguales en magnitud y peso, por ej. dos ladrillos que cayeran de una misma altura al mismo instante. No se puede dudar que bajarán con velocidad igual (la destinada por la naturaleza), que no puede ser acrecentada por otro móvil si no se mueve con velocidad mayor. Pero si imaginamos que los ladrillos al bajar se unan y junten entre ellos, ¿cuál de los dos puede aumentar el ímpetu y duplicar la velocidad del otro, puesto que ésta no puede ser acrecentada por un móvil sobrevenido, si no se mueve con velocidad mayor? Se precisa entonces acordar que el compuesto por dos ladrillos no altera su velocidad anterior".

inclinado, con la esfera que cae en tiempos y espacios medidos que pueden variarse a voluntad... La experiencia directa realizada en seguida sobre ese modelo, confirmó plenamente, es decir de manera física concreta, la hipótesis lógica abstracta, y permitió la determinación exacta de las leyes relativas a la caída de los cuerpos, citadas más arriba”¹. Justamente Kant celebró este experimento como una “revelación luminosa” a la cual la física es deudora de una feliz revolución de su método².

En este caso, y en todos los otros, siempre Galileo inserta entre la observación contingente o experiencia sensible de los hechos y la deducción necesaria esos dos momentos: el de la ideación de la hipótesis lógica que constituye el modelo teórico (llamado por él hipótesis, teoría, conjetura, etc.), y el de la realización del modelo práctico o técnico (llamado por él ejemplo, experiencia, artificio, máquina, etc.). De tal modo Galileo pasa de los hechos a la idea de su conexión racional, y de ésta vuelve a los hechos, pero con la deducción de su necesidad. El método experimental no queda en los lindes de la inducción baconiana, impotente para dar la necesidad de sus conclusiones, ni de la deducción cartesiana, que al separarse de la observación de los hechos tiene que considerar contingente la realización de uno entre los muchos deducibles, sino que ofrece un conocimiento cierto, en que la forma racional se adapta perfectamente a la materia de la experiencia. Hay en este método (como dice Pastore) una especie de silogismo, cuyo término mayor está constituido por la deducción, el menor por la observación, el medio por la hipótesis modelo, que se realiza en la máquina del experimento.

Había sin duda antecedentes en la construcción de máquinas para la aplicación y demostración experimental: Leonardo y Benedetti habían dado el ejemplo en el Renacimiento, así como Arquitas y Arquímedes en la antigüedad. Pero Arquímedes, nos dice Plutarco³, “no quiso escribir nada sobre esas artes mecánicas, que sirven tan sólo para satisfacer necesidades materiales de la vida, sino que dedicó todos sus esfuerzos a los estudios cuya sutileza y armonía no dependen de la necesidad. Estos estudios, pensaba, no pueden compararse con

¹ PASTORE, *Il problema della causalità*, cit., I, 130 sigs.

² Cfr. Prefacio a la segunda edición de su *Crítica de la razón pura*.

³ Cfr. *Vidas paralelas*, Marcelo; 14, 20.

ningún otro, en ellos la materia está compenetrada en la demostración; ésta les de magnitud y belleza, aquélla precisión y poder”.

En cambio, Galileo vió que los modelos mecánicos podían servir a necesidades racionales de demostración, y por eso podían tener magnitud y belleza no menos que precisión y poder al otorgarnos la certeza del conocimiento científico. Su punto de vista podía, quizás, encontrar un antecedente en el experimento (de Anaxágoras) de la vejiga inflada para demostrar la existencia y consistencia de lo invisible; mejor aún en la construcción pitagórica del monocordio de puente móvil que demostraba la correspondencia entre las diferencias de las notas musicales y las de la extensión de las cuerdas vibrantes, por la cual las variedades de los sonidos se hacían geoméricamente mensurables.

Pero, por lo que parece resultar de los testimonios antiguos, la construcción del instrumento pitagórico había sido casual medio de descubrimiento de una ley no imaginada antes, en lugar de ser un consciente artificio de demostración de una hipótesis teórica anteriormente concebida, como en Galileo.

De todas maneras, el antecedente pitagórico tenía una importancia esencial para el pensamiento de Galileo, pues la demostración de la necesidad causal de los hechos, que él quería alcanzar mediante el experimento, se fundaba en su sometimiento al cálculo y la medida matemática, lo cual daba por supuesta una concepción matemática, es decir, justamente pitagórica, de la naturaleza.

En esta dirección Galileo había sido encaminado desde niño por las enseñanzas de su padre, Vicente Galileo, músico eminente, discípulo de José Zarlino, el mayor teórico musical de su tiempo, con quien, más tarde, tuvo una disputa acerca de los sistemas de Pitágoras y Tolomeo, escribiendo sobre el asunto un *Discurso*¹. Inspirándose en los fragmentos de *Aristógenos pitagórico*, traducidos en 1562, Vicente Galileo podía enseñar a su hijo que todo en la música y la armonía está regido por leyes matemáticas, lo que era, quizás, el camino principal por el que los pitagóricos habían llegado a su intuición matemática de la naturaleza. Cooperaba además en la misma dirección el antecedente platónico del *Timeo* (inspirado también por el pitagorismo), que convertía la distinción de los llamados *elementos* naturales en diferencias de formas geométricas, constituidas

¹ *Discurso intorno alle opere di Giuseppe Zarlino* (1659), insertado después en su *Dialogo sopra la musica antica e la moderna*.

por los poliedros regulares, descomponibles en triángulos elementales. Análogamente, Galileo considera la naturaleza como un libro que no todos saben leer por estar escrito en caracteres distintos a los de nuestro alfabeto: “y son los caracteres de semejante libro triángulos, cuadrados, círculos, esferas, conos, pirámides y otras figuras matemáticas, aptísimas para tal lectura”¹.

Por esta convicción Galileo, en un fragmento suyo, establecía como inscripción: “Para colocarse en el título del libro de todas sus obras: De aquí se comprenderá por ejemplos infinitos qué utilidad tienen las matemáticas para concluir acerca de las proposiciones naturales y cuán imposible resulta filosofar bien sin el auxilio de la geometría, de acuerdo a la verdad expresada por Platón”².

Y se declaraba también de acuerdo con Platón en “admirar al intelecto humano y estimarlo partícipe de divinidad solamente por el hecho de entender la naturaleza de los números”³, y se proclamaba “en muchas opiniones filósofo pitagórico”, expresando reiteradamente su admiración hacia los pitagóricos, quienes (decía) “nunca han sido convencidos enteramente de falsedad, sino sólo donde una iluminación más alta de la natural (la revelación) nos persuade de otra manera”⁴.

Este matematicismo pitagórico-platónico en la investigación y comprensión de la naturaleza significaba, pues, no solamente atribuir una preeminencia a los caracteres cuantitativos de los fenómenos (objeto del estudio matemático) sobre los cualitativos (objeto de la inmediata percepción sensible), sino considerar a éstos reductibles a aquéllos como a su causa objetiva real. Es decir, implicaba una teoría del conocimiento parecida a la de Demócrito, que justamente consideraba realidad efectiva en la naturaleza solamente los átomos y el vacío —que tienen únicamente determinaciones cuantitativas o aritmo-geométricas (magnitud, forma, situación, número, movimiento, etc.)— y reducía a pura impresión subjetiva todos los caracteres cualitativos de colores, olores, gustos, calor y frío, etc.

A esta teoría democritea vuelve justamente Galileo, expresándola en su obra *Il Saggiatore*, a propósito de su afirmación de que el movimiento es causa de

¹ *Opere*, t. XVIII, *Lettera* 4106.

² *Opere*, t. VII, p. 613 sig. Cfr. también VIII, 175.

³ *Opere*, t. VII, p. 35.

⁴ *Opere*, t. VI, p. 45.

calor. Escribe Galileo: "Necesito hacer unas observaciones acerca de lo que llamamos calor, del que dudo que generalmente se tenga una idea muy alejada de la verdad al creerlo un accidente verdadero, una afección o cualidad que realmente está en la materia por la que sentimos calentarnos. Digo, pues, que sin embargo me siento necesitado, cuando concibo una materia o sustancia corpórea, a concebir al mismo tiempo que ella está terminada o figurada por esta figura o aquélla, es grande o pequeña en relación a otra, está en este lugar o en aquél, en este tiempo o aquél, se mueve o está en reposo, está en contacto o no con otro cuerpo, es una o pocas o muchas; ni puedo por ninguna imaginación separarla de esas condiciones. Pero ya sea blanca o roja, amarga o dulce, sonora o muda, de buen o mal olor, no me siento mentalmente obligado a aprehenderla en la necesaria compañía de semejantes condiciones; más bien, si los sentidos no nos guiaran, acaso el razonamiento o la imaginación nunca llegarían a ellas. Por lo cual voy pensando que estos gustos, olores, colores, etc., por lo que se refiere al objeto¹ en que nos parecen estar, no son sino puros nombres; y están en cambio únicamente en el cuerpo sensitivo, de manera que, quitado el animal, ellos también queden suprimidos y reducidos a la nada, si quisiéramos creerlos verdadera y realmente distintos a los otros primeros y reales accidentes, así como les hemos dado nombres particulares y distintos a los de aquéllos... Que en los cuerpos exteriores, para excitar en nosotros gustos, olores y sonidos, se precise otra cosa que magnitudes, figuras, multitudes y movimientos tardos o rápidos, no lo creo, y pienso que, quitadas orejas, lenguas, narices, quedan, sin embargo, figuras, números y movimientos, pero no olores, gustos, sonidos, los que fuera del animal viviente no creo que sean más que nombres"².

Igualmente dirá Descartes, en sus *Principios de filosofía*: "No nos apercebimos de ninguna manera de que todo lo que está en los objetos y que llamamos su luz, sus olores, gustos, sonidos, calor o frío y sus otras cualidades que sentimos por el contacto... sean en ellos otra cosa sino las distintas figuras, situaciones, magnitudes, y movimientos de sus partes, que están dispuestas de tal

¹ El texto italiano dice en realidad: "per la parte del *suggetto nel qual ci par che riseggano*"; pero sabido es que *suggetto* (sujeto) tenía otra vez el sentido de "sostén de las cualidades y determinaciones", cuya idea se expresa ahora por la palabra *objeto* cuando se refiere a una realidad exterior al *sujeto* consciente que la percibe.

² *Opere*, t. VI, 347 sig.

manera que pueden mover a nuestros nervios en todos los modos distintos que se precisan para excitar en nuestra alma los varios sentimientos excitados por ellas”¹. Por eso Descartes concluía que “todo el universo es una máquina donde todo se hace por figura y movimiento”, y declaraba que “toda su física no era sino geometría y mecánica”².

El carácter de realidad objetiva que Galileo (y Descartes con él) atribuían a las determinaciones cuantitativas, llamadas por Galileo “*primi e reali accidenti*”, estribaba, pues, en la necesidad que las une a toda idea de los cuerpos, impensables sin ellas, necesidad que falta en cambio para las determinaciones cualitativas. Por eso el conocimiento de los caracteres cuantitativos resulta verdadero para Galileo, pues es un conocimiento *necesario* y se desarrolla en todo el sistema de sus relaciones de manera necesaria bajo el dominio de la matemática; en cambio, el conocimiento de las cualidades sensibles, ofrecidas por la sola experiencia sensible en su contingencia y variabilidad, le resulta relativo y subjetivo. La diferencia entre los dos está vinculada, pues, a la distinción establecida por Galileo entre razón y sentido, mejor dicho, entre afirmación separada de los sentidos y su unión y sometimiento a la razón: en cambio, cuando Locke, por su empirismo, suprime esta distinción, quita el fundamento a su misma afirmación de que las cualidades primarias son inseparables de los cuerpos, y abre el camino a Berkeley para convertirlas en relativas y subjetivas como las secundarias.

La necesidad racional era para Galileo el carácter distintivo del conocimiento objetivo y el fundamento sólido de su certeza: una certeza que en la matemática puede, para él, igualar a la del conocimiento divino. Si el entendimiento humano bajo el aspecto *extensivo* resulta casi nada en comparación con el divino, en cambio, al considerarlo bajo el aspecto *intensivo* (dice Galileo), “el intelecto humano comprende unas proposiciones tan perfectamente y tiene de ellas tan absoluta certeza, cuanta puede tener la naturaleza misma; y esto ocurre en las ciencias matemáticas puras... de las que el intelecto divino sabe, sin embargo, infinitas proposiciones más, pues las sabe todas; pero de las pocas entendidas por el intelecto humano, creo que su conocimiento iguala a la certeza objetiva divina, porque llega a comprender la necesidad, por encima de la cual parece no poder existir seguridad mayor...”³

¹ *Principes de philosophie*, livre IV, art. 198.

² *Principes de philos.*, l. IV, art. 188. Cfr. *Lett.* VII, 121.

³ *Opere*, t. VII, 128 sig.

El tránsito del conocimiento empírico al científico se realiza, pues, para Galileo en el tránsito de la contingencia a la necesidad; en ésta se halla la certeza de su valer objetivo.

Pero la objetividad de nuestro conocimiento no llega a significar para Galileo lo que significa para Descartes, es decir, la comprensión de la esencia de las cosas, sino que siempre queda limitada en el campo de los fenómenos. Las esencias o sustancias o (como dirá Kant) las cosas en sí, sólo pueden, según la opinión de Galileo, verlas Dios y los espíritus en el estado puro de bienaventuranza ¹, pero no los hombres que ven únicamente los fenómenos.

Descartes, en una carta al P. Mersenne, se lo ha reprochado a Galileo como una falta de profundización del problema: “él intenta examinar las materias físicas mediante razones matemáticas, y en esto estoy perfectamente de acuerdo con él y no encuentro otro medio de hallar la verdad. Pero su defecto está en... no detenerse nunca a explicar por completo su materia, lo cual muestra que no la ha examinado con orden, y que, sin haber considerado las causas primeras de la naturaleza, ha investigado únicamente las razones de unos efectos particulares, y así ha construído sin fundamentos” ².

En cambio, Galileo no creía que las causas primeras y las esencias pudieran ser objeto de ciencia o conocimiento verdadero para los hombres, porque la ciencia de la naturaleza no puede formarse mediante hipótesis no sometibles a la verificación experimental, que pueda demostrar su necesidad. La vinculación establecida por él entre las “demostraciones necesarias” y las “experiencias sensibles” era, así como dijimos, una vinculación recíproca: como la experiencia no podía valer científicamente sin la demostración de su necesidad, así la demostración no podía tener su absoluta certeza objetiva sin la confirmación del experimento. Deducción y experiencia no podían separarse y aislarse mutuamente en la ciencia de la naturaleza, sino que debían proceder siempre juntas y unidas: de otra manera podía tenerse, sin embargo, hipótesis aptas aun para “salvar de cualquier manera las apariencias” ³, pero no se podía “investigar la verdadera constitución del universo” cuyo conocimiento puede lograrse única-

¹ *Opere*, t. V, 187 sig.

² Ver las cartas al P. Mersenne del 8 de octubre y 15 de noviembre de 1638.

³ *Opere*, t. V, p. 301 sig.

mente “rebus ipsis dictantibus”, es decir, en una necesidad dictada y confirmada por los hechos.

Hipótesis, sin duda, que son puras hipótesis explicativas y nada más, se encuentran también en los escritos de Galileo, como por ejemplo sus ideas metafísicas del éter y la luz; pero Galileo tiene cuidado de presentarlas como puras hipótesis imposibles de verificar, que por ende no pueden convertirse en ciencia. “Yo, dice, considerándome inferior a todos y sometiéndome por lo tanto a todos los sabios, diría que me parece existir en la naturaleza una sustancia máximamente espiritual, sutil y veloz en sumo grado, que se difunde por todo el universo y penetra en todas partes sin obstáculo y calienta, vivifica y convierte en fecundas a todas las criaturas, etc.”¹.

Esta metafísica del éter, que parece identificarse no solamente con la luz y el calor, sino también con el espíritu divino —así como en Dionisio Areopagítico y los neoplatónicos y antes en los órficos-pitagóricos, con su luz infinita invisible y su fuego supremo empíreo—, esta metafísica que había repercutido ya en Bernardino Telesio, Francisco Patrizzi, y Tomás Campanella, Galileo no la presenta como un conocimiento efectivo, sino como un anhelo destinado a quedar siempre insatisfecho. “Me habría ofrecido (dice) a permanecer en la cárcel a pan y agua toda mi vida, si hubiera tenido la seguridad de alcanzar por mí mismo un conocimiento tan desesperado”².

En esta distinción entre hipótesis deductivas, verificables por el cálculo matemático y el experimento, e hipótesis metafísicas que ningún cálculo o experimento puede alcanzar, estriba para Galileo la diferencia entre la ciencia física con sus conocimientos necesarios y la filosofía que no puede lograr la necesidad de sus demostraciones. Sin duda entre una y otra no hay tampoco en Galileo, ni podía haber, una separación absoluta. Ideas preconcebidas tienen también en su investigación científica una parte de fundamental importancia, a veces confirmadas de manera adecuada por la observación experimental, como la idea de la unidad de la naturaleza universal, opuesta al dualismo platónico-aristotélico entre mundo celeste de la perfección eterna inmutable y mundo terrestre de la imperfección, el cambio y la mortalidad. La idea de la unidad de la naturaleza del heliocentrismo era una vuelta a los presocráticos y particularmente a

¹ *Opere*, t. V. p. 192.

² Citado por Fazio Allmayer, *Galileo Galilei*, p. 72 sig.

los pitagóricos, cuya sugestión ya había inspirado a Copérnico: pero podía encontrar confirmación no solamente en el cálculo astronómico usado también por Copérnico, sino también en las múltiples observaciones que Galileo podía alcanzar mediante su telescopio.

Sin embargo, en otros casos la confirmación del cálculo y de la observación vinculada con una deducción no se podía lograr de manera adecuada: así en cuanto la otra idea inspiradora de Galileo, la de la simplicidad de la naturaleza. “La naturaleza (escribe), por común consentimiento, no efectúa mediante la intervención de muchas cosas lo que puede efectuar mediante pocas”¹; “la naturaleza no multiplica sin necesidad las cosas y se sirve de los medios más fáciles y simples en producir sus efectos, y nada hace en vano”²; “(Dios) tiene siempre en sus operaciones, los modos más fáciles y simples, aunque en los más difíciles se revela mayormente su potencia”³.

En éstas y otras afirmaciones parecidas Galileo habla del consentimiento común y de la aceptación por todos los filósofos, los que no son argumentos válidos de acuerdo a sus exigencias científicas y a toda su lucha contra el sistema tolemaico. Su idea de la simplicidad de la naturaleza tiene, sin embargo, una importancia y utilidad esencial como canon y criterio de selección de las hipótesis deductivas, orientando a los investigadores hacia la preferencia para las más simples, que son las más aptas a la deducción necesaria verificable mediante el experimento. Pero en el fondo de su convicción hay una idea teológica, aplicada a la naturaleza, por considerarla *divina*, de acuerdo a la orientación general del renacimiento, que había encontrado su máxima expresión en Giordano Bruno.

También de Bruno y de los antiguos pitagóricos y atomistas, llegan a Galileo sugerencias acerca de las concepciones de lo infinito y lo mínimo.

La idea de la infinitud del universo tiende a afirmarse en su pensamiento sobre todo en oposición a la idea aristotélica de su limitación, cuya confutación efectúa acercándose en varios puntos a Bruno, como puso de relieve Tocco⁴. Sin embargo, a Galileo no le parece posible demostrar de una manera necesaria

¹ *Opere*, t. VII, p. 143.

² *Opere*, t. VII, p. 423. Cfr. también XI, *Lettera* 532.

³ *Opere*, t. VII, p. 565.

⁴ Véase F. Tocco, *Le opere latine di G. Bruno, esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, 1889. Ver especialmente el prolijo análisis del poema *De immenso et innumerabilibus*.

ni la infinitud ni la limitación: pero (dice) un razonamiento particular lo hace inclinarse más hacia la primera que hacia la segunda, es decir, que no logrando el intelecto humano concebir para el todo ni la finitud, allende la cual siempre piensa algo más, ni la infinitud, que no alcanza a abarcar, no puede explicarse esta incapacidad suya sino mediante la infinitud real del objeto pensado. Porque si fuera limitado efectivamente, el intelecto finito debería poder comprenderlo, mientras que, siendo infinito, la incompreensión se explica por la ineptitud de un intelecto finito para comprender un objeto infinito ¹. Más decididamente afirma Galileo la infinitud en relación a la divisibilidad de lo extenso y continuo, definido por Aristóteles como lo que puede dividirse en partes siempre divisibles. Galileo acepta esta proposición, pero observa, contra Aristóteles, que, para seguir dividiendo infinitamente un continuo finito, se necesita que el número de sus partes sea realmente infinito, lo que puede realizarse solamente si las partes mínimas son carentes de cantidad, es decir, de puntos matemáticos indivisibles. La infinita divisibilidad, por ende, le resulta condicionada por la existencia de los indivisibles, los puntos matemáticos, inmatereales: lo cual representa una vuelta a las ideas pitagóricas, transformadas por el monadismo de Bruno ².

De manera que en su oposición al sistema aristotélico-tolemaico Galileo no se ha inspirado únicamente en la experiencia y observación directa de la naturaleza. Esta exigencia parecía expresar sus múltiples afirmaciones de que “es simplicidad ir buscando el sentido de las cosas de la naturaleza en los papeles de éste y de aquél, más bien que en las obras de la naturaleza, que, siempre viva y obrando, está presente delante de nuestros ojos, verídica e inmutable en todas sus cosas” ³. Por lo tanto (agregaba Galileo) “la autoridad de los antiguos y modernos filósofos y matemáticos no tiene fuerza para establecer ciencia de ninguna conclusión natural, y lo más que puede hacer es engendrar opinión e inclinación para creer ésta más bien que aquella cosa” ⁴.

Pero ese linaje de opiniones o inclinaciones intelectuales no carecía de importancia en el método galileano, que no se limitaba a las experiencias de los

¹ *Opere*, t. XVIII, *Lettera* 3922.

² Cfr. Galileo. *Opere*, t. VII, 682 sigs.; Fazio Allmayer, *Opera cit.*, p. 90 sig. y 150-154; Tocco, *Le opere latine di G. Bruno*: ver todo el análisis del poema *De minimo*, del que pueden desprenderse las numerosas afinidades del razonamiento de Galileo con el de Bruno.

³ *Opere*, t. VIII, p. 640.

⁴ *Opere*, t. V, 197.

sentidos, sino que exigía también las demostraciones necesarias. El experimento debía realizar hipótesis deductivas, cuya concepción podía despertarse en el intelecto justamente a raíz de opiniones o inclinaciones intelectuales, es decir, de ideas preconcebidas, sugeridas a veces, sin duda, por la experiencia misma, pero a veces también (como hemos visto) por ideas de otros investigadores anteriores, ya sea mediante su aceptación, ya sea mediante su crítica o rechazo.

Por eso el estudio de los antecesores no podía resultar vano, y lo demuestra el ejemplo mismo de Galileo, conforme al de Aristóteles, quien había escrito acerca de ese estudio: “de unos pudimos aceptar ciertas opiniones, otros han sido causa de que éstas se formaran en nosotros”¹ por vía de reflexión y crítica.

Lo que se precisaba era no convertir a los autores antecedentes en “autoridades”, cuya palabra quitara al indagador el espíritu de crítica y verificación. La exigencia expresada por Galileo: “no quiero mostrarme ingrato hacia la naturaleza y Dios que me otorgaron sentidos y razón... con hacer la libertad de mi intelecto esclava de quien puede errar igual que yo”² era la misma afirmada por Aristóteles al declarar que toda reseña de las opiniones anteriores debe servir “no solamente para aceptar lo que tienen de verdadero, sino también para rechazar lo que contengan de falso”³.

Por este camino y método se produce justamente el progreso de la ciencia, en cuyo desarrollo histórico cada época recoge la herencia de las anteriores y la perfecciona al enmendarla y agregarle sus adquisiciones nuevas. En este sentido afirmaba Bruno que los modernos siempre son más viejos y tienen más edad que los antiguos, por añadir siempre experiencias a experiencias y madurez a madurez de juicio. Esta idea de Bruno y de todo el Renacimiento la acepta y repite Galileo en un fragmento significativo: “Decir que las opiniones más antiguas e inveteradas son las mejores no es probable, porque así como en un hombre particular las últimas determinaciones parecen ser las más prudentes, y con los años acrecentarse el juicio, así de la universalidad de los hombres parece razonable que las últimas determinaciones sean las más verdaderas”⁴.

¹ *Metafísica*, l. II, cap. I.

² *Opere*, t. VI, p. 341.

³ *De anima*, l. I, cap. 2. Ver mi ensayo *Veritas filia temporis in Aristoteles*, en *Scritti filosofici per le onor. naz. A. B. Varisco*, Firenze, 1924.

⁴ *Opere*, t. VII, p. 696, post. 63. Cfr. G. GENTILE, *Veritas filia temporis*, en *G. Bruno e il pensiero del rinascimento*, Firenze, 1925.

La humanidad, pues, se le aparece a Galileo en la continuidad de su historia como un hombre que en la continuidad de su vida aprende sin cesar: lo cual anticipa el parangón de Pascal y Leibnitz y hace a Galileo partícipe de la gran intuición histórica por la que el Renacimiento afirma con clara conciencia la idea del progreso cultural humano y la transmite en herencia fecunda al pensamiento moderno¹.

RODOLFO MONDOLFO

¹ Además de los estudios sobre Galileo anteriormente citados (de Martin, Fazio Allmayer, Pastore, Gentile), véanse: *Bibliografía Galileiana*, de A. Carli y A. Favaro, Roma, 1896. (desde 1586 hasta 1895); F. Fiorentino, *R. Telesio*, p. III, *L'idea della natura dal Telesio al Galilei*, Firenze, 1874; K. Prantl, *Galileo und Kepler als Logiker*, München, 1875; K. Natorp, *Galileo als Philosoph*, Heidelberg, 1882; A. Favaro, *Gal. Galilei e lo studio di Padova*, 1883; K. Lassnitz, *Galilei's Theorie der Materie*, Leipzig, 1899; A. Favaro, *Gal. Galilei, profilo*, Génova 1910; L. Olschki, *Galileo und seine Zeit*, Halle, 1927; A. Banfi, *Galileo Galilei*, Firenze, 1931; C. Caboara, *Scienza e filosofia ai principi della Etá Moderna (Galilei, Bacon, Caravesio)*, Napoli, 1935.

NOTAS

Los Libros

ALBERTO ZUM FELDE: *Proceso intelectual del Uruguay* (Claridad, Montevideo, 1942). —

Es indudable que el numeroso lector medio se dirige, de modo preferente, a las obras escritas por sus contemporáneos. Gusta permutar su realidad cotidiana por una realidad no menos próxima, aunque generalmente más apagada y desprolija. Cabe suponer que esa marcada complacencia con lo actual, como toda inclinación dominante, proviene de múltiples causas.

Los libros que nos son coetáneos (inclusive los que tienden al anacronismo y concentran personajes antiguos) se expresan en el idioma de nuestra sensibilidad y permiten que nos confrontemos, desde un plano común, con los ambientes y caracteres que el autor nos aproxima. De algún modo, nos imaginamos transferidos a esos ambientes, implicados en esos mundos.

Puesto que todo libro manifiesta o sugiere, con un fatalismo que suele traerle público cuantioso, el punto de vista de su época, resulta evidente que con las obras de nuestro tiempo podemos establecer un sistema de relaciones, una vinculación nada gratuita que nos transforma, de lectores más o menos impávidos, en actores potenciales. Es más trabajoso imaginar las realidades implícitas en los libros de otra edad: se extinguen o debilitan las resonancias subjetivas que les dieron origen, y sólo persisten los *hechos*; sólo rescatamos, en su integridad sin mudanzas, el proceso funcional y exterior de los acontecimientos. A causa de esos desgastes, los libros distanciados en el tiempo reclaman un empleo más intenso y más noble de las facultades imaginativas. Por lo demás, no hay aventura

en afirmar que los trazos particulares, a través de los años, se convierten en rasgos genéricos y difusos, o bien adquieren significados imprevistos. Como si toda antigüedad determinase la formación de símbolos, los elementos principales parecen nivelarse con los que inicialmente fueron secundarios, en avenencia que produce una despaciosa cristalización de arquetipos. No hay héroe literario que, trabajado por los siglos, aparezca desprovisto de atributos "representativos".

La gravitación constante de la ética, que intercede y habla en las costumbres, contribuye a fortalecer esa disparidad entre las intenciones y los efectos lejanos. Acaso pueda afirmarse que las obras de atracción más duradera son aquellas que soportan venturosamente la caducidad de todo *interés* inmediato y vital, de todos esos elementos de aproximación que el lector utiliza, de modo involuntario, para destituir y reemplazar a los personajes. Si admitimos como válidas las anteriores conjeturas, nos será fácil justificar el método y los deshaucios que han organizado el contenido de *Proceso Intelectual del Uruguay*, libro que se inicia con un estudio de las letras coloniales y que se cierra con veloces anotaciones sobre poetas y prosistas de advenimiento reciente. Cada generación literaria escrutada por Zum Felde posee la virtud, superable y relativa, de ser más numerosa que la precedente. Los autores comentados aumentan en jubilosa progresión geométrica, mientras que los sucesivos capítulos ascienden, como es natural, la tranquila serie cronológica. A medida que avanzamos en los años percibimos que la literatura uruguaya cumple un proceso expansivo que resulta verdaderamente halagador para su edad contemporánea. El movimiento romántico de 1840 reúne una tímida decena de nombres; la pléyade del Ateneo ya es más pródiga en líricos y novelistas; la última leva nos proporciona cerca de 80 autores. Cabe suponer un admirable progreso, o bien, como ya lo anotamos, que existe en lectores y críticos una impetuosa predilección por las obras que, deferentemente, coinciden con su época.

Este voluntarioso libro de Zum Felde se adscribe a una difundida concepción de la crítica que antepone el significado histórico-social de los libros a la misma crítica. Las diversas corrientes literarias, como si fueran esencias platónicas, configuran las expresiones individuales y predestinan las venideras formas del arte. Los influjos más persistentes, la continuidad de ciertos gustos e inclinaciones, han desvelado la atención del animoso exégeta uruguayo. Frecuentemente le vemos renunciar al engorroso esfuerzo especulativo y al esclarecimiento del

mecanismo literario que define a cada autor para dedicarse, con pluma valerosa, a un tipo de crítica donde lo descriptivo prevalece sobre lo analítico. Zum Felde se complace en la descripción de temas, argumentos, modalidades de época, ambientes culturales, medios universitarios y batallas académicas. Su certero estilo informativo, luego de aplicarse a esas materias, gana la intimidad de los escritores y se identifica con el género biográfico. Son muchas las páginas en que predomina un expansivo espíritu noticioso: en ellas, los literatos irradian un encanto a veces perjudicial para sus libros.

Sin caer en la menuda crónica de sabor provinciano, pero siempre atento a la trayectoria sentimental de sus colegas, Zum Felde nos hace conocer los amores infortunados de Juan Carlos Gómez —cuya desolada soltería le inspira más de una frase emocionante—, los hábitos indumentarios que ennoblecían a la generación de 1890, el cabello leonado y el busto mortal de la ilustre Delmira Agustini, las rentas y los ciclos pasionales de Roberto de las Carreras, el otoñal desaliño de María Eugenia Vaz Ferreyra, de quien se rememora los ojos insignes y la cálida voz de contralto; el linfatismo orgánico que apartaba a Rodó del trato mundano y de las borrascas eróticas, etc.

Sagaces y afortunadas son las observaciones relativas a la generación de comienzos de siglo, pero es en los cuadros evocativos de lejanas congregaciones artísticas donde Zum Felde alcanza su máxima eficacia.

Cabe señalar que el lado valorativo de su obra confirma y satisface, al margen de toda intención subversiva, las convenciones dominantes en ambas orillas del Plata. Trelles, por ejemplo, es motivo de cuidadoso estudio, en tanto que Lussich aparece mínimo y penumbroso. Silva Valdez, por supuesto, conduce con gallardía el lábaro nativista. El solitario Ipuche, cuyos opacos versos narrativos pueden honrar cualquier literatura, y el bíblico Sabat de *Poemas del Hombre*, acaso los más altos poetas de la hora actual (hora uruguaya), apenas si despiertan en el comentarista un interés condicionado y secundario. Vicente Rossi, hombre de humor habilidoso y prosista excelente, no es atendido en ninguno de los compartimentos del extenso edificio crítico. La nomenclatura de Zum Felde, menos rica que las letras del Uruguay, hubiera alcanzado mayor esplendor con tan valiosa inclusión.

Este libro numeroso y exhaustivo, cuya importancia documental es innegable, implica un valiente desafío a la especulación pura y al absolutismo creador.

Si bien mantiene algunos contactos prudentes con la originalidad, su aporte a la crítica nada tiene de imprevisible o sorprendente. La vaguedad suele contar con el autor. Éste se complace en recurrir a los perfumes y al estilo metafórico cuando enfrenta alguna materia irreducible a su análisis. La distancia que separa a dos famosas obras poéticas, se hace tangible en estas líneas concluyentes: “A veces no se podría concretar en qué consiste esa diferencia, tan sutil como un perfume; pero se siente. Diríase que ésta tiene —y aquélla no— eso que llamamos *alma*”.

Los repetidos desvanecimientos de Zum Felde tienen parcial compensación en algunos pasajes gratamente visuales, en algunas evocaciones cuya precisión y fortuna nos permiten afirmar que el escritor de aptitudes plásticas supera sin esfuerzo al prolongado y laborioso crítico. Reproducimos unos párrafos ejemplares:

“... por las tardes, los batallones volvían de vivaquear en las afueras; al son de las charangas estridentes, desfilaban por las calles en actitud de parada, varios miles de soldados; los infantes con sus bombachas rojas, los hacheros con sus barbas asirias y sus pieles de jaguar, la caballería con sus lanzas de bandera; los jefes, con el kepí ladeado y el aire matón. Docenas de chinas y chusma menesterosa seguían a los batallones, cargando con los cuantiosos restos de las carneadas: costillares vacunos a medio asar o crudos todavía. Y al frente de todo ese desfile teatral y bárbaro, rodeado de magnífica escolta, perfilándose en su negro pingo herrado de plata, todo cubierto de entorchados y hebillas de oro, hierático y primero como un ídolo, el capitán general Máximo Santos, para quien la república era una espléndida concubina”.

CARLOS MASTRONARDI

ISMAEL MOTA: *Romancero* (Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1942). —

Especialistas han objetado el valor científico de este primer estudio sobre el material folklórico que guarda el Instituto de Ricardo Rojas. Yo sólo quisiera observar ahora cómo el entusiasmo patriótico y la romántica devoción por

lo popular suelen enturbiar la visión del tema. Asombra en Ismael Moya el contraste entre sus éxtasis y la pobreza del sermo rústico que contempla. En esos momentos de admiración se le desbandan al folklorista las palabras. Nos refiere, una y otra vez, la existencia de un "maravilloso caudal de literatura gauchesca". El gaucho —dice— es un trovador de largos recursos creadores, cuyo talento poético se ha expresado en gallardos y originales romances, coplas y cielitos. Y aun esto: "Los romances de gauchería animaron al sonoro río del idioma, enriqueciéndolo en poderío, belleza y armonía".

¿Tanto? Sin duda no desconoce Moya las penurias culturales de esa gente, y qué papel ha jugado la campaña dentro de la evolución nacional. El material que publica está revelando la indigencia de las manifestaciones colectivas de la imaginación popular en nuestros campos. Moya lo sabe ¡claro que lo sabe!; y hasta lo dice, cuando el patriotismo se lo permite. Pero quizá, al sobrestimar la colección de folklore que maneja, no haya pensado suficientemente en el valor funcional de toda expresión popular, en la necesidad de estructurar las tradiciones anónimas dentro de la total vida espiritual del país. Interesándose con esta amplia perspectiva en el proceso de la civilización argentina, el *romancero de gauchería* se encoge en su valor y, por mucha importancia documental que tenga, no nos obliga a convertirlo en fuente de emoción patriótica. La tradición argentina que cuenta para los destinos de nuestro país no se funda en las "horrosas coplas de los gauderios" que oyó Concolorcorvo en el siglo XVII, sino en los esfuerzos de las ciudades para imponer a esos mismos gauderios formas cultas e ideales ambiciosos. El payador transmitía la materia tradicional con tal relajamiento de ánimo y en condiciones sociales y espirituales tan desventajosas, que esa materia gravitaba como cosa inerte, para abajo, deformándose de variante en variante, hasta estropearse del todo y desaparecer. Las corrientes artísticas —¡débiles aun en Buenos Aires!— no alcanzaban a esos grupos humanos, no les excitaban, no les inspiraban una tensión poética especial que les invitara a participar activamente en la elaboración de romances en común. No eran, ni podían ser, creadores, sino agentes de deformación.

Fué una desgracia. No me alegra la pobreza de la tradición gauchesca. Pero que no se haga cuestión de patriotismo. El florecimiento de la poesía popular, de las grandes emociones colectivas expresadas poéticamente, ocurrirá en nuestro país acaso dentro de poco. El interés por el folklore es uno de los tan-

tos indicios. Pero ese florecimiento será posible gracias a las formas actuales de civilización, gracias a todo lo que anhelaba Sarmiento, y, sobre todo, gracias al acercamiento cordial de las clases cultas al pueblo bajo y al cultivo literario de los géneros populares.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *La lengua de Cristóbal Colón* (Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, 1942). —

La Colección Austral está popularizando, con estas recopilaciones de artículos de Menéndez Pidal, uno de los orgullos mayores de la cultura española. Acaso el lector común se sorprenda al descubrir, sobre todo en los trabajos menudos, qué excelente escritor es don Ramón. Y cómo en su investigación científica atendió siempre a los valores estéticos del lenguaje. Al evocar cualquier complejo histórico don Ramón nos revela, con fina sensibilidad artística, el fondo original de las personas que están haciendo la historia. Resuelve así, en una misma visión comprensiva, lo que cada quien debe a su contorno y a su intimidad. En el volumen que comentamos ahora hay varios ejemplos de esta difícil aptitud.

“El lenguaje del siglo XVI” (1933). Menéndez Pidal se ha propuesto distinguir, dentro del desenvolvimiento histórico del lenguaje del siglo XVI, cuatro períodos bien diferenciados: 1º, el de Nebrija, donde la lengua, para fijarse unitariamente, busca sus centros de expansión, sus normas, sus ideales, y va a parar al patrón lingüístico hispano-italiano del *cortesano*, nuevo tipo social; 2º, el período de Garcilaso, cuando la influencia italiana acaba por decidir aun en el tema y en la forma de la poesía española (aunque la prosa sigue alimentándose de su tradición propia) y el lenguaje adquiere confianza en su poder, en su espontaneidad, desechando la afectación tanto como lo plebeyo y desplazando la solución *andaluza* de Nebrija por la solución *toledana*; 3º, el período de los grandes místicos, que abandona el patrón cortesano y fragua la lengua de todos con las normas que ahora parten de Castilla la Vieja, lengua ya adulta, lengua española del país todo; y 4º, el período de Cervantes y Lope de Vega, en el cual

la lengua inventa y afirma el valor artístico del artificio. “Esta evolución —dice Menéndez Pidal— va guiada principalmente por los ideales, las empresas y las contingencias que imperan o sobrevienen en cada tiempo; pero, además, va condicionada por un factor psicológico constante, y es la necesidad de reparar un instrumento que se usa todos los instantes del día y que se embota en el uso, la necesidad de aguzar a menudo el filo de la palabra, renovándola para el acto de grabar sobre la distracción y el cansancio del oyente. Y tal renovar suele moverse entre dos extremos: ora espontaneidad, sencillez, llaneza; ora artificio, complicación, reconditez. Gran parte de la historia de la lengua literaria se explica por ese vaivén: a una época en que la expresión artística aspira a iluminar el espíritu con blanca claridad, sucede otra que opera sobre el relajamiento de la atención, esforzando las coloraciones o buscando penumbras y hasta oscuridad; acciones y reacciones, movimiento pendular, aunque no ciertamente simple, sino turbado por impulsos varios”.

Son tan certeras las observaciones estilísticas de Menéndez Pidal que los estudiosos de estas cosas podrían realizar una labor de primer orden con sólo continuarlas y ahondarlas. El mismo don Ramón, prendado de las posibilidades de uno de los temas tratados incidentalmente en el trabajo que acabamos de reseñar, volvió sobre él y se puso a desarrollarlo. El resultado es este artículo sobre “El estilo de Santa Teresa” (1941), otro de los recogidos aquí, ejemplar y valiosísimo análisis de la originalidad en los móviles y recursos expresivos de un escritor que representa la posición extrema en los ideales de espontaneidad del siglo XVI. Santa Teresa —dice Menéndez Pidal— se aparta intencionalmente del lenguaje común escrito en un esfuerzo de mortificación ascética. Ella quiere improvisar, rebelde a la menor presión externa. Es una mística que siente la obligación de expresar la gracia recibida; y al expresar lo personalmente vivido enriquece sus usos estilísticos con un sentido horaciano de lo concreto, con observaciones originales sobre lo cotidiano, con imágenes singulares elevadas a símbolo. Con fruición aspira a la originalidad, no para lucimiento literario, sino por ser sincera y precisa en sus revelaciones.

“¿Codicia insaciable?”, “¿ilustres hazañas?” (1940). En este artículo Menéndez Pidal nos ofrece otro modelo de análisis de textos: a partir de la *Verda-*

dera Historia de Bernal Díaz del Castillo, va recuperando los impulsos ideales, de alcance nacional y universal, que mueven a los españoles en la conquista de América. El Padre Las Casas, tan impetuoso en su defensa de los indios, fundó la leyenda negra de una España codiciosa y cruel. Oyendo la voz del soldado Bernal Díaz ahora nos muestra Menéndez Pidal cómo la religión, el imperio, la gloria, la civilización, fueron en verdad los móviles espirituales de aquella empresa.

Aunque “La lengua española” (1918) es una carta acerca del problema de la enseñanza del español en los Estados Unidos (¿enseñar el español de España o el de Hispanoamérica?), está muy bien que se la haya reimpresso en este volumen. La estrechez de miras con que se recibió el año pasado el libro de Américo Castro sobre las peculiaridades del habla rioplatense denuncia la vitalidad del disparatado nacionalismo lingüístico. Menéndez Pidal estudia objetivamente la creación histórica de la lengua española y acierta al afirmar que “cada día es más eficaz la voluntad americana de mantener el arquetipo culto del idioma”. “La mejor norma —dice después— estará en considerar siempre la literatura española del viejo y del nuevo continente como un conjunto, al que sirve de base la tradición medieval y clásica”.

La investigación sobre “La lengua de Cristóbal Colón” (1940) despoja de inútiles misterios el problema: la lengua materna de Colón era el dialecto genovés, que no se escribía. Quizá aprendiera a escribir el latín comercial o *genovisco*. Tampoco aprendió a escribir el portugués, aunque aprendió a hablarlo en los nueve años que pasó entre portugueses. La primera lengua moderna que Colón supo escribir fué el español. España llegó a ser en 1492 su patria de elección; pero quince años antes ya la había elegido como patria lingüística, como patria cultural. “Colón al escoger en Portugal el español como lengua para la escritura, es uno de los primeros que se suman a esa corriente portuguesa castellanista fin del siglo XV”. Claro que su español conserva para siempre el lusismo inicial. Es imperfecto y sin voluntad de estilo. Cuando llega al nuevo mundo Colón cede a sus hábitos mentales y sigue viendo lo que ya había visto en Europa; por eso, tal vez, su lengua no se enriquece con inesperados desvíos estilísticos.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

ROGER CAILLOIS: *La Roca de Sísifo* (Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1942). —

Roger Caillois, en la "Advertencia" de *La roca de Sísifo*, concibe la civilización como un proceso por el cual el ser humano, al desarrollarse, se desdobra y lucha consigo mismo, privándose de ventajas primitivas para alcanzar bienes más altos aunque riesgosos. Llegado a cierta madurez, el conjunto de estos bienes y cualidades se descompone, y finalmente la barbarie invade desde afuera o por dentro al hombre civilizado, devolviéndolo a su punto de partida, desde donde recomenzará el mismo esfuerzo, inútil, al parecer, y, sin embargo, glorioso.

Agrega Caillois que las condiciones del nacimiento y del renovarse de la civilización son, en sustancia, iguales en todas las épocas y comarcas del mundo. Así lo confirman los tres estudios que siguen: uno referente a la antigua Grecia, otro a la China, cuatro veces milenaria, y otro a la Patagonia de la costa magallánica.

I. "Atenas contra Filipo" es una descripción histórica que tiene asombrosa correspondencia con los sucesos contemporáneos, en especial con los de la última década. Caillois, dicho sea de paso, nunca se propone impresionar; se mantiene por entero en el asunto mismo que trata; se olvida del lector hasta el punto de no pensar y, por consiguiente, no prevenir los equívocos más probables. Pero el inconveniente de algunas frases oscuras está más que compensado por la nobleza constante de su estilo.

Parece, y resulta, la más aguda sátira contra los alemanes de hoy y su Hitler, siendo, sencillamente, el relato histórico de aquella época remota. Claro es que el autor, al ordenar su exposición, no dejó de pensar en los acontecimientos que hoy nos conmueven, pero nada hace para exhibir enseñanzas que fluyen por sí solas. Por ejemplo: "Atenas, al tomar las armas contra un conquistador tan metódico, las tomaba en defensa de todo aquel que llevara en sí algún proyecto, de todo aquel que librara el giro más pequeño sobre el porvenir. Pero, esperanza o proyecto, Atenas no presentaba ninguno. Ése era su defecto capital y la fuente de sus faltas. Por carecer de una fe, cada ateniense pensaba primero en sus comodidades, y ni siquiera concedía a la ciudad lo poco que ella le reclamaba"... "Si alguien proyectaba una reforma, o concebía la necesidad de una enmienda, pronto renunciaba a emprenderla, con la certeza de que su esfuerzo no despertaría ningún eco ni robustecería ninguna resolución. ¿Para qué tomarse un

trabajo inútil que sólo encontraba la indiferencia y la ironía de la generalidad, y la simpatía decepcionada e indolente de algunos?”

Al finalizar el capítulo, Caillois imagina cómo Atenas hubiera podido “no temer la batalla de Queronea”... “inaugurar en el mundo un nuevo orden, abriendo en el flanco de cada nación una herida incurable y salvadora”. Y es éste un proyecto que, si hoy se adoptase, tendría las mismas virtudes. La sugerencia es clara: ¿Por qué no romper con la tradición que siempre arrojó a las naciones unas contra otras?... A Filipo, que pretendía subordinarlo todo al amor a la patria, Atenas respondería proclamando que la patria como instancia suprema había caducado. “Propondría a los fuertes, a los audaces y austeros, que se uniesen en toda la superficie de la tierra para establecer en todas partes su gobierno sobre la muchedumbre de los satisfechos y de los mediocres”.

II. En “El Nuevo Orden”, el autor memora los textos de la antigua literatura china, relativos a la fundación de un orden nuevo, que describen situaciones y sucesos enteramente análogos a los que hoy estamos viendo. Según esos textos, tarde o temprano el Imperio se corrompe y se agota, “se aflojan los vínculos de vasallaje, desaparece el espíritu de moderación, las palabras pierden su sentido, el temor gobierna los espíritus, la depravación y la impostura se difunden, y la decencia del cuerpo y del corazón se tornan objetos de mofa”.

Entonces tiene que surgir un desconocido, el cual se impone enderezando lo que se ha torcido y asegurando el orden futuro para el período que se inicia. Así proceden los emperadores que inauguran una dinastía: eligen los principios opuestos a los que están en decadencia y pronto el conjunto de las costumbres se modifica de manera que todos los detalles de la vida concuerdan con la naciente Virtud o Poder.

Ocurren también casos como el de Che Huang Ti, quien, llegado al Imperio, tomó las medidas más severas para que todo se conformara a lo que él había elegido, y no dejó nada sin cambiar. Pero sus decretos se juzgaron excesivos, se vió que no era en realidad fundador de un orden nuevo, su obra no le sobrevivió, su dinastía murió con él. Tal vez, según entiendo, el período de perturbación no había llegado a su punto máximo, en el cual “todo está enmarañado y se toman unos términos por otros. Se confunden el Norte y el Sud, el crimen y la inocencia”... Se produce como un paroxismo de maldades, indispensable para liquidarlas. Los principios viciados, reunidos y organizados, llegan

a ser tan fuertes que se los toma por la virtud futura. Pero no crean nada duradero. Son una explosión deslumbrante que seduce a los corazones indecisos. La función real de esos demonios es hacer que estalle su carácter nefasto, y hay que esperar que triunfen y arrojen todo su veneno para que se los pueda reconducir a sus guaridas. Los chinos representan estas fuerzas que hacen prosperar una Virtud antes de su caída, como monstruos, mitad hombre, mitad fiera. Distinguen cuatro, a quienes dan los mote de el "Caos", el "Pillo", la "Estaca" y el "Glotón". La descripción de cada uno de ellos no puede ser más exacta: por ejemplo, la "Estaca" es incapaz de perfeccionamiento y no comprende nada de los discursos; ninguna advertencia le hace abrir su espíritu. "La libertad sólo le sirve para ser hipócrita; como es arrogante y cruel para con toda virtud brillante, perturba los reglamentos celestes".

Estas cuatro potencias coligadas pueden mantener por poco tiempo una semejanza de orden, a causa de las efímeras ventajas de la violencia y la traición. La crueldad y la mentira se convierten en los auxiliares regulares del poder; crece el número y la importancia de los espías y de los verdugos. El amo excita las pasiones y el fanatismo; fomenta el miedo y la vanidad. El principio de la confianza está abolido: como cada cual ya no se guía sino por su interés, teme caer bajo los mismos golpes que prepara y acaba por asestarlos para asegurarse. Por la terrible incertidumbre, aumenta la puja de fraude e infamia.

El auge de los cuatro monstruos es la efervescencia que precede a la próxima eliminación de lo corrupto. Ellos intentan perpetuarlo, haciendo creer que son saludables y que pertenecen al porvenir. Hacen abiertamente y en grande lo que antes se practicaba con vergüenza y disimulo. Sacan a la luz del día el mal subyacente y lo vuelven modelo y obligación.

Tales son las energías que utilizan los últimos soberanos de un estado social decrepito. Esclavizan al pueblo, acometen empresas impías y guerras de conquista. Estos tiranos sacrílegos eran, en apariencia, poderosos y afortunados. Sometían a su pueblo a impuestos extraordinarios, emprendían grandes obras, erigían monumentos fastuosos y dilapidaban el tesoro público. En la guerra, exterior o interior, lograban éxitos brillantes. Pero sus victorias resultaron nefastas. "No pueden construir nada estable y feliz, porque no saben humillarse como está prescripto; ignoran la modestia ritual, la moderación necesaria al soberano para evitar las catástrofes en lugar de atraerlas".

“El que no sabe ceder, no está hecho para mandar. La virtud fundamental es el *Yang*: consiste en declinar el honor a que se tiene derecho. El buen soberano rehúsa el Imperio antes de aceptarlo”. Sólo el que es bastante fuerte para borrarse, demuestra que tendrá fuerza para imponerse y que sabrá imponerse con mesura. Los filósofos hacen notar que jamás el Imperio ha sido reformado por alguien que no se hubiera reformado antes a sí mismo. Todo concurre a demostrar que el instaurador de un nuevo orden no puede ser ni ávido ni arrebatado. “El Hijo del Cielo —está prescripto— cultiva pepinos y flores. No amontona ni atesora las mieses”. Da el ejemplo de moderación. Los primeros emperadores no se interesaban siquiera en conservar el poder. Eran santos. Sabían que no hay verdadero poder fuera de la Unión con el Todo.

“Por el contrario, todo poder y todo abuso parece bueno al soberano excesivo. De ese modo atrae calamidades a la nación. Construye diques, porque su carácter lo lleva a violentar el curso de las cosas. El agua se acumula, rebasa, y provoca un desastre mayor. Pero el soberano sabio ahonda el lecho de los ríos y construye canales. Respeta las leyes naturales”.

Este capítulo relata muy interesantes casos históricos que ilustran acerca de la Virtud declinante y el Orden nuevo.

A veces el lector queda algo insatisfecho de no oír el juicio personal del autor sobre todo lo que allí se le presenta. Caillois nunca se ocupa de economizarle trabajo; no le evitará que entienda mal, ni lo inducirá en una o en otra dirección. No sólo porque se concentra en poner su arte y su ciencia en el asunto que trata; también porque sabe cuán ilusorio es intervenir para que el lector considere cada hecho dentro del conjunto a que pertenece y lo valore con justeza. No pretende violentar el curso de las cosas: sabe que cuando se quiere llevar al lector a que acepte lo que no tenía pensado, más y más se obstinará en rechazarlo. Noventa y nueve de cada cien lectores están demasiado convencidos de que saben lo que no saben, y el otro no necesita especial ayuda para ver la verdad.

III. “Patagonia” es un estudio que no ha sido pensado entre las paredes de una casa, sino en un viaje por el océano y su costa desierta. Contiene tanta observación como filosofía y sentimiento. Es casi un poema, como lo serán los buenos tratados de ciencia cuando el intelecto humano alcance la lucidez y equi-

librio que anhelamos. Bello es el conjunto y bella cada una de sus partes. También la expresión está trabajada con cariño.

Explica de qué modo un puñado de emigrantes, al instalarse en una playa inhóspita, sin haber podido traer nada de aquello que dejaron, inician una civilización: lo que menos podrían sospechar.

Al extenderse en la visión del paso fundamental —un cementerio— y los sucesivos del futuro desarrollo de esa civilización, el autor dibuja, sin querer, su retrato, que no se parece a un hombre singular en un momento de su marcha por el mundo, sino al hombre eterno en un raro grado de perfección. Resultó así porque el autor es un perfecto civilizado (en el buen sentido de la palabra), un hombre que contiene toda la pasada historia, no sólo en la subconsciencia, sino en la conciencia. Tiene, pues, las condiciones del verdadero historiador y sociólogo.

No es posible resumir este ensayo, pero cualquiera de sus páginas tiene el aliento y la profundidad de todas las otras. Al historiar cómo aparece una civilización, y habiéndose referido a un hipotético ser humano aislado, el autor agrega: “Pero aquel —en caso de existir— que se mantiene solo, sin historiador ni profeta, que no tiene recuerdos ni acaricia proyectos, dudo que merezca llamarse hombre. Su obra y sus gritos no serían más duraderos que los nidos y el piar de los pájaros, su voz inarticulada sería semejante a las risas estúpidas y monótonas de las gaviotas que se reúnen en estas arenas, y no habría podido advertir, entre tantas osamentas, vellones y plumajes, la ausencia del cadáver humano”.

“... Su esqueleto, abandonado con indiferencia, al no recibir más cuidados que los esqueletos de carneros y focas, se desecaría con los de ellos, tan rápido en desaparecer como las vanas obras de todos esos seres fraternos que, por no honrar a sus muertos, recomienzan sin fin la misma vida”.

“El hombre, cuando cava una tumba para sus despojos, fundamenta sus aspiraciones sobre el porvenir. No admite que su existencia repita la de sus padres como eternamente se repite la vida de los seres que nada tienen que recibir ni transmitir. Muestra igualmente que sabe recordar y que sabe preparar. Establece una continuidad y, como asocia sus esfuerzos a los de sus contemporáneos, los une —sin darse cuenta— a los de multitud de seres desaparecidos o futuros. Así participa en la construcción de un edificio secreto del cual no conoce el plan

ni las dimensiones. Ignora que sus esfuerzos, sus querellas y sus audacias, más fecundas que su docilidad, conducen la cambiante vivienda que lo abriga, de su primer diseño a su arquitectura suprema”.

El que hablando de la civilización trazaba, sin querer, su propio perfil, termina, en la última página, haciendo una confesión extraordinaria: ... “Antes necesito aprender a no ser indigno de los obreros anónimos que aquí comienzan una obra perecedera. Allá el antiguo esfuerzo de sus predecesores me hizo opulento. ¿Les seré infiel, cuando la fidelidad sólo me exige ejecutar bien el trabajo que escogí?”... “debo demasiado a los hombres para despreciar sus trabajos y absterme de tomar parte en ellos. Como cada uno de los hombres hizo, he de aportar al común tesoro, un día feliz, con ayuda de la suerte, a fuerza de rigor y decencia, una minúscula lentejuela. Sólo entonces no me sentiré parásito o impostor, me tendré erguido en mi lugar y en mi rango. Y podré tratar de igual a igual todas las obras del hombre. Hasta habré conquistado el derecho de alejarme y de ver cómo la distancia consigue poco a poco empequeñecerlas y las hace desaparecer”.

IV. Del “Epílogo” que trata de “Nosotros, últimos intelectuales de este mundo”, me es difícil dar idea justa, porque allí Caillois asume una posición que yo, en su caso, jamás adoptaría. Al considerarse dentro del conjunto de esos intelectuales, lo que dice me parece embrollado y dudoso con respecto a ellos y a él. No sé qué genio malicioso lo lleva, en este caso, a presentarse como no es; no sé si quiere cargar las culpas de sus compañeros para redimirlos, ni qué necesidad lo impulsa a humillarse de un modo turbio, entremezclando los títulos de honor con las flaquezas.

Muestra a esos intelectuales con dotes contradictorias y en suma estériles, y añade que su espíritu de independencia es el único rigor en ellos que nunca se haya doblegado. Pero, digo yo, semejante “rigor” es el signo claro de los invencibles y no de los que están destinados, una vez reparadas las ruinas, a la miseria, al escarnio y al olvido.

Admito que la mayor parte deberían llamarse a sí mismos “crepusculares”, pero Caillois pertenece a la aurora. Estoy de ello cierto, y no voy a demostrar lo evidente.

Este epílogo está lleno de observaciones valiosas y de sugerencias útiles, pero su vicioso agrupamiento las empaña. Véase el siguiente pasaje:

“Y ahora se apaga toda fuente de luz; la claridad que hacía durar el día en el mundo en que nos hemos nutrido, ya no proyectaba sombras y, bañando igualmente los objetos por todas sus caras, los privaba de colores y de relieve. Todo se volvía igual y monocromo, mármol o vello. Universo sin contraste, sin aspereza, en él se instalaba nuestra desidia, descansaba nuestra despreocupación. Universo de nuestras distracciones, de nuestros hábitos y de nuestras comodidades, no podía ser el de nuestros orgullos y nuestras severidades. Pero para edificar este otro, nos falta toda gracia. No sabemos más que concebirlo. Como verdaderos seres de crepúsculo, carecemos de fervor y de amor. Nada hay en nosotros de contagioso ni de radiante. Nada de salvaje ni de impaciente nos lleva a invadir y a lanzarnos. En este mundo que se enfría, ya estamos helados”.

Los pensamientos de este “Epílogo” no me son especialmente simpáticos. Los encuentro demasiado sutiles, llenos de una exagerada escrupulosidad, de una preocupación casuística. Me gustaría creer que el autor ha recurrido a ese procedimiento para no espantar o confundir con la inocente verdad desnuda; pero no es el caso. En su alma hay un viviente depósito de la ciencia del bien y del mal, con las contriciones y temores inherentes. Prefiero un alma que unida al Todo, se abandona a los vientos del cielo o de la tierra, sin buscar dentro de sí pecado, fealdad o belleza.

¿Quiere eso decir que repruebo a Caillois? De ningún modo. Él tiene tanta o más razón que yo. Lo aprecio hasta el punto de que no veo a nadie más capacitado que él para “agarrar al mundo por los hombros en lugar de que el mundo lo triture y elimine”.

Él se escuda en la actitud contraria: “Digan otro el sí que nosotros nunca hemos pronunciado; que su voluntad, tensa como un arco terrible, no desee otra cosa que alcanzar el blanco que persigue, y crezca con los obstáculos que encuentre, crezca con los fracasos que sufra, crezca con las victorias que alcance. Entonces esos seres unificados y puros, nutridos igualmente por las derrotas y los triunfos, recibirán la gracia y se ceñirán de pronto la espada del elegido. No pedimos que nos honren, sino que antes de condenarnos como deben, si no hemos sabido precederles o seguirles, tengan en cuenta que los hemos reconocido y soñado, que hemos definido sus virtudes y que ninguno de nosotros pensó que era uno de ellos”.

Pero ¿dónde asoman esos seres unificados y puros, etc., que recibirán la gracia y se ceñirán de pronto la espada del elegido?

Dejando aparte lo de la espada, que ni siquiera como símbolo me parece un instrumento valedero, no alcanzo a ver uno solo de esos seres, si Caillois no admite que él pueda llegar, con el tiempo, a ser uno de ellos.

No es la roca de Sísifo lo que a mis ojos se destaca en este libro, sino el pensamiento preparatorio, la simiente de una humanidad regenerada.

JULIO MOLINA Y VEDIA

HAROLD U. FAULKNER, J. KEPNER Y H. BARTLETT: *Vida del pueblo norteamericano* (Fondo de Cultura Económica, México, 1942). —

En la breve trayectoria de poco más de tres siglos que recorre este libro, se asiste al espectáculo más grandioso que imaginarse pueda. Los autores (Faulkner dirigió la obra, escrita con dos colaboradores) no presentan una "historia" del pueblo norteamericano. Sólo se han propuesto describir "The American Way of Life". Y acertaron, pues la lectura nos permite presenciar la vida múltiple, ruda, accidentada, de empujes tumultuosos y arrebatos idealistas, de una gran muchedumbre humana en busca de espacio, de libertad y de bienestar.

Vida del pueblo norteamericano abandona las huellas tradicionales de la obra histórica. Ninguna de sus páginas está consagrada a un héroe determinado. Se rinde en ellas un simple homenaje a Washington, que después de colaborar en la Constitución Federal de los Estados Unidos sorteó prudentemente las primeras dificultades de su aplicación; se hace justicia a Jefferson, el "aristócrata que creía en la democracia", y se pondera el valor de Jackson, que complementó la definición de la democracia como el gobierno "del" pueblo y "para" el pueblo, agregando que debía ser también "por" el pueblo. Pero esas figuras no se enaltecen como factores principales en la vida de la nación que se forma. Si los nombres de Lincoln, de Teodoro Roosevelt y de Wilson se estampan varias veces en la obra, no es para destacar su personalidad como resortes esenciales en la marcha ascendente de la nueva nación, sino para mostrarlos trabajando en función de ideales que son del pueblo entero.

Al resumir en 400 páginas los acontecimientos trascendentales de la vida de un pueblo como el norteamericano, no podían los autores detenerse en detalles.

Surge asimismo imperiosa, vívida, precisa como una visión que recoge la retina en plena luz del sol, la imagen de ese pueblo que fragua su existencia, funda su democracia y asienta las bases de su felicidad de acuerdo al concepto de sus derechos y deberes, adquirido en los campos diversos de su actividad.

Vemos nacer una "democracia". Esto es esencialmente, desde su origen, el pueblo norteamericano. Si bien los primeros inmigrantes de Inglaterra no traían más que la Biblia para saciar su sed de verdad, llevaban, grabados en la mente y el corazón, los "derechos del hombre inglés", con que guiarse en la vida cotidiana. Pero no tardaron en descubrir que sobre el suelo de América debía surgir el hombre nuevo, animado por otros impulsos que los que guiaron al hombre del Viejo Mundo. La creación de la democracia norteamericana ha sido el fruto de ese consorcio entre el hombre europeo, escapado de la miseria y de la coerción espiritual que lo agobiaban en su tierra de origen, y la naturaleza grandiosa, inconmensurable para sus medios de acción todavía limitados, rica, exuberante, generosa, pero al mismo tiempo áspera y salvaje, como el potro indómito, que servirá al dueño con fidelidad después de apresado y domado.

Momentos tiene la vida del pueblo de Norteamérica que, para describirse, requieren el acento de la epopeya. ¿Qué fué, en efecto, la conquista del Oeste sino una epopeya? En ningún otro país de la tierra tiene la palabra "frontera" el mismo significado que en Estados Unidos. La "frontera" fué por espacio de dos siglos la línea más occidental de la lucha entre el hombre y la naturaleza ignota, llena de peligros, pero también de atracción por lo inaudito que prometía. Esa lucha templó el carácter norteamericano. Pero lo hermoso y grande es que a medida que el hombre conquistaba la tierra y se adueñaba de sus tesoros, ampliaba el dominio de sus derechos en la comunidad política. El oro, el petróleo, el algodón, el carbón, el hierro, influyeron poderosamente en la formación de las corrientes humanas que iban como alucinadas en pos de la fortuna rápida, instantánea. La sed de especulación se apoderó fácilmente de esos hombres guiados en su impulso primitivo por el ansia de riquezas. Pero jamás faltó en ellos el freno que, finalmente, vencía a la fiera y daba al hombre el triunfo.

Preguntémonos qué hubiera sido de ese pueblo, formado en una de las partes más ricas del mundo, con tierras feraces, minas inagotables, riquezas materiales para crear la potencia humana más formidable en la época del auge industrial, si en vez de seguir el camino de los derechos y las libertades del hombre hubiese

tomado el de la sumisión a un poder absoluto. Pero la hipótesis resulta absurda. El pueblo norteamericano es hoy lo que es en virtud de lo que fué ayer. Su pasado de lucha en procura de bienestar, de libertad y de derechos le ha permitido atravesar sus crisis actuales sin desmayar en su fe democrática.

Sin embargo, el pueblo norteamericano tardó siglo y medio en aprender una lección ineludible de política internacional. Su primer presidente, Washington, en su oración de despedida de la primera magistratura, dió al país el consejo de cultivar las relaciones comerciales con todas las naciones extranjeras, y de mantener con ellas la menor relación política posible. Era la tesis del aislamiento, que sufrió su primera derrota en 1812, cuando el presidente Madison se vió impelido a luchar contra Inglaterra. A un siglo de distancia, Wilson alentó también la ilusión de la neutralidad ante la conflagración europea; pero la tesis de la "libertad de los mares" llevó fatalmente a Estados Unidos a la guerra con las Potencias Centrales, en 1917. Aun entonces no aprendió el pueblo norteamericano que el mundo no es una simple factoría, en donde una nación favorecida por sus riquezas naturales puede negociarlas sin compartir las ansias que conmueven a las demás naciones. Quiso permanecer alejado de la Sociedad de las Naciones, creyendo que así aseguraba para siempre su aislamiento. Y la segunda guerra mundial vino a golpear en sus puertas con el brutal ataque de Pearl Harbour.

El limo impuro, la escoria que arrastra el pueblo norteamericano en su andar, ocupa también un lugar en el libro, cuyas páginas describen las taras del excesivo crecimiento comercial, el peculado en todas sus formas, el imperialismo económico, la "diplomacia del dólar". Pero son los defectos inherentes a la economía capitalista; y sólo nos parecen más visibles en la gran nación norteamericana por la magnitud del experimento que realiza.

ARTURO MONFORT

Arte

PINTURA Y NACIONALISMO

Escribe las líneas que siguen con la seguridad de obrar bien.

La Argentina ha quedado aparte en un mundo convulsionado.

Por un lado es una suerte no recibir todas las noches las visitas de los bombarderos en picada. Por otro, una desgracia estar tan solos.

El mundo se ha olvidado de que existe la Argentina. Y la Argentina se ha olvidado de que existe el mundo.

El aislamiento del país ha ejercido su influencia sobre muchos espíritus, y algunos críticos, que se han manifestado contrarios a las tendencias nacionalistas, ahora no vacilan en profetizar, con el dedo índice en alto, el advenimiento de una era feliz de arte nacional.

(El hombre es débil y, en algunos casos, influenciado hasta por una mala propaganda).

Aprovechando este momento de distracción, claman por una personalidad nacional y alegan que, como Europa está en guerra, debemos construir un arte autóctono.

¿En qué consiste este arte autóctono?

No tienen la menor idea y balbucean frases incoherentes, intentando salir del paso en cuanto se les hace la pregunta. Hablan vagamente de la luz y del color, por no atreverse a hablar del mate y del poncho, y trazan en el aire líneas horizontales que expresan la chatura de la pampa, olvidándose de las verticales de los Andes y de las oblicuas de todo el resto.

La debilidad y mala fe de sus argumentaciones nos permite suponer que, si bien no lo confiesan, se dan cuenta de que el arte y la cultura están por encima de la nación.

El arte y la cultura han estado siempre por encima de la nación, pero han sentido la influencia de la época con sus problemas espirituales; éstos han venido generalizándose más y más a medida que el mundo tornábase más pequeño y los países más próximos.

En la guerra actual, los pueblos de Oriente se mezclan con los de Occidente,

E R R A T A

En la primera línea del artículo *Pintura y nacionalismo* (pág. 92),
donde dice: "Escribe las", debe leerse: "Escribo las".

TABLE

For the purpose of this table, the names of the authors are given in full, and the titles of the papers are given in full, and the page numbers are given in full.

aliándose naciones al parecer tan disímiles como Rusia e Inglaterra, Alemania y Japón. Sólo nosotros y unos pocos más permanecemos fuera de la batalla y sin embargo nos enteramos todos los días, por la radio o los periódicos, de la muerte de miles de soldados Rusos y Alemanes, al mismo tiempo o antes que muchos de sus compatriotas.

En todos los continentes se tiene conciencia de la simultaneidad de los problemas humanos y de la invariabilidad de las constantes espirituales a través de los tiempos.

Nacemos humanos y con el instinto de nuestra individualidad; el resto lo aprendemos después.

“La universalidad del gran arte es posible porque todos los hombres tienen factores comunes, físicos y morales”. (Ozenfant).

La divulgación científica, literaria y artística es enorme; en cualquier librería vemos numerosas publicaciones de arte con pasables reproducciones en colores y excesivo material literario. Ningún pintor del mundo ignora el nombre de Picasso, muy pocos han dejado de ver alguna reproducción en colores de un cuadro suyo y nadie puede negar el carácter universal de su obra. Declarar como hecho importantísimo que Picasso es español o, más aún, decretarlo substancialmente catalán, me parece inexacto. Asegurar que Picasso espiritualmente es francés, resulta, por lo menos, incompleto.

Lafargue decía, refiriéndose a Durero: “El lado alemán de sus producciones es la limitación de sus facultades. En toda obra el rasgo nacional o racial es a la vez el distintivo de su debilidad. Lo que llamamos alemán no es, según toda probabilidad, más que la forma de una cultura menos antigua”. Esto se aplica a la obra de cualquier gran artista.

En esta época de rápida difusión literaria y pictórica, es cada vez más difícil encerrar el arte dentro de los límites naturales o artificiales de una nación.

No pueden negarse las influencias que ejercen sobre nosotros las obras de artistas antiguos y contemporáneos, nacionales o extranjeros, a través de reproducciones o por su conocimiento directo.

No nos es posible ignorar el triunfo de la luz y del color en el impresionismo porque no ignoramos la obra de Monet, Pissarro, Sisley, Renoir o Manet.

Aunque nos encerrásemos en un cuarto con muros acolchados, arrancándonos los ojos y metiéndonos cera en los oídos, no acallaríamos el terrible grito de Van Gogh.

Conocemos el rigor constructivo del cubismo después de haber visto las obras de Cézanne, Seurat, Picasso, Braque, Juan Gris.

Todas estas influencias y muchas más que se remontan a la edad de las cavernas, pasan por Grecia y el Renacimiento y llegan a Derain, Miró, Tanguy, Chirico, gravitan sobre el artista actual, quien sentirá más fuertemente las que estén más de acuerdo con su temperamento.

Sólo Dios no debe nada a nadie.

El renacimiento italiano, como todas las grandes corrientes culturales, extendió su influencia por Europa, y el mismo Durero utilizó, en bien propio, la flexibilidad de la técnica florentina. El filósofo alemán Rudolf Rocker, en su libro *Nacionalismo y cultura*, dice refiriéndose a Durero: "En muchas de sus creaciones se ve claramente la influencia de maestros italianos como Verrochio, Leonardo, Mantegna, Bellini, Rafael, Pollajuolo y otros varios. Así, por no citar más que un ejemplo, la estatua ecuestre de Colleoni, debida a Verrochio, inspiró poderosamente a Durero, del cual se puede suponer con toda seguridad que sin esa influencia no hubiera ejecutado obras como *San Jorge y el caballero*, *La muerte y el diablo*".

El caso de Durero es común a todos los artistas de todos los tiempos y, sin ir más lejos, tenemos un ejemplo en Orozco, el gran pintor mexicano que no hubiese concebido sus obras *Combate*, *Las fuerzas brutas*, etc., de no haber existido la obra picassiana (*Guernica*, *Minotauro y caballo*, etc.) y si Picasso a su vez no hubiese recibido de todas las épocas y de todas las latitudes influencias que le han salido al paso y que supo aprovechar en bien propio. El arte Negro, las obras de El Greco, de Toulouse Lautrec, de Paul Cézanne, de Paolo Ucello, etc., tuvieron importancia decisiva y absoluta en el gran recreador que es Picasso.

La pintura tiene, sobre la literatura, la ventaja de la universalidad de su lenguaje; la obra pictórica es gustada por todos sin necesidad de traducciones. Nos emocionamos frente a un cuadro de Leonardo o de Rembrandt sin que sus respectivos lugares de nacimiento constituyan traba alguna para nosotros.

No faltan ejemplos de artistas cuya desnacionalización es evidente y no admite siquiera discusión.

Doménico Theotocópuli, griego, educado pictóricamente en Venecia y produciendo su obra más importante en España.

Vincent Van Gogh, holandés de nacimiento, después influenciado por el impresionismo en Francia y el arte japonés, y logrando, por fin, la expresión pictórica personal humana y universal más patética de todos los tiempos.

Paul Cézanne, francés, encerrado casi toda su vida en un pueblo de provincia y construyendo las bases de un arte esencialmente universal: el Cubismo.

Estos tres hombres fueron odiados y ridiculizados por la mayoría de sus compatriotas y contemporáneos, quienes no alcanzaban a comprender el significado de sus obras, pues en todas las épocas el público se ha complacido solamente frente al regionalismo, la anécdota y el realismo superficial, y mucho me temo que sean éstos los resultados de una artificiosa campaña de Argentinismo hermético.

Las bases de la pintura han sido puestas en evidencia durante estos últimos años y en ello consiste el aporte de los pintores, desde el impresionismo al cubismo, sin olvidar al surrealismo, que es mucho más didáctico de lo que aparenta ser. Los impresionistas, cubistas, surrealistas, etc., clasificaron y dividieron a la pintura en sus partes esenciales, que trataremos de no olvidar. Todo se ha definido y teorizado, pero nada se ha descubierto. Acaso podemos negar el espíritu impresionista de algunas obras de Frans Hals o del Ticiano, ejecutadas muchos años antes de la aparición del Impresionismo propiamente dicho. Vemos también que Paolo Ucello hace cubismo quinientos años antes que Picasso y que Jerónimo Bosh, Giovanni di Paolo, Goya, son predecesores surrealistas de Dalí y Max Ernst.

Los rugidos del grupo de las "Fieras" son suaves al lado de los alaridos de El Greco.

Si creyésemos en la doctrina de la metempsicosis veríamos casos de transigración de almas en todos estos ejemplos.

El parentesco espiritual entre artistas subsiste a través de los tiempos, salvando con toda indiferencia las fronteras geográficas. Estrecha afinidad observamos entre las obras de El Greco, griego (1548-1625), Vincent Van Gogh, holandés (1853-1890) y Hain Soutine, lituano (nacido en 1894).

Me siento inclinado a imaginar algo así como un lago profundo que contiene

la esencia del alma creadora de todos los artistas de todas las épocas, esencia que fluye continuamente, incorporándose al paisaje psíquico de los elegidos.

Si es evidente la existencia de una afinidad de expresión entre artistas de épocas distintas, con más razón llegaremos a comprenderla entre artistas contemporáneos; así, podremos hablar de una nación espiritual sin límites convencionales y basada únicamente en la relación sensible de sus componentes; recordemos, a este propósito, unas palabras de Hans Heinz Ewers: "Un mundo entero separa a los hombres cultos de Alemania de sus conciudadanos con quienes se cruzan diariamente en la calle; empero, un simple canalillo de agua los separa de los hombres cultos de América... El artista que quiere crear para "su pueblo" se esfuerza en algo imposible y así descuida frecuentemente algo practicable y todavía más elevado: crear para todo el mundo. Por encima de los alemanes, de los británicos y de los franceses, existe una nación más alta: la nación cultural; crear para ella, es lo único digno del artista".

No menos ilustrativo resulta lo escrito por Ozenfant en su libro *Art*, en 1928: "Son de un valor universal las "especialidades" de ciertos países extranjeros: la nobleza de España, la profundidad espiritual y la seriedad anglosajona, el lirismo eslavo o judío, la fogosidad italiana, el amor a la perfección y la paciencia de los japoneses y chinos, la pureza de los pueblos del Mediterráneo, el orden y el método norteamericano, el vigor suizo y flamenco, todas estas virtudes, más especialmente particulares de ciertos pueblos, fecundan a quienes trabajan en París, ambicionando hacer la síntesis de estas cualidades eminentes.

"Lo que marca la separación de las razas no son las perfecciones opuestas, pero sí las costumbres locales sin importancia, infracciones a la universalidad. Los defectos nacionales son locales, las virtudes raciales tienen un valor universal".

París llegó a ser durante estos últimos años el centro de la nación espiritual donde acudieron, para perder su regionalismo, artistas del nuevo y viejo mundo, de Oriente y Occidente. Allí tuvieron claramente conciencia de pertenecer al amplio mundo del arte y de la extraordinaria facultad del artista creador de pasar de lo individual a lo universal sin detenerse en las fronteras de ninguna nación.

Esta facultad, propia también del hombre de ciencia, nos indica cual es el camino para llegar a la verdadera expresión artística.

Debemos trabajar sincera y honradamente y unificar el arte con nuestra vida cotidiana, debemos no interponer entre ésta y aquél una barrera de prejuicios nacionalistas o literarios, debemos buscar nuestra verdad entre las cosas más simples que nos rodean.

Nuestra obra es la expresión de nosotros mismos; por eso debemos vivir únicamente con el propósito de elevarnos y perfeccionarnos humanamente para realizarnos artísticamente. Si trabajamos en esta forma, pasaremos, sin advertirlo, de lo particular a lo general, del individuo al universo, al que hablaremos con el lenguaje constante de las virtudes de todos los tiempos y de todas las razas: humanismo y conocimiento profundo en Leonardo de Vinci, exaltación del amor y del dolor en Van Gogh, austeridad y tenacidad en Cézanne.

Nuestra vida debe estar llena de buena fe. Expresémonos con buena fe, sin alarmarnos por lo que algunos señores piensen o digan.

No nos engañemos a nosotros mismos: somos un país cosmopolita, formado por todas las razas, imagen anticipada del mundo futuro. El artista verdadero hará obra personal y humana, pero no nacional ni regional, por lo mismo que un hombre joven, nórdico y melancólico, no se expresará como un viejo, latino y alegre, o como otro joven, nórdico y melancólico, aunque todos tomen por modelo al mismo gaucho.

Países cerrados y con carácter fuertemente regional hubo en Europa, y todo permite suponer que no existirán más; han sido despertados por el brutal estallido de la guerra universal y desaparecerán posiblemente, asimilados a la nueva Europa.

Comprendamos la inmensa importancia de ser un país preparado ya para un mundo próximo y cuyas amplias fronteras deben allanarse para un acercamiento con los mismos pueblos que lo han formado. Los prejuicios raciales o artísticos no pueden tener en nosotros hondas raíces.

Humanizar a la naturaleza es el espíritu de la pintura.

Elijamos sin prejuicios el tema que más ardientemente deseemos pintar, ya se trate de un paisaje con un rancho o del paisaje de nuestra alma.

Construyámonos sincera y tenazmente en la verdad profunda de nuestra vida cotidiana.

Sólo así mereceremos pintar.

RAUL A. MONSEGUR

ANA M. BERRY: *Bruegel el Viejo* (Poseidón, Buenos Aires, 1942). —

El primer volumen de la Biblioteca Argentina de Arte editada por Poseidón está dedicado a Goya. El segundo es una monografía de Ana M. Berry acerca de un artista flamenco que, con su maestro Jerónimo Bosco, pertenece a la filiación goyesca y a quien bien puede aplicarse también aquello de que “el sueño de la razón produce monstruos”: Pedro Bruegel, “el Chusco” o “el de los Campesinos”, como la tradición ha apodado a ese artista que Flandes reconoce como más suyo que ningún otro, ni siquiera Rubens, y que más que cualquier otro ha inspirado y revitalizado periódicamente la pintura de lo que hoy es Bélgica. Flandes, tierra de pintores, factor importante en la evolución del arte europeo desde el siglo XIV hasta nuestros días, ha dado al mundo artistas magníficos que nuestro público conoce menos que los de Italia, Francia o España. Uno de los más ignorados es acaso este Bruegel, cabeza de una dinastía de pintores, a quien Baudelaire olvidó incluir entre sus “faros”, omisión que el maestro belga contemporáneo James Ensor —uno más de los muchos “diabólicos” que han producido los Países Bajos— subrayó en un famoso discurso pronunciado en Bruselas en el cuarto centenario del autor de “La Caída de Icaro”, al invocarlo en estos términos: “Faro potente entre los faros, faro crucificado de luz, faro salvador, faro de alegría, faro reconfortante, faro abracadabrante, faro sin eclipse, faro iluminador del infinito mar y el horizonte de las tierras; faro sublimador del mundo en que se ríe, faro denunciador del mundo del hastío, faro erguido en belleza, faro viril, faro estrellado de contento, faro feroz, faro fabuloso, faro de los buenos farócratas ¹, faro de las fondas ahumadas, faro salchichonado, faro mechado de tocino, faro de buena fe, faro de la liberación, faro de naves y vapores, faro de vírgenes y dolores!”

Poseidón ha llenado un lamentable vacío al editar esta monografía que ilustra bellamente la obra del pintor flamenco, con una reproducción en color de un fragmento de “La Siega”, obra perteneciente al Museo Metropolitano de Nueva York, y 42 grabados en negro que nos revelan el raro ingenio y la potente plástica de “Zotte Bruegel” en sus más variados aspectos, desde los puramente folklóricos de la “Danza de los Aldeanos” o el “Banquete de Bodas”, pasando por las obras de pura fantasía, tales como “Jauja”, hasta las evocaciones altamente

¹ Farócrata: bebedor de “faro”, una cerveza belga.

dramáticas del “Triunfo de la Muerte” o la “Dulle Griet”. El comentario ágil y penetrante de Ana M. Berry, sus vivas descripciones de los cuadros, sus reacciones sensibles ante una obra cargada de sugerencias intensas, los datos biográficos que con documentada medida incluye en su narración, ponen de relieve todas las características de este gran artista del siglo XVI. Contiene el texto de la autora de la monografía, comentarista aguda tanto como conocedora del tema desarrollado, interesantes confrontaciones entre el drama que describió Bruegel en las obras del fin de su vida y la tragedia que en estos días conturba al mundo. Efectivamente, la situación de los Países Bajos, presa de las más sangrientas luchas religiosas, en los últimos años de la actuación de Bruegel, ofrece notables analogías con la actual crisis de la civilización europea. Como es natural, a circunstancias similares responde una forma de arte semejante, y así, Bruegel de pronto parece un precursor inmediato de los superrealistas de nuestros días, cuyos lienzos reflejan el desconcierto y la desesperada angustia en presencia del caos y el derrumbe de todas las antiguas medidas de valores. De la demencia de la guerra desencadenada sobre el mundo no puede imaginarse alegoría más escalofriante y certera que esa “Margarita la Loca” que concibió el artista flamenco al asistir a la “furia española” desatada en su tierra de paz y de holganza. Ana M. Berry ha situado exactamente en su tiempo, analizando las diversas influencias que sufrió de hombres y de paisajes, de atmósfera y de circunstancias, al pintor cuya característica más notable es, sin duda, la de haberse conservado totalmente flamenco en el período “romanizante” en que los artistas de su tierra vivían encandilados con los ejemplos venidos de Italia. Menciona la autora, apoyándose en el ejemplo de las obras, los rasgos de costumbrismos y de fantasía jocosa, de realismo y de pura imaginación, de minuciosidad analítica y de grandeza de estilo, de prédica moralizadora y de sarcástico humorismo que alternan en Bruegel, paisajista eximio, evocador de grandes multitudes en movimiento, creador de alucinantes fantasmagorías. Escribe Ana M. Berry con la llaneza de quien domina su materia y la contenida emoción de un temperamento exquisitamente sensible a todas las formas del arte auténtico. Su monografía es, pues, valiosa para el conocimiento del ilustre flamenco preterido durante siglos, como muchos otros grandes artistas, y rehabilitado por la crítica moderna.

JULIO E. PAYRÓ

Calendario

por ERNESTO SÁBATO

Revistas

Books Abroad, verano de 1942. Harry Slochower publica un artículo sobre literatura soviética, útil como información pero débil como juicio crítico. Chejov y otros grandes escritores prerrevolucionarios son estirados por este nuevo Procusto en un lecho excesivamente marxista. Casi todos mueren en la operación.

La nueva literatura islandesa es totalmente desconocida en nuestro país. Por eso vale la pena leer el ensayo de Stefan Einarsson sobre cinco novelistas de Islandia: "La moderna literatura islandesa no puede aspirar a una importancia comparable a la que tuvieron las Eddas y Sagas del siglo XIII. Pero existe una tradición literaria ininterrumpida desde aquellos tiempos hasta el presente; y ya que no existe una barrera lingüística, desde la época de Alfredo el Grande hasta el día de hoy, los escritores contemporáneos islandeses ocupan una posición excepcional entre todos los escritores europeos, al tener uno de sus pies en la Edad Media". Einarsson recomienda la lectura de *Edda and Saga* (Home University Library, Nueva York, 1931), como fascinante introducción de B. S. Phillpotts a la literatura nacional de Islandia.

Algunos escritores de renombre contestan a la encuesta abierta por la revista sobre las consecuencias buenas o malas que pueda tener la migración de intelectuales en las actuales circunstancias. El conde Sforza cree que los resultados serán favorables: "En la Europa de mañana las nacionalidades deben seguir

siendo llamas vivientes de pensamiento y arte, pero deben guardarse de ser, como antes, compartimentos estancos. El aislacionismo intelectual constituye el mayor obstáculo en la reconstrucción del mundo. Es por eso que la dispersión actual de tantos poetas y pensadores facilitará una perspectiva más humana, más universal, de las cuestiones internacionales". En su opinión, una de las causas del colapso de Francia en 1940 fué "la máxima limitación mental del francés: el provincialismo o, más exactamente, su insularidad intelectual".

Una elogiosa nota de Albert Guérard sobre *La crítica en la edad ateniense*, de Alfonso Reyes: "Es uno de los raros libros de crítica que muestra un espíritu verdaderamente crítico, antidogmático".

Sigue provocando réplicas la infame lista de libros latinoamericanos "indispensables", confeccionada por Miss Madaline W. Nichols. En este número, la autora hace algunas rectificaciones. Además, Alfonso Reyes envía una carta al editor: "Estoy sorprendido de encontrar mi *Visión de Anahuac* entre las obras de poesía, siendo una obra en prosa".

América, agosto de 1942, Habana. Según Heriberto Cociña, los pueblos se masacran en estos momentos por una razón meramente lingüística. Si no entendemos mal su idea, el remedio no está en el segundo frente sino en arrojar millones de gramáticas de esperanto sobre los países europeos.

Judaica, número 109. El señor Singer escribe un artículo titulado *Ricardo Wagner, semi-judío*. Transcribe las conclusiones a que llega Ernest Newman en su última obra (*The Life of Richard Wagner*): el padre del músico no fué el procurador Carlos Federico Wagner, quien acusó a su mujer de infidelidad conyugal, sino el actor judío Ludwig Geyer. Es curioso el manifiesto placer con que los hebreos reivindican el judaísmo de sus peores enemigos (Torquemada, Hitler, Rosenberg). Por lo demás, si estas historias fuesen ciertas, el complot mundial antisemita resultaría algo así como la organización regicida de Chesterton en *El hombre que fué jueves*.

La France Libre, número 19, Londres. Un contradictorio ensayo de Desmond MacCarthy sobre Stendhal, con motivo de su centenario. El autor se queja de que la Sanseverina, en *La Cartuja de Parma*, sufra un desvanecimiento de una hora. MacCarthy se pregunta: "¿En qué, pues, Stendhal es un realista?... Las intrigas de sus dos célebres novelas están atestadas de inverosimilitudes". Más adelante dice: "La principal cualidad de Stendhal es su inquebrantable apego a la verdad, tal como la percibe un individuo probo que se observa incesantemente". Parece difícil conciliar estas dos afirmaciones, y en lo que respecta a la probidad de introspección de Stendhal, es bueno recordar la frase de Valéry: "Je m'accuse de trouver ses intonations trois ou quatre fois trop sincères..." En el artículo de MacCarthy hay interesantes

sugestiones sobre la popularidad de Stendhal en Inglaterra: "Después de 1918 —dice— hubo una violenta reacción británica contra el bello estilo, y una profunda desconfianza de los bellos sentimientos... Esta generación inglesa encontraba algo estéticamente agradable en la sequedad de Stendhal, y algo refrescante en la frialdad con que había observado los vicios y las incoherencias de los hombres... Las mismas causas explican la influencia que la retórica de D. H. Lawrence ejerció en la década de post-guerra. Por diferente que fuese de Stendhal, el racionalista, D. H. Lawrence fué también apreciado como profesor de energía..."

Nosotros, número 78. Pablo Rojas Paz escribe un ensayo sobre Mallarmé y discute, de paso, el viejo problema de la claridad en la poesía; lo que siempre es útil, pues cada cierto tiempo hace crisis la ansiedad didáctica de aquellos que no se resignan a la música o al símbolo y se consideran con derecho a exigir de un poema la nitidez explicativa de un texto de geografía.

Lidia Besouchet traza un paralelo entre Amado Fontes y John Steinbeck. María Hortensia Lacau escribe sobre Mallea, a propósito de *El Sayal y la Púrpura*.

Conducta, número 22. Una nota de Romualdo Brughetti, también sobre Mallea: "El idioma nacional, genialmente intuído por Sarmiento, tiene en este creador, en este artista, calidad y hondura perdurables".

Libros

Algunas anécdotas de las *Memorias* de André Maurois (Ediciones de "La Maison Française", N. Y.):

"Después de escuchar la lectura de mi manuscrito de *Ariel ou la vie de Shelley*, escribió Maurois, Gide me dijo que él hubiese deseado un análisis más profundo de Shelley poeta y de sus obras. Le contesté que no era ése el tema de mi libro. Más tarde, Charles Du Bois me aconsejó que le añadiese un prefacio para indicar a los críticos mi propósito. Atendí su consejo e hice mal, sin duda, porque de ese breve prefacio nació, a pesar mío, la absurda y peligrosa expresión *Biografía novelada*. Yo no la había empleado nunca; había dicho, por lo contrario, que un biógrafo no puede inventar ni un hecho ni una palabra, pero que puede y debe disponer sus materiales auténticos como los materiales de una novela, y dar a los lectores el sentimiento que tiene un héroe de descubrir el mundo — lo verdaderamente novelesco. Pocas gentes saben leer, sobre todo prólogos, y el éxito de *Ariel* alentó las a menudo reprobables colecciones de *Vidas novelescas* y *Vidas amorosas*. Yo sufrí el contragolpe de esta avalancha de biografías improvisadas y tuve que respetar cuidadosamente, cuando insistí en el género, las exigencias legítimas y hasta las manías de los eruditos escrupulosos y atrabiliarios".

"Maurice Baring tenía la alegría de los santos, y su bondad; era de una piedad ardiente, sincera; de una generosidad delicada, constante. Cuando yo le presenté al Abate Mugnier, quedó conmovido por la admiración de aquél hacia Goethe. Baring poseía una edi-

ción original de *Werther*. En cuanto volvió a Inglaterra, se la envió al Canónigo. Poseía, asimismo, una colección de pinturas de Carmontelle. Un amigo francés le dijo: "Estas pinturas enriquecerían el Museo Carnavalet..." "¿De verdad?" —exclamó Baring—. Voy a enviarlas". Y lo hizo al día siguiente.

Su fantasía era intrépida y casi salvaje, muy apropiada para desconcertar a un francés. El día de su cumpleaños, en pleno invierno, ofrecía a sus amigos una comida en un hotel de Brighton, después de la cual, infaliblemente, se arrojaba al mar vestido de etiqueta. Yo lo he visto levantarse de la mesa, durante un almuerzo en su casa, encender un fósforo y prender fuego a las cortinas, "porque la conversación languidecía".

"Poincaré era un legista; Briand, un poeta. Poincaré amaba los paisajes terrestres de su Lorena; Briand, los decorados marinos de su Bretaña. Poincaré escapaba a la vulgaridad por una precisión despojada; Briand, por una simplicidad familiar. Poincaré necesitaba hechos, cifras; Briand sentía horror por las cifras y, si algún desventurado se las suministraba, las olvidaba en seguida. Poincaré escribía sus discursos de la primera a la última línea e inmediatamente los sabía de memoria; Briand esbozaba los suyos mientras armaba cigarrillos, ensayaba sus argumentos con los interlocutores que le ofrecía el azar, y después obtenía sus mejores efectos de las reacciones del auditorio. Los legajos de Poincaré eran impecables y estaban alineados como los batallones de cazadores que comandó en otra época; en manos de Briand, un legajo se volvía en seguida tan confuso

que lo arrojaba con asco lejos de sí. Poincaré, natural de Lorena, vecino de los alemanes, los temía demasiado; Briand, bretón, no los temía bastante. Poincaré tenía buenos principios; Briand, buen sentido. Poincaré era dolorosamente sensible a todo lo que se decía de él; Briand nunca leyó lo que sobre él escribieron y hubiese dicho gustoso, como la Reina Victoria: "Lo que importa, no es lo que piensan de mí; es lo que yo pienso de ellos". Un hombre de ingenio sostuvo que Poincaré sabía todo y no comprendía nada, en tanto que Briand no sabía nada y comprendía todo, pero esto es falso, pues Poincaré comprendía muchas cosas y

Briand sabía infinitamente más de lo que confesaba.

El último de los tres gigantes de la época era Georges Clemenceau. "¿Qué piensa escribir ahora?" me preguntó una tarde. "La vida de Woodrow Wilson" contesté. "¡No la escriba! Es un hombre que nos ha hecho mucho daño".

Detrás de Clemenceau había un cuadro de Monet que representaba un paisaje de Creuse. "¿No es hermoso?" me dijo. "Esas piedras... Siempre me parece que si las golpearan con el bastón, les saldrían chispas". A mí, él me pareció lleno de chispas.

Noticario

Buenos Aires. Muere Alfredo A. Bianchi, fundador y director de "Nosotros". Estuvo al frente de esa revista durante 35 años.

París. La Academia de Medicina urge a la población para que se alimente con ratas. "La carne de rata es más delicada que la de cerdo y conejo, especialmente si se la prepara con salsa blanca"

Londres. Jacques Doriot habría sido herido gravemente. No hace mucho, Doriot declaró que en Francia hay millones de habitantes que desean colaborar con Alemania y que son antifranceses todos aquellos que recibieron con satisfacción la llegada de los norteamericanos al África del norte.

Buenos Aires. La Liga de la Defensa de la Moral y de las Buenas Costumbres, presidida por el Dr. César Viale, ya ha iniciado entrevistas con el Ministro de Marina, el Intendente Municipal y el Gobernador de Buenos Aires a fin de establecer lo antes posible la reglamentación sobre mallas de baño. En vista del calor, existe ansiedad por llegar a un rápido acuerdo.

Madrid. Falleció Manuel García Morente.

París. Todos los israelitas deberán tener su cédula de identidad marcada con la palabra "judío". Con el objeto de purificar cuanto antes la vida pública francesa, se impondrá el brazalete con la estrella amarilla, la eliminación de los judíos de los puestos administrativos y la prohibición de los casamientos mixtos.

Londres. El general Catroux insta a Washington a romper lo antes posible con el almirante

Darlan, a quien "no se puede comparar con nada mejor que con el legendario caballo troyano".

Vichy. Pierre Laval, hablando a cien periodistas, afirmó categóricamente: "Quiero que Alemania gane la guerra". Censuró a las personas que aseguran —se ignora quiénes puedan ser— que existe un entendimiento secreto entre él y el general Giraud. En un momento de inesperada franqueza, declaró: "Francia ha caído muy bajo".

Londres. El Comité de Información Interaliada detalla las persecuciones de que han sido víctimas los semitas durante esta guerra: en Yugoslavia han sido muertos el 99 por ciento; en Polonia, elegida como "matadero central" de los judíos, han muerto 2.000.000 y corren el mismo riesgo 5.000.000; de los 52.000 judíos que vivían en Bélgica, la mitad han sido deportados y los demás reclusos en campos de concentración; en Checoslovaquia, 72.000 han sido enviados a Polonia. En Holanda se estudia la perspectiva de deportar a Polonia a todos los hebreos, que se calculan en 180.000. Se afirma que en Polonia, desde el 17 de agosto, se sacan diariamente de los ghettos a 10.000 judíos para su eventual sacrificio.

Roma. Muere el escultor Angelo Zonelli.

Buenos Aires. La policía prohíbe un homenaje de simpatía a los Estados Unidos con motivo de cumplirse un año del ataque a Pearl Harbour.

Buenos Aires. La policía, en el Homenaje a las Democracias celebrado en el Luna Park, hace retirar del escenario el retrato de Stalin. La comisión organizadora, en un gesto de solidaridad, retira los de Roosevelt y Churchill.

Toronto. Wendell Wilkie pronuncia una alocución en la campaña de ayuda a Rusia: "Debemos matenernos en guardia contra la restauración de la diplomacia pragmática y del dólar. Debemos impedir que se utilice la gran fuerza moral de nuestro país para mantener el antiguo orden internacional ya caduco. Debemos prepararnos para aceptar y apoyar los cambios económicos que han de tener lugar en el mundo".

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