Hombres, ideas y libros

LITERATURA AMERICANA

Libros argentinos

«LA VIDA EMOTIVA», por *Alberto Palcos*.—Edit. M. Gleizer.—Buenos Aires.

Con la publicación de «El Genio» se reveló Alberto Palcos como una de las más sólidas y brillantes personalidades del mundo intelectual argentino. En aquella obra podía sentirse ya la presencia de un espíritu vigorosamente nutrido por una amplia cultura y poseedor de una visión penetrante que le permitía encarar los problemas estudiados bajo un aspecto lleno de originalidad. Para Palcos no tiene el genio el carácter que le atribuyó el autor de «Genio y Degeneración», sino que, por lo contrario, constituye la más alta manifestación del equilibrio endocrino y nervioso. Bovio, Nordau y otros vieron también en el genio el más perfecto tipo humano; pero Palcos supo desarrollar su doctrina a la luz de los más recientes hallazgos de la ciencia y con acopio de originales y valiosas observaciones, todo lo cual valió a su libro el ser acogido con aplausos en los círculos científicos europeos y americanos.

Su obra reciente, *La Vida Emotiva*, en la que dilucida con acierto indiscutible el arduo problema de las emociones, está llamada a afianzar la reputación intelectual de Palcos y a prolongar el éxito de su primer libro. Probablemente la psicología es, en la actualidad, la menos científica de las ciencias. Las

teorías se suceden unas a otras, sin que ninguna logre desprenderse de su calidad de hipótesis para adquirir la solidez de una ley general. Los enunciados de Wundt, Lange, James, Ribot, Sollier, Binet, Strümpel, Claparède, Edinger, Buhler, etc., etc., llevan una vida accidentada en la que los momentos de relativo esplendor están demasiado mezclados a otros de piadosa relegación y apartamiento. Por eso hace quince años Kostyleff, aburrido de caminar incesantemente por entre pavorosas recopilaciones de las que emanan principios contradictorios o vagas generalizaciones, proclamó la crisis de la psicología experimental. Desde aquella época, y no obstante los nuevos sistemas de experimentación puestos en práctica, no puede decirse que se haya llegado a resultados satisfactorios en la comprobación de las hipótesis fundamentales.

Alberto Palcos hace ahora una nueva revisión de los progresos realizados en el estudio de la génesis y naturaleza de las emociones. Analiza los varios aspectos de las nuevas hipótesis; y, con una agudeza crítica admirable, sabe poner en claro sus errores y revelar sus contradicciones. Desde la distribución o plan de la obra puede advertirse que el autor domina la materia estudiada y conoce perfectamente el camino que ha de llevarle a la consecución de su fin. Y a cada momento, en la exposición de las doctrinas o en el desarrollo general del trabajo, se siente la marcha de un pensamiento firme que se deja ver todo entero a través de un estilo preciso y transparente.

Empieza Palcos por hacer ver la importancia que tiene la vida afectiva en el desarrollo general de la vida, y su preeminencia, a este respecto, sobre la inteligencia. La vida se propaga por el instinto y no por el entendimiento; ahora bien, el instinto es auxiliado por las emociones y las pasiones, que constituyen la vida afectiva. «Las emociones—dice el autor, pág. 38—si aparentemente desorganizan nuestra actividad, es para que el instinto la recomponga o para que la inteligencia entre en funciones. Su papel consiste en vigilar. Las emociones son centinelas de nuestra vida. Con sus voces ora llaman al instinto, ora incitan a la inteligencia. Y cuando el instinto o la inteli-

gencia acuden ellas se retiran».—En este primer capítulo se refiere, en seguida el autor a un problema de mucha importancia para el arte: ¿desaparecerá el sentimiento por la progresiva intelectualización del hombre? Ya Kant y Renan, entre otros, pronosticaron la desaparición del arte, desalojado por la ciencia. El estudio de Palcos disipa el temor que inspiran aquellas terribles profecías. No hay probabilidades de que el arte pueda desaparecer; a lo sumo podrán desaparecer algunas formas determinadas de arte para dar lugar a otras. Pero para que desapareciera el arte sería necesario que hubiera incompatibilidad entre la sensibilidad y la inteligencia. La verdad es—como lo recuerda el autor—que esa incompatibilidad no existe. Más aún, la sensibilidad suministra a la inteligencia la materia prima para sus combinaciones; y toda inteligencia cultivada acrecienta su capacidad para la emoción.

Luego de haber establecido las funciones que tiene la afectividad, entra el autor al estudio de la naturaleza y génesis de las emociones. Esta materia abarca hasta el capítulo VII inclusive y va precedida, en el capítulo II, de una interesante exposición acerca de los precursores de las teorías modernas, entre los que sobresale Descartes por la exactitud de sus apreciaciones. Es particularmente interesante la crítica que hace el autor a las teorías de James y Lange. Las de Lange le parecen insostenibles después de los hechos alegados y que, en realidad, llevan necesariamente a esa conclusión. Respecto de James, comienza por proponer una modificación al nombre de «teoría periférica», con que se la designa generalmente, para hacer una designación más exacta, llamándola «teoría órgano-periférica». Analiza, en seguida, las célebres paradojas: «sufrimos porque lloramos» o «estamos alegres porque reímos», paradojas que son todavía para muchos, dogmas venerables. Las argumentaciones muy sólidas que allega Palcos para establecer su propio punto de vista en esta cuestión, resultan reforzadas con las conclusiones que fluyen del capítulo IX, dedicado al estudio de la emoción en los actores teatrales. En efecto, si la teoría paradójal de James fuera exacta, los cómicos o actores teatrales que realizan toda la mímica de las emociones:

tristeza, alegría, odio, cólera, celos, etc., etc., deberían ser poseídos por la emoción respectiva. Sin embargo, la experiencia recogida entre los mejores actores comprueba lo contrario. Y se comprende que no pueda ser de otro modo, pues si el actor fuera dominado por la emoción, cuya mímica reproduce, olvidaría su papel y perdería el dominio de sus actos, siendo arrastrado por el torrente emocional. Con no menor habilidad y precisión, analiza la teoría cerebral de Sollier, tenida, aun por su mismo autor, como la antítesis de la doctrina de James. Sin embargo la fina crítica de Palcos logra poner de manifiesto cómo estas doctrinas, que parecen enemigas, se completan en vez de destruirse.

Terminado el estudio de las teorías sobre la emoción, pasa el autor a una especie de explicación práctica de las teorías sustentadas, analizando la génesis y naturaleza de la emoción en los místicos, en los cómicos y en los oradores. Sería materialmente imposible querer dar en estas líneas una idea del valor de las observaciones y análisis que acerca de este punto hace el autor. Habría que ir comentando párrafo a párrafo toda la obra. Sin embargo, quiero detenerme brevemente en el capítulo relativo a la emoción en los cómicos, por ser este un campo en el que cada cual puede hacer fáciles comprobaciones de la exactitud de las teorías. Puede señalarse, desde luego, el hecho de que estas doctrinas destruyen por completo las ideas de Max Nordau expuestas en su obra «Psico Fisiología del Genio y del Talento», en lo que se refiere a la emoción en el cómico. En efecto, dice Nordau que el cómico ha de ser como un fusil cuyo gatillo funcione con facilidad excepcional, de modo que la más ligera impresión le baste para provocar en su alma el estado emocional que ha de ser representado. De las teorías que sustenta el autor de *La Vida Emotiva* vamos a ver que, en realidad, el mejor actor es el que no se emociona.

En primer término, se refiere Palcos al hecho de que los autores de teorías y los cómicos se contradicen. Así, mientras las encuestas de Binet en Francia y las de Alcayde en España confirman las teorías de James, las investigaciones críticas de Lewes, persona de gran versación en materia teatral, son completamente

desfavorables. Estos resultados los atribuye Palcos a diversos factores, como ser: falta de un severo análisis crítico de las declaraciones que los cómicos hacen en las encuestas; diferente sentido en que toman la palabra «emoción» el actor y el psicólogo; prejuicio profesional de actor que cree que «debe» emocionarse para no herir la dignidad del arte; y facilidad del cómico para autosugestionarse y padecer ilusiones afectivas, más frecuentes que las mismas ilusiones intelectuales. Para evitar todos estos vicios, abandonó Palcos el sistema de encuestas, reemplazándolo por la observación directa y por lo que el cómico deja traslucir en su conversación ordinaria sobre el oficio. Fruto de estas investigaciones es el capítulo IX de la obra, que aparece reboante de curiosas y originales observaciones referentes a Zacconi, Talma, Sara Bernhardt, Coquelin, Tallaví, Díaz de Mendoza, Borrás, Thuillier, María Melato, la Duse y los principales actores argentinos, como Angelina Pagano, Camila Quiroga, Blanca Podestá, Francisco Ducasse, Roberto Cassaux, etc., etc. En resumen, se tienen dos grandes grupos de actores: los cerebrales y los emotivos. Todavía forma un tercer grupo con la combinación de los dos tipos primarios y que denomina «cerebral-emotivo».

Los actores cerebrales no se emocionan, lo cual no les impide emocionar a los espectadores. Pertenecen a este grupo los más grandes actores: Sara Bernhardt, Coquelin, Novelli, Talma, etc. El tipo emotivo siente al trabajar; su trabajo es, por lo tanto, desigual y está expuesto a fracasos. La mayoría de los actores argentinos — dice el autor — pertenece a este grupo emotivo. Se debe esto — añade — a que se trata de un teatro incipiente cuyos fundadores salieron del circo. Menos mal que estos autores argentinos están más adelantados que los nuestros que no han salido todavía del circo. Finalmente, la emoción de los actores emotivos es siempre inferior a la emoción real.

El tercer tipo, el cerebral-emotivo, siente la emoción pero la domina y atenúa de manera de no perder el contralor propio. Este tipo de actor en cuanto domina y atenúa su emoción se acerca más al tipo cerebral que al emotivo. Pertenecen

a este grupo Zacconi que a veces sin embargo era puramente cerebral. También forman en este grupo Garrick que sentía algunos papeles pero proclamaba la necesidad de componer el personaje por medio del trabajo mental; la Duse que se emocionaba a veces y hacía entonces un trabajo disparejo, rayando, en cambio, a gran altura en aquellos papeles o situaciones en que no se emocionaba.

El capítulo dedicado a los oradores es también de mucho interés. En nuestro país donde los oradores hacen estragos, sería conveniente divulgar las enseñanzas de Palcos para que perdieran un poco su prestigio sentimental los ciudadanos demasiado habladores. Sin embargo, menester es confesar que el orador es superior al cómico porque a más de la interpretación mímica—gestos, actitudes, tono de la voz, ademanes, etc., etc.,—pone el orador, o puede poner, las ideas y la forma de expresión verbal. En una palabra, hace, o puede hacer, una creación. El actor, en cambio, no crea ni las situaciones, ni las ideas, ni el texto de la obra; se limita a poner en cada caso la mímica que corresponde por naturaleza a la situación o al personaje creado por el autor teatral. Por esto Max Nordau sostiene con mucha razón que jamás un actor puede ser genial, como no puede serlo tampoco un instrumentista por perfecta que sea su técnica. No pueden existir actores o concertistas geniales porque para alcanzar ese título es necesario crear algo. Por otra parte, la creación intelectual no puede presentarse sino en dos formas: o el hallazgo de ideas absolutamente nuevas o el empleo nuevo de elementos ya conocidos. Ni el actor ni el simple instrumentista se hallan en estos casos. En efecto, uno y otro deben acomodarse a una concepción ajena, tarea para la que basta el talento que permite descubrir el carácter que debe darse a un personaje o la manera de interpretar una situación escénica o un pasaje musical. La diversidad de gestos, tono de la voz, actitudes o ademanes; la mayor o menor viveza o intensidad pasional que se imprima a un personaje o que se ponga en la interpretación de un trozo musical no revelan más genio que el que puede revelar un buen

lector, que con la modulación de la voz, las pausas oportunas, el apresurarse en ciertos pasajes o el detenerse en otros, el alargar las palabras o el hacerlas marchar impetuosamente, obtiene un efecto especial al leer un pasaje de novela.

Finalmente dedica Palcos el último capítulo de su obra a hacer una síntesis de las doctrinas expuestas en el desarrollo de ella. Frente a éstas expone su opinión que viene a conciliar las teorías opuestas, quitando a cada una de ellas las limitaciones que las separan, y aprovechando, muy hábilmente, aquello que tienen de común en el fondo. El libro de Palcos es una obra de verdadero valer por el método expositivo, la lógica del discurso, la agudeza de la crítica, la originalidad de las observaciones y hasta por la flexibilidad y precisión del lenguaje. Es una obra que por su espíritu de investigación y de estudio hace honor a la juventud intelectual argentina.

«EL BURRO DE MARUF». — *Arturo Cancela*. — Edit. M. Gleizer. — Buenos Aires.

La publicación de las narraciones, ensayos y relatos que acaba de hacer Arturo Cancela bajo la protección del burro de Maruf plantea cuestiones interesantes para el conocimiento del inquieto espíritu del autor. En Octubre de 1922 apareció el primer libro de Cancela, titulado «Tres Relatos Porteños»; ahora da a luz una nueva obra y de las fechas que llevan los artículos que la forman se desprende que el autor empezó la publicación de sus libros por el segundo volumen. Nos da, así, la oportunidad de asistir a la realización de un fenómeno verdaderamente einsteiniano. Le ocurre al lector lo que, en la hipótesis de Einstein, le pasaría al individuo que pudiera viajar a más de trescientos mil kilómetros por segundo. Este afortunado viajero daría alcance a los rayos luminosos que partieron hacia el espacio antes que él empezara su carrera. Podría, así, impresionar su retina con la visión de los hechos que ya habían transcurrido. Con su máquina alcanzaría al pasado, lo transformaría en presente y aún podría convertirlo en futuro, si pasaba

delante de esos rayos luminosos y luego, deteniéndose, esperaba ser alcanzado por ellos.

Empezamos conociendo a Cancela por su obra de 1922; y «El Burro de Maruf» nos lleva, actualmente, hacia el pasado con la velocidad con que se acostumbra a salvar distancias en el país de las «Mil y una Noches», de donde salió este pollino que ayudaba en su pobreza al desgraciado «fella» (1). Y así como antes ayudó a Maruf a encontrar un tesoro maravilloso, nos ayuda, ahora, a nosotros a encontrar aspectos del espíritu del autor que nos eran desconocidos. En los «Tres Relatos Porteños» hallamos a un humorista que se entretiene en dirigir la corrosiva acidez de sus ironías hacia el campo de las costumbres sociales, políticas y administrativas. Anteriormente había hecho igual cosa en el mundo abstracto de la especulación filosófica y en los círculos graves y doctorales de la pedagogía, como lo acreditan los trabajos agrupados bajo los títulos «Al margen de la filosofía» y «Orillando la Pedagogía»:

El célebre profesor Herlin, de la Universidad de Upsala, descubridor del cocobacilo para combatir la plaga del conejo, cuya biografía se hace en los «Tres Relatos Porteños» aparece en el cuento «Cacambo» con un carácter algo diferente del que le conocíamos, mediante aquella obra. No obstante que la fecha de «Cacambo» es anterior a la publicación de los Tres Relatos, la modificación del carácter se ha verificado en época posterior a aquella cuya historia se hace en esa obra. En efecto, la historia de las andanzas del sabio sueco termina, después de numerosas desgracias, con el matrimonio que le sobrevino a título de indemnización por la muerte del conejo, «Pepe», acaecida en 1918. Hasta ese momento, Herlin era un personaje puramente pasivo en la producción de lo cómico y de la ironía. En «Cacambo», año 1920, Herlin es un sujeto ingenioso que hace discursos irónicos a la manera del Luciano Bergeret, catedrático

(1) «Mil y una Noches». Noches 959 a 971 Trad. Mardrus (Cit. de Cancela). En la versión española de esta traducción, hecha por Blasco Ibáñez, el cuento empieza en la pág. 181 del Vol. 22 y termina en la pág. 44 del Vol. 23. En esta traducción el burro aparece transformado en una yunta de bueyes.

de la Facultad de Letras de la Soborna. Tal vez no sea exacto, sin embargo, decir que hay modificaciones en el carácter de Herlin. En «El Cocobacilo de Herlin» no tuvo oportunidad el sabio profesor de revelar todas sus cualidades, ni ocasión para entrar en confidencias que pudieran manifestar la naturaleza de su espíritu sumergido permanentemente en la ciencia. Apenas alcanzó en aquella época a pronunciar un discurso en la inauguración del Instituto Modelo de Bacteriología Agrícola. Pero este discurso, que dió motivo para que un español belicoso retara a duelo al profesor, ha sido conservado sólo fragmentariamente y la parte conocida no permite apreciar otra cosa que la erudicción del sabio bacteriólogo en las ciencias históricas. «Cacambo» completa, probablemente sin agotarla, la personalidad de Herlin.

Cancela sabe explotar lo cómico que existe en el tipo profesor. Aprovecha la natural rigidez de criterio del especialista para hacerle chocar contra las realidades. Lo cómico brota, así, espontáneamente por la falta de acomodamiento al medio, que constituye un surtidor inagotable para las diversas formas de la comicidad. Por eso son cómicos esos sabios, llámense Herlin, Witzelmann o de otro modo, que aferrados a su ciencia pasan sin ver las cosas del mundo material, tropezando con ellas al querer referirlas al círculo de su propia especialidad. Es el tipo ingenuo del sabio a quien basta el hallazgo de una piedra que tiene una forma parecida a la de una hacha para sobre esta piedra edificar toda una civilización y suponer la existencia de razas numerosas que han contribuido a labrarla. De deducción en deducción, se abre camino el sabio hacia la verdad; y luego de haber supuesto la existencia de esas razas, escribe, naturalmente, la historia de su desarrollo y desenvolvimiento, calcula la población de sus ciudades, establece el nombre de sus gobernantes y las dinastías que se sucedieron en el poder. En una palabra, se llega a la situación cuya comicidad explotó con tanto acierto Mark Tewain en sus «Fábulas edificantes para Niños Adultos de Ambos Sexos». Cancela se refiere especialmente en dos ocasiones a las diversas formas de este

sagrado candor de los sabios: una en «Las Dos Religiones» al comentar el caso del profesor Scopes, y la otra en «El Pronóstico del Dr. Trublet». «Procedamos—dice en este último relato—con la cortesía usual entre los hombres de ciencia que aceptan sin vacilar, como verdades reveladas, los resultados inseguros de las disciplinas que le son extrañas. Así se ha fundado la psicología moderna sobre la fisiología, psiquiatría sobre la psicología, y la criminalología sobre la psiquiatría».

Los políticos, o sea los individuos que realizan toda clase de actos, incluso los lícitos, para ubicarse en las cercanías de la Caja Fiscal, son también elementos de gran valor cómico en manos de Arturo Cancela. De nuevo la rigidez de hábitos inveterados, la inercia y el automatismo son los resortes que entran en juego. Así «el compañero Forteza» que en «Un Internacionalista» aparece predicando contra la patria; y luego, llevado por los acontecimientos prorrumpe en exclamaciones de júbilo al ver su bandera en suelo extraño, nos descubre, en un movimiento automático, el verdadero fondo de su espíritu, oculto por la fraseología de ocasión. La comicidad surge de la falta de adaptación de su espíritu a las doctrinas que predica; su ser íntimo funciona automáticamente y choca contra el personaje aparente. En igual fundamento descansa la comicidad del político que ofrece, por ejemplo, regeneración y honradez en los asuntos públicos; y luego, arrastrado por su verdadero espíritu cae en los mismos vicios que sus antecesores. Sabido es que la regeneración y la honradez que ofrece un político no se verifica nunca en el mismo, sino en el político a quien ha desalojado, pues como este carece de dinero y de los halagos del poder se regenera y se hace honrado por sí solo y sin esfuerzos.

Evidentemente, a primera vista, puede causar sorpresa el encontrar en un libro de narraciones humorísticas un estudio de crítica literaria hecho con la sagacidad del ensayo que se refiere a la filosofía de Samuel Butler. Pero luego esa sorpresa se desvanece al considerar que el escritor humorista posee un talento analítico que bien puede aprovechar brillantemente en la

crítica literaria. Tal vez la sorpresa en este caso deriva, también, de la circunstancia de ignorar que Arturo Cancela se hubiera aplicado a esta clase de materias. Para ellas posee, a más de su natural talento analítico, una cultura sólida y amplia de la que da claras muestras aun en sus relatos humorísticos. No estará de sobra recordar, por ejemplo, a este respecto que en «El Pronóstico del Dr. Truble», expone de paso, sobre la emoción en los cómicos, idénticas ideas a las contenidas en la obra de Alberto Palcos que comentamos más arriba.

«EL PUÑAL DE ORIÓN».—*Sergio Piñero Hijo*.—Editorial Proa.—Buenos Aires.

Había empezado la lectura de este libro bajo la más favorable impresión. Las palabras con que el autor justifica su obra, la agradable presentación material del texto, o no sé qué, me hicieron entrar con alegre confianza en lo desconocido. Llevaba ya corridas cuatro páginas cuando se presenta la descripción de la partida de una nave con el correspondiente grupo de mujeres que agitan sus pañuelos desde el muelle y la inevitable comparación del batir de los pañuelos con las alas de las gaviotas. Esta comparación que era ya vieja cuando los fenicios se despedían de sus amigas al salir a sus excursiones del Mediterráneo, me llenó de innegable temor. Retrocedí casi espando ante esa frase que me parecía una muralla infranqueable. Mas, ahora, del lado de allá de esa muralla, que no es en realidad sino una pequeña aspereza en el suave contorno de la forma, me arrepiento sinceramente de haber tenido la lejana intención de abandonar la lectura de la obra. Del lado de allá de esa frase, había, verdaderamente, un panorama imprevisto dibujado por un artista original.

«El valor de esta obra—dice el propio autor en las líneas preliminares—reside en su espontaneidad». Sin embargo, me parece que tal aserto no es exacto. Esta obra vale, no porque sea espontánea, sino porque revela una sensibilidad rica en matices y un talento que sabe aprovecharse de ella. La espontaneidad o

la sinceridad como equivalente de verdad, o sea en el sentido de tratarse de hechos material y realmente ocurridos pueden tener valor desde el punto de vista de la moral pero no constituyen valores artísticos. ¿Qué mérito estético puede tener una obra espontánea si es desagradable? ¿Y qué importa, en definitiva, que no sea espontánea si es bella? Imaginemos lo que hubieran sido estos apuntes de viaje si, en vez de ser escritos por un artista como el autor, fueran la obra espontánea de otro cualquiera de los tripulantes de la nave. Tampoco es un mérito en arte la espontaneidad, en el sentido de que la obra se entrega sin retoques tal como la concibió primitivamente el autor. Esta cualidad puede significar, a lo sumo, un descanso o menor trabajo para el autor; pero a quien goza de la obra de arte no preocupa el que haya sido retocada o modificada, ni los procedimientos que precedieron a su formación. Se goza con la obra perfecta, sea esta producida espontáneamente o por medio de modificaciones sucesivas. Además, la obra de arte no se concibe completa en un solo acto, salvo en sus líneas más generales; y antes de tomar forma material, el espíritu le ha hecho muchos retoques y modificaciones; y se los sigue haciendo en el curso de la obra, a medida de las impresiones que en ese tiempo recibe.

«El Puñal de Orión» contiene el relato de las impresiones recogidas por el autor de un viaje a la lejana isla de Georgia del Sur, que levanta sus tierras áridas en el solitario camino hacia el polo. Es un libro de viajes que no se parece a otros muchos libros de esta especie; no hay allí las notas detalladas y vacías con que los viajeros suelen abrumar sus narraciones. Un estilo preciso, bordado de imágenes y comparaciones felices, va trazando cuadros nítidos y llenos de vida, en los que dejan su huella amarga la angustiosa soledad de los mares y las luchas titánicas del hombre pequeño e inerme—ante las fuerzas pavorosas y siniestras de la naturaleza. El lector sigue con dolorosa expectación la marcha incierta de aquella nave, que corre «una carrera de vallas» saltando sobre las olas, sacudida durante noches interminables por interminables tempestades. Pero, al fin, cuando llega un día de bonanza llega, también, la hora de regocijarse con el esplendor luminoso y

fantástico del enorme desierto de agua. Piñero manifiesta una especial delicadeza para la percepción de las sensaciones de color. Ora en capítulos especiales, como en el tercero, ora a lo largo de toda la obra, los aciertos descriptivos, las comparaciones y metáforas, como gemas rutilantes, marcan la presencia de una imaginación fecunda en recursos. Podría ir entresacando algunos de entre ellos para corroborar lo expuesto; pero, acaso, desprendidas de las páginas en que están colocados carecerían de todo el valor que tienen en la trama general de las descripciones.

El conjunto de la obra deja la impresión de que el autor se sitúa ante el mundo con una tranquila resignación fatalista. Se embarca a bordo de una nave rumbo hacia Georgia del Sur, o hacia la Muerte. ¡Da lo mismo! Y mientras se llega a uno u otro de esos puntos, el autor va disfrutando de las sensaciones que se le presentan, ya sean alegres, ya tristes. Y goza de ellas sin apresuramientos, con el lento ademán de quien paladea un vino delicioso. Se diría que le es igual que la embarcación tarde una semana, un mes o un año en el viaje, que vaya en realidad hacia esa Georgia del Sur o hacia el polo o que no vaya a parte alguna determinada. Un espíritu aventurero arrastra al autor. Cuando está triste no piensa que la tristeza es interminable, ni que es breve la dicha en los momentos de gozo. Se siente como llevado por las misteriosas fuerzas de la emoción y se deja ir, subiendo y bajando en la corriente invisible, como la breve nave que le lleva hacia lo desconocido, a través de un mar obscuro o luminoso, amenazante o risueño, sacudido por el terror trágico de la tempestad o adormecido por el resplador sedante de la luna.

Su estilo, reposado y flexible, se amolda a las más variadas situaciones; y con tanto acierto recoge las impresiones cambiantes de la luz, como las escenas fugitivas de la caza de la ballena o el cuadro, mudamente trágico, de la despedida a la comisión de relevo que queda en el observatorio de las Orcadas. Dos o tres líneas, breves y desnudas, bastan a la intuición artística de Piñero para fijar el dolor viril de aquella partida angustiosa. A muchos días de la lectura del libro, está todavía

presente a mi espíritu la visión de aquellos cinco hombres que se quedan en la playa, inmóviles, mudos, sin un gesto, aferrándose con la mirada a la nave que se aleja rumbo a la vida, mientras ellos se quedan abandonados en la soledad infinita, bajo la mirada de Orión que, desde lo alto de las constelaciones, les amenaza con su puñal de estrellas.

LUIS D. CRUZ OCAMPO.