

~~144-4-2~~
050
PAP

ef. 2

AGRUPACIÓN "PÉÑOLA" DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Péñola

SUMARIO

José A. Oría	Algo sobre la vocación literaria y las tribulaciones de doña Emilia Pardo Bazán
Rafael Alberto Arrieta	Una elegía afortunada
Rómulo D. Carbia	El nieto de Colón
Carmelo M. Bonet	La creación de personajes en Benito Lynch
Angel J. Battistessa	Versiones de Luis Le Cardonnell
José San Román Villasante	Ensayo escolar de análisis literario: Hamlet
Alberto Mario Salas	La leyenda negra en la crónica de Cieza de León
José Ramón Mayo	Mirandolina, la cruel
J. L. Muñoz Azpiri	Versiones
F. Adolfo Masciopinto	Psicologismo y Logicismo

POESIAS DE: Dalila Horovitz, Daniel J. Devoto, Miguel D. Etchebarne, Abel Santa Cruz.

NOTAS Y COMENTARIOS

J. E. S.: Sobre "El cielo en el espejo" de María Antonia Oyuela. —
 D. J. D.: Seis siglos de vida de Giotto. — D. J. D.: El 75º aniversario del nacimiento de Claude Debussy. — A. E. S. R.: Algeron Charles Swinburne. — H. W. C.: Sobre "La poesía épica y el alma infantil" de Raúl H. Castagnino. — El tercer centenario de Ben Jonson.

DIRECCION Y ADMINISTRACION
 VIAMONTE 430
 1937
 BUENOS AIRES

Peñola

AÑO I - N.º 1 — SEPTIEMBRE DE 1937

DIRECTOR:

ANTONIO ERNESTO SERRANO REDONNET

SECRETARIOS DE REDACCION:

J. E. SABOR

DANIEL J. DEVOTO

COMISION ASESORA:

Letras Clásicas: JOSE SAN ROMAN — Letras Modernas: JOSEFINA GRAIÑO — Filosofía: MAURICIO FERRARI NICOLAY — Historia: ALBERTO MARIO SALAS — Artes Plásticas: Dr. ARMANDO S. PARODI — Pedagogía: JULIO MARIO DELMAS.

ADMINISTRADOR:

Dr. MARTIN CALVO

■■■■■■■■

DIRECCION Y ADMINISTRACION

VIAMONTE 430

BUENOS AIRES

1937

DONACION
V. PESSOLANS



Algernon Charles Swinburne
1837 - 1909

Introducción

PEÑOLA ha dejado su sencilla envoltura mural para presentarse en el campo de las letras.

Es un esfuerzo grande, en que el mérito y la voluntad han participado por igual en la colaboración eficaz: la experiencia y condición profesional del docto y la promesa de quien surge y llegará.

Todos han respondido en forma gentil a esta revista que hoy inicia su vida apoyada en la simpatía y estímulo de quienes comprenden, que uniendo fuerzas, legítimos propósitos de cultura, y respeto recíproco en el terreno de las ideas sostenidas con la altura que debe tener un estudiante de filosofía y letras, puede lograrse una perfecta armonía espiritual.

Los estudiantes de nuestra Facultad tienen una gran responsabilidad ante el país. Esta publicación intenta realizar, precisamente, ese fin.

La revista no tiene lema inhibitorio; ofrece cordialmente sus páginas y aspira a llenar un vacío entre los alumnos, que necesitan escuchar la palabra siempre autorizada de sus maestros y publicar sus primeros trabajos.

La Facultad de Filosofía y Letras tiene una tradición honrosa en la cultura del país. Ha llevado a sus cátedras a los hombres más eruditos en su especialidad, y ha sido y es, actualmente, la más alta tribuna de la cultura desinteresada. Mantiene, gloriosamente, el estudio y el amor de la antigüedad clásica, como la profunda comprensión de los múltiples problemas del espíritu contemporáneo.

La vida de las publicaciones estudiantiles es casi siempre breve. Como muchas empresas, suele apagarse después de los primeros entu-

siasmos. La suerte de ésta, no sólo depende del celo y apoyo de la Comisión Directiva, sino de todos los alumnos de la casa que vean en estas páginas el hogar propicio para todas sus preocupaciones espirituales.

EL DIRECTOR.



Algo sobre la vocación y las tribulaciones literarias de Doña Emilia Pardo Bazán

Pocas veces se ha dado vocación tan temprana y categórica por las letras como aquélla de que es ejemplo doña Emilia Pardo Bazán.

He aquí lo rememorado de su infancia por la propia escritora, testigo irremplazable para datos de tal naturaleza: "De mi niñez, lo único que le puedo decir a usted es que a los seis años leía el "Quijote" asiduamente... Yo no recuerdo haber pasado en mi vida un día sin leer, y cuando por curiosidad lo indago, preguntándole a mi madre, tampoco ella lo recuerda; puede ser que a los tres años leyese. De pequeña, mi adoración era la "Biblia"... ¡Oh! Yo escribí versos desde muy niña; ahora bien: nunca me hice ilusiones de ser poeta..." (1).

Así, pues, las letras atraen a la Pardo Bazán desde sus primeros años, y la impulsan por igual a leer y a escribir, a pasar la línea divisoria que separa a las mujeres desinteresadamente cultas de las literatas. Mientras con las primeras se suele ser deferente, con las otras no es raro que los contemporáneos y compatriotas se muestren enconados.

Sería fácil llenar libros con lo que se ha dicho contra las escritoras, las "bas-bleus", como se les llama en Francia. Y por supuesto, que no se trataría de lo que haya podido pronunciarse contra la labor personal, el mérito estético de los libros de las literatas — lo cual en nada las diferenciaría de los hombres con igual oficio — sino que el material abundante prometido se compondría de lo fulminado contra las mujeres por el mero hecho de escribir y publicar sus escritos, tal como lo hacen los hombres.

"Las mujeres que escriben incurren en dos errores: aumentan el número de los escritores y disminuyen el de las mujeres...", "El que ama a una escritora demuestra tener gustos contra la naturaleza", etc., etc.

Pese a la notable serie de mujeres escritoras con que cuenta la

(1) El Caballero Audaz, Lo que sé por mí, t. I, ps. 151-152.

literatura española, es evidente que la patria de doña Emilia no era el medio más hospitalario para una vocación femenina de esa índole.

Verdad que el mismo siglo XIX, en el que debuta y dentro del cual se desenvuelve la casi total actividad intelectual de la Pardo Bazán, conoció a escritoras como Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal, Rosalía de Castro y algunas otras de menor notoriedad.

Pero ninguna de ellas produjo con la abundancia, la persistencia, ni tan directamente en competencia con los varones de igual oficio, como lo hace la polígrafa gallega.

Pudiera recordarse, además, que ninguna de las antes citadas chocó en igual medida con los prejuicios intelectuales y sociales del medio en que le correspondió actuar.

El realismo costumbrista y moralizador de Fernán Caballero podía avenirse perfectamente con la sociedad en que vivía.

Si doña Concepción Arenal tenía la humorada de vestirse como un hombre, doña Emilia entendía poseer el derecho de pensar y de proceder como tal.

Escuchémosla: "... Yo soy una radical feminista. Creo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer, se entiende, todos los compatibles con su estructura física; y es más, creo que hay una relación directísima entre los derechos y privilegios concedidos a la mujer y el estado de cultura de las naciones" (2).

Por su talento literario y por su situación social, esta singular personalidad figuró entre los más grandes escritores y consiguió destacar en la alta sociedad de su país.

Posición difícil de conciliar en aquellos días.

Baroja recordaba, en estos tiempos, que la desdicha parece cosa inherente al destino del escritor español. Y Larra, un siglo antes, comparaba con desabrimiento, la desigual consideración social que se tenía por el literato en España y en Francia.

Al escritor que no era un gran señor por el nacimiento, las letras españolas, durante el siglo XIX, jamás le convirtieron en gran señor. Para alternar con los grandes de entonces, más convenía ser torero que ser literato.

La bohemia y la pobreza solían ser los carriles sobre los cuales corrían a su destino los escritores españoles.

En ningún país se ha tendido más a menudo la lira con la actitud suplicante de quienes piden limosna.

Las costumbres literarias no se distinguían por el exceso de cortesía: "En cualquier otra profesión — escribe Zeda — hay emulaciones más o menos nobles, odios y envidias... En la democrática república de nuestras letras, aquellas pasiones suelen combinarse con una grosería verdaderamente tabernaria" (3).

(2) El Caballero Audaz, Lo que sé por mí, t. I, p. 154.

(3) Zeda, A Manera de Prólogo, en E. Pardo, Lecciones de Literatura, ps. 5-6.

Más que esas declaraciones, que pudieran ser hijas de la exageración o de una hiperestesia personal, nos parecen significativas actitudes como la de Tamayo y Baus, el cual estrenó sus últimas obras como ajenas e insistiendo en que no le pertenecían, en que él sólo se ocupaba de ellas por delegación del verdadero autor, cierto señor Estébanez, cuyos poderes notariales exhibía con ahinco.

Que un dramaturgo célebre, el más prestigioso de su época, recurra a procedimientos de encubrimiento, como el descripto, he aquí lo que nos parece característico de lo que las costumbres podían ofrecer de inhospitalario para las letras y los literatos.

¿Qué no ocurriría, cuando se trataba de una mujer — fuera cual fuese su alcurnia — y se la veía incurrir en audacias de expresión y de tendencia literaria?

Revilla, el crítico en boga del momento, hizo el siguiente análisis del estado de espíritu con que leyó "Pascual López", la primer novela de nuestra autora: "El lector que conoce nuestra manera de pensar acerca de las mujeres sabias y literatas, comprenderá la invencible prevención con que habíamos de acoger esta novela, prevención que subió de punto al ver en la misma la lista de las obras de la autora, que son nada menos que un "Estudio crítico de las obras del padre Feijóo", un estudio sobre "Los poetas épicos cristianos" y un "Ensayo sobre el darwinismo"... Figurósenos, pues, que la escritora en cuestión sería semejante a cierta Mme. Clemencia Royer, que anda por esos mundos con un martillo de geólogo en la mano partiendo piedras y descubriendo dólmenes, que ha traducido el "Origen de las especies", de Darwin, y ha escrito ciertas elucubraciones darwinistas, con un alarde de crudeza materialista que no se permitiría el más barbado de los naturalistas, y sentimos (fuerza es decirlo) cierta instintiva repulsión hacia la autora de la novela" (4).

Pues en los "alardes de crudeza materialista" que sólo se permitían, en las letras, los "más barbados de los naturalistas", incurrió pronto la misma autora, atrayéndose la "repulsión instintiva" y durable de muchos de sus compatriotas.

Pocos años más tarde le decían a Zola que era una mujer, una escritora española, quien en la península defendía a la doctrina "naturalista", y el Maestro de Médan, exclamaba: "¡No es posible!".

Lo que no parecía posible al maestro francés, tomaba contornos de escándalo, por lo menos, en uno de los dos medios en que quería actuar doña Emilia: la alta sociedad.

Y aun en el otro, ¿qué protestas y censuras no han provocado escritos de la Pardo Bazán que hoy nos resultan anodinos o tolerables, en el peor de los casos?

De uno de los primeros cuentos publicados por ella, dijo don

(4) Prólogo a la tercera edición de "Pascual López", por Emilia Pardo Bazán, ps. 9-10.

Marcelino Menéndez y Pelayo, en carta a Valera, que no había leído nada más "brutal" en su vida.

Por unas líneas mal interpretadas de la misma autora, Pereda irrumpió contra ella en una réplica descomedida y descortés, que sorprende en persona de tanta envergadura moral.

El artículo de Pereda, publicado en "El Imparcial", fechado en "Santander, 17 de Febrero de 1891", se titula "Las Comezones de la Señora Pardo Bazán", y comienza así: "Una, cuando menos, que la consume y devora, padece la buena doña Emilia, de un tiempo acá: la comezón de meterse en todo, de entender de todo y de fallar en todo, como si el público no pudiera pasarse sin ella un solo día en las columnas de los periódicos y en la pompa de los grandes espectáculos. Es una enfermedad como otra cualquiera" (5).

Si así trataban a doña Emilia el crítico ponderado y respetuoso por excelencia y el hidalgo montañés, novelista moralizador y católico tradicionalista a macha martillo, ¿qué no harían los representantes de la crítica de rompe y rasga, que prevaleció en las guerrillas literarias de fines de siglo?

Veamos, por ejemplo, lo que dice de ella **Clarín**, el maestro del género: "Es una lástima que doña Emilia, ya que no quiera o no pueda consagrar a estas materias el estudio y la reflexión necesarios, insista en tratarlas tomando como substitutos del buen gusto, de la perspicacia y del juicio profundo, la ligereza, el barullo y la mala intención... Doña Emilia no ve lo ridículo fácilmente; pero aquí lo ridículo es de tanto bulto, que debe de verlo... ¡Así habla la autora de la **Cuestión Palpitante**, de ese libro que para el vulgo sirvió en España de Código del naturalismo; de ese libro que anda por ahí con un prólogo mío, del cual ya me arrepiento! Por cierto que doña Emilia apenas tenía derecho, en la nueva edición de su obra para reproducir mi prólogo, habiéndose ella colocado tan fuera del derecho de gentes en sus relaciones literarias conmigo" (6).

¿Qué podía haber hecho la pobre doña Emilia — y no damos al adjetivo el menor dejo desdeñoso — para colocarse "tan fuera del derecho de gentes en sus relaciones literarias"?

Basta rastrear los artículos y actitudes de la Pardo, comentados tan agriamente por Pereda y **Clarín**, para comprobar que el tono y las intenciones presumibles en ella son harto más respetuosos y menos aviesos que los evidenciados en las respuestas siempre descomedidas de sus contradictores.

No tan sólo no le valió a la Pardo Bazán el ser mujer y una dama, para merecer el respeto de sus adversarios intelectuales, sino que es fácil advertir que el sexo de la escritora es lo que más les irrita en el colega con el cual discuten.

(5) "El Imparcial", 20 de febrero de 1891.

(6) Clarín (Leopoldo Alas), Palique, ps. 127-130.

Todo ello, sin haber mencionado todavía caricaturas guasas, como ésta de Bonafoux: "Ni Cánovas paseando su yo altanero por los camarines de Palacio; ni León XIII exhibiendo el abanico de avestruz en la silla gestatoria, y a los atónitos ojos de la Emilia Pardo, esa nodriza del naturalismo... español, o sea vergonzante" (7).

¿Puede extrañarse, después de esto, que los libros de esta escritora abunden en quejas y protestas sobre la descortesía y las injusticias de que es objeto?

Su estado de espíritu definitivo nos parece fijado desde la "Advertencia" puesta al frente de "Mi Romería", en 1888: "Sospecho que a "El Imparcial" le habrá costado más de un disgusto el acto tan sencillo e indiferente de publicar las notas de su corresponsal y **reporter**, y sé de fijo que a mí se me ha de tomar a mal por tiritos y troyanos el reflejo de mis impresiones venecianas en este libro. Sea lo que Dios disponga, que al fin y al cabo el público se va hacia los que se le entregan sin reserva ni artificio y le dan en comunión el pan de la verdad, quier dulce o quier amargo" (8).

Esa fué la compensación de doña Emilia Pardo Bazán: el público le tributó, y seguirá tributándole, sin duda alguna, la justicia que le regatearon los contemporáneos.

Resulta curioso advertir — en la perspectiva distante, en que nos hallamos — cómo la actitud esencial de esta gran escritora española bastaba para desarmar las prevenciones latentes de sus opositores.

Pudo ella tener, como todo autor, sus fallas y sus pequñeces. A la grosería "tabernaria" del medio — el calificativo no es nuestro, — alcanzó, quizás, en ocasiones, a responder con alfilerazos. Su cultura, como la de esa Mme. de Staël, a la que no poco se parece, fué harto más a menudo de segunda o tercera mano, que de primer agua. Como todo escritor, por grande que sea, tuvo también ella sus limitaciones, y descolló más en el cuento que en la novela, en el artículo, que en el ensayo erudito.

Peró el reproche íntimo de sus adversarios con alguna categoría intelectual, fué aquel, cuya fórmula acerada se atribuye a D. Jacinto Benavente: "como ciertos trenes, doña Emilia descarrila por no entrar en agujas".

Es decir, que el gran defecto de la escritora consistió en no resignarse a continuar siendo mujer de su casa, ajena a preocupaciones y labores literarias.

De no haber mediado una vocación imperiosa, la Pardo Bazán no habría comenzado a escribir o muy pronto se habría desanimado de hacerlo. Ningún escritor de su jerarquía intelectual ha recibido en la España contemporánea mayores desaires.

(7) Bonafoux, *Huellas Literarias*, p. 393.

(8) *Mi Romería*.

Hasta el mismo "ático" don Juan Valera satirizó, sin exceso de elegancia ni ápice de justicia, la más legítima de las aspiraciones de doña Emilia: la de entrar a la Academia Española.

La opinión de D. Emilio Cotarelo sobre dicha candidatura muestra a las claras el concepto prevaleciente, aun en los medios cultos españoles, sobre las mujeres escritoras.

— "Pero, hombre — le argumentaban, — hay nombres femeninos dignos del sillón: Fernán Caballero... , doña Emilia Pardo Bazán... "

— "No, no. Aunque naciera una Miguel de Cervantes.

— "Entonces, por usted, ¿no entrarán jamás mujeres en la Academia?"

— "¡Sí, acaso... las de la limpieza!" (9).

¿Conocía, don Emilio Cotarelo, secretario perpetuo de la docta corporación, entre las nóminas de académicos de cualquier época, alguna que no hubiera sido enriquecida y prestigiada por el nombre de doña Emilia Pardo Bazán?

Sería, sin embargo, injusto suponer que sólo por su sexo levantaba doña Emilia resistencias. Las encontraba también, por los mismos motivos que las hubiera encontrado cualquier hombre dotado de igual energía y talento.

En sus interesantes "Tipos de Café", cuenta Eduardo Zamacois la inquina de los más de los parroquianos de ciertas "peñas" contra la escritora: "Hubo una época en que a doña Emilia Pardo Bazán la llamábamos "la inevitable", quizás con unas miajas de envidia... Doña Emilia colaboraba a diario en varios periódicos, y no había revista que no llevase en su primer número un artículo suyo; publicaba novelas, libros de viajes, traducciones, crónicas, cuentos y trabajos de crítica; no se daba el caso de que sin su asistencia se descubriese ninguna estatua ni se colocase una "primera piedra"; daba conferencias, apadrinaba bodas, concurría a todos los estrenos, a todos los saraos aristocráticos, y cuando fallecía algún personaje, en el cortejo fúnebre su maciza silueta no faltaba jamás. También hubo tiempo de escribir para el teatro, de fundar un "magazine", y de hacerse maurista. Doña Emilia era ubicua; su prosa y sus retratos nos asediaban; a la fuerza la leíamos y la veíamos y por eso, razonablemente, dimos en apodararla "la inevitable" (10).

Las "miajas" de envidia que confiesa Zamacois, eran panes de un kilo en infinidad de otros "colegas".

En esa república de las letras, que nunca fué dechado de buenos modales, ni de buena fe — como fundada en la contradicción de que se crean iguales los que menos lo son, y de que, más que en ninguna parte, nadie admita la igualdad, excepto con los que le son superiores (Becque) — le tocó a la Pardo Bazán hacer la expe-

(9) "Ahora", de Madrid, "Croniquilla", 29 de enero de 1936.

(10) Zamacois, Tipos de Café, en "Ahora" de Madrid, I-XII-1935.

riencia ingrata y precoz de la mujer que trabaja en competencia con hombres.

Cuando sólo se las encontraba, habitual y decorosamente, en iglesias, saraos y paseos, los hombres se inclinaban ante las mujeres de igual condición, les ofrecían el agua bendita y les cedían la pared. Ahora, que se las halla en procura de las mismas situaciones y dentro de los mismos medios de locomoción, se las trata como sabemos.

Periodistas, novelistas, cuentistas y dramaturgos veían siempre ante sí "la silueta maciza" de nuestra escritora, y terminaban por considerarla obstruyente e irritante. Tanto más, cuanto que entonces la situación era casi totalmente nueva, y que todo hubiera parecido arreglarse con tal de que Doña Emilia "entrara en agujas".

Si no se avino a ello, es porque su vocación por las letras era auténtica y porque pensaba con razón que "al fin y al cabo el público se va hacia los que se le entregan sin reserva ni artificio y le dan en comunión el pan de la verdad".

Porque lo creía y sentía así, pudo doña Emilia superar los momentos inevitables de desaliento y de repugnancia que no le faltan a ningún espíritu superior.

¿No es el destino forzoso de los que valen algo encontrar habitualmente ante sí quienes se les muestren rencorosamente inferiores?

José A. Oría.

Una elegía afortunada

La hoja errante, rígida, ocre, sube en una ráfaga hasta mi balcón y choca contra el cristal como un pájaro alucinado. Es el mensaje del otoño latente bajo un cielo de primavera, en la luz esplendorosa, en el aire todavía tibio de la tarde. Pronto, millares y millares de hojas secas rodarán por las calles,

yellow, and black, and pale, and hectic red,
pestilence-stricken multitudes,

como canta la oda de Shelley. Pero es otro poeta, un poeta menor, olvidado, casi desconocido después de haber alcanzado una hora de gloria y producido una generación de quejumbrosos, el que revive la hoja otoñal en mis recuerdos, mientras observo su danza fúnebre: Charles Huber Millevoye, el autor de **La chute des feuilles**.

Murió el poeta francés en 1816, a los treinta y cuatro años de edad, y en el anterior a su muerte, había reunido en un pequeño volumen sus composiciones dispersas (1). La pieza mencionada, ya famosa, encabezaba la colección de 24 elegías; pero su texto presenta allí una variante, explicada por el autor en la nota final del libro, y que la posteridad no ha respetado, pues se reproduce, en antologías y publicaciones similares, su forma primitiva, que es la siguiente:

La chute des feuilles

De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre;
Le bocage était sans mystère,
Le rossignol était sans voix.
Triste, et mourant à son aurore,
Un jeune malade, à pas lents,
Parcourait une fois encore
Le bois cher à ses premiers ans:

(1) *Elégies, en trois livres, par Charles Millevoye*, París, 1815. Vol. in 12, de 190 páginas, impreso por Adrien Egron.

"Bois que j'aime! adieu... je succombe.
 Ton deuil m'avertit de mon sort;
 Et dans chaque feuille qui tombe
 Je vois un présage de mort.
 Fatale oracle d'Épidaure,
 Tu m'as dit: "Les feuilles des bois
 "A tes yeux jauniront encore;
 "Mais c'est pour la dernière fois.
 "L'éternel cypès se balance;
 "Déjà sur ta tête en silence
 "Il incline ses longs rameaux:
 "Ta jeunesse sera flétrie
 "Avant l'herbe de la prairie,
 "Avant le pampre des coteaux".
 Et je meurs! De leur froide haleine
 M'ont touché les sombres autants;
 Et j'ai vu, comme une ombre vaine,
 S'évanouir mon beau printemps.
 Tombe, tombe, feuille éphémère!
 Couvre, hélas! ce triste chemin,
 Cache au désespoir de ma mère
 La place où je serais demain.
 Mais si mon amante voilée
 Au détour de la sombre allée
 Venait pleurer quand le jour fuit,
 Eveille par un léger bruit
 Mon ombre un instant consolée".
 Il dit, s'éloigne... et, sans retour...
 La dernière feuille qui tombe
 A signalé son dernier jour.
 Sous le chêne on creusa sa tombe...
 Mais son amante ne vint pas
 Visiter la pierre isolée;
 Et le pâtre de la vallée
 Troubla seul du bruit de ses pas
 Le silence du mausolée (2).

(2) Léase ahora la nota final del libro, referente a la composición, que transcribo íntegramente:

"Cette pièce, plusieurs fois imprimée, finissait de la manière suivante:

Mais son amante ne vint pas
 Visiter la pierre isolée;
 Et le pâtre de la vallée
 Trouble seul du bruit de ses pas
 Le silence du mausolée.

Plus sévère, je me suis reproché de n'avoir amené qu'un simple pâtre au tombeau de l'infortuné jeune homme, qui, près de sa dernière heure, songeait d'avance au deuil de sa mère.

Hacia 1811, cuando escribiera Millevoye, la lírica francesa, continuación sin variante sensible de la del siglo fenecido, formula y estéril, anuñciaba, sin embargo, en levisimo estremecimiento, un soplo de transición. Aun malográndose contra altos muros de mármol neoclásico, el viento renovador que liegaba de la costa inglesa conseguía colar su aroma profano en el interior del templo hermético. Por otra parte, en la misma tierra del abate Delille habíanse levantado y se expandían, desde el campo de la prosa, voces que eran presagios de transformación inminente, como las de Mme. de Staël y Chateaubriand. Cual si hubiera congregado en su lira (la denominación es de rigor) la vibración tímida e indefinible aún del nuevo acento espiritual en la poesía del primer Imperio, Millevoye acertó a expresar en su "Caída de las hojas" la coincidencia doliente del bosque despojado con la agonía del joven tísico, como lo fuera él mismo. La muerte dió, poco después, entraña humana a su composición lacrimosa, a la que el autor debió su renombre, como lo reconocería Sainte-Beuve en sus *Portraits littéraires*, t. I, con estas palabras: "Cette pièce, que chacun sait par coeur et qui est l'expression délicieuse d'une mélancolie toujours sentie, suffit à sauver le nom poétique de Millevoye".

Nuestra América dió eco español a aquella queja, y el puñado de hojas marchitas arraigó en el verso de los poetas, desde el mar Caribe al Río de la Plata, como si hubiera sido un tronco de la floresta lamartiniana. El cantor de "El Niágara" — y traductor ecléctico de Arnault y de Ossian, de Lamartine y de Foscolo — vertió la pieza en un romance que don Juan María Gutiérrez recogió en su "América poética", pág. 330, Valparaíso, 1846, con esta nota al pie: "Traducido libremente del poeta francés Millevoye". También lo incorporó a su colección de "Poesías de la América meridional" (Leipzig, 1867), Anita J. de Wittstein, tomándolo — como a la mayoría de las composiciones del volumen — de la obra de Gutiérrez, pero sin reproducir su nota aclaratoria. Poseo yo un ejemplar corregido y anotado por el mismo doctor Gutiérrez, y a lo largo del margen de la página 86, que contiene el romance de José María Heredia, su lápiz escribió: "Imitación o más bien traducción de la composición del poeta francés Millevoi titulada *La chute des feuilles*". Y copió a continuación los dos primeros versos en francés.

En la última década del siglo, el poeta argentino D. Domingo D. Martinto tradujo del mismo modo, o sea en un romance, la afortunada elegía, que figura en la página 93 de sus "Poesías" (Buenos Aires, 1892). El prologuista, D. Calixto Oyuela, consideraba

Ce qu'il y a peut-être de plus élégiaque dans toute la pièce, est maintenant renfermé dans le dernier vers:

Et son amant ne vint pas",

“perfecta” la traducción y “superior a la misma del insigne poeta y humanista colombiano Miguel A. Caro”. Júzguela el lector:

Con los despojos del bosque
 Cubrió el otoño la tierra;
 Los ruiseñores no cantan,
 No hay misterios en la selva.
 Enfermo y triste, en su aurora,
 Un joven, con marcha lenta,
 Vaga errante por el bosque
 Que adoró en su edad primera.

“¡Adiós! ¡Oh, bosque querido!
 “¡Yo sucumbo! Me revelas
 “Cuál será mi fin aciago
 “Con tu profunda tristeza,
 “Y hay un presagio de muerte
 “En cada hoja que rueda.
 “¡De Epidauro cruel oráculo!
 “Me dijiste: “amarillentas
 “Has de ver aún las hojas,
 “Y será por vez postrera.
 “Los cipreses te circundan,
 “Y hacia la fosa entreabierta,
 “Más que el mismo otoño pálido,
 “El cuerpo inclinas, sin fuerzas.
 “Estarán tus pobres días
 “Mustios antes que las hierbas
 “De los prados; que las vides
 “De las plácidas laderas”.
 “¡Y muero! El cierzo de otoño
 “Heló la sangre en mis venas,
 “Y como humo disipada,
 “Vi mi dulce primavera.
 “¡Caed, efímeras hojas!
 “¡Velad a todos mi senda!
 “¡Ocultad piadosamente
 “De mi madre a la honda pena
 “El lugar donde mañana,
 “Olvidado y solo, duerma!
 “Pero si viene mi amante
 “A llorar cuando el sol muera,
 “Despertad con leve ruido
 “Mi sombra, ya satisfecha”.

Dice y parte... ¡y para siempre!
La postrer hoja que rueda
De la rama desprendida,
Marcó el fin de su existencia.
Bajo la encina cavarón
Su sepultura modesta;
Pero, infiel, su amante nunca
Visitó la aislada piedra,
Y solamente interrumpe
El pastor de las praderas
Con el ruido de sus pasos
El silencio de la huesa.

No hay duda que el llanto de las hojas estaba aún lejos de conquistar las tuberías del órgano romántico en las basílicas poéticas del otoño. Complicado con la melancolía humana o exaltado en la loa a la recolección frutal, aquel tema favorito de todas las escuelas recorrió el teclado secular. Y de esa inmensa orquestación adelántase y me visita hoy la voz humilde y distante que revive en la hoja muerta de mi cristal...

Rafael Alberto Arrieta.

El nieto de Cristóbal Colón

*De cómo las aventuras de una vida galante se concitaron
contra la historiografía americanista*

Cuando se investiga a fondo — y sin desechar nada de lo que muchos conceptúan minucias inútiles — en los grandes acontecimientos del pasado, suele ocurrir que, en hora inesperada, aparece en escena un personaje, de ordinario en planos inferiores, cuyas singularidades biográficas explican bien muchos acontecimientos que nos resultaban enigmáticos hasta ese momento decisivo.

Pues bien: de un personaje de ese tipo, me propongo ocuparme. Pertenece, como rueda necesaria, al engranaje de la historia del descubrimiento de América. Se llamaba Luis Colón. Era hijo de Diego, el único vástago legítimo de Cristóbal, el descubridor del Nuevo Mundo, y, en consecuencia, le correspondió el rango de **nieto del primer Almirante de las Indias**. El fué, cabalmente, el tercero; y son los episodios del pleito que contra la Corona — en la persona de sus fiscales — inició su padre, y él se empenó en llevar adelante, aquello que nos lo ha revelado en el aspecto en que se le va ahora a conocer.

Veámoslo. Nacido en América, de la unión matrimonial de Diego Colón — el heredero de aquel Almirantazgo indiano con el cual los Reyes Católicos premiaron al genovés glorioso la hazaña del hallazgo del mundo desconocido — y de doña María de Toledo, de la familia de los Duques de Alba: en don Luis se sumaban, haciéndose una, dos corrientes sanguíneas de hombres resueltos y amigos de acometer lo extraordinario. Un par de personajes polarizaba la característica de una y otra rama: don Cristóbal Colón y don Fadrique de Toledo. Abuelo paterno de don Luis, el uno, y tío materno, el otro, ambos tenían gran influencia efectiva en la rama cuyo retoño original fuera Diego, el recordado hijo del célebre nauta develador de tierras ignoradas. En la sangre de Luis bullían, pues, los mismos glóbulos contenidos en la del que realizó el hallazgo de 1492, y en la del que, frente a todos los grandes señores de Castilla, púsose del lado de don Fernando de Aragón, cuando, muerta la reina Isabel, quisose cuestionarle a aquél la legitimidad de su

gobierno. La actitud era de coraje y había en el episodio una arriesgada aventura. Por eso he pareado las dos grandes figuras polarizantes: la de Cristóbal y la de don Fadrique.

El fruto del enlace de los dos torrentes sanguíneos, tenía que ser, como fué, una figura singular, exótica, casi increíble, en cuya vida la aventura ocupó siempre el primer plano, como preocupación preferente y central. Pero sépase, desde ya, que sus hazañas — a diferencia de lo que ocurrió con sus ascendientes, en las dos ramas — no se consumaron en los campos de la conquista de lo desconocido, ni en los agitados de la brega por el ideal político o el anhelo de escalar las cumbres del poderío material. Luis anduvo por otro sector de la actividad humana: fué un aventurero del amor. Nada le detuvo: ni la alcurnia, ni el título de "tercer Almirante de las Indias", ni su condición de heredero del gran Descubridor, ni el ambiente en que se formara, ni la palabra jurada ante los altares, ni el dolor de las esposas burladas, ni la misma materialidad de la prisión en que fuera encerrado para castigo de sus desvarios.

Como se habrá advertido, he pluralizado al aludir al vínculo matrimonial que contrajo Luis en su agitada vida. Y lo he hecho, porque la especial particularidad de la desorbitación moral de Luis Colón, resultó el plúrimo matrimonio. Fué reiterado polígamo, pues cruzó palabra de casamiento hasta cuatro veces, viviendo siempre, en todos los casos, la o las desposadas anteriores.

Y como también he dicho que entre las cosas que no lo detuvieron en sus devaneos va incluída la propia cárcel en que se hallaba encerrado, adelantaré un detalle pintoresco: la cuarta unión poligámica la logró realizar estando preso, precisamente por polígamo reincidente...

¡Ya se ve, pues, que el personaje era de características extraordinarias!

Entremos ahora en los detalles de su biografía.

Dije antes que había nacido en América. Añadiré, ahora, que en la actual Isla de Santo Domingo. En ella pasó su juventud, mientras su padre, o ejercía el cargo de virrey, como sucesor, por gracia real, de quien descubriera aquellas tierras de maravilla, o andaba por España lidiando con fiscales y con jueces, anheloso de obtener que el monarca le reconociera el derecho a suceder a don Cristóbal, no sólo en el Almirantazgo de las Indias, sino, también, en el virreinato y en el gobierno total y amplísimo de todas las tierras descubiertas, y de las que luego se fueron descubriendo. Don Diego pedía para sí, y para sus herederos, por la rama de los primogénitos, el extraordinario privilegio de ser verdaderos y absolutos señores del Nuevo Mundo. Escudaba su pretensión en ciertas promesas que le habían hecho los Reyes Católicos a su padre, en concesiones escritas que le otorgaron, y en el hecho de que si las tierras americanas habían llegado a poder de los monarcas hispáni-

cos, ello no era atribuible sino a la hazaña consumada por don Cristóbal en 1492. A Diego acompañaba en sus gestiones el tío de su esposa: don Fadrique de Toledo, Duque de Alba y hombre tan influyente en Castilla, que se dirigía al rey Fernando, y al propio Carlos V, gastando cierta altanería. Y pesaba tanto, que intervenía en la designación de los jueces que debían fallar en los pleitos de don Diego; y luego escribía a ellos, diciéndoles que se cuidasen de tener en cuenta que tal querella era asunto bien suyo, y muy sagrado para los intereses de su casa ducal.

Para su mejor comprensión, echaré un poco de luz sobre el origen de estas actitudes. Creo lograrlo recordando que don Fadrique de Toledo concertó o gestionó el matrimonio de su sobrina y protegida, doña María, con Diego Colón, ni más ni menos que como se tramita un negocio. Ni exagero, ni lanzo a rodar hipótesis. Extraigo la afirmación del epistolario del célebre duque. El negocio, después de todo era pingüe. Lo admito porque considero la importancia que tenía el usufructo de las tierras descubiertas realizado por la casa de los Alba. Tratábase, según es fácil comprobarlo, de la verdadera creación de un reino rico, allende los mares, que podía enfrentar al acongojado de Castilla. No hay que olvidar que las gestiones a que me refiero se iniciaron, hacia 1508, en la época en que, muerta la reina Isabel, don Fernando se debatía frente a la resistencia de los nobles castellanos que mal le querían, y que se intensificaron en los días en que el emperador Carlos V se hallaba avocado a los problemas que fueran generados por el quebrantamiento de la unidad cristiana en el Occidente.

Y bien: mientras el rey y el tío abuelo bregaban en favor de la prosperidad de sí mismos y de la de los descendientes de la casa ducal, Luis Colón desenvolvía su niñez en el ambiente apacible de una comarca antillana. Al finalizar la segunda década del siglo XVI, sin embargo, y cuando aún no había dejado de ser niño, murieron el padre y el tío abuelo. Su madre, entonces, tuvo que ponerse al frente de la movida querrela, y aunque ayudada por su cuñado, don Fernando Colón — hermanastro natural de su esposo — y por los encumbrados señores de su casa, los Alvarez de Toledo, la buena señora conoció diversas amarguras. Tantas debieron ser ellas, por lo menos en algunas horas, que en diversas ocasiones llegó a suscribir los documentos que presentaba en la Corte, con esta firma singular: **“La infortunada virreyna”**.

Como consecuencia de todo esto, don Luis, aunque religiosamente vigilado, abordó los días mozos un poco suelto y retozón. Y los frutos de tal holgura, no se dejaron esperar.

Luis casó joven con doña María de Mosquera. Fué la suya una boda revestida de extraordinaria pompa, en la que ofició el mismo arzobispo de Santo Domingo.

Tras la boda comenzaron los episodios de la novela. En efec-

to: llevado a España por necesidades de sus pleitos, Luis enamoróse de doña Ana de Castro, hija de la condesa de Lemos, y trató de romper el vínculo que le unía con doña María de Mosquera. Con el propósito de lograrlo, abrió querrela a la cónyuge, arguyendo la nulidad del matrimonio que habían celebrado, en razón de que al realizarlo él estaba vinculado por formal promesa de casamiento con doña Matía de Orozco.

Mientras la causa se substanciaba en el tribunal eclesiástico de Santo Domingo, Luis — ocultando su situación legal — logró casar con doña Ana de Castro. La ceremonia tuvo efecto en Valladolid y fué rodeada de jubilosa solemnidad. Pero un buen día se descubrió lo que Luis ocultaba, y el fiscal de la Corona acusóle de poligamia reiterada, señalando que era pasible de pena por haber engañado a doña María de Orozco, a quien formuló promesa de casamiento, a doña María de Mosquera, con quien casó y a quien luego abandonó en América; y a doña Ana de Castro, con quien contrajo la tercera nupcia ilegítima.

Y don Luis fué a parar a la cárcel. La tramitación de su proceso resultó larga. Como era almirante, como tenía pleitos pendientes con los fiscales de la Corona, y como, al fin de cuentas, era hombre de alcurnia, la prisión fué poco rigurosa. Se le permitía salir vigilado; se le autorizaba para realizar algunos pequeños paseos, de ordinario a la caída de las tardes, y, de cuando en cuando, también, se le facultaba para tener la Corte por cárcel.

Pero Luis no podía con su espíritu tropical e inquieto. Y aconteció que estando en prisión, que saliendo con vigilancia, que hallándose procesado por bigamo, y en plena actividad del proceso, reincidió por cuarta vez.

Las cosas pasaron así: hallábase en Madrid, encarcelado, pero gozando de aquellas franquicias de que antes hice mención. Usando de ellas **paseó la calle del Arenal** — dicen los documentos — y advirtiendo en una casa de ella a cierta interesante jovencueta, hijadalgo, llamada Luisa de Carvajal y Guevara, púsose a enamorarla y lo consiguió a maravillas. La joven frisaba entonces los trece años y nuestro almirante rondaba los cincuenta.

El amor dió un fruto a quien pusieron el nombre de Cristóbal Colón, sin duda en homenaje al primer almirante de las Indias. Cuando el escándalo se hizo público, Luis — que para todo tenía recursos — echó mano de uno heroico: casó a la niña con un vecino de Toledo, que era criado suyo, y volcó en las manos de ambos abundantes doblones.

Tal actitud, sin embargo, no mejoró su situación legal, y frente al nuevo insuceso, la justicia cayó despiadada sobre él.

El final fué una sentencia, confirmada sin atenuante alguno, que lo condenó a diez años de destierro en Orán, lugar en el que Luis murió a principios de 1572. El tercer almirante de las Indias,

purgó, así, con una larga prisión, el desvarío de su vida de aventurero del amor, pues, hecho preso en 1557, no gozó de libertad hasta su muerte, en 1572.

La importancia que tiene, en la historia americana, su azaroso peregrinar, y la explicación que, conociéndolo, obtenemos de algunos de los enigmas correspondientes a las primeras décadas de ella, es, para mí, muy perceptible. Me fundo, al aseverarlo, en una palmaria realidad: la de que sólo lo desorbitado de esa vida puede explicar la desaparición de muchos documentos relativos a la persona y a la obra de don Cristóbal Colón, el descubridor de nuestro continente. Porque es el caso que Luis fué el heredero de todos ellos, instituido, en tal carácter, por disposición testamentaria de su tío don Fernando, quien le legó, no sólo el archivo de la familia, sino, también, su riquísima biblioteca que es la misma que hoy se custodia en la catedral de Sevilla y de la que Luis no quiso nunca hacerse cargo.

A Luis, en realidad, poquísimo o nada interesaba todo esto. Si él, en cambio, se hubiese constituido en el celoso guardián de tales reliquias, y las hubiera legado a sus descendientes directos, es casi seguro que ahora no tendríamos que lamentar la desaparición de tantas piezas vitales, cuya ausencia ha creado el fantasma de los enigmas colombinos. El tercer almirante de las Indias, empero, cultivaba el delirio sentimental y no la historia, y si, muchas veces, guerreó litigios judiciales para conquistar dinero, todo lo hizo por el amor y para el amor.

Ya se vé, pues, de cómo un corazón enamorado y una voluntad débil se concitaron contra la mejor claridad de los orígenes de la historia de América. Tal es la conclusión a que he podido arribar en las investigaciones colombinas, a las que he consagrado gran parte de mi vida.

Rómulo D. Carbia.

La creación de personajes en Benito Lynch

Entre los novelistas argentinos de nuestra hora, sobresale Benito Lynch por su penetración psicológica. Sus personajes no se desdibujan fácilmente, son criaturas vividoras. Y no se forjan criaturas vividoras sin penetración psicológica.

En **Los Caranchos de la Florida**, su revelación, tres personajes se destacan: don Pancho, don Panchito y Marcelina: padre, hijo y causa inocente de la tragedia que termina con ambos.

Realista puro, dió con Pancho y con Panchito dos retratos, dos aguafuertes de perfiles velazqueños. Retratos porque los ha pintado como si estuviera viendo a los ejemplares vivos.

Unas cuantas plumadas le bastan para mostrar al hombre por fuera: don Pancho tiene los labios delgados, los ojos pequeños y pardos. Lleva, al iniciarse la acción, un traje de brin listado y botines amarillos sin atar. Como hace calor, se ha desprendido el cuello de la camiseta y "deja ver el pescuezo robusto invadido por la maraña tordilla de la barba".

En la pintura del hijo es menos económico en detalles: "Panchito tenía los mismos ojos azules y el mismo cabello rubio de la difunta Clara. La nariz no. La nariz y la boca eran idénticas a las de su padre, nariz aguileña y aguda como el pico de los caranchos y boca pequeñita de labios finos". Los cabellos, agrega más adelante, eran escasos. En otro pasaje acentúa sus rasgos físicos, siempre como si los estuviera copiando del natural: "tiene la cara pálida y las profundas ojeras que aureolean sus ojos pequeñitos y malos, hacen parecer más ganchuda y más brava aquella nariz, semejante al pico de los caranchos".

Marcelina, como tira a lo genérico, es más tipo que retrato; es la morocha **standard** de nuestro campo, la "china" un tanto idealizada con que topamos en casi todas las agronovelas rioplatenses, belleza criolla con mucho de moruno o de andaluz. El novelista va esparciendo a través del libro noticias sobre su físico, con ayuda de las cuales el lector, subconscientemente, construye su síntesis. Primero dice que es morena y de cabellos renegridos y ensortijados. Y

páginas después, que luce "grandes ojos aterciopelados y profundos". Y más adelante, que los dientes son diminutos y la mano regordeta. Y, finalmente, que tiene "cara de virgen" y en ella "dos hoyuelos armoniosos". Completa la estampa encareciendo "la curva triunfal, el pie diminuto, los brazos redondos".

Si pasamos a lo espiritual, el mismo procedimiento. El autor nos va informando, como al descuido, acerca del genio de sus personajes, genio diabólico en el padre y en el hijo. (Es curiosa la predilección de Lynch por los caracteres fuertes). Don Pancho es violento, "peligrosamente impulsivo", misántropo, corajudo, injusto y soberbio. Es de aquéllos que gozan cómo humillen al prójimo.

Panchito es su otro yo. Perverso, impermeable a la amistad, suspicaz, mal pensado: todos los hombres son para él "trompetas" y sinvergüenzas. Medular como su padre, arreglaría las cosas "a patadas". Vive amenazando con "romperle el alma" o la jeta, a todo el mundo. Es misántropo también él: la gente "le revienta". En cuanto a las mujeres, no le interesan porque "no hablan más que pavadas". Perc, como todo arisco y desconfiado, se hunde por una mujer hasta los hocicos, y es con ella tímido y rendido como un faldero.

Pancho y Panchito son hombres de ciudad agauchados. En la cocina de la estancia se ha ido descascarando el barniz de educación ciudadana. El paisano en la novelística de Lynch carece de las virtudes del gaucho tradicional: suele ser gandul, sucio, envilecido, taimado y hasta consentido. Por eso agaucharse es descender.

Este descenso se produce en otro personaje de menor volumen, Eduardito. Muchacho de familia, muchacho fino y decente, se trasmuda, por efecto del medio, en un sujeto ordinario, jugador y borracho: "amaba la vida gaucha, le gustaba encanallarse; el trato con los peones tenía para él infinitos atractivos". No hay duda de que la observación directa le ha proporcionado también los elementos de este retrato.

En **El inglés de los güesos**, su segundo gran éxito, hay un binomio central: Mr. James, y Balbina, personajes "creados" más que copiados. Como en los **Caranchos**, Lynch dispersa a lo largo del libro, rasgos físicos del protagonista. Recogidos en haz, aparece una figura de inglés típico, un mocetón "rubio, seco y largo como una tacuara", con "ojos pequeños, de un azul profundísimo", azul de prusia, con labio fino y cara de "cangrejo cocido" y "dedos como ganchos de colgar carne".

Por dentro, Mr. James es un inglés como tantos: flemático, cebral, laborioso, frío, casto, bonachón y un poco egoísta. Lo afectivo yace dormido. En cambio, la voluntad vigila despierta. Gentleman por educación, es incapaz de mentir y de engañar. Mas un día la voluntad se adormece y lo afectivo despierta. Un día, junto a Balbina, frescura de campo, se siente hombre de carne y hueso, y

se pregunta con rabia si "toda su vida había de ser así, inhumana degollación de deseos y un eterno aplastar de flores".

Desde entonces una batalla se libra en su espíritu, una batalla de sentimientos contradictorios: la eterna lucha entre el corazón y la cabeza; por un lado la apetencia, por el otro el deber.

La batalla se decide con el triunfo del deber. No podía ser de otra manera, dado el temperamento de Mr. James. Un latino en su lugar hubiera mandado al diablo las conveniencias y bebido, dromedario en el desierto, hasta saciarse en la fontana fresca que se le brindaba. Pero Mr. James no era un latino, ni un atolondrado, ni un romántico. Por eso su afecto hacia Balbina era "una tela de ñanduty", tela que enlazaba "las guías de una mosqueta con las espinas de un tala".

Balbina es una flor agreste, es un diamante sin pulir. Se manifiesta tal como es, sin los velos de la educación: voluntariosa, lunática, autoritaria, apasionada, irascible y coqueta por instinto. Inteligente y sensitiva, el dolor de amar sin esperanzas le ha dado vida interior.

Por fuera, es la misma morena andaluza de **Los caranchos**. La alindan, como a aquélla, rizos insurgentes de seda negra. Los ojos también se parecen. Morunos, hundidos, aterciopelados en Marcelina, son en Balbina sombríos, pensativos, absortos, cargados de interrogaciones, de nostalgias, de misterios. El cuerpo es igual: pulposo y curvilíneo. Lo que en una es "curva triunfal", es en la otra "comba potente".

En lo psicológico, Marcelina es un escorzo. Balbina es mucho más. Es un corazón de mujer presentado en toda su complejidad.

Las criaturas secundarias de esta novela son también retratos, trasunto de un modelo vivo, personajes netamente diferenciados por rasgos físicos o atributos morales que el autor encierra en un par de líneas. Así doña Casiana — ojos zarcos, carirredonda — tiene el genio tan azogado que cuando comienza a discutir es "como temporal de invierno". De un genio parecido disfruta misia Pacomia, especie de sargentón que se complace en ejercer autoridad sobre sus hijas, y en armar, como una comadre del **Corbacho**, un alboroto por cualquier soncera. Para estas hijas, Liberata y Carmela, solteronas acibaradas, no había deporte más excitante que husmear la vida ajena, rumiarla y triturarla. Interviene episódicamente una viejita curandera, de bondad evangélica, que camina con un "trotecillo menudo de zorrino". Su nieto, Pantaleón, vive a su sombra. El vicio asoma en sus ojos de "sapo pisao". En San Telmo hay un gaucho ladino, vago, de mala entraña; un tipo inferior como los paisanos de **Los caranchos**, a quien redime, sin embargo, su pasión implorante y perruna, aunque es pasión capaz de terminar en homicidio. Felizmente, otro paisano, el padre de Balbina, rehabilita a la casta

tan malparada a través de Lynch: es hombre sano, hogareño y con ideas de viejo hidalgo.

Novela rural también ésta, el hombre de la ciudad — excluido el inglés — aparece meteóricamente y encarnado en un ejemplar poco edificante, en un dueño de estancia de esos que apenas si se arriman al campo, en un **clubman** mujeriego y libertino.

Como se ve, Lynch pinta a los hombres sin escamoteo de flaquezas, sin idealizar. Su concepto realista del arte se lo veda. Y su concepto de la vida: misantrópico, poco optimista, según se desprende de la creación de tanta criatura mala o subalterna. De todo lo cual parece consolarse modelando con delectación amorosa un ejemplar de mujer: Balbina o Marcelina, la flor silvestre de ojos sombríos que aroma las dos novelas precitadas.

En una y otra novela, el paisano apenas gravita: es personaje del montón. Mas deja de serlo para adquirir categoría de protagonista, en una obra posterior, "**El romance de un gaucho**", donde realiza Lynch una faena de análisis poco común, faena de psicólogo intuitivo.

Pantaleón Reyes, héroe del romance, no es el gaucho de la leyenda o de la literatura, sino un criollito de nuestros días, un paria de nuestro campo, un hombre que, víctima de su ignorancia, sólo sirve para "pionar".

En este primitivo estudia Lynch los estragos de una pasión amorosa. Como en las anteriores, hay en esta novela un marcado desnivel de cultura entre los amantes, si bien en aquéllas la rusticidad estaba en la mujer y en ésta en el hombre. El gauchito se enamora de una mujer superior a él. No es la chinita del rancho vecino sino una forastera blanca y pulida. El chúcaro la contempla boquiabierto, "apampao". Le embelesan "aquellos modales tan finos y raros" y se asombra "de aquellos dientitos menudos y apretados como el grano de choclo tierno, de aquellas manos tan blancas". "¡Jué pucha que era linda! ¡Parecía mentira que hubiese cosas tales en el mundo!" "¡Qué ojos, qué boca, qué blancura! ¡Si parecían mesmamente de porcelana aquellas manos y aquella cara!"

En el arte de Lynch, paisaje y ambiente son elementos subordinados, accesorios, complementarios. Con pequeños pincelazos que desperdiga, pone en situación o en clima adecuado a su fauna estética. Para él lo humano es lo fundamental. Y en esta novela lo humano no era de fácil acceso. Nada más complicado que un bárbaro. ha dicho Flaubert en su defensa de **Salambó**. Toda la novela es un tejido de observaciones minúsculas, de gestos, de actitudes, de palabras tartajeadas, que van haciendo luz sobre el alma del bárbaro encamotado.

La preparación de este personaje ha sido procedida de largo entrenamiento. En una de sus novelas cortas, **Palo verde**, va está el hombre, en Sergio Aguilera, paisano bagual, cimarrón y timidazo.

También éste se prenda de una mujer que es su antípoda: tiernita, de dulce mirada azul, de voz casi infantil. Y esta pasión lo sacude, lo tumba, le sirve de revulsivo.

La mujer delicada y víctima de la bruatlidad del hombre o de su incomprensión, es personaje también repetido en el novelario de Lynch. Aparece en la patrona del "**Antojo**". La infeliz vive temblando, con sus grandes ojos pardos "barnizados de lágrimas". Temblando, porque le ha tocado un marido que vive "retobado", clavando como tábanos sus "ojillos autoritarios", gritando con "voz avinagrada" contra las "histericadas" y "macaqueras" de la señora. E insultando a los peones: "¡La pucha que sos animal!"... "¡Cha que sos bestia!".

Y reaparece en doña Julia, la forastera de "**El romance de un gaucho**" a quien el marido — borracho, jugador, haragán — le da una vida de perros.

En **Las mal calladas** Lynch no está en lo suyo. Lo suyo, es el campo y su gente. Novela de ciudad, pero sin atmósfera y con personajes sólo abocetados y escrita en un lenguaje demasiado "fotográfico". Como tantos otros hijos estéticos de Lynch, el protagonista es un violento. Además, un majaçero y un neurasténico. Pero no vemos en su estudio ese manipuleo fino de resortes psíquicos que hacen inolvidables a tantas criaturas de sus novelas rurales.

Carmelo M. Bonet.

Poemas de Luis Le Cardonnel
(1862-1936)

“... combien de gens savent-ils que Louis Le Cardonnel est un grand poète?”

Maxime Formont, “Les Symbolistes”, 1933.

El texto castellano de estos cuatro poemas pertenece a una serie de traducciones inéditas de las páginas más significativas del abate Luis Le Cardonnel.

Acaso la publicación de todas esas traducciones pueda servir a modo de pertinente ilustración lírica para un posible estudio de conjunto sobre la admirable y casi ignorada personalidad de ese insigne y retraído monje-poeta fallecido el año pasado.

Amigo de Mallarmé, y como tal muy pronto desdenoso de los halagos de la popularidad sin estima y del éxito sin prestigio, Luis Le Cardonnel supo acercarse a la religión sin desprenderse de sus profundas preocupaciones de humanista. Fué benedictino y fué franciscano. Lo fué siempre según el espíritu y a veces según la disciplina. París — ¡89, rue de Rome! —, el cenobio de Ligugé, el monasterio de Asís y el luminoso Aviñón de las convalecencias largas pusieron marco diverso a las etapas fundamentales de su resuelta e interrumpida promoción íntima. El celtismo de sus orígenes no le impidió ser un poeta de la más depurada latinidad, ni tampoco la incontrastable aristocracia de su inteligencia le fué estorbo grande para un largo y amistoso ministerio de poesía límpida y de caridad graciosa.

Esta conciliación de actitudes recuerda un poco — aunque en tono menor y con muy otro estilo — los ademanes, un tanto rudos pero ejemplarmente perentorios, de algunas de las más valiosas integraciones claudelianas:

Il s'en ira semant la Parole celeste,
Et, pour dire la Verbe aux temps qui vent venir,
Harmonieusement il mêlera le geste
D'accorder la cithare au geste de bénir.

Sous le souffle divin, il la fera renaître,
Fils des premiers Voyants, fils des Chanteurs sacrés,
Cette antique union du Poète et du Prêtre,
Tous deux consolateurs, et tous deux inspirés!

La producción poética de Luis Le Cardonnel ha sido recogida en dos tomos por la Sociedad del Mercure de France, París, 1928. I: **Poèmes, Chants d'Ombrie et de Toscane** (Carmina sacra). II: **Orphica. Epigrammes. Elégies chrétiennes. Meditations et cantiques** (Carmina sacra). De l'une à l'autre aurore.

Angel J. Battistessa.

Bosque Sacro

Esperemos, hermana, que en el bosque que sueña,
Esa luna de otoño serenamente ascienda:
Entre lo luminoso de un vaho tornadizo,
Blanquearán los caminos, colmados de horror místico,
Y veremos entonces flotar de fresno en fresno
De las horas elíseas el tenuísimo velo . . .
¡Oh silencio que sólo ha de turbar, lejana,
Allá detrás del soto, oculta y recelada,
La fuente de sollozos quebrados! . . .

Virginales,
Discurrirán las formas, y luego, por instantes,
Se mostrarán las Musas, entre sus pliegues amplios,
Marchando en armonía por los senderos pálidos.
Y así, en esta selva vaga y adormecida
Que ya parece, hermana, la sombra de sí misma,
Con el alma perdida en un coloquio lánguido,
Tú y yo semejaremos dos Manes azulados.

(Poèmes).

Tú que me apareciste...

Tú, que me apareciste bajo límpidos cielos,
En plena adolescencia ingenua y sensitiva,
Tú, que diste consuelo a mi espíritu ansioso
Mezclando la frescura de tu vida a mi vida,

Por los caminos que hemos atravesado juntos,
Cuando la primavera reía entre las frondas,
Por momentos presentes, por instantes pasados,
Sé bendito, y bendito por las futuras horas.

¿Hay algo más hermoso entre lo que conmueve,
Y al corazón más grato que la alta frente cándida,
Que la órfica frente de un cantor de tus años,
Al que un cantor más viejo laurea de alabanza?

¡Oh hijo de armonía de comarcas solares,
Todo inflamado en ansias de divinos trofeos,
En tu juventud pura, al sueño entrelazada,
Aun murmuras, muy quedo, las rimas de tus versos!

¡Ah, no son nuestros días propicios a tus cantos!
Ya las mismas mujeres todo ideal deponen:
Los hombres enconados desprecian al Aedo;
Se hace burla de intentos y de santos fervores.

¿Qué será el porvenir? . . . ¡Por qué has de preocuparte!
Sobre tantas bajezas, tú prosigues, sereno;
De tu lírica fe conservas el tesoro,
Y anhelas la corona de los laureles délficos.

¡Premio de esfuerzo, premio de sudores viriles,
Que esa inmortal corona por fin tu frente ciña!...
Mas habrá que lograrla con no pocos dolores:
Deja ya de dormir, sufre, sangra y medita.

Y para que algún día el Eter justiciero,
Tras el camino ateo y la blasfemia vana,
Te reciba, remonta la ruta que frecuentan,
Junto al Genio lloroso, las Virtudes vejadas.

(Carmina sacra).

Invocaciones de Otoño

Maravilloso Otoño, Otoño que me doras
Una vez más la vida y su entero horizonte,
Tú que difundes, suave, tus fuegos matutinos
Y tus fuegos de ocaso a través de los bosques,

Melancólico Otoño, con el que se viaja
Entre mundos de ensueño y de sosiego grato,
Otoño al que algún ave, entre el follaje último,
Le dedica, en voz baja, su canto de verano,

Tú me exaltaste siempre, estación armoniosa;
Tu llamarada aun fulge en mis himnos antiguos:
Me has penetrado todo de severos ardores. . .
¡Dí que tú lo sabías y que en ti no hay olvido!

Mas si ahora te invoco así, querido Otoño,
No es para reavivar mis combates lejanos,
Ni es que quiera ceñirme otra vana corona,
Ni darle nuevo lustre a mi nombre borrado.

Que, en la plácida calma de este octubre, se muera
Cuanto no sea en mí la atracción de lo Bello;
Ya alejada la Gloria, que el umbral de mi casa
Parezca, y para siempre, un sepulcro desierto.

¡Fuera el orgullo, atento a desquites tardíos!
De excelso ensueño aéreo transida toda el alma,
Que yo no mire ya las ingratas orillas
Del mundo ciego y sordo, del que no espero nada.

No quiero contemplar más que imágenes puras:
Es mi embriaguez tranquila la amplitud de tus cielos,
Es tu azul al que apenas perturban unas nubes,
Noble estación que sabes sonreír en silencio.

Tu ternura me habla y mi fervor te escucha:
Otoño inspirador, bajo tu ley eterna,
Haz que como un cristal se destilen mis horas;
Debajo de mis dedos pon invisibles cuerdas;

Y que, mientras afluya la música a mis venas,
Ardiente como en tiempos de mi vigor primero,
Sin desear que me escuchen los oídos humanos,
Yo cante solamente para encantar mi pecho.

(Poèmes).

San Francisco a la Cigarra

Fulgente, el Mediodía, con claridad precisa,
En Asís ya recorta las silentes colinas;
Y la alondra, callada, se esconde en los trigales;
Y todo el aire inmóvil huele a mirto que arde.
En la hora huraña, sola, una cigarra chilla:
El implacable estío cubre a la quieta Umbría.
Tras de ordenar el sueño a todos sus hermanos,
Para entonarle al sol una vez más un cántico,
Con las manos abiertas, va el divino Francisco.
Bajo sus verdes ramas lo han llamado los pinos:
Sonríe dulcemente, y su sonrisa es célica;
Y, como si viniese, semejante al Profeta,
De contemplar el fuego de las Ruedas flamígeras,
Se estremece y se ve la llama en sus mejillas.

Lo posee el Espíritu: va a comenzar su canto.
El corazón le estalla, demasiado colmado.
¿Oh tú — dice — estridente ya al despuntar la aurora,
Criatura de armonía, criatura sonora
Que los pinos acunan en su ramaje cálido,
Oh intérprete dorada, a la que hermana llamo,
Oh cigarra, en vigor alegre, quién te iguala?
Vibrante, crepitante, exultante cigarra,
Tu voz infatigable ya es himno meridiano:
Y oyéndote, mi rojo corazón se ha exaltado,
Y bendice a la luz ilimitada y blanca.
Que, regia, desde el seno del Rey de reyes mana.

Como tú, pobrecilla, marchamos, fervorosos,
Sólo alabando a Dios, desasidos de todo.
Y la Naturaleza, en nuestro alegre celo,
Plenos del entusiasmo sacro del Evangelio,
Calzados con sandalias, nos ve cruzar los campos:
Cantora, como tú no somos más que canto.
Pero con estos días, hijo de la luz bella,

¡Oh cigarra de estío! tu morirás entera,
Mientras nosotros, vueltos hacia el día inmutable,
En el Amor tendremos luz y tibieza grandes.
Así conoceremos suaves y gratas horas,
Hasta que al fin la Muerte nos visita, graciosa.

¡Oh hermanitos Menores, venid, nos dirá ella!
Dejad que entre mis brazos, como a niños os meza:
Conduzco a la Alegría que no termina nunca,
Y es por mí que, sin fin, con Cristo se comulga.
¡Pronto! Ya danzaréis, en torno al firmamento,
Una danza de amor con ritmo sempiterno.
El mismo, el Señor Dios, presidirá la fiesta,
Porque es el Corifeo y el eterno Poeta.
En su divinidad un laúd es su pecho,
Y a su canto humanísimo revibra todo el cielo.

Esto nos hablará la buena Muerte cándida...
Nosotros, con los ojos puestos en la paz santa,
Ya al término de días terrestres y finitos,
Tendremos una muerte radiosa de Elegidos.
Por gracia de Jesús, misericordia inmensa,
Todos en su viviente laúd seremos cuerdas.
Para gloria del Padre, sacará de nosotros,
En las eternidades, sonidos melodiosos:
¡Seremos todo júbilo y batiremos alas,
En el eterno Estío, inmortales cigarras!

Así dice y descubre, en silencio, su seno.
El corazón le arde. Desde un pino a su pecho,
Revuela la cigarra, y mientras él, extático,
Se anonada, ella canta por el Padre seráfico.

(Carmina sacra).

Ensayo escolar de análisis literario *(Hamlet)*

“Un solo pensamiento sublime compensa todos los defectos de una obra”.

(Longino).

Sobre mi mesa de estudio extiende el Hamlet las páginas donde los sepultureros discuten en términos vulgares tan profunda filosofía.

Es de noche... muy de noche... y la ciudad duerme. Una suave neblina, que al principio circuye mi alma, va densificándose lentamente hasta pesar como el plomo. Y comencé a soñar...

Veo a Hamlet que avanza con los años, impelido por la mano de la fatalidad; y en su marcha va trazando sobre la Historia una línea sinuosa que llega hasta mis manos. El extremo primero está en las de Shakespeare. Y continué soñando... Para llegar hasta el poeta sólo tengo que dirigirme contra el tiempo, dejándome guiar por esta línea en el laberinto de lo pasado. Y comienzo a descender... Evidentemente las horas retroceden pues se mueven las cosas en sentido contranatural. Los años disminuyen. Confluencia de los siglos diez y nueve y diez y ocho. Romanticismo. Shakespeare brilla como un dios, y los poetas lo adoran. Hamlet es su obra maestra.

Siglo de los sultanes franceses. Las letras agonizan bajo la dictadura de la inane poética de Boileau. El dramaturgo por antonomasia es un monstruo de la literatura; no observa las tres unidades y usa palabras plebeyas. Su mejor obra es su mayor engendro.

1623, 1611, 1605, 1603: ediciones subrepticias de Hamlet impresas según los papeles resobados de los comediantes. 1601... Shakespeare, sentado ante su mesa de trabajo, sonríe... y sonríe, mientras con una pluma de ave va corrigiendo la escena de los dos clowns.

Historia de Shakespeare

Mas Hamlet tiene también su historia dentro de la alma de su autor; joven poeta de 32 años, delicado y fino, tal vez un poco melancólico, de carácter "benévolo y amigable, de conducta cortés, honorable, franco, liberal. Su gracia, su abnegación medio femenina tiene algo de atractivo. Sus bromas son brillantes, su fantasía flúida y opulenta" (1). Pero las líneas que surcan su frente son huellas de dolor sufrido. Lágrimas de su juventud humedecieron las mismas calles que ahora recorre triunfante (2). Sin embargo, en la cumbre de la gloria, él piensa siempre en Stratford, sobre las riberas del Avon; en el colegio que hubo de abandonar a los doce años; en los turbiones de la reforma que arrastraron la fortuna de su padre "recusante"; en el parque de sus furtivas cacerías; en las leyes cuyo rigor eludió huyendo a Londres; en el niño de las fresas con alas de iris y flechas de sol.

En este tiempo, el Cisne de Avon tiene amigos, muchos amigos y admiradores. Con el doctor Forman conversa por las noches en la "Taberna de la Sirena". Sus palabras recaen ahora sobre las manías de Hamlet. ¡Triste historia la de este príncipe!

El poeta la conoció hacia 1592, en Dinamarca. Personas de la corte de Federico II le invitaron a visitar el continente, para animar las fiestas de Elsinor. Allí conoció a Ofelia, Rossencrantz y Guildenstern (3). Y en el castillo de Kronborg, sobre la magnífica terraza, rebosante de luna, hablaba Shakespeare de la rigidez puritana de Londres; hablaba de las hogueras perennes en que iban consumiéndose una en pos de otra las infelices brujas. Después oía el relato de la tragedia de Hamlet. Las estrellas le parecieron gotas de fuego que el hado inexorable exprimía sobre el corazón de la humanidad. Por entre las sombras de la explanada atravesaba "el espectro" hacia las rocas del mar.

Más tarde, leyendo las sagas sombrías de los bardos, conoció en detalle la vida psíquica del príncipe maniático, a quien eternizará con sus meditaciones.

Análisis interno

Argumento:

Hamlet intenta vengarse en el asesino de su padre.

Sobre este sencillo fundamento construye el genio de Shakespeare su obra inmortal.

El alma del gran dramaturgo se siente creadora y no puede limitar sus dotes con las normativas clásicas; pero como "los cánones

(1) Taine. (Hist. de la Lit. Ing., I, 477).

(2) Shakespeare. (Soneto XXIX).

(3) Astrana Marín. (Hamlet).

que han presidido al arte literario a través de los siglos son, en lo que tienen de verdadero y profundo, matemáticos e inquebrantables, aunque parezcan mudables en sus accidentes" (4), el poeta coincide en lo fundamental con las preceptivas de Aristóteles y de Horacio en la complicación y desenlace de su tragedia (prótasis, epítasis y catástrofe). Las seguiremos hasta el final, teniendo en cuenta que la división en actos y escenas no es obra del dramaturgo (5).

Prótasis:

De la prótasis (que comprende el acto 1º) saca el espectador idea cabal y distinta del carácter e intenciones de cada personaje.

En la obscuridad helada de la noche, el espectro del rey difunto suplica con tono de misterio la venganza de su asesinato. Su hijo así lo jura sobre las rocas morcudas por el mar; y para mejor conseguir su intento se finge loco.

Al mismo tiempo, el asesino, el rey de Dinamarca, lamenta en palacio la muerte de su hermano; envía embajadores a Fortinbras, y despide a Laertes, hijo de Polonio y hermano de Ofelia.

Estas dos personas (Fortinbras y Laertes) aparecen aquí para conservar la verosimilitud de su intervención en la catástrofe.

Epítasis:

Casi tan sencillos como en la prótasis son los medios de complicar la acción en la epítasis. Pues se sabe que el Hamlet no es la obra más acabada de Shakespeare ni en plasticidad teatral, ni en energía de acción dramática, ni en técnica; pero aventaja a todas las demás en la grandeza de su héroe y en la profundidad de conceptos que arranca de esta sencillez.

Todos los personajes de este drama son recelosos y enigmáticos; todos temen confiar a la propia conciencia los pensamientos de sus mentes y las quimeras de su fantasía; todos discurren entre la caligine de la duda buscando un resplandor de verdad. Y sin embargo, en el conjunto, la obra aparece al espectador tersa y transparente como un fanal: éste es el secreto de Hamlet y de su popularidad merecida.

Desconfía el rey de la locura del príncipe e intenta buscar la verdad; y la teme. "Algo anida en su alma que está incubando su melancolía y recelo que al romperse el cascarón va a surgir algún peligro" (6).

Hamlet quiere dudar del asesinato. "quiere tener pruebas más seguras"; y marcha en pos de la verdad; y la evita.

Polonio, en su cándida suficiencia, cree que la enfermedad de Hamlet tiene su fuente en el amor desairado de Ofelia; y procurando buscar la verdad la deja a un lado del camino.

Todos buscan la verdad aunque en distintos rumbos, y en el

(4) Menéndez y Pelayo (Ideas Estéticas, I).

(5) L. Astrana Marín. (l. c.).

(6) Hamlet. (Acto III, escena 1ª.).

fondo de la subconsciencia cada uno ve la sombra del deseo de no encontrarla. ¡Con qué fina hipocresía intenta el hombre disculparse ante sí mismo! Pero la verdad se complace en deludirlos mostrándose encelajada, hasta aparecer, Iris de justicia, dominando en la catástasis, en la cumbre de la tragedia: el final del acto tercero y comienzos de! cuarto. Aquí preséntase de improviso, hollando la dicha del rey, sonriendo a Hamlet con expresión de mandato, y exprimiendo entre sus manos la vida oficiosa de Polonio para acabar de estrujarla en la alcoba de la reina. Este es el pasaje más puro de toda la tragedia: a veces raya en sublimidad. Es la escena de dos almas torturadas que se miran frente a frente: el alma del hijo vengador y el alma de la madre pecadora. Se acusan y quisieran perdonarse. El príncipe va desdoblando la memoria de la madre ante su misma conciencia, y aparecen paisajes de intriga, de pasión y de crimen; paisajes esqueléticos, sin vida, que asustan a la misma reina. En las congojas de la agonía aquella alma intenta esconderse de sí misma tras la locura de Hamlet, pero aun allí se siente acechada por las pupilas vidriosas de Polonio agonizante a sus pies. Es tal su angustia, que acude a defenderla el espectro del propio esposo asesinado; y ella siente en los huesos su atmósfera helada y adivina la hórrida gelidez de sepulcro en los cabellos híspidos del hijo. Y el alma se le retuerce.

El **hielo** de esta escena se prolonga ya hasta el final y **abrsa** en su marcha el entendimiento de Ofelia.

Catástrofe:

El edificio comienza a construirlo. Parece que no hubiera costado trabajo al poeta el construirlo (tan natural es la sucesión de escenas), y por eso ahora se complace en su derrumbe.

La catástrofe se efectúa por una anagnórisis y por una serie de peripecias de vertiginosa sucesión; satélites de la muerte, arpías horribles que engendradas en las látebras de la mansión vuelan por fin de entre sus ruinas, cada cual con una víctima humana inocente o culpable. Desfilan así en macabra procesión, primero Polonio, después Ofelia . . . y la reina; llevan también al rey . . . y a Hamlet . . . y a Laertes . . . Y como respeto a la veracidad y como lenitivo del dolor el poeta detiene en los labios de Horacio el vorcellar del vaso mortífero.

Fábula y sus dotes:

Shakespeare no puede gloriarse de la invención de la fábula; pero es de todos conocido que este poeta, para la construcción de sus obras, toma el material que encuentra sin escrúpulos de originalidad, y aun a veces conserva partes íntegras de las ruinas sobre que edifica. Tiene sin embargo personalidad inconfundible en el desenvolvimiento de la acción, en los recursos dramáticos, en la caracterización de personajes. En todo esto coincide Hamlet fundamentalmente con las preceptivas de Aristóteles y de Horacio.

La fábula es verdadera para Shakespeare, verosímil para nosotros, "aunque es indubitable que Hamlet reinó"; y en ella se respeta la tradición en lo intrínseco, cambiado sólo el desenlace, feliz en las Sagas, calamitoso en Hamlet; respondiendo así a la idea clásica de tragedia.

La crónica de Saxo Grammaticus, amplificada durante los siglos XIV, XV y XVI en las Sagas de los bardos, era conocida en Europa por sus traducciones inglesas; por eso en Hamlet el interés no depende de lo imprevisto, sino de la fuerza intrínseca del conjunto, de los caracteres de los personajes, de la armonía entre los episodios y la acción siempre creciente.

Shakespeare observa en esta tragedia solamente la unidad de acción (única que prescribe Aristóteles) (7), y desprecia la de tiempo y más aun la de lugar, ya que éstas son producto de la mediocridad contemporánea del dramaturgo, importadas más tarde a Francia (8).

Ni en la unidad de acción es Shakespeare fiel discípulo del Estagirita. Este quiere que las partes de la tragedia "estén enlazadas entre sí de tal modo que no se pueda alterar ni una sola sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo o dejar de existir, no es parte integrante de este todo" (9). No; Shakespeare no es partidario de una acción esquemática. Atento sólo al efecto teatral, no retrocede ante ningún recurso dramático por arriesgado que éste sea. Hace resaltar lo trágico por contraste con lo cómico (aunque su risa parece la espuma del dolor); introduce escenas no imprescindibles para la acción central; hace representar una tragedia pequeña dentro de su tragedia grande, y la ilusión de realidad que con ella consigue es tan perfecta que el lector se imagina asistir al lado de Hamlet a la representación de la "Ratonera". Pone honda doctrina filosófica en labios de personas rudas, como sucede con los clowns, de sarcasmo malicioso y acerado.

Es más. La misma unidad de acción, tan perfecta en Hamlet, se consigue por métodos aparentemente rudimentarios, pues está formada por tres tragedias: la del rey y su palacio; la del príncipe Hamlet; la de Polonio y su familia.

Como los personajes de Shakespeare dicen siempre en una escena (10) lo que piensan hacer en la inmediata, la verosimilitud exige que entre éstas se introduzca otra. Así van alternando casi sin interrupción estas tres tragedias. Son como tres hilos separados unas veces, otras retorcidos, aunque las espirales y colores se distinguen siempre. Se confunden sólo en la catástasis y aparecen nuevamente

(7) Poética. (Cap. VIII).

(8) Ben Jonson, que alardeaba de observar las tres unidades.

(9) Poética. (I. c.).

(10) Tomando el nombre "escena" como equivalente de episodio; no en el sentido latísimo que le da Shakespeare, ni en el estricto actual.

hasta cortarse al final entre los dedos de la muerte. No son tres arroyos que forman un río; son más bien como tres columnas de un gran pilar gótico.

Personas, ideas y sentimientos:

En el dinamismo y vitalidad de las personas brilla sin igual el genio de Shakespeare. En sus obras los hombres y las mujeres, aun los más insignificantes, tienen siempre una personalidad real o inconfundible: cada cual es "paradigma", en su línea de vicios o virtudes, de pasión o de "sofrosine"; pero siempre modelo. Y el paradigma de todas las personas de Shakespeare es el príncipe Hamlet. En este joven, todo inspira simpatía: su edad y sus modales, su inteligencia clara, su intuición sutil, su agudeza y perspicacia, el enigma de su alma, la pureza de sentimientos en el amor de Ofelia y en la amistad de Horacio, el dominio de sí mismo, su abatimiento y tristeza, el desinterés, la conversación, la ironía, el dolor...: todo. Una fuerza oculta y misteriosa le impele a luchar, luchar él sólo contra su antagonista, que es el rey con todo el palacio.

Hamlet se ve siempre aprisionado; no puede romper el círculo que describe en su redor la sombra de la fatalidad, del hado que cual murciélago revolotea siempre sobre su cabeza. Con todo, es un ser nebuloso, etéreo, que se escapa al entendimiento; un personaje excéntrico, cuyos actos nunca se acomodan al común proceder de la humana naturaleza; y tal vez en esto reside su misteriosa personalidad tan humana, tan real y sin embargo tan indefinida que cada lector encuentra en él un símbolo de sus sentimientos.

"Hamlet es único en su género"; parece que tuviera varias almas. Los móviles de sus acciones se han buscado y discutido con tanta seriedad y tan extensamente como los de cualquier caudillo histórico (11).

No añadiremos nada sobre la conveniencia, verdad, constancia y veracidad de costumbres en cada uno de sus personajes. Baste decir que Shakespeare es el caracterizador más perfecto de todos los tiempos, recorriendo toda la gama de fisonomías humanas, desde las más horribles hasta las más angelicales.

"Es el mayor compositor dramático que ha existido jamás". "Y no se sabe si es mayor en la descripción de los hombres o de las mujeres. Sus caracteres son tan naturales como si la misma naturaleza los hubiese creado" (12). Después de leer Hamlet, conoce uno a cada persona como si perteneciera al círculo de sus amigos: todos son individuos vivientes con alma real, con virtudes, con vicios y con veleidades propias de cada carácter.

Dice Goethe que leyendo a Shakespeare "se cree estar delante del enorme libro abierto del Destino, en el cual respira el viento

(11) Es más numerosa la bibliografía sobre Hamlet que sobre el verdugo de la juventud europea: Napoleón Bonaparte.

(12) Weiss. (Historia Universal, X).

tormentoso de la vida más agitada, y lo hojea violentamente acá y allá". Y concretándonos a Hamlet podemos decir que es toda la vida humana dentro de los límites de una tragedia. Bajo las lágrimas aparecen siempre las sonrisas; y al lado de lo sublime asoma lo ridículo. Lo horrible y lo tierno, lo profundo y lo vulgar se asocian y se ayudan para sacudir todas las fibras de la naturaleza. Por eso, cuando las exigencias más fantásticas se sienten pequeñas ante la realidad, no queda sino admirar.

"Shakespeare es más profundo que los griegos en sus ideas fundamentales y más rico en variedad de caracteres; mayor que Corneille y Racine que frente a él parecen fríos y retóricos; más grande que Schiller y Goethe, que son más líricos y contemplativos; y sólo comparable a Lope y Calderón" (13).

Cuando leemos a los griegos nos parece contemplar un jardín donde las plantas crecen bellas y perfectas merced a la mano cuidadosa del hombre. Las obras de Shakespeare tienen la grandiosidad de la selva, con rumor de fronda y trinos de ave, con sombras y sol. En ella crecen árboles y arbustos (parece que por impulso natural), y hasta defectuosos zarzales que contribuyen a realzar la belleza del conjunto.

El lector de los trágicos franceses nota el esfuerzo de los poetas para formar su obra; lo que hicieron indica el límite de sus fuerzas; llegan a la cumbre agotados y jadeantes. No tienen potencia para más. Y ante el lector pierden esa partícula divina que poseen los genios para cautivar las almas.

En Shakespeare, no. "Lo que en otros es ya lo más profundo, es en él todavía superficie" (14). El Cisne del Avon complácese en jugar con sus personajes, como jugaba con sus amigos en la "Taberna de la Sirena": éranle igualmente familiares.

Los caracteres de Lope de Vega son puros, transparentes, espontáneos; brotan y saltan rápidos de su portentosa fantasía; son naturales, pero sencillos. Se dejan leer completamente y pierden su atractivo.

Los de Shakespeare son como "relojes con esfera y caja de cristal, que al mismo tiempo que señalan las horas dejan ver sus movimientos interiores" (15), pero son de tan complicado mecanismo que en ellos queda siempre la curiosidad del misterio. Se parecen a aquellas ecuaciones irracionales, en las que hay siempre un resto de valor desconocido que no se puede resolver por ninguna manera.

El único poeta dramático que compite con el inglés en delinear caracteres es Calderón. Pero las personas de Calderón huelen a iglesia; están aprisionadas en el misterio. La conciliación de la vo-

(13) Weiss. (l. c.).

(14) Taine. (l. c.).

(15) Goethe, apud Schlegel.

luntad humana con la Providencia Divina es un enigma, y en él se debaten las almas de estos personajes, aleteando como pájaros en la liga, más aprehendidos cuanto más aletean.

Los de Shakespeare son más mundanos; son verdaderos hijos de la sociedad de su tiempo en sus ideas y en sus sentires.

Señálase como defecto de Hamlet (más bien de su autor), el desmedido afán de filosofar que en él se nota. Tal vez no carezca de fundamento esta acusación, pero si no hay lugar para la disculpa debe haberlo para la indulgencia, por la profundidad de la misma doctrina. Recuérdense los consejos de Polonio para Laertes, el monólogo de Hamlet sobre el fin de la vida, la conversación de los sepultureros, la de Ofelia y el príncipe.

Hay también en este drama algunas escenas truculentas: la muerte de Polonio a sangre fría, los clowns jugando con calaveras, la hecatombe final. Tal vez al sentir de nuestra sociedad, algunas pasiones se presenten muy al desnudo: la hipocresía del rey, la adulación de Polonio.

Las pasiones, ahora, se esconden más hondo; son más frías, más femeninas, más virtuosas. La sociedad actual es partidaria del placer estilizado, sutil, transparente, agudo, vaporoso. Pero si colocamos a la tragedia en su tiempo, tales defectos disminuyen o desaparecen por ser allí las pasiones tumultuosas y feroces: titanes que conquistaron imposibles cuando estuvieron al servicio de buena causa (16).

“En el fondo de todo hecho literario hay una idea estética (ambiente espiritual, filosofía) a través de la cual crea el artista aun sin darse cuenta de ello (17).

Shakespeare hubo de respirar una atmósfera cargada de miasmas de humo y de sangre. Era hijo de aquella sociedad de las guerras de labriegos; de la Noche de San Bartolomé; de los mártires de Enrique VIII, el papa de Inglaterra, por cuya cámara desfilaba aquella fatal procesión de reinas para salir directamente al cadalso. Era hijo de la sociedad gobernada por mujeres que acariciaban con mano vengativa, pero forrada de seda, las intrigas de sus magnates. Sociedad de Catalina y María de Médicis, de María Tudor, de Margarita de Parma, Cristina de Suecia, María Estuardo, Isabel Boleny.

Muy natural era también en su tiempo la aparición del espectro del rey. Baste recordar las hogueras de Inglaterra, Alemania y Francia, de donde salían los gritos abrasados de las escuálidas, supuestas brujas; la Comisión de la Fe de Isabel; la Inquisición de Felipe II.

¿Y los anacronismos de Hamlet? Esta cuestión es un espejismo. Los que ven esos defectos en dicha obra llegan a esta conclu-

(16) Recuérdense las guerras de Religión, las Cruzadas, los descubrimientos.

(17) M. Menéndez y Pelayo. (l. c.).

sión partiendo de una premisa sofisticada, mitad verdadera y mitad falsa.

Según la crónica de Saxo, la tragedia real de Hamlet tuvo lugar en el siglo segundo antes de Cristo. Entonces, Shakespeare hace tronar cañones diez y seis siglos antes de ser la pólvora conocida en el Occidente; los soldados cuentan las doce de la noche por las campanadas de un reloj (¡del siglo segundo!); un capitán dirige sus fuerzas contra las fronteras de Polonia once siglos antes de existir tal nación; el entierro de Ofelia es precedido por sacerdotes cristianos dos siglos antes de Jesucristo. . .

Lo que sucede en Hamlet es que el autor prescinde del tiempo. Sería anacrónico que el dramaturgo describiera la retaguardia de los godos arrastrando cañones en el siglo segundo, desde Jutlandia hacia las riberas del Danubio; pero nadie puede negarle al poeta el derecho de tomar el argumento en abstracto y hacerlo suceder en su tiempo, aun conservando el protagonista, pues consta que otros nombres como Ofelia, Rossencrantz, Guildenstern, están tomados de la comitiva de Federico II en Elsinor. La misma monstruosidad de tales errores nos obliga a creer que no lo son.

En "Julio César", "Coriolano", "Antonio y Cleopatra", consigne el autor un perfecto color local. ¿Por qué, de intentarlo, no lo hubiera conseguido en Hamlet? Ningún dramaturgo supo representar de un modo más enérgico, y al mismo tiempo con mayor fidelidad natural, caracteres históricos, que Shakespeare.

Análisis externo

La fábula tiene su origen en la crónica citada, pero **cambia** la circunstancia de **tiempo**. Se efectúa hacia el año **1600** en Elsinor (Dinamarca), en el castillo de Kronborg, que todavía existe (18). En este castillo se hallaba Shakespeare en 1592 con sus comediantes; y allí probablemente trató a varias de las personas que figuran en su obra, quizá con los mismos nombres.

Cinco actos completan la tragedia, según el precepto de Horacio. El primero es la prótasis; la epítasis el segundo, tercero y parte del cuarto; la segunda parte de éste y el quinto, la catástrofe.

Las escenas indican sólo los diversos lugares donde se desarrolla la acción, y no se acomodan al concepto actual de escena. Parece que el original coincidía con la edición en folio, sólo en el número de actos, no en sus límites ni divisiones.

Las personas en coloquio no sean más de tres, había dicho Horacio, pero afortunadamente en Hamlet no se observa este precepto. Esto podría suceder entre los griegos o latinos, en tragedias de tres a seis personas; mas ¿cómo podría suceder en una donde actúan varias decenas? Así, en Hamlet, el dramatismo es más animado y

(18) Véase "La Nación" del 24 de septiembre de 1933.

vivo; la vida más ancha; los diálogos más dinámicos y emotivos; los espectáculos más variados. En él hay monólogos que son meditaciones, pensamientos en voz alta; son suspiros de almas atormentadas que consigo mismas van estudiando sus cuitas. Hay escenas en que se representa una tragedia ante el rey y todo el palacio. En ella los comediantes gritan, Hamlet luce su ingenio, ruborízase Ofelia, gime la reina, huye el rey, se asusta Polonio, y Horacio observa. Entre la multitud de esta escena y los monólogos, hay en Hamlet, variadísimo número de diálogos, matizados por la más perfecta armonía entre las palabras y los caracteres.

El lenguaje de los clowns tiene inocencia maliciosa de turgurio; Hamlet habla siempre como príncipe, ya sea en sus conversaciones sensatas con Horacio, ya sea adoptando sus "maneras estrafalarias". Su lenguaje es flúido y expresivo, salpicado de ironía que a veces llega al sarcasmo, abundante siempre en conceptos profundos.

Polonio tiene dos voluntades: la propia y la del rey. Por eso las palabras de su voluntad salen generalmente desorientadas. Su conversación es en espiral, dispuesta a enroscarse en el alma del rey.

El lenguaje de Ofelia es puro y delicado; es propio de mujer joven, pero de mujer de su tiempo; es lenguaje de virgen inconsciente, de hija de familia del siglo diez y seis, que espera que su padre la mande amar o que le pide consejo en su amor. Se diría que sus palabras son distintas al brotar de su corazón y al romperse en sus labios; dejan entrever una cálida emoción, pero no tienen esa fragancia femenil a que estamos ahora acostumbrados. Sus sentimientos se transparentan frescos en su alma, pero salen al exterior ajados por la obediencia. El conocido precepto de la Epístola ad Pisones se cumple aquí perfectamente: las palabras sean congruentes con el carácter.

Cúmplase sólo en parte lo preceptuado sobre los espectáculos: el drama sea todo acción, pero lo horrible no se lleve a escena.

Según dice el mismo Shakespeare, el drama tiene por objeto presentar un espejo a la vida y principalmente a la de la época. Así, en Hamlet, el espectador no necesita gran fantasía para imaginar hechos referidos; lo contempla todo con sus propios ojos: aun el asesinato, presupuesto en la tragedia, ha de aparecer en pantomima.

Los "aparte" en este drama son rarísimos; y cuando existen, son más bien sentimientos que rebosan de un alma, empujados por otros sentimientos, que explicaciones para el público que no las necesita; pues el solo proceso natural de la acción consigue transparentar el alma de los personajes.

Estilo:

Hemos seguido hasta aquí la invención y disposición de la tragedia de Hamlet. De la elocución, ante la imposibilidad de hacer un análisis detallado de obra tan extensa, indicaremos en general sus principales virtudes y defectos.

El estilo es claro, adornado y apto. La claridad resulta en él de las ideas y de las palabras. De las ideas, porque la elección de materia en Shakespeare, resulta siempre acomodada, ya que su genio no conoce límites. Por la clarividencia y la meditación asidua del asunto llega a vivir sus obras, transmitiendo a los espectadores la transparencia de su concepto. De las palabras, no sólo por su selección, sino por su propiedad y plenitud, pues generalmente Shakespeare acierta con el vocablo que expresa su sentir.

Ya sus contemporáneos (Ben Jonson) reprendieron el ornato de su estilo, tildándolo de alambicado, estuante y de mal gusto. Es verdad que su lenguaje resulta a veces elíptico y como incapaz de contener a la idea; y el cúmulo de figuras, en ocasiones, hace se sienta tintinar el contenido bajo las palabras. Pero esto no sucede frecuentemente, y gran parte de la culpa recae en la costumbre de la época, de escribir siempre en verso, que limita la concisión en el bien decir (19).

En el monólogo de Hamlet "To be or not to be", pueden notarse a primera vista las siguientes figuras: antítheton, dubitación, corrección, sinécdoque, gradación, adyunción, repetición, perífrasis, sustentación; aun prescindiendo de las más vulgares.

Son estas figuras tan naturales y dan tal fuerza y plasticidad a la idea de la cual nacen, que bien puede calificarse este monólogo de bellísima página literaria. El puede servir como modelo de estilo en la tragedia.

Ciertamente dejaría Hamlet de ser obra humana si careciera de imperfecciones, pero como dice Longino: "La sublimidad de los pensamientos viene de la grandeza del alma. Es preferible lo sublime con lunares que la medianía perfecta. Un solo pensamiento sublime compensa todos los defectos de una obra". Tales pensamientos son muchos en Hamlet.

Síntesis:

"Se ha escrito y hablado ya mucho sobre Hamlet, y ningún pensador que hable de nuevo acerca de él, concordará enteramente con sus predecesores, en la comprensión del conjunto y en la importancia de cada una de sus partes".

Para Samuel Taylor Coleridge, Hamlet es un carácter que para huir de la acción se oculta tras su actividad mental.

Para Hazlitt, Hamlet es un carácter dominado por la pasión de pensar, frío, por consiguiente, en la ejecución.

Para Víctor Hugo, Hamlet es la duda aconsejada por un fantasma.

(19) Sackville había introducido el verso libre; pero aun así cuánto impidiera la expresión se deduce de que en Macbeth, la escena más sublime (la del médico y lady Macbeth) está escrita en prosa.

Para White, es el hombre apartado de la acción por cavilar demasiado en sus consecuencias.

Schlégel cree que Hamlet es el hombre que quiere ver claras todas las relaciones y consecuencias de sus actos: de ahí su irresolución.

Luis Astrana Marín dice que Hamlet "es un alma en desequilibrio con la envoltura corporal, con falta de proporción entre su voluntad y su inteligencia, más acosado por irresoluciones que por dudas".

Shakespeare comienza su tragedia donde otros la hubieran terminado. La venganza es su argumento, y su consumación será el desenlace.

Hamlet está solo contra todo el palacio; y además (en la mente del poeta) tiene que retrasar la venganza para no precipitar la catástrofe. Las razones con que intenta disculparse no satisfacen. De ahí que Hamlet sea enigmático para su autor; incomprendible para sí mismo; misterioso para los demás. Parece ser partidario de medios perfectos, y como éstos no se encuentran en la tierra, desiste de su acción.

Parece que tuviera varias almas antagónicas que paralizan sus esfuerzos. Es hijo de aquella época sin rumbo que sirvió de puente entre dos civilizaciones. Persona que siente vacilar cabe sí el suelo religioso, y se esfuerza por rasgar con sus manos las tinieblas del destino, buscando un rayo de luz. "Tiende al mundo un puente y el brazo al infinito. Por debajo pasa la humanidad; el otro extremo con el cual se enlaza es el Prometeo. Y del yugo de la tiranía del Destino, en que aquél interroga y éste se burla encadenado, sólo acude a libertarlos la soberana locura de don Quijote" (20).

Hamlet a un lado y Quijote al otro, equilibran la balanza de la humanidad. Así, por estupenda coincidencia, aquellas dos almas abandonan la tierra en el mismo instante para abrazarse en el infinito e intuir desde allí a sus hermanas del mundo.

¡Humanidad del Quijote loco; humanidad del loco Hamlet!

La humanidad de Hamlet avanza nadando en sangre o marcha sobre corazones destrozados. El humo de ciudades abrasadas la encogece, respira el aire acre de ruinas y de escombros y escucha los dolores de la inocencia torturada. O atraviesa el desierto de la angustia o dilacera sus plantas en sales formadas de lágrimas. Sin embargo avanza siempre, lentamente, pero avanza, porque es humanidad del Quijote que la guía. El le dice, en su afán de conquistar imposibles, que más allá de donde se juntan los párpados gigantes del horizonte reina la justicia en suelo de paz; que cuando hayan transpuesto las negruras abismales de las simas, y salvado las cimas floridas de nieve... se acercarán.

José San Román Villasante.

(20) L. Astrana Marín. (l. c.).

La leyenda negra en la crónica de Don Pedro Cieza de León ()*

CAPITULO III

En la obra de Cieza de León, y muy particularmente, en el primer libro de su "Crónica del Perú", la leyenda negra, que creemos definitivamente acallada, adquiere un aspecto tal que, por lo concreto y característico de las expresiones, nos atrevemos a ver en él un caso verdaderamente típico.

Cieza, como tantos otros españoles, procediendo con la mejor buena fe, ha contribuido con su incomprensión de las circunstancias y del común de los hombres a entenebrecer los anatemas que a sus compatriotas y a la dominación española lanzara el obispo de Chiapa.

Luego de reconocer la obra inaudita acometida y llevada a término con aquel puñado de hombres que conquistaron y poblaron América desde más allá del golfo de Méjico hasta Magallanes (1), escribe en el "Señorío de los Incas" cosas tan afligentes como éstas: "Que por cierto no es pequeño dolor contemplar que siendo aquellos Incas gentiles e idólatras, tuviesen tan buena orden para saber gobernar y conservar tierras tan largas, y nosotros, siendo chriptia-

(*) Es un fragmento del trabajo sobre Cieza de León que obtuvo el premio de Humanidades que otorga anualmente la Institución Mitre. - (N. D.).

(1) He aquí la expresión de Cieza, una verdadera síntesis de la obra hispánica, una de las más hermosas y completas que hemos podido leer en los primitivos cronistas, dicha con una sencillez realmente heroica: "Cosa es muy digna de notar que en menos tiempo de sesenta años se haya descubierto una navegación tan larga y una tierra tan grande y llena de tantas gentes, descubriéndola por montañas muy ásperas y fragosas y por desiertos sin camino, y haberlas conquistado y ganado, y en ellas poblado de nuevo más de doscientas ciudades. Cierto los que ésto han hecho merecedores son de gran loor y de perpetua fama, mucho mayor que la que mi memoria sabrá imaginar ni mi flaca mano escribir. Una cosa diré por muy cierta: que en este camino se padeció tanta hambre y cansancio que muchos dejaron cargas de oro y muy ricas esmeraldas por no tener fuerzas para las llevar". Cieza de León, "La Crónica del Perú", XLII, 136, Madrid, 1932.

nos, hayamos destruido tantos reinos; porque, por donde quiera que han pasado chripstianos conquistando y descubriendo otra cosa no parece sino que con fuego se va todo gastando" (2). Surge el contraste violento y categórico entre las dos expresiones, ambas ciertas y verdaderas. Pero en una, Cieza es el hombre que con visión amplia, generosa, abarca la gesta heroica en toda su magnitud sublime; en la otra, el de pupila torpe, de mirada cercana, parcial, que sólo repara en lo malo e inevitable de la conquista hispánica, de todas las conquistas; la reacción de un espíritu piadoso ante hechos que se comprenden, que se perdonan en tales circunstancias, en aquella época, en el transcurrir de toda la historia humana; hechos que al fin obedecen a pasiones y crueldades que el hombre lleva en sí, más o menos ocultas (3).

Así es como se ha formado la leyenda negra, la que hizo que el mundo culto de Europa, olvidado de Alejandro VI en el reparto, abominara de la España conquistadora de América con la incomprensión y torpeza de quienes creyeron que dominar a una densa población indígena muy capaz de hacer valer sus derechos ante caballos y arcabuces era cosa de Cruz y de Evangelio; con la incomprensión de los que juzgaron al conquistador hispano con los mismos principios con que Catón, ciudadano en Roma, clamó contra las violencias del conquistador de las Galias; a quien, en fin, dió cuerpo la contradicción de quien abogando por la libertad del indígena pedía la sumisión y el comercio de otra raza, de quien contaba iniquidades de la encomienda después de perder la suya.

No es éste sin embargo el aspecto que ha llamado nuestra atención, sino el dualismo que un poco académicamente llamaremos artístico-religioso, hallado en Cieza, y que mucho ilustra acerca de su incomprensión con respecto a estas materias, y en un plano más trascendente, del valor relativo de las censuras que a sí misma se formula esta raza que parece complacerse en menguar o disimular sus glorias.

Cieza, como todos los conquistadores, es un cristiano ferviente, casi un fanático, lo que en su época y en su patria, protegida celosamente por la Inquisición, era cosa corriente y natural. Posee, ya lo hemos dicho, alma grande y generosa, que al conmoverse y protestar por la destrucción del Imperio Incaico, adquiere así algunos matices de ese hombre que Blanco Fombona ha llamado "héroe moral" (4), que juzga a sus contemporáneos y procede dentro de

(2) Cieza: "Segunda parte de la Crónica del Perú...", XXIII, 89, Madrid, 1880.

(3) El mismo Cieza no escapa de lo dicho cuando sorprende a Jiménez de la Espada describiendo con alegría y feroz deleite la muerte de uno de los enemigos de su Rey, cierto es, pero de un hombre al fin, siendo él cristiano.

Jiménez de la Espada, Prólogo a la "Guerra de Quito" de Cieza de León, XXXIV.

(4) Rufino Blanco Fombona: "Psicología del Conquistador Español del Siglo XVI, X, 109 y 110, "Revista de Filosofía", Bs. As., enero de 1921.

su época guiado por principios espirituales que no pertenecen a ella. Pero es la primera condición, la de cristiano, quien contradice las amonestaciones que formula impulsado por su piedad artística, estremecido al ver sucumbir los bellos monumentos, la que nos hace pensar en lo anacrónico de estas censuras, no sólo de Cieza, sino del padre Las Casas y de otros muchos.

Véase cómo reacciona Cieza de León ante la destrucción del Sacsahuaman (que era céntrica pública hasta el año 1900) (5), la ciclópea fortaleza cuzqueña: "... pues los españoles lo han ya desbaratado y parado tal, cual yo no quisiera ver la culpa grande de los que han gobernado, y que una cosa tan insigne se hubiera desbaratado y derribado, sin mirar los tiempos y sucesos que pueden venir y que fuera mejor tenerla en pie y con guarda" (6). Y aquí torna nuestro cronista a ser el hombre que se detiene ante los hechos sin tratar de comprenderlos ni de explicarlos, el que olvida de manera sorprendente las causas que movieron la destrucción española del Sacsahuaman: el temor de que los indígenas se ganasen en la fortaleza y repitieran la denodada resistencia de Manco, las fábulas de tesoros escondidos en ella, y hasta el rumor muy generalizado de que láminas de oro y plata cimentaban sus piedras. No queremos a nuestra vez olvidar que fueron muchos los sillares labrados con sus bloques monolíticos y empleados por los españoles en sus edificios; pero, aparte de lo dicho anteriormente acerca del uso de estas piedras históricas del Sacsahuaman en épocas recientes, debemos hacer constar, en descargo del conquistador, que hasta hace muy pocos años, las ruinas de Tiahuanaco eran sistemáticamente explotadas por una empresa de construcciones. Quien tal cosa me testimoniara, el profesor Francisco de Aparicio, ha visto en la ciudad de La Paz alguna casa construida con tan precioso material.

Aun apreciando en su justo valor la nota que Jiménez de la Espada dedica a estas manifestaciones, transcribiremos algunos párrafos que lícitamente podemos referir al Sacsahuaman, escritos por quien como el Inca Garcilaso, sobrado derecho tenía a la indignación. "En muchas casas reales y templos del Sol echaron plomo derretido, plata y oro por mezcla. Pedro de Cieza, capítulo 94, lo dice también, que huelgo alegar los historiadores españoles para mi

(5) Luis E. Valcárcel: "Sajsawaman redescubierto" (sic). Dice el autor, refiriéndose a los baluartes superpuestos del Sacsahuaman: "Mucho se ha destruído la fábrica del fuerte en este sector; la facilidad de rodar las moles hacia el valle de Sapi lo explica. Todavía se puede ver en algunos monolitos las perforaciones para aplicar el explosivo. Hasta 1900 seguía siendo una cantera".

Esto sin embargo no impidió que el autor dijera antes: "Sajsawaman ha sido redescubierto. Cuatrocientos años después que la impía acción del conquistador lo sepultó, vuelve a la luz. Simbólica reaparición que se debe interpretar como secreto designio de la raza". "Revista del Museo Nacional de Lima", t. III, N. N. 1-2, Lima, Perú.

(6) Cieza, *ibid.*, LI, 194.

abono. Echábanlo para mayor majestad, lo cual fué la principal causa de la total destrucción de aquellos edificios, porque por haber hallado estos metales en algunos de ellos, los han derribado todos buscando oro y plata" (7). Más parecen estas palabras de español que desea justificar a sus compatriotas, que no de un mestizo, que ama y se enorgullece de la sangre india que late en sus venas, y que debió sentir más profunda y sinceramente que Cieza el dolor de ver abatidos por los suelos los edificios que levantara el genio de sus mayores, lo cual no impide, he aquí la paradoja, que sea su juicio más ecuánime y atento a la verdad que el del hispano.

La destrucción del Sacsahuaman y de tantos otros edificios incaicos, verdaderos cíclopes de quienes hoy sólo queda la huella de las plantas, fué causada, sí, por el oro, por los sillares bien labrados, por el temor. ¿Puede ser éste un estigma irredimible para los conquistadores del Perú, para toda una nación? ¿Pretenderemos que ellos procedieran como arqueólogos del siglo XX? ¿Diremos acaso que es una falta gravísima, excepcional en la historia, deshacer las fuertes hiladas de piedra para construir las catedrales de aquella fe exaltada, para buscar en sus juntas el metal codiciado? Pero esto no nos incumbe; dejemos que lo contesten quienes siguen juzgando al conquistador con despechos raciales, con la psicología anacrónica de este siglo.

Muy otra es la actitud de Cieza y su opinión ante la destrucción de cuanta "guaca" y templo incaico había en el Perú. Aquí es de nuevo el hombre de su siglo de intransigencias religiosas, aquí es, donde, olvidado de los bellos aparejos de piedra y bien acordados muros de adobe, canta un aleluya a la obra de la piqueta. Las protestas que levantara movido por la belleza de la fortaleza y por los atropellos hispánicos, las anula la alegría del cristiano. Veamos cómo se expresa: "Los templos antiguos, que generalmente llaman guacas, todos están ya derribados y profanados, y los ídolos quebrados, y el demonio, como malo, lanzado de aquellos lugares, a donde por los pecados de los hombres era tan estimado y reverenciado; y está puesta la cruz. En verdad, los españoles habíamos de dar siempre infinitas gracias a nuestro Señor Dios por ello" (8).

Expresiones semejantes a ésta, hija legítima de una época, no cansará el labio de decirlas hasta que lo entiendan quienes se abroquelan en prejuicios y odios inconcebibles, podrán hallarse en muchos pasajes de la Crónica, pero ninguna como ella, reflejará tan nítidamente la satisfacción del cristiano hincando la cruz allí donde señoreara la divinidad gentilica.

Cieza sólo supo de fe; las destrucciones que ella causaba no son para él destrucciones. Acaso Pachacamac y Curicancha no le

(7) Garcilaso de la Vega, "Historia General del Perú", t. I.º, XXVIII, 188 y 190, Madrid. 1800.

(8) Cieza, "La Crónica...", LVII, 190.

impresionaran tanto como el Sacsahuaman, tal vez no reparara en lo que se hacía, cegado por el placer de exorcizar los demonios de aquellas piedras. En cambio, oprobio, iniquidad singular, es el destruir por oro, por sillares, y temores. La poca experiencia histórica, las escasas lecturas, hicieron creer a Cieza y a muchos otros, que estos excesos podían haberse evitado, sin ocurrírseles pensar que era la fe, arrasando templos, guacas y oratorios, la que humillaba y abatía una raza, más que despojándola de su oro y destruyendo sus fortalezas.

El hombre es siempre el mismo, acentuado en algunas pasiones, en algunos sentimientos, menguado en otros, según las épocas. El fanatismo y la codicia convivieron en el espíritu inquieto de aquellos conquistadores, muy osados de enviar, como un Aguirre, carta de desafío a su Rey. Justificar y comprender las ruinas que provocó el uno (¿acaso más moral?) es justificar y perdonar las que ocasionó la otra, pasión tan fuerte como aquélla, más adherida al hombre, que le acompaña a través de la Historia, que fué capaz de vencer la fe y el respeto cristiano de los saqueadores de Roma.

Las críticas de Cieza, pues, son harto relativas, carentes de serenidad, de comprensión humana, de franqueza, de esa misma franqueza que hace decir a uno de nuestros investigadores: "Y si fuéramos a indagar en los tres o en los seis mil años anteriores (a nuestra era), en las tierras de chinos e indostánicos, judíos y fenicios, egipcios y caldeos, celtas y lapones, habríamos de conjugar los mismos verbos: invadir, saquear, someter, desmembrar, destruir, fundar...".

"Aceptemos, pues, la conclusión de que esas superposiciones de Imperios penosamente formados y dolorosamente deshechos, constituyen los ineludibles anales de nuestra bárbara, insensata y heroica Humanidad" (9).

Que gima, sí, desde la Historia, la amargura resabiada de una raza vencida en el choque inevitable de dos civilizaciones.

Alberto Mario Salas.

Julio 2 de 1937.

(9) Levillier, Roberto: "Don Francisco de Toledo", Libro II, 150, Bs. As., 1935.

Mirandolina, la cruel ()*

... *in cuore non lo ama, ma è soltanto punta, e vuole assolutamente, per amor proprio e per onore del suo sesso, vederlo somnesso, punito ed umiliato.*

GOLDONI.

Mirandolina ha logrado fama de mujer traviesa. Y la tiene merecida. Van ya corridos casi dos siglos desde que nació a la luz de las candilejas y el concepto de traviesa, de mujer diabla, cuenta con el asenso casi general de los críticos, espectadores y lectores. Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que el concepto sea justo y adecuado. Pero es el corriente. Cuando se recuerda la imagen espiritual de Mirandolina, fluye, como por ensalmo, aquel epíteto afortunado: traviesa. Y Mirandolina lo es, lo es en grado superlativo. Mas, con decir que es traviesa, no lo dijimos todo. El perfil de Mirandolina quedaría trunco. Es preciso añadir alguna otra cualidad a su condición de traviesa. Y es la crueldad, la refinada crueldad de la **locandiera**.

Se puede ser traviesa, temeraria incluso, sin ser cruel. Y Mirandolina lo es. La travesura puede y acaso degenera muchas veces en crueldad, pero no es fatal que siempre concluya en crueldad. No niego que lo uno predisponga hacia lo otro, mas siempre es un exceso, una etapa superior de naturaleza contingente. Travesura y crueldad no son sinónimos: son facetas distintas de los caracteres humanos. Se puede ser lo uno sin ser lo otro. Y se puede ser ambas cosas a la vez. Me parece que Mirandolina congenia con los ejemplares de este último tipo.

Mirandolina juega, sin mayores escrúpulos, con todos sus pretendientes: el Conde de Albasiorita, el Marqués de Floripopoli, y con Fabrizio, el ganapán que su padre le destinara, **in articulo mortis**, para marido...

(*) Fragmento de un estudio dedicado a Goldoni. (En preparación).

El Conde de Albafiorita, fanfarrón y mano abierta, obsequia y halaga constantemente a la posadera. Sus regalos, del mejor gusto, son harto costosos y la **locandiera** no tiene mayor empacho en aceptarlos. Hasta se amaña, — ¡y con qué naturalidad! — para que su persona se trueque de favorecida en favorecedora: acepta las joyas para no disgustar al Conde. . . y para que el cliente no se marche de la posada.

Con el Marqués de Floripopoli, el **scherzo** tiene aun más salero y desembozo. Y es lógico. El Marqués rivaliza con el Conde en el amor a Mirandolina y también desearía honrar a la posadera con algún regalo digno de su condición nobiliaria, pero sus talegas, huecas como un tambor, no le permiten semejantes expansiones. ¡Pobre Marqués! Ha venido a menos y, soporta las penurias y humillaciones de la fortuna eclipsada con un orgullo desmedido y ridículo. No le queda otra alternativa que la defensa palabrera. Ensayo el desprestigio de su rival porque no le asiste otro recurso:

—**Pensano** — dice a Mirandolina — **che le donne della vostra sorta, si vincano con i regali.** (2).

—**I regali** — responde Mirandolina con su habitual viveza — **mi fanno male allo stomaco.**

Y el pobre Marqués, como un chorlillo, cae en el cebo:

—**Io crederei di farvi un'ingiuria, cercando di obbligarvi con i donativi** — arguye con cierto deleite.

—**Oh, certamente, il signor Marchese non mi ha ingiurato mai** — le responde Mirandolina, sin desperdiciar la ocasión para deslizar una pulla sutil.

Las frases subsiguientes de este mismo diálogo — atto primo, scena VIII — resultan penosas para el Marqués y comportan, en realidad, una delicada tomadura de pelo:

Mar.—E tali ingiurie non ve le faró.

Mir.—Lo credo sicurissimamente! . . . etc.

A Fabrizio también le alcanzan las travesuras de su ama. Mientras Mirandolina juega con sus pretendientes, Fabrizio, el marido **in partibus**, o poco menos, apura sus tribulaciones amorosas, que no siempre son amargas ni dictadas por el celo de los amantes. A veces, el pobre hombre se acomoda y dice resignadamente:

“ . . . **bisogna chiuder un'occhio, e lasciar correre qualche cosa. Finalmente i forestieri vanno e vengono. lo resto sempre. Il meglio sarà sempre per me.**

Sin embargo, lo cierto es que Mirandolina no le aprecia gran cosa. Al fin y al cabo, Fabrizio es un criado vulgar y para una mujer bonita, mimada y traviesa, es difícil que la imagen del criado se avenga con la de un marido deseable y seductor, aunque la propia Mirandolina sea, en verdad, una suerte de criada. En suma: Fabri-

(2) Por ser lo más accesible, utilizamos el texto de Hoepli, en la edición crítica de Adolfo Padovan. (Hoepli, Milano, 5a. edición, 1926, págs. 403|482).

zio está a resultas; su ama le tiene en tal situación como Pilara a Quilino en *La Puchera*, de Pereda. Y tan a resultas está el pobre Fabrizio que en un momento determinado, sin poderse ya contener, explica Mirandolina su estado de ánimo:

—(Povero sciocco! — exclama para sí. — Ha delle pretensioni. Voglio tenerlo in isperanza, perchè mi serva con fedeltà).

Convengo en que todo esto es travesura. La crueldad no asoma todavía. Es travesura de una mujer de físico agraciado y mollera rápida, pero esquivada, escurridiza. Todos, nobles y plebeyos, le hacen la corte. Y ella juega con todos porque es traviesa y conturbadora, porque le place sentirse admirada, cortejada, deseada...

Sin embargo, su terrible poder de atracción no triunfa completamente. Nunca falta un roto para un descosido y a Mirandolina le cae en la posada, como llovido del cielo, un Caballero misógino.

Moglie a me! Piuttosto una febbre quartana — es el lema roqueño del Caballero de Ripafratta. Y fuera nada el misoneísmo en un caballero arrogante, si no mediase el choque, por otra parte inevitable, entre la seductora Mirandolina y el misógino Caballero. Es que al de Ripafratta le da en la nariz que un par de nobles, como el Conde y el Marqués, se disputen los favores de una mujer que él, personalmente, estima vulgar. Y aprovecha la primera ocasión que a mano viene para incriminar a Mirandolina con la mayor aspereza. Todo el diálogo es de un vigor extraordinario:

Cav.—Ehi! Padrona. La biancheria, che mi avete dato, non mi gusta. Se non avete di meglio mi provvederò.

(con disprezzo).

Mir.—Signore, ve ne sarà di meglio. Sarà servita, ma mi pare che la potrebbe chiedere con un poco di gentilezza.

Cav.—Dove spendo il mio danaro non ho bisogno di far complimenti.

Con.—Compatitelo. Egli è nemico capitale delle donne. (A Mirandolina).

Cav.—Eh, che non ho bisogno di essere da lei compatito.

Mir.—Povere donne! Che cosa le hanno fatto? Perchè così crudele con noi, signor Cavaliere?

Cav.—Basta così. Con me non vi prendete maggior confidenza. Cambiatemi la biancheria. La manderò a prendere pel servitore. Amici, vi sono schiavo. (Parte).

—Che uomo selvatico! Non ho veduto il compagno — exclama

Mirandolina, entre despechada y sorprendida. Y se propone conquistarle, domesticarle; desea convertirla en un cortejante más...

—Voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere, e conquassare quei cuori barbari, e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa, che abbia prodotto al mondo la bella madre natura — explica Mirandolina en su conocido soliloquio.

Sólo ha transcurrido el primer acto de esta brillante comedia y

Goldoni, con insuperable maestría, desenvuelve los dos últimos sobre el nudo que plantea en el primero. Es el asalto de una fortaleza poco menos que inexpugnable. Y discurren las escenas, de una frescura deliciosa, para mostrar, sucesivamente, a un Caballero rígido, semirígido y blando, a la postre, como un alfeñique de repostería tucumana.

¿Cómo se opera este milagro? ¿Cómo sucumbe el Caballero? La mujer traviesa y la no traviesa emplea razones que la razón no comprende y Mirandolina, que lo sabe a carta cabal, maneja estas razones con destreza inigualable. ¡Y vaya si es difícil vencer la resistencia de un misógino empedernido! Mirandolina se infiltra sutilmente. Aduce solicitud, deferencia. Jamás pisa Mirandolina la alcaoba de un caballero, por muy huésped que sea, pero con el de Ripafratta gasta una excepción. Y se lo hace saber sin mayor tardanza, para doblegarle. Sin embargo, hay un instante en que todo el esfuerzo de Mirandolina parece condenado al fracaso:

Vi ringrazio; — le espeta el Caballero a boca de jarro — ma neanche per questo verso vi riuscirà di far con me quello che avete fatto col Conte e col Marchese.

Ante semejante advertencia, cualquier mujer se bate en retirada y abandona sus bártulos, pero Mirandolina capea el exabrupto con una agudeza admirable:

—Che dice — responde como si tal — della debolezza di quei due cavalieri? Vengono alla locanda per alloggiare, e pretendono poi di far all' amore colla locandiera. . .

Abreviemos. El Caballero de Ripafratta sucumbe ante los hechizos de la locandiera. Y es natural. Mirandolina lo sabe mejor que nadie. **Chi è quello, che possa resistere ad una donna, quando le dà il tempo di poter far uso dell'arte sua?** — arguye la coqueta posadera pocos segundos antes de que caiga el telón del primer acto. Y respondemos nosotros: nadie, por muy misógino que parezca.

El segundo acto es un duelo corrido, un primoroso duelo entre una mujer que ataca y un hombre que se defiende a trompicones. Mirandolina supera la defensa de su rival. Lo arrinconea. Posee mayor número de armas para hacerle frente y sabe usarlas con toda eficacia. El Caballero, acometido sin cesar, retrocede constantemente. Apenas si le queda una escapatoria: su frase desvaída, es decir, aquella decantada preferencia:

Piuttosto una febbre quartana.

Mirandolina se impone. El Caballero se siente derrotado; conoce su flaqueza y antes de entregarse a discreción, intenta una retirada honrosa:

. . . Ma lo fa con tanta grazia! Ma sa così bene insinuarsi. . . Diavolo, diavolo, me la farai tu vedere? No,

anderô a Livorno. Costei non la voglio più rivedere. Che non mi venga più tra i piedi. Maledettissime donne! Dove vi sono donne, lo giuro, non andrô mai più. . .

Es una derrota completa y la fuga del Caballero debiera constituir, para Mirandolina, un halagüeño triunfo. Su condición de diablesa debiera sentirse satisfecha y aplacada, sobre todo aplacada. Bastaba la huida del Caballero para ratificar un triunfo en regla, para sentirse íntimamente persuadida de la victoria. Sería, por supuesto, una victoria íntima, una satisfacción escondida. Pero Mirandolina no vive sólo para sí. También vive para los demás. Necesita que su yo se proyecte hacia el exterior; necesita que todos los demás sepan que ha vencido y a qué precio. No le basta con saberlo ella sola. Necesita que también los demás se enteren. Y en esto es cruel, profundamente cruel.

L'impresa è fatta — dice jubilosamente. — Il di lui cucre è in fuoco, in fiamma, in cenere. Restami solo da compiere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo, a scorno degli uomini presuntuosi, e ad onore del nostro sesso.

Y para lograr tamaña crueldad corta la retirada del Caballero. Finge un desvanecimiento pseudoamatorio y el misógino Caballero de Ripafratta se ajusta el dogal. Pierde su control. Parece un jovenzuelo inexperto. Ya no huye, ya no prefiere **la febbre quartana**; ahora busca, afanosamente, el favor de la posadera. Y ésta se torna esquivada, desdeñosa. Le humilla.

El Caballero siente algo así como un cubo de agua fría sobre su corazón encendido. Y reacciona, pero reacciona para su mal. Toda la posada se entera de que el misógino incorruptible se ha transformado en un ardiente amador. También él hace la corte a la posadera sin reparar en su cacareado misonéismo. Y cunde la befa. Pero no se irrita en vano al ciervo. Llega un momento en que el Caballero estalla y Mirandolina — un poco maliciosa y un mucho atemorizada — pretende remediar el episodio con una argucia desleída, no exenta de crueldad:

Ho tentato d'innamorare il signor Cavaliere — confiesa — ma non ho fatto niente. E vero, signore? Ho fatto, ho fatto, e non ho fatto niente.

Mayor publicidad, imposible. Nadie tiene ya derecho a dudar. La propia Mirandolina corrobora las sospechas. Las argucias de nada valen. Y Mirandolina, que se percata del fracaso, tal vez deseado, tal vez temido, recurre a una última estratagema. Desposa públicamente a Fabrizio, el buey cansino de la posada.

Es el colmo de la crueldad. La enmienda resulta peor que el soneto. Y el Caballero pierde los estribos:

Sí, maledetta, sposati a chi tu voi. So, che tu m'ingannasti, so che trionfi dentro di te medesima d'averme avvilito, e vedo sin dove vuoi cimentare la mia tolleranza. Meriteresti, ch'io pagassi gl'inganni tuoi con un pugnale nel seno; meriteresti ch'io ti strappassi il cuore, e lo recassi in mostra alle femmine lusinghiere, alle femmine ingannatrici. . .

Mirandolina ha satisfecho su cruel designio. Y, sin mayores remordimientos, se desposa con Fabrizio, el tolerante. **Anche questa è fatta**, dice alegremente para su coeto, mientras el Caballero, escarnecido por la burla y perseguido por el ridículo, toma tristemente el camino de Livorno. . .

La gracia chispeante de Mirandolina seduce y enceguece a los propios criticos. Guerzoni (3) distingue las mujeres de Goldoni en dos categorias: las que él denomina **casarecce** y **ghiribizzose**. Sin discutir, por ahora, la legitimidad de esta nomenclatura, échase de ver que, por lo menos, es incompleta. Mirandolina no cuaja ni en la una, ni en la otra. Y así lo advierte Ferdinando Martini, quien, disconforme con esta clasificación tan esquemática como arbitraria, comete el error de afirmar que Mirandolina **fa la ghiribizzosa per divenir casareccia** (4), lo cual no tiene ni pizca de exactitud, puesto que Mirandolina es **casareccia** desde que se levanta el telón.

La verdad es otra. Mirandolina es cruel en cuanto se propone la humillante conquista del Caballero. Sabe de antemano que juega con algo sagrado, como el amor, y sin embargo no hay un solo remordimiento que la detenga. Su conducta extremosa no tiene perdón de Dios. La crueldad de Mirandolina alcanza el límite máximo cuando ansia la mayor publicidad para su triunfo. Es el colmo de la crueldad. Y no se para en barras para darse el gusto. La escena que acaece en el cuarto de plancha es de una crudeza inaudita y basta y sobra para catalogar a una mujer. Mas no insistamos demasiado. Hasta cierto punto, ésta es una interpretación ortodoxa del alma de Mirandolina. El propio Goldoni confiesa su intención creadora en un prólogo poco conocido que dedicó a los lectores de la comedia:

. . . ho voluto dar esempio di questa barbara crudeltá di questo ingiurioso disprezzo, con cui si burlano dei miserabili che hanno vinti, per mettere in onore la schiavitú, che si procurano gli sciagurati e rendere odioso il carattere delle incantatrici Sirene. (5).

(3) "Il teatro italiano nel secolo decimottavo" (cita tomada de Martini).

(4) "Carlo Goldoni". Prefacio a sus "Memorie". Instituto Editoriale Italiano. Milano, tomo I, pág. 24. (Classici Italiani - Novissima Biblioteca diretta da Ferdinando Martini, Serie III, volúmenes LX y LXI).

(5) Vid. edición Vallardi.

¿Cómo explicarse, entonces, la estimación benévola de Mirandolina? Las memorias del autor arrojan suficiente luz sobre la cuestión. La obra fué concebida y escrita para realzar la gestión escénica de una comedianta. Goldoni creó este personaje con los ojos puestos en Corallina (6), actriz de físico atrayente y estimables condiciones interpretativas que hacía las veces de segunda figura en el conjunto de Medebac (7). De ahí que la comedia exija una mujer bonita, garbosa, o archisimpática, cuando menos. No se concibe una mujer fea, o antipática, en semejante papel y Corallina satisfizo holgadamente aquella exigencia congénita. Otro tanto cabría suponer de las intérpretes posteriores y si se repara un instante en tal circunstancia, llega uno a la conclusión de que la belleza, el donaire y la simpatía que irradia esta mujer extraordinaria, han logrado disimular la fría crueldad de su alma femenil. Sólo así es posible explicarse la preferencia por algunos calificativos benévolos, tales como *ingannatrice*, *scaltra*, *lusinghiera*, etc., que suelen anteponerse al único justo y cabal: cruel, crudelísima.

Es más. Creo que la estimación de Mirandolina es distinta en el espectador y en el lector atento. El espectador se halla demasiado cerca del hechizo de la posadera para conducirse con equidistancia. Le cuesta ubicar el alma de Mirandolina en el casillero reservado a la crueldad. Y sale del teatro con una difusa impresión de travesura y ligereza, de frivolidad más o menos disculpable y venial. Pero el lector atento, que sólo ve a Mirandolina con los ojos de la imaginación, que lee y juzga sus andanzas en frío, no se deja atrapar y le aplica el adjetivo que merece. Y en el adjetivo sintetiza su estimación.

Un crítico erudito y sagaz — Cesare Padovani — ha reconocido expresamente la refinada crueldad de Mirandolina en una interesante monografía sobre **La commedia di Carlo Goldoni** (8). Padovani juzga con severidad a la posadera. . . **ecco ora** — anota — **il tipo della fredda perfidia femminile**. . . Pero es lástima que malogre su observación, atinada y justa, con otras apreciaciones anexas que no podríamos compartir.

Con tutta la sua consumata civetteria settecentesca e veneziana — escribe Padovani — **Mirandolina vive sulla scena per le sue caratteristiche di maschera: trasfigurazione assoluta, assurda e disumana di posizioni umane** (9).

(6) Pseudónimo escénico de Maddalena Raffi de Marliani.

(7) "... era una giovine veneziana molto bella, molto amabile, piena di spirito e talento, e che manifestava disposizioni felicissime per la commedia." (Goldoni, "Memorie", parte seconda, capitolo XIV, edición citada, tomo I, pág. 319).

(8) *Storia del teatro italiano* - A cura de Silvio D'Amico, Milano, Bompiani, 1936, pág. 186.

(9) *Ibidem*.

Por mucho que quisiéramos, no podríamos suscribir la misma afirmación. Mirandolina es un carácter real, un personaje de carne y hueso que no responde al tipo de mujer corriente. Mas ello no significa que haya de vivir tan sólo en el dominio de lo infrahumano. Mirandolina es todo lo contrario: es un personaje arrancado de la realidad, que acaso se superponga, más o menos fielmente, sobre alguna de las varias mujeres que integran la desafortunada experiencia donjuanesca de Goldoni.

Críticos de indiscutible solvencia han coincidido en que Goldoni es, ante todo, un pintor de caracteres. Pero arguyen que el pintor no sobrepasa la corteza externa de esos caracteres. No hay, según ellos, mayor penetración psicológica. Y, consecuentemente, reducen la misión teatral de Goldoni a la de un restaurador del libreto proscripto por la **commedia a soggetto**.

No es pequeño mérito el haber desterrado la vieja **commedia dell'arte** de la moderna escena italiana, retomando el sendero tradicional del teatro y purgándolo de Pantalones y Arlequines descoloridos y trasnochados, pero — con todo, — me parece una valoración injusta del comediógrafo. Este mismo carácter de Mirandolina, tan rico en matices, tan perfecta y vigorosamente trazado, demuestra la ponderable agudeza psicológica de Goldoni. Ya se verá, a su debido tiempo, que su calidad de psicólogo incisivo no es ni esporádica ni ocasional, sino permanente en su teatro cómico.

José Ramón Mayo.

Versiones

A PROUST. EN SU RETRATO

Marcel Proust, aristócrata negro,
— la mirada y el cuerpo dolientes —
el placer y las lágrimas une
al pesar de las almas inertes. . .

Sobre el fondo otoñal de Versalles
el ensueño, el amor y la muerte.

Junio de 1937.

José Luis Muñoz Azpiri.

De Marcel Proust.

ANTONIO WATTEAU

"Portraits de peintres et musiciens".

París. 1893.

"Crepuscule grimant les arbres et les faces. . ."

Crepúsculo borrando los rostros y los árboles,
con su azulado manto bajo su incierta máscara;
se hace muelle la ola, lontananza el muy cerca
y una lluvia de besos cae sobre rocas laxas. . .

La mascarada, nueva y triste lejanía,
vuelve al acto de amar fingido y doloroso.
Prudencia de un amante o antojo de un poeta
— el amor obligado a tener buen adorno —
aquí, pues, tiene barcas, silencios y meriendas.

PAULUS POTTER

"Chagrin des ciels monotonement grisés..."

Tristeza de los cielos monótonos y grisés,
del azul de los claros escasos doloridos,
que dejan apenados sobre frías planicies
filtrar el tibio llanto de un sol incomprendido.

Potter, melancólico humor de las llanuras
que a lo lejos se alargan sin vida y sin color;
ni el árbol ni la aldea destacan sus figuras,
los huertecillos magros no crían una flor.

Un labrador llevando dos cubos aparece;
inquieto y resignado su mísero jumento,
ansiosamente yergue la frente, se estremece,
y aspira a pasos cortos el soplo del viento.

De Stéphane Mallarmé.

LAS FLORES

"Des avalanches d'or du vieil azur, au jour..."

"Poésies complètes", 1888.

De los aludes áureos del viejo azur, en el día
primero, y de la nieve eterna de los astros,
apartaste, Dios mío, los cálices para
la tierra aun joven y virgen de quebrantos;

el leonado gladiolo, con los gráciles cisnes,
y para el desterrado la adelfa primorosa,
rojiza como la planta pura del serafín
que el pudor de las albas ultrajadas, sonroja;

el jacinto, el mirto de fulgor admirable,
y al igual que la carne de la mujer, la rosa
cruel, Herodiada en flor del jardín claro
que una sangre indomable y fulgurante moja.

E hiciste la blancura sollozante del lirio
que, por sobre los mares de suspiros que roza,
a través del incienso de horizontes marchitos
con su ensueño se eleva a la luna que llora.

¡Hosanna sobre el sistro y sobre el incensario,
hosanna, oh Padre Nuestro, de los humanos Limbos!
y que el eco termine con las místicas noches,
éxtasis de miradas, centelleo de nimbos;

¡oh, Padre! que en tu seno justo y fuerte creaste,
los cálices que mecen futuras redomitas,
de vigorosas flores con la Muerte balsámica
para el poeta inerte que la vida marchita.

De José María de Heredia.

ANTONIO Y CLEOPATRA

"Tous deux, ils regardaient, de la haute terrasse..."

"Les Trophées", 1893.

Los dos juntos miraban desde la alta terraza,
al Egipto dormirse bajo un cielo candente
y al Río, que a través del Delta negro, hendiente
a Sais y Bubastis su gran caudal desplaza.

Y el Romano sentía bajo la gran coraza,
meciendo a un pequeñuelo su brazo combatiente
sobre el pecho triunfante ceder desfalleciente
el voluptuoso cuerpo que su apretón abraza.

Su pálida cabeza que entre el cabello asoma,
hacia aquel que embriaga un invencible aroma
tendió con sus pupilas y boca placenteras;

y el ardiente Imperátor, sobre ella reclinado,
vió en sus profundos ojos cual resplandor dorado,
sobre una mar inmensa fugarse unas galeras.

Psicologismo y Logicismo

"Psychologisme et Logicisme sont des termes nouveaux pour des choses assez anciennes".

Víctor Delbos.

— I —

Introducción

Con mucha razón ha dicho Mr. Delbos las palabras con las que iniciamos este artículo (1); Psicologismo y Logicismo es el nuevo ropaje de algo que existía ya desde muy antiguo, y si bien es cierto que el Psicologismo halló su esplendor en el siglo pasado, y el Logicismo en los años que llevamos de este siglo, sus raíces más remotas deben buscarse en épocas lejanas. Efectivamente, debemos remontarnos a la Grecia del siglo IV a. de J. C., para encontrar atisbos de la palpitante querella en Aristóteles, quien, al separar en su sistema filosófico, Lógica y Psicología, dió un seguro punto de apoyo a los futuros defensores del Logicismo.

Henos aquí dispuestos a traer a colación el viejo tema que es viejo por su planteamiento, pero, a la vez, siempre de palpitante actualidad por el interés que despierta; dispuestos a hacer resurgir la vieja querella que tantas y tan contradictorias opiniones ha suscitado. Al lado de las argumentaciones de los grandes filósofos, nuestro aporte quizás pase desapercibido, pero no pretendemos en modo alguno que se nos reconozcan valores en esta exposición, ya que ella está dedicada exclusivamente a aquellos alumnos que, en cierto modo, puedan hallar en él una ayuda en la preparación de este punto, y a los profanos que, sin querer profundizar, quieran tener una visión panorámica de la cuestión; los que quieran ahondar

(1) Víctor Delbos: "Husserl" (Su crítica del Psicologismo y su concepción de una Lógica Pura). En "Revue de Metaphysique et de Morale", París. Año XX, No. 5. Septiembre de 1911, pág. 686.

sus conocimientos pueden recurrir a las fuentes que citamos a través de nuestra exposición, para que puedan hallar en ellas, lo que en nosotros no encuentren.

Por razones de espacio, nos debemos ocupar únicamente del problema anunciado, absteniéndonos de todo otro problema que de cualquier modo pueda estar relacionado con él. Nada nuevo diremos, todo ya ha sido dicho, pero alguien ha observado, justamente, que a veces, en la repetición, hallamos la novedad.

— II —

Lógica y Psicología

El problema que se nos presenta es establecer en qué medida Lógica y Psicología pueden separarse. Para muchos, ambas disciplinas no presentan diferencias. Los que así opinan se basan en el hecho de que se suele definir a la Lógica como la "Ciencia de pensar". ¿Quién piensa?, se preguntan: el sujeto; luego Lógica y Psicología estudian al individuo pensante, por tanto, ambas son la misma cosa. Pero, muy ajustadamente se puede hacer esta objeción: es cierto que ambas ejercen su actividad sobre un mismo terreno: el pensamiento, mas no olvidemos que ambas lo consideran desde un punto de vista distinto: la una estudia los fenómenos sensitivos, la otra los intelectivos. La Psicología estudia los fenómenos psíquicos, tal como los encuentra, tanto en el animal como en el hombre salvaje, en el niño, como en el adulto, en los seres normales, como en los anormales; no le importa que el raciocinio sea disparatado, le basta con que exista; en cambio, la Lógica estudia el pensamiento tal como "debe ser". De lo dicho, podemos deducir que existen dos mentalidades, — entendiendo por mentalidad el conjunto de fenómenos psíquicos que se refieren al pensamiento — la mentalidad lógica, y la psicológica, ésta, formada por todos los elementos intelectivos, ya por los que nos conducen a la verdad, como por los que nos conducen al error, aquélla, tan sólo por los que nos conducen a la verdad. De esto se puede deducir que todo lo lógico es psicológico, pero no todo lo psicológico es lógico.

Cuando dos disciplinas tienen un objeto común — el pensar, en nuestro caso — es necesario ver, para diferenciarlas, cuál es el punto de vista desde el que cada una de ellas enfoca el objeto estudiado. Según esta observación, en seguida nos percatamos que Lógica y Psicología se diferencian mucho. La Psicología estudia cómo funciona nuestro pensamiento; las formas excepcionales y las patológicas le son tanto o más interesantes que las formas medias y

normales, pero ello no constituyen todas las cuestiones que se pueden presentar con respecto a las funciones representativas e intelectivas. Cuando está comprobado cómo funcionan y nos conducen ya a la verdad, ya al error, nos podemos preguntar por qué a veces nos conducen a la verdad y por qué a veces al error: en qué condiciones podemos alcanzar la una y en cuáles evitar el otro: estas cuestiones de valor no son resueltas por la Psicología, sino por otra disciplina que, desde Aristóteles, se ha llamado Lógica, que si bien es cierto no puede ser considerada como el producto acabado de un solo hombre, ya que tenemos antecedentes de esta disciplina en la escuela eleática con Zenón y Parménides, en la escuela sofística y en el mismo Sócrates, como así también en Platón, Aristóteles es considerado como el verdadero fundador de la Lógica, ya que con él coincide el máximo esplendor de ella dentro del mundo clásico. Grecia, cuna de artes y de ciencias, y Aristóteles, el gran enciclopedista de la antigüedad, no podían permanecer ajenos al nacimiento de esa nueva disciplina. En efecto, casi todos los filósofos han coincidido en atribuir esta paternidad a Aristóteles, pero entre ellos hay uno, eminente sin duda alguna, el italiano Benedetto Croce, quien discute esta paternidad y considera como verdadero fundador de la Lógica a Sócrates. Otro filósofo, italiano también, Federigo Enriques, a pesar de conocer la importancia del aporte aristotélico, trata de limitar también esa importancia cuando dice: "... Come padre della Logica viene designato Aristotele, ma egli non può essere ritenuto se non raccogliitore e sistematore di ciò che in questo campo fu elaborato prima di lui..." (2). De todos modos debemos reconocer que los principales fundamentos de la Lógica, ya los ha dejado establecido Aristóteles en su "Organum".

Volviendo a nuestro tema, la Psicología tiene, pues, por objeto, decirnos cómo pensamos, juzgamos, razonamos, conocemos y establecemos las leyes del pensamiento; en cambio, la Lógica se pregunta cómo debemos pensar, juzgar o razonar convenientemente, y cómo debemos conocer exactamente: quiere establecer las reglas que debemos seguir para pensar de una manera adecuada para alcanzar la verdad. Abel Rey nos dice, refiriéndose a esta disciplina, que "... ocupa con la moral, la estética y la pedagogía frente a las ciencias psicológicas y sociales, el mismo lugar que la medicina y la higiene ocupan frente a la Fisiología. Esta estudia las leyes de la vida, aquella lo que debemos hacer, las reglas que hay que seguir para mantener la vida sana y conservar la salud..." (3).

Podemos establecer otras diferencias entre ambas disciplinas, observando simplemente dos textos, uno de Psicología y otro de Ló-

(2) Federigo Enriques: "Per la Storia della Logica". Bologna. Cp. I, pg. 2.

(3) Abel Rey: "Lógica". Traducción de Julián Besteiro, Madrid. Cp. I, Prgf. I, pág. 6.

gica: en primer término, el método de la Psicología difiere por completo del empleado por la Lógica. Esta diferenciación no es la única; hay más. En el manual de Lógica todas las proposiciones que se enumeran se consideran como incontrovertibles, es decir, como necesarias: de no ser así, sería un absurdo; en cambio, el manual de Psicología, trae ciertas leyes con determinada probabilidad, que pueden ser muy probables a lo sumo, pero que pueden no ser necesarias. Podemos establecer aún una tercera diferenciación: las proposiciones de orden lógico presentan un carácter abstracto, en cambio, en Psicología vemos una colección de hechos. No olvidemos, pues, que la una estudia hechos, y la otra valores, y que mientras la Psicología estudia el pensamiento tal como es, la Lógica lo estudia tal como debería ser; en otros términos, mientras que la Psicología estudia el "pensamiento real", la Lógica estudia el "pensamiento ideal". Por otra parte, la Psicología, después de estudiar esos hechos, establece relaciones en el tiempo entre los mismos, es decir, establece leyes. Sintetizando, podemos decir que, si bien es cierto que Lógica y Psicología se unifican y confunden, en cuanto tienen el mismo objeto de estudio, el punto de vista desde el cual ambas lo encaran es completamente distinto.

El problema puede complicarse aún más si tenemos presente que una tercer disciplina tiene también como objeto de estudio al pensamiento: nos referimos a la Gnoseología; no nos podemos detener sobre este nuevo aspecto del problema, pero haremos notar que aunque Psicología, Lógica y Gnoseología tienen el mismo objeto de estudio, su modo de encararlo es completamente distinto: la Psicología realiza este objeto, así como un zoólogo estudia un animal cualquiera, ocupándose por ejemplo, de la noción de espacio en el niño, el salvaje, el adulto, etc., la Lógica, en cambio, estudia el pensamiento cómo debe ser, y trata, por tanto, de alcanzar el pensamiento verdadero: pero la Lógica, con sólo existir, presupone la existencia de la verdad y admite de antemano que puede alcanzarla, por tanto, descansa sobre un doble postulado: 1º: la verdad existe; 2º: esa verdad puede ser lograda por nosotros. La Gnoseología, en cambio, discute si la verdad existe o no, y si podemos alcanzarla o no, en caso de que exista. Se pregunta si nos es posible captar la verdad y si es posible poseerla en absoluto, o nuestra estructura mental, tan sólo nos permite alcanzarla en parte. Como vemos, cada una de estas tres disciplinas, puede constituir un dominio separado.

— III —

Psicologismo y logicismo: sus principales defensores

En el pensamiento contemporáneo existen dos tendencias: el Psicologismo y el Logicismo; la primera sostiene que la Lógica no

es una disciplina autónoma, sino una parte o capítulo de la Psicología, o, en todo caso, una disciplina subordinada a ella. Frente a esta tendencia, tenemos la opuesta: el Logicismo, que sostiene que la Lógica es una disciplina autónoma y que ella nada debe a la Psicología. Kant, sostiene, en efecto, que la Lógica nada debe a la Psicología.

Del Psicologismo se puede decir que no fué una posición exclusivamente lógica. La superior importancia asignada a la Psicología, no solamente era afirmada en cuanto a la Lógica, sino también en Estética, Arte, Derecho, Sociología, etc.

Se entendía que las distintas disciplinas filosóficas, así como las Ciencias Positivas y las Artes, debían ser consideradas desde el punto de vista psicologista, y que solamente podían ser comprendidas a la luz de las interpretaciones psicológicas. Los valores se querían explicar a base de hechos. El Psicologismo dominaba por doquier, sin embargo, encontró dos obstáculos: las Matemáticas y la Lógica. Estas trataron de resistir la invasión de la Psicología, pero ella era un frente difícil de vencer; el Psicologismo quiso incluir en sus dominios también a estas dos disciplinas reacias, pero ella, en su afán de subordinarlo todo a su ciencia, encontró otros reductos: los de la Física. Ernest Mach, en el "Análisis de las sensaciones" y en la "Evolución de la Mecánica", quiso aplicar a la Física las teorías psicologistas. Otra escuela filosófica muy en boga a fines del siglo pasado y en lo que corre del presente, el Pragmatismo, cuyo principal representante fué el eminente psicólogo norteamericano William James, salió en ayuda del Psicologismo.

En Alemania y en Austria fué donde halló, sobre todo, mayor repercusión esta cuestión del Logicismo y del Psicologismo. Constituído por Franz Brentano, el Psicologismo está representado con diferencia de matiz, por filósofos tales como Marty, Stumpf, Lipps y otros, al par que frente a ellos se levanta el Logicismo de los neokantianos, de Herman Cohen, por ejemplo, o el Logicismo formal de Husserl.

"Cette pretention — dice Mr. Delbos — de la Psychologie a "être toute la Philosophie, ou du moins l'essentiel de la Philosophie. "a recu dans ces dernier temps, principalement en Allemagne, l'appellation de "Psychologisme", appellation dont je ne saurais dire "qui l'a inventée..." (4), agregando inmediatamente que es posible que provenga de algún contrario, lo que no sería extraño, puesto que no sería el primer caso que una doctrina recibe de sus adversarios, el nombre que la ha hecho célebre.

El Psicologismo hizo sentir pronto su predominio, e inmediatamente fué adoptado en Lógica, así como en otras muchas disciplinas. El presentaba dos afirmaciones conexas sobre su prioridad sobre la Lógica. Sostenía que ocupándose la Lógica del pensamien-

(4) Víctor Delbos: Opus. cit., pg. 686.

to y del pensar, es decir, siendo ambos algo animico, y ocupándose la Psicología del alma, la Lógica no podía ser más que la "Psicología del pensar" o de los pensamientos, afirmación esta que ha sido refutada por Husserl en sus "Investigaciones Lógicas". Así lo reconoce y lo afirma uno de sus discípulos, A. Pfänder (5).

No obstante, a pesar de la conquista de la Psicología, el Psicologismo debía chocar con lo que en el conocimiento auténtico de las cosas constituye la objetividad, imposible de ser resuelta en simples estados de conciencia; por esto surgió un esfuerzo para reconstruir con rigor sistemático la Lógica independiente de la Psicología: esta reacción se llamó Logicismo, y tuvo como más feliz representante a Husserl. Nadie mejor que él ha podido refutar el Psicologismo, ya que en los comienzos defendió la causa psicologista, para luego pasar a las filas de sus adversarios y convertirse en su más acertado impugnador. Husserl no podía ignorar la doctrina que combatía por cuanto la había desarrollado en su tesis doctoral, "Filosofía de la Aritmética", dedicada a su maestro Brentano.

Nos ocuparemos, ahora, muy por encima, quiénes han sido los principales defensores de ambas tendencias. Por razones de espacio, no nos podremos detener suficientemente sobre sus argumentaciones.

El punto de vista psicologista fué calurosamente defendido por casi todos los filósofos del siglo pasado y comienzos del actual; entre los más eminentes, citaremos solamente dos: John Stuart Mill y Teodoro Lipps.

Stuart Mill no desarrolló su tesis psicologista en su "Sistema de Lógica Deductiva e Inductiva", como sería de suponer, sino en otra, muy importante ella también: me refiero a su "Examination of Sir William Hamilton's Philosophy"; obra, que, como su nombre lo indica, es una crítica a la filosofía hamiltoniana. El filósofo inglés dedica en esta obra un capítulo — el XX — al tema que venimos aludiendo.

Este capítulo enfoca el asunto desde el punto de vista en el cual se coloca Hamilton, para luego presentar sus críticas. Comienza por la tan zarandeada cuestión de la definición de la lógica y parte de la dada por Hamilton: "Logic is the Science of the Laws of Thought as Thought", para luego presentarnos su tesis psicologista, en la cual pretende refutar la concepción de Hamilton, que hace de los fenómenos del pensamiento dos dominios distintos, objeto cada uno de ellos de dos disciplinas distintas: los fenómenos contingentes, y los necesarios; los primeros, objeto de la Psicología y los segundos, de la Lógica, representando a ésta como una simple

(5) "... La refutación definitiva del Psicologismo se debe a E. Husserl. ... él ha demostrado que la Lógica se diferencia esencialmente de la Psicología, tanto por lo peculiar de su objeto, como por sus métodos y resultados"... A. Pfänder: "Lógica", Introducción, pg. 32. - En la Edición Española de la Revista de Occidente. Madrid, 1928. Trad. de J. Pérez Bancos.

recopilación de preceptos, y relegando la ciencia a la Psicología. Para presentar el predominio de la Psicología sobre la Lógica, S. Mill dice textualmente: "... I conceive it to be true that Logic is not the "theory of Thought as Thought, but of valid Thought; not of thinking, but of correct thinking. It is not a Science distinct from and "coordinate with Psychology. So far as it is a science at all, it is a "part, or branch of Psychology; differing from it, on the one hand "as a part differs from the whole, and the other, as an Art differs "from a Science..." (6). Stuart Mill sostiene que las bases teóricas de la Lógica están tomadas de la Psicología.

Otros de los filósofos que más abiertamente se han declarado psicologistas es, sin duda, Teodoro Lipps, quien dice: "... La "Lógica es una disciplina psicológica, puesto que el conocer sólo "se da en la psiquis, y el pensar, que en ella se realiza, es un hecho "psicológico... Ahora bien, nadie piensa que la Psicología sea la "Lógica. Al decir que la Lógica es una disciplina particular de la "Psicología, se establece una distinción suficiente entre ambas..." (7).

El punto de vista logicista, también ha sido defendido calurosamente por eminentes filósofos, aunque quizá, ninguno haya contribuido tanto como Husserl.

Ya en el mundo antiguo esta querella estaba en el ambiente, como se ha dicho al comienzo de este estudio, no en la forma clara y acabada de un Stuart Mill o de un Husserl, pero sí lo suficientemente notoria como para comprender que ya los antiguos sintieron preocupados por este problema.

El más remoto antecedente del Logicismo lo encontramos en el mismo Aristóteles, puesto que él creía que la Lógica era una disciplina con finalidad propia. Por eso en su sistema filosófico hay una Psicología que estudia el "proceso del conocer", y una Lógica que estudia el conocer, pero el "conocer científico", que es necesario.

También cuenta el Logicismo entre sus defensores, a figuras tan importantes como lo es la de Kant. Este filósofo, cuya fama reposa sobre todo en sus famosas "Críticas", tiene en su haber un pequeño libro de Lógica, sumamente interesante, en donde nos presenta su tesis logicista (8).

Kant hace preceder a esta Lógica por una introducción, subdividida a su vez, en diez capítulos. Esta introducción reviste interés, no sólo por tratar asuntos relacionados con la Lógica, sino con la Filosofía en general. Se ocupa, entre otras cosas, de la división de la Filosofía, hace un breve bosquejo de su historia, y trata otros te-

(6) John Stuart Mill: "An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy". Cp. XX, pg. 461.

(7) Teodoro Lipps: "Elementos de Lógica". Trad. de Ovejero y Maury. Biblioteca Científica-Filosófica. Madrid, 1925. Introd. Cp. I, Prgf. 3, pg. 6.

(8) La Lógica de Kant ha sido traducida a nuestro idioma por Alejo García Moreno y Juan de Ruvira, en el año de 1875.

mas; para nosotros reviste mayor interés solamente el primero, que es en donde nos presenta su tesis logicista (9).

Otro de los defensores del Logicismo es Pfänder, quien, entre otras cosas, nos dice que la equiparación errónea entre las dos disciplinas que venimos estudiando, se debe, sobre todo, a una "ceguera para lo ideal en general", y a la confusión que hacemos entre los pensamientos y el pensar, pero establecidas las diferencias entre ambos, — cosa que él hace con lujo de detalles — esa equiparación desaparece. Más adelante agrega: "... las proposiciones lógicas no pueden ser fundadas en asertos psicológicos, pues, ni el fundamento es bastante resistente, ni la relación de fundamento es obligatoria..." (10).

— IV —

Edmundo Husserl

Una de las tendencias modernas más importantes es la que cuenta como principal promotor a Edmundo Husserl, filósofo alemán contemporáneo, nacido en Pressnitz, en Marovia, el 8 de Abril de 1859. Concluidos sus estudios en el Gimnasio de Olmütz, completó sus conocimientos en las Universidades de Leipzig, Berlín, Viena y Halle, habilitándose para la enseñanza en esta última. No seguiremos a Husserl en su brillante carrera; recordaremos solamente dos series de conferencias pronunciadas en la Universidad de Halle, durante el otoño y el verano de 1856, porque ellas constituyen el fundamento y el contenido esencial de sus "Prolegómenos a la Lógica Pura", primer tomo de sus famosas "Investigaciones Lógicas", obra fundamental para estudiar la filosofía de Husserl.

(9) Después de presentarnos a la Lógica como a la "... ciencia de las leyes necesarias del entendimiento y de la razón en general, o lo que es lo mismo, de la simple forma del pensamiento en general", nos dice textualmente que "... hay lógicos que suponen en la Lógica principios psicológicos. Más es tan absurdo introducir estos principios psicológicos, como derivar la moral de la conducta de la vida. Si tomamos estos principios de la Psicología, es decir, si nosotros la sacamos de la observación de nuestro entendimiento, veríamos con esto únicamente de qué manera se manifiesta el pensamiento, de qué modo se produce, cómo está sujeto a diversos obstáculos y a diversas condiciones subjetivas: lo que nos conduciría simplemente a leyes contingentes. En Lógica, no se trata de leyes contingentes, sino de leyes necesarias, no se trata de saber, pues, cómo pensamos, sino cómo debemos pensar. Las reglas de la Lógica no deben tomarse, por consiguiente, del entendimiento aplicado de un modo contingente, sino que deben sacarse de su aplicación hecha de un modo necesario, aplicación que se halla en sí misma, sin necesidad de la Psicología..." (Opus. cit., Int. Cp. I, pgs. 10-11).

(10) A. Pfänder: Opus. cit. Introd., Prgf. 3, pg. 36.

Husserl pertenece a la Academia de Munich y a la de Heidelberg, logrando colocarse entre los primeros y más brillantes pensadores de la Alemania contemporánea, merced a su labor meritoria.

Husserl recibió influencias de sus maestros Franz Brentano y Bolzano. Además recogió ideas de Leibnitz, Descartes, los neokantianos, los Escolásticos, Aristóteles, Sócrates y, sobre todo, de Platón, al punto de que no pocos han sido los que han considerado a Husserl como al "Platón contemporáneo".

Husserl, toma al principio, una dirección parecida a la de Külpe, en Wurzbougo, pero más tarde comprende que se halla en un error y se aparta por completo del Psicologismo. Para no adoptar la doctrina logicista, ideó un nuevo punto de vista: la Fenomenología, disciplina neutral — por así decirlo — entre la Lógica y la Psicología, que no es oportuno comentar en este lugar.

Entre la producción filosófica de esta primera etapa de su concepción, tenemos su "Philosophie der Arithmetik", obra que fué publicada en Halle en 1891, y la cual está impregnada de criterio psicologista. En esta obra — que, como se ha dicho en otro lugar, fué su tesis doctoral — sostiene que para interpretar correctamente a la Lógica y más aún a las Matemáticas, se debía recurrir a la Psicología. El segundo tomo de esta obra, que se anunciaba en el primero, no llegó a aparecer, porque, a medida que pasaba el tiempo, fuése convenciendo de que la Psicología no podía ser la base ni de la Lógica ni de las Matemáticas. Su concepción filosófica iba evolucionando hacia la concepción contraria. Algunas de sus obras señalan este paso del Psicologismo al Logicismo, hasta que, en 1900, aparecen sus "Prolegómenos a una Lógica Pura", obra esta eminentemente logicista. Siguen luego otras publicaciones, entre las que figuran sus otros tomos de las "Investigaciones Lógicas" y otras obras más, que no citaremos para no excedernos; en todas ellas acentúa cada vez más su concepción logicista. Husserl es el fundador del "Anuario de la Fenomenología y de las Investigaciones Fenomenológicas", que, a partir de su fundación, en 1913, se ha convertido en el centro literario del nuevo movimiento filosófico y que hasta 1931 publicó diez volúmenes, siendo el primero una obra de Husserl titulada "Ideas sobre la Investigación Fenomenológica Pura y la Filosofía Fenomenológica".

En general, la obra de Husserl, posterior a su "Filosofía de la Aritmética", puede ser calificada de alegato demostrativo del Logicismo contra y frente del Psicologismo. Esta posición logicista de Husserl no es un hecho aislado dentro del movimiento filosófico europeo contemporáneo, sino algo muy íntimamente relacionado con esa Filosofía europea contemporánea.

La mayor parte de la obra de Husserl está dedicada a combatir al Psicologismo y cumplen especialmente este cometido las páginas del primer tomo de sus "Investigaciones Lógicas": en el pró-

logo de la primera edición de esta obra, Husserl nos explica claramente su paso del Psicologismo al Logicismo (11).

El Dr. Franceschi, en un artículo publicado en "La Nación", ha dicho una frase muy acertada sobre este Prólogo de Husserl y, por tanto, me ha parecido oportuno transcribirla. Dice así: "Es muy significativo que el Prólogo de la primera edición de las "Investigaciones Lógicas" esté datado precisamente el año de 1900. Si quisieramos elevar esta coincidencia a categoría de símbolo, diríamos que con él comienza una nueva afirmación de la razón, y por ende, del Logicismo, frente a la segunda mitad del siglo pasado, "enamorada de los hechos psicologistas" (12).

— V —

El problema en cuestión, según Husserl

El libro esencial para estudiar a Husserl, es como se ha dicho, "Las Investigaciones Lógicas", obra esencialmente sistemática. De ella podemos hacer con claridad, una división de tópicos en cuatro grupos, a saber:

- 1) Investiga en primer término si la Lógica es Ciencia o es Arte.
- 2) Trata de establecer si es una ciencia autónoma o, si siendo un arte, toma sus bases de otra disciplina científica, que muy bien podría ser la Metafísica o la Psicología.
- 3) Trata de establecer si la Lógica se ocupa solamente de las formas, es decir, si es simplemente "formal", o si puede ser objeto de esta disciplina, la materia o contenido del pensamiento.
- 4) Si la Lógica es una ciencia demostrada, como sostuvo Kant, o por el contrario, es una ciencia que se hace a base de observaciones.

Como es de suponer, estas cuestiones no pueden ser resueltas por separado, sino que, por el contrario, están íntimamente vinculadas. Sin embargo, dentro de ellas, podríamos establecer cierta jerarquía, y, sin temor a equivocarnos, podríamos asegurar que quizás la más importante sea la segunda: efectivamente, la raíz de todas estas cuestiones es saber si hay una Ciencia Lógica Pura o, si

(11) Sería importante reproducir esta página, pero ello nos llevaría mucho espacio; me limitaré tan sólo remitir a quien quiera conocer esta confesión, a las pgs. 10 y sgtes. del Prólogo del T. I. de la Edición Española.

(12) Alfredo Franceschi: "Husserl contra el Relativismo Escéptico". Ed "La Nación", Pg: 2 de la Segunda Sección del 19 de Mayo 1935.

por el contrario, para poder subsistir debe recurrir a otras disciplinas.

Para Husserl, hay dos tipos de Psicologismo: el declarado y el encubierto, si es que se nos permiten estas expresiones: es decir, el de aquellos autores que no tienen reparo en declarar su Psicologismo, y el de los que, sin quererlo, y a veces algunos, sin saberlo son defensores del Psicologismo a pesar de que ellos se declaren "Logicistas"; son aquéllos cuyas argumentaciones — a las que Husserl llama falaces — a pesar de que aparentemente quieren combatir al Psicologismo, lo favorecen: ésta es la posición adoptada, entre otros, por Sigwart. Según Delbos, "no solamente combate al Psicologismo que se muestra abiertamente como tal, sino que también "se dedica a descubrir el Psicologismo modesto y vergonzoso que "se refugia en las partes oscuras de las doctrinas..." (13).

Husserl, como es de suponer, hace primeramente la presentación del problema, que para no insistir, no examinaremos, agregando tan sólo, que este punto puede ser consultado en el Cp. III del Tomo I de sus "Investigaciones".

Una vez presentado el problema, Husserl se pregunta en cuál de las dos tendencias estará la verdad: supone que "estará en el justo medio", pero, sin embargo, luego agrega: "... me parece "incluso que la parte más importante de la verdad está del lado antipsicologista, sólo que los pensamientos decisivos no han sido expuestos convenientemente y están enturbiados por muchas inexactitudes..." (14).

Otro de los aspectos interesantes de la lucha que sostiene Husserl contra el Psicologismo, es la demostración que hace, de cuán débiles son las argumentaciones psicologistas, para demostrar, o por lo menos pretender demostrar, que ambas disciplinas son distintas.

Este aspecto de la querrela, Husserl lo ha subdividido en tres etapas, que razones de espacio nos impiden analizar. Sintéticamente diremos que de estas argumentaciones, Husserl llega a la conclusión de que si fundamentamos la Lógica en la Psicología, dado el carácter de ésta, haríamos derivar lo exacto y preciso de lo vago e impreciso; sin embargo, los psicologistas pueden argüir a su vez, que precisamente lo que ellos niegan es ese carácter de necesidad de los principios lógicos. Por otra parte, las leyes psicológicas, por el sólo hecho de haber sido obtenidas por la inducción, carecen de necesidad, pudiendo tan sólo aspirar a un máximo de probabilidad. Efectivamente, la Psicología se construye de acuerdo al método inductivo, por tanto, sus principios, a lo sumo, serán muy probables, pero jamás tendrán valor absoluto, por tanto, nunca pueden ser base de proposiciones lógicas, que tienen carácter de necesidad. Como vemos, la Psicología no puede dar más de lo que ella tiene, y lo

(13) Víctor Delbos: Opus. cit., pgs. 88-89.

(14) E. Husserl. Opus. cit. T. I, Cp. III, Págf. 19, pg. 74.

que ella posee está muy lejos de igualar a lo que la Lógica tiene, ya que las proposiciones fundamentales de la Psicología carecen de necesidad, es decir, son leyes empíricas cualitativas que carecen de rigor absoluto. Efectivamente, contrasta notablemente la contingencia de las leyes de la asociación de las ideas, por ejemplo, con el rigor de las leyes que rigen el silogismo.

Husserl nos dice: "... la probabilidad no puede luchar con "la verdad, ni la presunción contra la intelección. Podrá dejarse en "ganar por los argumentos psicologistas, quien permanezca en "rrado en la esfera de las consideraciones generales..." (15).

No queremos concluir sin antes citar, por lo menos, los principales prejuicios sobre los cuales se fundamentan los psicologistas, y a los que Husserl trata detenidamente para refutarlos (16).

Tres son los prejuicios que señala Husserl, a saber:

- 1) "Los preceptos que regulan lo psíquico están fundados en "la Psicología como se comprende de suyo. Por lo tanto, "es también evidente que las leyes normativas del conoci- "miento han de fundarse en la Psicología del conocimien- "to..." (Cf. Pg. 163).
- 2) En refuerzo del primer prejuicio, los psicologistas apelan al contenido mismo de la Lógica. En efecto, ella se ocupa de representaciones, de juicios, de ratiocinios, de demostraciones, de la verdad y de la posibilidad, de la necesidad y de la probabilidad, del fundamento y de la consecuencia, todos ellos fenómenos u operaciones psíquicos; por ende, las proposiciones que se relacionan allí asumirán este carácter también; es inconcebible, por tanto, que se haya pretendido excluir de la Lógica, principios y teorías que se refieren a fenómenos psíquicos. De esta argumentación resulta imposible la realización de una "Lógica Pura". Pero esto es erróneo, nos dice Husserl, porque de ser así, toda ciencia, y hasta las Matemáticas, sería una parte de la Psicología, ya que en ella no se obtienen los números sin contar, ni las adiciones sin sumar, ni los productos sin multiplicar, y así sucesivamente, todos ellos productos psíquicos sometidos como tales a las leyes psíquicas.
- 3) El tercer prejuicio se funda en que toda verdad reside en un juicio, y no tenemos a un juicio por verdadero, sino cuando él es evidente, y como la evidencia, por su parte sería un estado psíquico, las leyes lógicas serían también proposiciones psicológicas ya que ellas nos ayudan a conocer la verdad.

Esta interpretación de la Lógica como una psicología de la evi-

(15) Ibidem: Cp. IV, Prgf. 21, pg. 79.

(16) Puede consultarse este punto en el Cp. VIII de la obra citada de Husserl.

dencia, cobró importancia en la literatura filosófica de fines del siglo pasado, gracias, sobre todo, a Hoffer y Meinong.

Según Husserl, una vez disipados estos prejuicios, desaparece toda la aparente fuerza del Psicologismo.

— VI —

Conclusiones

Husserl, para librar la Lógica del Psicologismo imperante, y a su vez, para no situarse en el polo opuesto, creó la Fenomenología, descripción y análisis de esos sucesos que se llaman representación, juicios, raciocinios, etc., ocupando un dominio neutral entre la Psicología, que trata de la explicación causal y genética de esos fenómenos, y la Lógica Pura, que se ocupa de las leyes ideales. La posición de Husserl frente al problema en cuestión, no alcanzó la prometida neutralidad, pero tampoco llegó al extremo que temió Delbos, de anular por completo a la Psicología.

Los argumentos de Husserl son acertados y, decisivos algunos, pero de ello a pretender que con él ha quedado solucionada la cuestión, hay un gran trecho: sus golpes, como decimos, son decisivos en ciertos casos, pero el problema sigue quedando en pie, ofreciendo amplio campo a quien quiera traernos nuevos aportes.

En cuanto a nosotros, así como no aceptamos la concepción que hace de la Psicología un mero capítulo de la Biología, deseando hacer de ella una Fisiología del sistema nervioso, ni tampoco una Metafísica, como también han intentado muchos, y sí creemos que debe ser interpretada como el paso de la una a la otra, es decir, como el "trait d'union" entre las ciencias de la Naturaleza y las ciencias del espíritu, tampoco aceptamos la concepción que hace de la Lógica un capítulo de la Psicología. De aceptar esta cadena de relaciones, llegaríamos quizás, al absurdo de aceptar — si a alguien se le ocurriera sostener — que la Lógica también se halla relacionada íntimamente con la Biología, por el sólo hecho de que el ser que piensa, es un ser "biológicamente constituido"; absurdo este que, felizmente, a nadie se le ha ocurrido sostener. Según nuestro modo de ver, Lógica y Psicología son y seguirán siendo dos disciplinas distintas, aunque entendámonos, con ciertos lazos que, a pesar de relacionarlas, de ningún modo llegan a identificarlas. Quizás se nos objete que al final nosotros también reconocemos que no podemos separarlas, pero responderemos con un interrogante: ¿Cuál es la disciplina que en cierto modo no busca apoyar y ayuda en otras que más o menos están vinculadas con ellas? Quizás escape a esta

ley únicamente el Algebra; pero las demás, sin exclusión, para poder subsistir, deben fundamentarse en otras disciplinas, unas con vínculos muy estrechos, otras, con lazos menos importantes.

Ahora bien, estas relaciones se hacen sentir con más necesidad en las disciplinas filosóficas, ya que si bien hemos aceptado la división de la Filosofía en distintas disciplinas, por razones de índole didáctica, bien sabemos que ella es una e indivisible, y si hemos aceptado esta división, dejemos que Lógica y Psicología marchen cada una por su sendero, y que cuando se necesiten, los resultados de la una complementen los de la otra: nos parece acertado, pues, como lo sostiene Husserl, que la verdad debe estar en el "justo medio", ni en el Psicologismo extremo, ni en el Logicismo intransigente.

F. Adolfo Masciopinto.

Trois poèmes

L'enfance:

Un de plus, ô, quelle joie!
un de plus; pas moroses.
Car nous sommes
des boutons
si fragants, nous serons
demain roses.
C'est la voix
d'inconscience
de l'enfance

La jeunesse:

Un de plus, un de moins.
Un jour elle viendra
toute prochaine de nos corps,
la vieillesse.
Préservez de sa lame,
de ses mains dures, infames,
de sa faim:
Nos Ames!

La vieillesse:

Un de moins, quelle tristesse!
Douce enfance, si lointaine,
et si loin la jeunesse!
Pas d'envie, mère vieillesse!
car ta vie
laisse une trace
si profonde
dans le monde!

Dalila Horovitz.

Verano

Para Edmundo.

La luna de verano va afilando sus cuernos
y hay un temblor de estrellas perdidas en el cielo.

Un viento tibio mueve las ramas en silencio,
y el Toró luce rojo por el gran cielo negro.

Hay en el aire inmóvil una espiga de viento.

Un enjambre de abejas late sobre mi cuerpo.

1936

Daniel J. Devoto.

Gris de vidrio esmerilado

La tarde enjuga su llanto
en los pañuelos de vidrio.
Mi pena de plata vieja
desvaneci6se en neblina.

Gris el cielo, gris la tierra;
gris la boca que me besa,
que me besa. . .

Las manos roban el alma
del hielo para su frío.
Se han escarchado tus ojos
como pozos escondidos.

Gris el cielo, gris la tierra;
grises ojos que me miran,
que me miran. . .

Sangre de víbora ciega,
conos blancos, rematados
en violeta: pechos plenos
de muerte dura y cimbrecante.

Gris el cielo, gris la tierra;
gris la imagen que se muere,
que se muere. . .
En el cristal empañado
escribo un nombre y lo borro.

Miguel D. Etchebarne.

Naranja en fuga

¡Ay flaca fortuna mía,
tan decrepita que estás!
Esta naranja tenía
pulpa y no la tiene más.

Dadme rápida rodilla,
dadme aligero talón,
que semilla tras semilla,
yo he de dar con el ladrón.

Niño blanco de la gruta,
capitán del alfajor,
gajecillos de mi fruta,
¿tú no viste?

—No señor.

Por la ruta
mi dolor.

Joven pálido, recluta
para tercios del amor,
gajecillos de mi fruta,
¿tú no viste?

—No señor.

Por la ruta
mi dolor.

Magro anciano, cara enjuta,
cementerio del color,
gajecillos de mi fruta,
¿tú no viste?

—No señor.

Por la ruta
mi dolor.

Ya regreso sollozando,
con tobillos de cartón.
Pulpa rubia ¿para cuándo?
Mi naranja y el ladrón.

Busco fruta en la bandeja.
La bandeja con crespón.
¡Ah, resorte de la queja!
Mi naranja y el ladrón.

Por la luna y la ventana,
llevo carne de Arlequín.
¡Ah, clavel de porcelana!
Mi naranja y el jardín.

Con descalzo pie de frío
sobre el césped bailarín,
blondo fruto será mío.
Mi naranja y el jardín.

¡Jardinero, mis amores
si la encuentro en tu ciudad!
—¡Ah, señor! Yo tengo flores.
¿Y naranjas?
—Esperad.

¡Todo arbusto de colores,
jardineros, ordeñad!
—¡Ah, señor! Tenemos flores.
¿Y naranjas?
—Esperad.

Noche verde, caramillo
con espinas en mi fe.
La esperanza es un pocillo
de café.

Ni en el plato ni en la fuente
ni en el árbol la encontré.
Ven aquí, sangre caliente.
¿Para qué...?

En tinieblas, cavo zanjas.
Luz mortuoria de un velón,
por mi sueño de naranjas,
bajo el diente del ladrón.

Trasgo azul de cara astuta
— cucharilla y tenedor —
rubios gajos de mi fruta,
¿tú no has visto?
—No señor.

Angel pérfido, de hirsuta
caperuza de tambor,
rubios gajos de mi fruta,
¿tú no has visto?
—No señor.

Por la ruta
mi dolor.

Muerte de ásperas mejillas,
¿tú no has visto, por favor,
mis naranjas amarillas?
—Las he visto, sí señor.

Muerte, dulce amiga mía,
para mí tu seca miel,
por la cáscara vacía,
con semillas de papel.

Tan feliz si para verte
se me pudre el corazón.
La naranja de mi suerte.
La bandeja sin crespón.

De la mano con la Muerte,
voy en busca del ladrón.

Abel Santa Cruz.

Notas y comentarios.

MARIA ANTONIA OYUELA: El cielo en el espejo.

Con un libro que lleva un título extraño y sugerente, "El cielo en el espejo", se presenta la joven poetisa María Antonia Oyuela.

Podría llamarse la suya poesía íntima. Sus temores y sus esperanzas, sus angustias y muy raramente sus alegrías son el motivo constante de su verso. Su Yo resume toda su atención. Lo que la rodea, lo exterior, le interesa sólo en la medida en que afecta ese Yo. Por eso la lectura de "El cielo en el espejo" es una marcha por el alma desesperanzada de la autora. Hay derecho a creerlo así, porque para ella la poesía sólo es don de reflejo, lámina inmutable, trascendental espejo.

A través de esta obra la línea espiritual de María Antonia Oyuela se ofrece tendida entre dos puntos: la sensación de que la vida que se fué no se ha vivido y el temor de un futuro, de un destino cuyo sentido no se alcanza. Y en medio de esta doble angustia, la tortura de sentirse incomprendida y sola.

Incomprensión de los demás y soledad del alma: he ahí las ideas que presiden el libro. Incomprensión de todos, aún del que está más cerca del corazón; soledad del alma extraña para las otras almas. Y este pensamiento alcanza en algunas composiciones un tono patético. "Pobrezas", por ejemplo.

Pero llega el momento inevitable: el aislamiento pesa, el monólogo fatiga y entonces, en ese mundo suyo al margen de otros mundos y otras vidas, la mujer grita su afán de maternidad.

En los "Versos al hijo imposible" alcanza María Antonia Oyuela el punto de emoción más alto de su libro, y no lo supera ninguna otra de las poesías que ha dedicado al mismo tema, porque es ésta la única en que ha unido al ansia de perpetuarse en el hijo la certeza, porque en ella es una certeza, de la imposibilidad de lograrlo.

He ahí los puntos esenciales de este panorama espiritual. A ellos habría que agregar el "Momento metafísico" que aunque único en su asunto no aparece aislado, sino en estrecha relación con el motivo anterior: **volcarse en lo eterno**, vivir después de la muerte en el espíritu y en el hijo. Ya Unamuno anudó indisolublemente estos dos anhelos.

Un libro con algunos altos y bajos que se explican, en una obra de presentación, pero en resumen un bello libro, doblemente grato para los alumnos de esta Facultad; por venir de una ex alumna distinguida y por lo que él mismo representa como iniciación.

J. E. S.

SEIS SIGLOS DE VIDA DE GIOTTO

Giotto di Bondone, pintor, escultor, poeta y arquitecto, murió en Florencia el 8 de enero de 1337 (1). Pintó vírgenes y santos, y cielos lisos, o poblados de escuadrones de ángeles, con grandes alas. Su maestro Cimabue ya había comenzado a animar los cuerpos, rígidos de bizantinismo. Giotto da una mayor dulzura a los rostros y a los paños y a las figuras: sus personajes viven, como dijera Miguel Angel.

Estamos viendo una Degollación de los Inocentes (de la Iglesia Inferior de San Francisco, en Asís). Una mujer, curvada, trata de cubrir a su hijo, cuyo pie tiene ya un soldado. Otra, a la izquierda, tiene su niño muerto en el regazo y se lamenta, con las manos levantadas. A la derecha, otra sostiene a su hijo en las rodillas, y tiene los brazos caídos. En el suelo yacen, muertos y desnudos, los pequeños premártires; arriba hay un cielo negro, con lanzas.

El fresco es magnífico. Hay un dolor agudísimo en las madres yacentes, con las cabelleras sueltas. Y hay dos caballos con sus caballeros y en un balcón, un tetrarca barbudo, mirando.

Giotto pintó para Clemente V en Avignon y otras ciudades de Francia, y estuvo al servicio de muchos señores italianos, lo que explica la dispersión y aun la pérdida de muchas de sus obras. Vassari cuenta varias ingeniosas respuestas que Giotto diera a Roberto de Nápoles y que pasaron, algunas, a las colecciones de *novelle*. Después de la muerte de Dante, a quien mucho amaba y de quien nos dejó un, por muchos conceptos, precioso retrato, fué llamado por los florentinos para reparar las fortificaciones de la ciudad. Fué entonces cuando planeó y dirigió la construcción del famoso **Campanile**, "hecho en el estilo tedesco de la época" (2). Lorenzo Ghiberti asegura que Giotto realizó parte de las esculturas de este edificio. Conocemos de ellas un fino medallón exagonal que figura el nacimiento de Eva. del costado de Adán dormido sale Eva, mutilada por los siglos y auxiliada por Nuestro Señor Dios. Atrás hay un árbol, con una serpiente enroscada.

Hace seis siglos que murió Giotto. Duerme en Santa María de Fiori (maravilloso nombre, digno de la Virgen y del artista) que él construyera. Pero su alma debe estar en Paraíso (un paraíso de cielos dorados, como los suyos) rodeado por hileras de ángeles exultantes, como los que él pintó cuando estuvo en la tierra. Y Gabriel debe estar, con un lis.

D. J. D.

(1) Vassari da como fecha de su muerte el año 1336. Se ignora el año de su nacimiento, suponiéndose que ocurrió hacia 1266. Vassari afirma que fué en 1276. (Vassari, *Vita del pittori, ecc. Biog. di Giotto*).

(2) Vassari, *l. c.*

ALGERON CHARLES SWINBURNE

1837 - 1909

Before the beginning of years.
 There came to the making of man
 Time, with a gift of tears;
 Grief with a glass that ran;
 Pleasure, with pain for leaven;
 Summer, with flowers that fell;
 Remembrance fallen from heaven.
 And madness risen from hell;
 Strength without hands to smite;
 Love that endures for a breath;
 Night, the shadow of light;
 And life the shadow of death.

(A. C. Swinburne, "Chorus from *Atalanta y Calydon*")

La época victoriana fué grande y fecunda. La poesía inglesa del siglo XIX, dió a Tennyson, Browning, Arnold, los Rossetti, Morris, O'Shaughnessy, y otros de menor significación.

Algeron Charles Swinburne, se educó en Eton y Oxford, abandonando esta última universidad sin graduarse. De carácter raro, sus repentinas reacciones y violentos antagonismos, y también algo de su vida incostante, perjudicaron mucho sus trabajos literarios.

En 1865 publicó "*Atalanta y Calydon*", que es un esfuerzo considerable en materia poética, consiguiendo de inmediato, cierta notoriedad. Su segundo trabajo, "*Poems and Ballads*" (1866), fué un gran éxito, al que siguieron "*Songs before Sunrise*", "*Erechtheus*" (1876), "*Tristan of Lyonesse*" (1882) y, por último, "*Poems and Ballads*", escritos entre 1878 y 1889. Escribió para teatro algunas obras, y entre ellas, cabe mencionar: "*The Queen Mother and Rosamund*" (1860) y "*Chastelard*" (1865). "Swinburne occupies a prominent place among the crowd of contributors to the poetic drama of the nineteenth century, and occupies it justly, as it seems to me" (1).

Al referirnos a Swinburne, habría que dilucidar ante todo — y no es nuestro intento aquí — el problema del ideal de una literatura tan característica como la inglesa. Su poesía no conocía los límites impuestos por el progreso social y económico, ni perseguía otro fin, que su delicado subjetivismo siempre actual. Swinburne, ni desconoció la tradición poética de su patria, ni fué ajeno a la influencia de Baudelaire, de Hugo y Gautier, que habría de dar a sus obras tanta originalidad.

Dice un crítico inglés de nuestro autor, al sintentizar su obra como expresión de su vida: "By the vigour of his methods, Swinburne horrified

(1) Selections from the poetical works of A. C. Swinburne, edited by R. H. Stoddard. New York, Thomas y Crowell, Co. Publishers. 1884.

the timorous, and made himself rather ridiculous in the eyes of sensible people".

Swinburne tuvo la obsesión de la opresión, y en sus obras encontramos, esa idea siempre presente, de dar la mano al caído y tratar de reivindicarlo.

"Es esencialmente un pintor de sueños, y como Edward Burne-Jones y Gustavo Moreau, considera su arte como un medio para representar las imágenes que se aglomeran, lúgubres o radiosas en su fantasía".

La influencia de Swinburne en la lírica inglesa posterior es importantísima; sino, están los nombres de Arthur O'Shaughnessy, Arthur Symonds, Francis Thompson y Ernest Dowson, y de la mayoría de los líricos ingleses modernos. El poeta llevó su dramática concepción de la vida y su lirismo, siempre personal, a todos sus versos. Su rica subjetividad, dió a la literatura inglesa de su siglo un contenido profundamente humano. "He is a wonderful musician".

El también escribió un ensayo sobre otro inglés ilustre, cuyo tercer centenario conmemoramos; Ben Jonson, el autor incomparable de "Volpone". Es una coincidencia literaria, que es útil mencionar por lo que pudiera haber de sugestivo en la vida, ya que no en el estilo, entre dos concepciones tan distintas de lo poético.

El Dr. Rafael Alberto Arrieta, en su curso de literaturas de Europa septentrional, ha consagrado a estas fechas, todo el recuerdo e interés espiritual que merecen.

A. E. S. R.

EL 75.º ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE CLAUDIO DEBUSSY

... L'uomo.. che del mondo di tutti ha fatto un mondo suo,
In questo suo mondo non ci sarà forse tutto quello che altri ha
visto prima di lui. Ma c'è qualche cosa che altri non ha visto.
E questo è suo. Il suo mondo non sarà un sistema planetario,
l'universo! Ma è suo, imperitabilmente suo.

E questa è grandezza d'arte e arte vera.

L.

Aquiles Claudio Debussy (más tarde Claudio Aquiles) nació en Saint Germain en Laye en 1862, hace, pues, setenta y cinco años. Vivió tan sólo cincuenta y seis. Cincuenta y seis años que bastaron para que surgiera la más característica de las floraciones musicales. Debussy es un círculo cerrado: abre y cierra una manera, herméticamente. **La abre:** dice bien Adolfo Salazar que nada en el arte, como en la naturaleza, deja de tener sus raíces: ninguna creación se realiza a saltos. Dos raíces tiene Debussy: los clavecinistas y los maestros rusos (y Massenet es el maestro francés de su tiempo que más influencia tiene en él (1): compárense, si ésto parece

aventurado, algunas páginas de Massenet con, por ejemplo, el aria de Lía de *l'enfant prodigue*). Y la cierra, porque si sobre estas dos raíces florece Debussy, no deja ya ningún camino abierto. Infinidad de debussystas ha habido y hay (no hay casi músico moderno que no haya sufrido su influencia, dice un crítico); ninguno vale, ninguno es nada en sí: son debussystas, no son ellos. Cuando una nueva vía es marcada por un gran artista, infinidad de astros menores le siguen: son los *istas*. Wagner da lugar a Humperdinck y, bajo cierto aspecto, al gran colector de maneras que es Ricardo Strauss. A César Franck sigue una pléyade de frankistas que, como Vincent d'Indy, Chausson, Guy-Ropartz, Déodat de Séverac, tienen vida propia. En cambio, con Debussy no sucede ésto. Su arte es de él, le pertenece: Su grandeza misma ocupa todo el terreno conquistado.

Y esta vía, ¿cómo la traza Claudio Aquiles? Ante todo, apoyándose en la tradición. Hemos visto que por maestros reconoce a Rameau y a Couperin, es decir, cuanto tiene la música francesa antigua de más pleno y suyo. Este amor de lo francés es característico en Debussy: véanse las baladas de François Villon o las tres canciones de Francia (con poemas de Carlos de Orléans y de Tristán L'Hermite) o el empleo de aires nacionales, como la vieja ronda *Nous n'irons plus au bois* que hace en *Jardins sous la pluie* o en las *Rondes de printemps*.

Además, ciertas disposiciones armónicas, ciertas gamas (la exatonal, por ejemplo) o la resurrección de los modos y procedimientos gregorianos, le son propias. No nos referimos a ellas por ser pedantes y resabidas. Y porque, además de haber existido estas "innovaciones" desde tiempo antes, por lo menos en germen, la técnica, lo muerto, no son quienes hacen al artista: los que sólo ven ésto y no el espíritu padecen de la peor de las miopías. Nada de ésto es Debussy. Su reforma va más lejos. No crea tampoco una música nueva con los procedimientos o el espíritu de otro arte: no es impresionista ni simbolista en el sentido literario o pictórico de las denominaciones. Lo dice y lo redice un crítico italiano (2) y no hemos de repetirlo.

Esta es la gran creación de Debussy: Antes de él la música se había compuesto de una o varias líneas melódicas que se sucedían, verticalmente, como una cinta de sonidos. Debussy es el creador de atmósferas musicales, que se expanden como un humo sonoro. Así como Maeterlinck, su colaborador, es más Maeterlinck en los silencios que en las mismas palabras, Debussy es más Debussy en la vaguedad de lo sonidos que se desvanecen (3). Esta similitud de poeta y de músico explica la maravilla de *Peléas*. Por eso mismo es que ciertos instrumentos, como las arpas, tienen un papel tan preponderante en su orquesta.

(1) Véase lo que el propio Debussy dice de Massenet en *Monsieur Croche, antidilettante*, n.º f.

(2) Luigi Ferracchio; *L'opera pianistica di Claudio Debussy*, Bottega di poesia, Milano, 1924.

(3) Que quien no lo crea oiga a Debussy interpretando en un piano sin pedales, y verá lo que significan, musicalmente, las palabras *tenez* o *laissez vibrer*.

Esta es, pues, la característica más característica de Debussy: la incorporeidad. De allí proceden todas las demás: su exquisita finura, su misterio, su dulce gracia. Y sus obras, aun las más dispares, desde *Peléas a la Boîte a joujoux*, de las *Canciones de Bilitis* a *Iberia* o el cuarteto, llevan todas su sello. Y sus personajes, desde la nieve que danza hasta la lluvia de la mañana, tanto Jumbo como las sirenas y el fauno como las *masques* son suyos, solamente suyos. Lo que sólo se explica con el título justísimo dado a su creador: *le faiseur de sortilèges*, el hacedor de encantos.

D. J. D.

"LA POESIA EPICA Y EL ALMA INFANTIL de Raúl H. Castagnino

No podía faltar, en este primer número de "Péñola", la nota que acogiera fervorosamente este libro de nuestro compañero Castagnino. El tema ha sido trabajado con vistas a una monografía que el esfuerzo y las innumerables preocupaciones del autor han elevado a la jerarquía de lo publicable. Uso este adjetivo en el mejor sentido, y de intento, pues, por lo que diré luego, tiene este trabajo, como característica esencial y valor más decisivo la de ser un esfuerzo vigoroso para subsanar una serie de dificultades auténticamente nuestras. Todo el trabajo, desde el esfuerzo central que va dirigido a adaptar lo épico (el poema del Cid especialmente) a la mentalidad infantil, las preocupaciones y problemas que bordea y hasta las limitaciones que a su turno indicaremos, nos lo revelan. Y esta autenticidad, el adjetivo más egregio por ser la cualidad más rara, es la que justifica su publicación.

El autor realiza dos adaptaciones de dos trozos del Poema del Cid hechas con el propósito de permitir al niño un primer acercamiento.

En la primera adapta el relato de la derrota y el cautiverio del Conde de Barcelona y en la 2a. los cantos I y II "que supone una síntesis de la vida del Cid". Al intentar la tarea se le han presentado al autor una serie de problemas que intenta resolver en las dos primeras partes introductorias. Para hacer una adaptación del poema del Cid que sea adecuada al alma infantil ha empezado, con verdadero espíritu de estudioso, por analizar la épica e indagar las características fundamentales de la psicología infantil. La 1a. parte se titula: la épica; la 2a.: el niño. La sola enumeración de los problemas que toca en la primera parte (creación de los mitos por los pueblos primitivos, creación de los mitos infantiles, paralelos entre unos y otros, transformación del mito explicativo en religioso, carácter conductor de los mitos y su supervivencia en la vida civilizada (en las naciones) y en la vida adulta de los individuos; la necesidad, por todo ésto, de cuidar la creación de los mitos infantiles y la utilidad de las epopeyas para la mente infantil; la naturaleza de lo épico, el héroe, lo heroico, el héroe y el medio; las epopeyas retóricas; causas de la decadencia de lo épico; la enseñanza de la historia en nuestro país; lo épico y lo histórico) y en la segunda (la emoción en el arte, la emoción, el placer y el dolor en el niño; la imaginación infantil, la necesidad de orientarla; las perturbaciones del niño en la

ciudad por el prematuro contacto con la realidad; la necesidad de llenar la fantasía infantil con ilusiones de ensueño; las formas del arte infantil actual y la necesidad de suplantárlas por "genuinas fuentes de belleza"), y las precauciones finales que, para realizar su adaptación sin que ningún detalle falsee la significación del poema o perturbe la comprensión del niño, toma el autor, dan una idea del esfuerzo y la honradez de su trabajo.

De las tres partes la más sólida y lograda es la tercera, con algunos resquicios de debilidad la segunda, mientras padece la 1a. de bastante endeblez.

La elección del tema preocupándose de lo que interesa al niño sin quebrantar su moral o de dar una visión de conjunto del personaje; la preocupación en los dibujos de los más mínimos detalles (algunos de los cuales no llegan, indudablemente, al niño) para dar la impresión de la acción de la épica, del paisaje; la forma dialogada de la 1a. adaptación son aciertos que apuntalan nuestro juicio en lo que respecta a la parte 3a.

De las partes 1a. y 2a. hemos anotado los problemas de que ahí se trata. Tarea de una crítica sería la de discutir con el autor problema por problema. En esta crónica, que sólo intenta dar noticia de la aparición del libro, apenas anotaremos algunas objeciones.

Claro que estos problemas, para dejarnos satisfechos, requieren su agotamiento. Pero ésta es tarea que el autor no se propone, pues como lo dice en el prólogo, esto "no será más que una compilación de cuestiones y un catálogo bibliográfico para que si alguien se interesa por ellas, pueda replantearlas y resolverlas".

Pero esto es sólo recato de prólogo y para llegar al final cada problema ha de tener su solución. Y de aquí nace la endeblez de esta primera parte. Está construída ella como para servir de base a la segunda y juntas justificar la tercera. Sin embargo carecen entre ellas, y las diversas partes de cada una entre sí, de trabazón lógica que sirva con fuerza de argumentación. Se pasa sobre las cuestiones como por encima. Se apunta el problema (a veces aparece sin que el autor lo anote, como si no hubiese tenido conciencia de él), se hacen algunas consideraciones y se toma una conclusión. Se toman actitudes, pero no se demuestra.

Así en el primer capítulo de la primera parte se hace un paralelo entre la psicología infantil y la psicología de los pueblos primitivos. Paralelo que hecho así, sin mostrarnos precisamente sus analogías y también sus diferencias, me parece que revela un apresuramiento peligroso. En el mismo capítulo y como consecuencia de esto y de haber sentado la función directiva de los mitos, se concluye la eficacia de enseñar epopeya a los niños. Esto nos parece muy discutible y sobre todo, y esto es lo que aquí interesa, no está demostrado. Porque está muy bien que pueblos primitivos y niños construyan mitos para darse explicaciones de las cosas, pero esto no demuestra que las construcciones de los primeros eran fecundas y orientadoras en la imaginación de los últimos.

Por otro lado queremos anotar dos opiniones (una de la 1a. parte y otra de la segunda) que si tal vez no son contradicciones indiscutibles re-

querirían una conciliación. Se postula en la segunda que, como reacción al prematuro enfrentamiento de los chicos con la realidad, que es pernicioso, se llenara su imaginación con ensueños y fantasías; por otro lado en la primera se combate la enseñanza de la historia legendaria y se propone una historia que sea "una pintura viviente de la manera de obrar de los hombres", en la que el héroe esté en función del medio. Me parece que la historia enfrentaría de nuevo al niño con una realidad que por otro lado se quiere evitar. Lo lógico sería, de acuerdo con el pensamiento anterior, que se dejara la leyenda o, en caso de creerla mala, reemplazarla por otra adaptada a la mente infantil.

Hemos señalado hasta aquí las características del libro, algunos aciertos y algunos defectos. Algunos otros defectos y muchas otras virtudes quedan sin tratar. Queremos decir, para terminar, que estamos ante un libro serio, documentado, promisor de otros que el autor nos deparará, sin duda superiores. Es además de todo esto, un libro doblemente simpático para nosotros: está escrito por un compañero nuestro y como trabajo de monografía para el Dr. Ricardo Rojas en el curso que sobre Epica castellana dictó en 1936. En su afán de acercar el Poema del Cid a los niños de nuestro país, en sus preocupaciones filosóficas, históricas, pedagógicas, en sus errores, hemos reconocido a un auténtico joven argentino, digno estudiante de esta Facultad. Por eso hemos recibido su libro con alegría y fervor. Sólo nos pesa que no hayamos podido hacer una nota más digna de su laboriosidad. Una crítica más objetadora y más ensalzadora.

H. W. C.

BEN JONSON

¿1573 - 1637

"He was buried in Westminster Abbey, and over him was placed the epitaph:

'O rare Ben Jonson'

(E. Albert, Hist. of English Lit., ed. George G. Harrap, 1922).

El pueblo británico recuerda este año el tercer centenario de la muerte de Ben Jonson, uno de los más originales dramaturgos, del teatro clasicista inglés contemporáneo de Shakespeare. Este no sólo fué contemporáneo de autor de "Volpone, or The Fox", sino también amigo, llegando a representar una comedia de Jonson, y quizá a pasar muchas noches juntos en las largas veladas de la "Taberna de la Sirena".

Su padre, hombre de cierta posición, falleció antes del nacimiento del poeta, y su madre contrajo segundas nupcias con un "master bricklayer".

No se sabe con absoluta certeza en dónde cursó sus estudios, aún cuando se afirma, que concurrió a las aulas de Cambridge o de Oxford. En ellas adquirió, sin duda alguna, su extraordinaria condición de humanista — que luego se reflejaría en su teatro, sin eludir, sin embargo, el típico realismo de la sociedad de su tiempo—, pasó a ayudar a su padre en el oficio. Una anécdota, de esas que suelen no ser ciertas, pero que importan un gran valor humano, lo representa en su pesada labor ante una hilera de ladrillos, manejando con una mano la cuchara de albañil y sosteniendo con la otra, un libro de versos de Horacio.

Pronto abandonó el oficio, ingresando en los ejércitos del rey que marchaban para los Países Bajos, Protegido de Raleigh y luego de Jacobo I, recibió en su vida de artista cortesano, muchas recompensas. Su primera obra de significación es "Every Man in his Humour", escrita y representada en 1598. Muchos críticos hacen notar que esta obra tuvo, quizá, mucha influencia en la célebre "The Merry Wives of Windsor" de Shakespeare. De esa misma época en su conversión al catolicismo, situación que mantuvo durante doce años, para volver al anglicanismo que profesara con anterioridad.

Su firme tradición clásica en materia teatral, le hizo huír de la tendencia pópular, base del teatro isabelino, y sostener agrias polémicas, tanto como las de Boileau en defensa de la estética neoclásica. Esos entredichos culminaron con su obra "The Poetaster", sátira despiadada de sus enemigos.

La obra de Jonson ha sido clasificada en la siguiente forma: "comedies", "tragedies", "masques" y "lyrics".

Comedies: "Every Man in his Humour" (1598), a la que siguió "Every Man out of his Humour" (1599), "Cinthia's Revels" (1600) y "The Poetaster" (1601). Dice un crítico inglés al referirse a esas obras: "These earliest comedies are rather tedious in their characters, for they emphasize unduly the 'humour' or peculiar characteristic of each individual. They are, however, ingenious in plot, rich in rugged and not entirely displeasing fun, and full of vivacity and high spirits".

Sus mejores obras en este género son: "Volpone, or the Fox" (1605), "Epicene, or the Silent Woman" (1609) y "The Alchemist" (1610). Más inferiores que las anteriores son: "Bartholomew Fair" (1614), "The Devil's an Ass" (1616) y "The Staple of News" (1625).

Tragedies: "Sejanus his Fall" (1603) y "Catiline his Conspiracy" (1611), "are too laboured and mechanical to be reckoned as great tragedies, though their author would fain have them so".

Masques: "The Masque of Beauty" (1608), "The Masque of Queens" (1609) y "Oberon the Fairy Prince". (1611).

Lyrics: Sus poesías han sido intercaladas en sus obras: elegías, epítafios y otras composiciones de oportunidad y de relativo valor.

De entre sus obras de este género, no podemos dejar de recordar su famosa "Drink to one only with thine eyes", tan gustada por los ingleses.

Ben Jonson, por su acendrado amor al arte clásico, representa una figura interesantísima en la lucha por el predominio entre lo clásico y lo popular en el teatro inglés del período isabelino. El también conoció la melancolía y la desesperación del artista, y relativamente joven, visitó la región de los lagos, que siglos más tarde fué el ideal, la temática y el consuelo de lo más escogido de la poesía victoriana.

Inglaterra conmemora este año el tercer centenario del poeta, y creo que con el mismo amor, interés y consecuencia, que tiene para los artistas que fuera de lo específico de su arte, contribuyen, — y es algo característico del alma inglesa — sinceramente o no, a la gloria de las tradiciones de su patria, con ese espíritu tan conservador y patriótico, que define claramente, la posición del inglés en la historia y la literatura mundiales.



AGRUPACIÓN "PÉÑOLA" DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COMISION DIRECTIVA

1937 - 1938

Presidente...	Sr. Antonio Canale
Vicepresidenta...	Srta. Josefina Graiño
Secretario General...	Sr. José Ramón Mayo
Tesorera...	Srta. Etelinda Lordi
Protectora...	Sra. Felisa Vázquez Saravia de D'Elía
Secretario de Actas...	Sr. Mauricio Ferrari Nicolay
Delegados por 1er. año...	Sr. Carlos Pasini Dr. Martín Calvo
Delegados por 2º año...	Srta. Sara Nelly Brunero Sr. Miguel D. Etchebarne
Delegados por 3º año...	Srta. Ema Napolitano Dr. Armando S. Parodi
Delegados por 4º año...	Srta. Ana Mazzucca Srta. Julia Villares
Delegados por 5º año...	Srta. Hortensia Farto Srta. Cora Altuna
Director de la Biblioteca...	Feliciano F. Casanova

COMISION DE FIESTAS

Isabel F. Paladino, Dina Bosisio y María E. Palmieri

REVISTA

Director...	Antonio Ernesto Serrano Redonnet
Secretarios de Redacción...	J. E. Sabor y Daniel J. Devoto Letras Clásicas: José San Román; Letras Modernas: Josefina Graiño; Filosofía: Mauricio Ferrari Nicolay; Historia: Alberto Mario Salas; Artes Plásticas: Dr. Armando S. Parodi.
Comisión Asesora...	Pedagogía: Julio Mario Delmás; Dr. Martín Calvo
Administrador...	

