

# SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE  
VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1949

AÑO XVII

BUENOS AIRES

THE

LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY OF

1874

1874

UNIVERSITY OF

# S U M A R I O

JOSÉ FERRATER MORA  
*SOBRE LA NOCIÓN DE EXISTENCIA*

NATHANIEL HAWTHORNE  
*WAKEFIELD*

OCTAVIO PAZ  
*EL PRISIONERO*

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE  
*EVASIÓN*

HENRY JAMES  
*TRES CARTAS A H. G. WELLS*

## CRÓNICAS

LITERATURA Y CINEMATÓGRAFO ☆ *Nicole Védres*: Una idea por día ☆ *Victoria Ocampo*: Nueva York-Miami (Vuelo 303) ☆  
REALIDAD ARGENTINA ☆ *Luis de Elizalde* (hijo): Los arrecifes de coral ☆ EL PROBLEMA EDITORIAL ☆ ¿Un nuevo coloniaje? ☆ *Daniel Cosío Villegas*: España contra América en la industria editorial ☆ NOTAS DE LIBROS ☆ *Carlos Mastronardi*: Julien Benda: "El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina" ☆ *Luis Emilio Soto*: Carmen Gándara: "El lugar del diablo"

THE HISTORY OF THE

ROYAL SOCIETY OF LONDON

FROM THE FOUNDATION

TO THE PRESENT

BY JOHN WALLIS

AND JOHN WALLIS

CONTENTS

Introduction  
The Royal Society  
The Foundation  
The Charter  
The Statutes  
The Officers  
The Members  
The Proceedings  
The Library  
The Museum  
The Observatories  
The Observations  
The Experiments  
The Discoveries  
The Honours  
The Privileges  
The Influence  
The Decline  
The Revival  
The Present State

# S O B R E L A N O C I Ó N D E E X I S T E N C I A

## UN ANÁLISIS DE SUS SIGNIFICACIONES

*El vocablo "existencia". Origen existencial, orientación esencial y existencialización de la esencia en los orígenes de la filosofía.*

Se habla hoy tanto de existencialismo, que un análisis de las significaciones del término "existencia" no es acaso totalmente inútil. Tanto menos lo es, cuanto que gran parte de los debates habidos sobre la cuestión obedecen a imprecisiones —a veces complacientemente mantenidas— de la terminología. No pretendemos, por supuesto, agotar aquí el problema, entre otras razones porque un análisis lógico-semántico e histórico-filosófico de la significación de un vocablo no nos dice mucho acerca de la realidad misma de la cosa. Pero una previa limpieza de la significación es con frecuencia mucho más útil de lo que suelen imaginar quienes, seducidos por la especulación, olvidan el peculiar poder del análisis. Frente a la turbia imprecisión que amenaza con ahogarnos como una marea, comencemos, pues, por practicar una de las actividades caritativas propias de los filósofos: la insistencia en la claridad.

Reconozcamos, ante todo, que las dificultades que se presentan para este análisis son particularmente agudas. El término "existencia" es, en efecto, uno de los más debatidos en la filosofía. En muchos respectos es inclusive el punto de toque para conocer la orientación —o la

falta de orientación— últimas de un pensamiento filosófico. No nos ayudará mucho, por supuesto, saber lo que significa existencia en su sentido más lato. En su sentido más lato —y también más impreciso— se dice que la palabra “existencia” significa “lo que está ahí” —*existit*—, lo que sale “de” algo, constituye algo, se muestra o inclusive “se levanta” por encima de algo. Según esto, existencia significaría lo que se halla en la cosa, *in re*; en suma, lo que posee “verdadera” realidad. Pero todo esto es, como apenas necesitamos señalarlo, hartamente vago. Aparte de que es demasiado verbal, una definición como la señalada no cubre tampoco todos los modos en que se *dice* de algo que es una existencia. Sin duda, el “poseer realidad” es uno de los caracteres de la existencia. Pero no el único. Una vez más, por lo tanto, el saber qué sea la existencia, cuál sea su *natura*, es cuestión sobremanera difícil y, en el marco de una definición general, acaso imposible. Abandonemos, pues, provisionalmente el empeño puramente definidor y veamos si alguna mayor claridad nos es proporcionada por el uso histórico del vocablo.

En los primeros momentos del pensar filosófico el problema de la existencia era simplemente resuelto, como sabemos, mostrando *cuáles* son las existencias o la existencia que se suponían poseen realmente realidad. La pregunta por la existencia equivalía entonces a la pregunta por el ser. (Prescindamos de las dificultades inherentes a tan desteñido vocablo). En todo caso, un hecho es obvio: tal como se planteaba la pregunta, la existencia podía ser tanto lo real que se halla tras lo sensible y cambiante, como el mundo inteligible. En este último caso, naturalmente, la existencia resultaba coincidir con la esencia. Pero el *sentido* de la pregunta era en cada caso sensiblemente idéntico. Sin duda que ya en la ontología de Parménides, y cuanto más en la teoría de las ideas de Platón, hay múltiples precisiones sobre el problema mismo de

*la existencia* a diferencia del problema de *lo existente*. Las condiciones formales que necesita poseer un ser para que sea son, evidentemente, *una* respuesta al problema. Ahora bien, sólo con Aristóteles la pregunta por el “ser de la existencia” parece suficientemente dilucidada o, por lo menos, entendida. Aristóteles, en efecto, no distingue solamente entre *el hecho de ser* y *lo que el ser es*, sino que, además, precisa que la existencia es *uno* de los *ingredientes* del ser. La radicación de la idea en la cosa, que parece ser una confusión de la existencia con la esencia, es, pues, por el contrario, el primer paso para practicar un análisis de lo que la existencia como tal sea. Esta existencia es, por lo pronto, *substancia*, es decir, *entidad*. Para que algo sea existente, supone Aristóteles, tiene que poseer un “haber”, una *ousía*, y de ahí que la existencia aparezca por vez primera, en su carácter *formal*, como lo que posee la cosa que tiene un haber que le es, además, *propio*. Una *primera* definición de la existencia incluiría, por consiguiente, las notas del “haber” y de la “propiedad”. Pero, vistas las cosas más despacio, siempre resulta que la existencia no puede ser comprendida por sí misma, no sólo porque en muchos casos se puede decir que la mencionada “propiedad” es precisamente la esencia, sino porque el existir como ingrediente del ser la requiere necesariamente. Así, una dilucidación suficiente de la existencia necesitaría, para ser completa, tener en cuenta todo lo que podría decirse acerca de la esencia. No podemos aquí, evidentemente, ejecutar un tan minucioso programa. Limitémonos a decir que la típica dialéctica de la esencia y de la existencia aparece con toda claridad ya dentro del horizonte de la filosofía griega. Y ello hasta tal punto, que podríamos inclusive articularla de acuerdo con un incesante proceso que nos muestra el paso de la una a la otra y a la inversa.

En efecto, en un primer momento la filosofía es “existencial”, porque, a diferencia del mero saber, es un conocer que incluye al que co-

noce, y porque, además, responde a la pregunta por el ser *mostrando* alguna existencia que sea de modo eminente. Por lo tanto, la filosofía aparece primeramente como un modo sapiente de vida, como una "actividad"; no, por lo tanto, como un mero conocimiento, sino como una "vida cognoscente". En un segundo momento, la filosofía tiende, en cambio, a la esencia, porque quiere saber el *qué* de las cosas. A veces este *qué* se expresa de modo insuficiente. Se quiere saber *qué* cosas son, pero sin preguntar *qué son* estas cosas que son, y menos aún sin interrogar por las condiciones que hacen posible, como decían los escolásticos, la "quiddidad" de las cosas. Pronto, sin embargo, esta vía es abandonada. Al llegar a una cierta fase de la historia (Parménides, Platón) se pregunta *ya* por el *qué* de las cosas: la cuestión fundamental es entonces la esencia. Y las dificultades inherentes a la pregunta por el ser radican en esta vacilación entre el ser como "aquello que es" y el ser como "aquello que es lo que es". Finalmente, en un tercer momento la filosofía se da cuenta de que, al llegar a la esencia, ha "perdido" la realidad. De modo que tan pronto como advierte que el "mundo inteligible" puede convertirse en un puro "mundo de esencias", realiza un esfuerzo para "existencializarlo". El concepto metafísico de la idea platónica es un resultado de este esfuerzo. El cual alcanza su culminación cuando, con Aristóteles, el ser *se refiere* al modo del existir. Origen existencial, orientación esencial y existencialización de la esencia serían, pues, los tres momentos indispensables en la vida filosófica. Pero esta dialéctica de la esencia y de la existencia no agota ni mucho menos cuanto conviene decir primariamente de esta última. En la filosofía griega, la determinación de la existencia queda todavía apegada a una cierta idea de las realidades existentes. Por eso no basta ni siquiera señalar que la existencia y la consistencia o esencia constituyen el ser; que éste es por un lado la unión de la esencia y la existencia, y por el

otro lo que conviene a todo existir y a todo consistir. Un cierto tipo de realidad existente será necesario para un ahonde suficiente en el problema de la existencia y de la “esencia de la existencia”. Veámoslo con algún detalle.

“Ser” y “existir”. *La cuestión de la esencia y la existencia en la filosofía medieval.*

Para Aristóteles, decíamos, lo que hay es lo que es, es decir, la substancia. Mas la substancia se entiende, como es bien sabido, por lo menos en dos sentidos: como substancia primera y como substancia segunda. La substancia segunda es lo universal, el *quid* o el *qué*. Y ello hasta el punto de que sólo desde el *quid* se podrá comprender lo que la cosa sea. Para emplear el vocabulario tradicional: el *sit* estará —por lo menos inteligiblemente— determinado por el *quid*. Y por eso el fondo del ser será la esencia *como substancia*. De ahí que la mencionada dialéctica de la esencia y la existencia reciba una primera solución en el concepto de la substancialidad de los entes. Ahora bien, esta substancialidad se refiere siempre a un tipo de realidad que es la realidad de las cosas. En cambio, la meditación sobre la existencia tal como fué desarrollada con particular insistencia dentro de la filosofía medieval, pero también y en particular desde el instante en que el cristianismo lanzó sobre el área de la meditación filosófica ciertos tipos de “substancias” que no habían penetrado, si no es excepcionalmente, dentro del marco de la filosofía griega, va a hacer cambiar de un modo radical el *sentido* mismo de la pregunta por la existencia. En otros términos, desde el instante en que el ser no es entendido exclusivamente por analogía con la naturaleza de la cosa, sino que surge un tipo de existencia como la “intimidad” o, mejor dicho, como la “persona”, el problema de lo que

es la existencia se hace al mismo tiempo más claro y más agudo. Las consecuencias de esto son obvias y particularmente importantes.

En efecto, los primeros intentos de definición *formal* de la existencia que tienen lugar dentro de la filosofía de la Edad Media convienen en atribuir a ésta el ser, pues ser no es entonces simplemente la cosa, y menos aún la cosa que cambia. Se dirá, así, que el existir es propiamente el *esse*; mejor aún, que existir es *ipsum isse*, de tal modo que cualquier comprensión de lo que es la existencia requerirá introducir su actualidad. Como Gilson ha puesto de relieve, la ambigüedad del término “ser” es lo que primeramente ha planteado con todo radicalismo la cuestión de la existencia. Pues “ser” significa a veces la esencia y a veces el acto de existir. Por eso desde el horizonte de la comprensión tradicional del ser se pueden seguir dos vías diferentes —y divergentes—. Una de ellas nos conduce al primado de la esencia sobre la existencia. La otra nos lleva al primado de la existencia sobre la esencia. En el primer caso tendríamos una racionalización completa del ser. En el segundo, el reconocimiento de que hay algo por lo menos irreductible, aunque no enteramente irracional: el *acto* mismo de existir. Será, pues, la concepción de este acto lo que va a permitir dar un sentido preciso a la pregunta. Si el existir es un puro irracional, una cualidad sólo aprehensible mediante una sensación, el primado de la existencia representará a su vez el primado de la irracionalidad. Pero si el existir es, como ha dicho Gilson, “como un punto de energía de intensidad dada, que engendra un cono de fuerza del cual sería la cima, y cuya base constituiría la esencia”<sup>1</sup>, tendremos la posibilidad de una filosofía “existencial” dentro de lo que tradicionalmente ha sido el “esencialismo”. No será menos cierto, en todo caso, que dentro de esta última concepción

<sup>1</sup> E. Gilson, *Le Thomisme. Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, 1921, p. 78.

la religación de la existencia con la esencia no podrá por principio ser suprimida. Y ello por un motivo evidente: porque la idea de la existencia será una idea *desde* la esencia. La esencia no determinará, engendrándola, la existencia, pero la hará *inteligible*. Más aún: la esencia será justamente la inteligibilidad de la existencia.

La filosofía medieval —sobre todo en la medida en que no se entregó por entero a una pura identificación del ser con la *ousía*—<sup>1</sup>, puso, desde luego, todo esto de manifiesto. De ahí que sus precisiones sean aparentemente muy simples. Mientras la esencia, se dice, es la respuesta a la pregunta *quid sit res*, qué es la cosa, en qué consiste, la existencia es la respuesta a la pregunta *an res sit*, si la cosa es. La existencia no tendría entonces, por principio, una definición que le fuese propia, porque ella misma sería la propiedad de la cosa que es. Pero esto acontece sólo en tanto que, en primer lugar, no se atiende a lo que hay en esta filosofía de concepción del acto de existir como actualidad, y en segundo lugar en tanto que no se ven otros tipos de existir que el existir según la forma de las *cosas*. Pues, por ejemplo, cuando Ricardo de San Victor señala que el ex-sistir es la manifestación del *origen* de la cosa que es<sup>2</sup>, da de la existencia una definición bastante más profunda que la de la mera respuesta al “si es la cosa”. Tanto más comprensible resulta esto si se tiene presente que, en el caso de Ricardo San Victor, la diferencia entre el “qué” y el “de dónde” se refiere a la persona. Pero esto podría aplicarse asimismo a toda realidad. De ahí, una vez más, que la filosofía medieval llegue a la conclusión de que el único modo de dar de la existencia una “definición”, bien que impropia, consiste en aludir a la actualidad de la existencia, al “acto de existir”. Las conocidas fórmu-

<sup>1</sup> Cf. E. Gilson, *L'Être et l'Essence*, 1948, p. 88.

<sup>2</sup> *De Trinit.* IV, ii, 12.

las lo expresan claramente: la existencia es “la actualidad de la esencia”, la “última actualidad de la cosa”, la “presencia actual de la cosa” en el orden “físico”, por el cual, naturalmente, hay que entender el orden “real”. Porque entonces el existir no será simplemente el “estar ahí”, en tanto que “estar fuera de sí”, sino el existir en tanto que el “estar fuera de las causas” —*extra causas*—, esto es, fuera de la nada —*extra nihilum*—, de la simple potencia. Sólo la concepción existencial del acto, unida a la concepción realmente actual de la existencia, podría en este caso dar un sentido pleno —ni esencial-espectral, ni tampoco existencial-irracional— al “hecho” o “acto” de existir.

*El problema de Dios. “Existir” y “existencia” en la época moderna.*

Nada de extraño, según ello, que ya desde la Edad Media, y aun durante la época moderna, el problema del ser del existir haya estado ligado a la cuestión de la peculiar relación entre la existencia y la esencia, primero en Dios y luego en las criaturas. Es sabido que las sentencias al respecto han determinado de manera muy esencial el sentido mismo de cada filosofía. El lector nos excusará reiterar lo ya sabido. Siguiendo a Avicena, algunos autores escolásticos —tales como Guillermo de Auvergne, Alejandro de Hales, San Buenaventura, San Alberto el Grande, Santo Tomás, y, más tarde, Fonseca, los Conimbricenses, etc.— han mantenido la distinción real entre esencia y existencia en el orden de lo creado. La esencia no implicará la existencia, sino que será la inteligibilidad de la existencia. Otros autores —como Duns Escoto, Occam, Aureol, Gabriel Biel, Suárez, etc.— negarán tal distinción real. Lo cual no equivaldrá, por lo demás, en todos los casos a la adhesión al terminismo. Por ejemplo, la no admisión de tal distinción real en

Duns Escoto significará sólo sustituirla por lo que ha llamado la “distinción actual formal por la naturaleza de la cosa”. Pero la inclinación hacia un realismo radical —como el que, por motivos distintos, se manifiesta en San Anselmo, Descartes o Spinoza— o hacia un radical terminismo, así como la tendencia a un concepto voluntarista o intelectualista del principio divino, no serán en manera alguna ajenas a la solución dada a una cuestión sólo aparentemente “técnica”. En efecto, el problema de la relación entre Dios y las esencias posibles, de tan decisiva importancia para la filosofía moderna —por lo menos para la metafísica del siglo XVII— dependerá de la forma en que se admita la distinción antedicha. No podemos adentrarnos demasiado en una cuestión que amenazaría con ser interminable. Digamos sólo que un cierto “existencialismo”, que afirma no sólo el primado de la existencia, sino que suprime inclusive su inteligibilidad, comienza a abrirse paso desde el momento en que se considera la pura voluntad como el único *constitutum* del existir. Ahora bien, entre el primado *absoluto* de la esencia y el *absoluto* primado de la existencia se mantienen un gran número de doctrinas que establecen ciertas formas de relación entre ellas distintas de la simple absorción de la una por la otra. La edad moderna abunda en ellas. Pero nos bastará, creemos, una sola y esencial referencia.

Ante todo tenemos una tesis, común —bien que por distintas razones— a Santo Tomás y a Kant, según la cual ningún concepto de la esencia implica, por lo menos en el orden de lo creado, su existencia, de modo que esta última debe ser manifestada por medio de otra vía que por la de un análisis esencial. Lo cual en modo alguno quiere decir que en el curso de ciertas filosofías medievales y de la mayor parte del pensamiento moderno la existencia significa aproximadamente lo mismo. Mientras el primado de la existencia dentro del pensamiento medieval significa sólo su inaccesibilidad por medio de un mero análisis de la

esencia, el mismo primado en buena parte de la filosofía moderna equivale a su inaccesibilidad de principio si no es mediante una aprehensión sensible, una intuición intelectual o una síntesis trascendental. El primado de la existencia en la filosofía medieval no sale, pues, del marco del objetivismo del conocimiento. El mismo primado en el pensamiento moderno tiende de continuo, según los casos, a un subjetivismo idealista o a un radical empirismo y aun a un completo sensacionismo. En efecto, se supondrá desde muy pronto que la existencia es inaccesible al conocimiento, y se equiparará el “acto de existir” con la “esencia de la existencia”. Con lo cual una “lógica de la existencia” quedará enteramente descartada o bien reducida a una lógica trascendental. El supuesto común será, desde luego, el de la irreductibilidad cognoscitiva del existir y, por medio de ello, el de su irreductibilidad ontológica. En el caso de Kant, esta tendencia se hace sobremanera clara. Kant sostiene, en efecto, que el ser no es un predicado real. Esto quiere decir, en el fondo, que la existencia no es un atributo. Es una “posición”<sup>1</sup>. Si la existencia fuese un atributo, todas las proposiciones existenciales afirmativas no serían más que tautologías, y todas las proposiciones existenciales negativas serían meras contradicciones. Por otra lado, decir de algo que es —cosa lógicamente posible— no equivale a decir que existe. El “es” no puede, en otros términos, subsistir por sí mismo: alude siempre a un modo en el cual se supone que es esto o aquello. Y si llenamos el predicado por medio del existir, diciendo que tal determinada entidad “es existente”, todavía faltará precisar la manera, el cómo, el cuándo o el dónde de la existencia. De modo que, de acuerdo con estas bases, el “ser existente” no puede poseer ninguna significación si no se da dentro de un contexto. Lo cual, evidentemente, supone que el concepto

<sup>1</sup> Véase sobre este punto mi *Nota sobre el argumento ontológico* (Atenea, Santiago de Chile, enero de 1949).

al concepto, en el mismo modo de referencia. En otras palabras, el referente del concepto no introduciría ninguna forma particular en el concepto por medio del cual pudiésemos determinar si tal referente existe o no existe.

Cierto es que algunos autores han negado que semejante tesis sea ni siquiera plausible. Han alegado sobre todo que el modo de concepción del objeto o del referente no es el mismo en cada caso. Pero contra esto se ha alegado a su vez que la determinación del “modo de concepción” depende de condiciones no ínsitas en el concepto mismo. Habría, una vez más, que volver a una determinación sensible, empírica o trascendental del contenido del concepto, y en modo alguno a una mera consideración ontológica-formal y menos todavía puramente conceptual-analítica. Todo esto ha suscitado debates memorables y, en ocasiones, enconados. De ahí ciertos esfuerzos para “mediar” entre el intelectualismo “tradicional” y las exigencias del empirismo. Brentano ha reconocido, por ejemplo, que la afirmación de que algo es no carece de sentido, pero ha señalado al mismo tiempo que el decir “es” no dice todavía nada respecto a la forma de ser el correspondiente sujeto. El “ser” no sería, pues, un predicado real, pero sería una condición ontológica de los entes<sup>1</sup>. La existencia sería, en suma, en el juicio, una pura actualidad. Lo cual equivaldría a suprimir toda temporalidad del juicio (aunque no de la cosa), de suerte que, *en el nivel del juzgar*, habría que expresar un acontecimiento —si se trata de algo pasado— no como algo que ha sido, sino como la afirmación de que “es verdad el haber sido la cosa”. Fácil es advertir que el problema de la existencia ha quedado implicado entonces en la *magna quaestio* de la relación

<sup>1</sup> Véase F. Brentano, *Vom Dasein Gottes*, ed. A. Kastil, 1929, pp. 20 y siguientes.

que describe algo existente y el concepto que describe algo ficticio no son, *en cuanto conceptos*, distintos: lo posible y lo real están, respecto entre la lógica y lo real<sup>1</sup>. Los que han mantenido ligados ambos términos de algún modo —ya sea suponiendo que lo real engendra las estructuras lógicas, o bien que lo lógico es el modo de manifestarse la estructura ontológica de lo real— han llegado a considerar que el concepto de algo existente viene determinado por el modo de su referencia. No así los que han sostenido una completa heterogeneidad de ambas instancias. En tal caso, el modo de referencia no dice nada acerca del contenido del concepto, ya que éste es por principio absolutamente neutral frente a lo real. Otros, finalmente, como Gilson, han sostenido la irreductibilidad fundamental de la esencia y de la existencia, por lo menos cuando la existencia es mentada por el concepto. En tal caso es posible inclusive aprehender la esencia de la existencia, pero no el acto del existir mismo, el cual, como objeto de la existencia, sólo podría ser accesible a una “experiencia” —experiencia no forzosamente de índole irracional, pues, en último término, representaría la posibilidad del “juicio existencial—. Es, en efecto, el juicio el que, como dice Maritain, “se enfrenta con el acto del existir”. Con lo cual el concepto de la existencia no podría ser, una vez más, separado del concepto de la esencia. “Inseparable de él, escribe dicho autor, no constituye con él más que un solo y único concepto simple, bien que intrínsecamente variado, un solo y mismo concepto esencialmente análogo, el del ser, que es el primero de todos, y del cual todos los demás son variantes o determinaciones, por cuanto surge en el espíritu en el primer despertar del pensamiento, en la primera aprehensión inteligible operada en la experiencia de los sentidos que trasciende los

<sup>1</sup> No podemos detenernos aquí sobre un asunto de tanto velamen. En un libro sobre *Lógica y Realidad*, el autor espera analizar el problema con la debida parsimonia.

sentidos”<sup>1</sup>. Con lo cual no se caería en lo irracional de la existencia —o en la reducción unilateral de la existencia a un existente—, pues la idea del ser precedería a todo juicio de existencia en el orden de la causalidad material o subjetiva, y el juicio de existencia precedería a la idea del ser en el orden de la causalidad formal. No podría decirse, en suma, que no hay un concepto de la existencia. Por el contrario, lo inevitable sería el haber un tal concepto, en el cual la existencia aparecería como significada al espíritu, al modo de una esencia, aun cuando sin ser una esencia<sup>2</sup>. No necesitamos decir que el empleo del condicional en la exposición de esta tesis significa que, por lo pronto, estamos todavía en el campo del análisis de las diversas significaciones del vocablo “existir”.

*JOSÉ FERRATER MORA*

*(Concluirá)*

<sup>1</sup> *Court Traité de l'Existence et de l'Existant*, 1948, p. 46.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 58.

# W A K E F I E L D

*Este cuento de Hawthorne pertenece a la segunda serie de TWICE-TOLD TALES, publicada en Boston en 1842. Fuera de un parsimonioso elogio de Poe y de alguna ocasional interpretación de índole biográfica —Wakefield sería un símbolo de Hawthorne—, la crítica parece haber ignorado esta composición admirable. Hawthorne, en otras páginas, se apoya en un pasado romántico; en éstas, la materia es contemporánea y el interés procede de la singular psicología del protagonista. WAKEFIELD, como fantasía de la conducta, como estudio patético de las posibilidades humanas, anticipa el Bartleby (1856) de Herman Melville y las invenciones de Kafka.—JORGE LUIS BORGES.*

En alguna revista o diario viejo recuerdo haber leído la presunta historia de un hombre —llamémosle Wakefield— que se ausentó durante mucho tiempo de su hogar. Presentado de una manera abstracta, este acto no es extraordinario, y a menos que hagamos una conveniente distinción de circunstancias, tampoco merece condenarse por perverso o insensato. Sin embargo, es el ejemplo más raro que conozco en los anales de la delincuencia conyugal y por añadidura el capricho más notable que pueda hallarse en toda la escala de las extravagancias humanas. La pareja vivía en Londres. El marido, con el pretexto de hacer un viaje, alquiló unos cuartos a la vuelta de su casa y allí, ignorado por su mujer y sus amigos, sin que nada motivara su voluntario destierro, habitó por más de veinte años. Durante ese período observó diariamente su casa y, a menudo, a la desvalida Mrs. Wakefield. Y después de abrir tan larga brecha en su felicidad conyugal, cuando su muerte se daba por cierta, su sucesión estaba terminada, su nombre borrado de todo recuerdo y cuando su mujer se había resignado desde hacía mucho, mucho tiempo a la viudez, una tarde entró apaciblemente en su casa, como después de un día de ausencia, y volvió a ser un tierno esposo hasta la muerte.

Esto es lo que recuerdo en líneas generales. Pero me parece que el incidente, aunque de la más pura e inaudita originalidad, provoca las simpatías del género humano. Cada uno de nosotros sabe por experiencia que no habría cometido semejante locura, pero cree muy posible que otro pudiera cometerla. Yo, por lo menos, evoco frecuentemente la historia en el curso de mis reflexiones: siempre me sorprende, pero me da la impresión de ser cierta y hasta me permite concebir el carácter de su héroe. Cuando un asunto cualquiera se apodera fuertemente de nuestro espíritu, está bien empleado todo el tiempo que dediquemos a pensar en él. Si el lector lo desea, puede seguir el hilo de sus propias meditaciones; pero si prefiere acompañarme a través de los veinte años que duró el antojo de Wakefield, le daré la bienvenida, confiando en que la historia estará impregnada de un sentido y de una moral, aunque no podamos descubrirlos, presentarlos con nitidez y resumirlos en la última frase. El pensamiento posee siempre su eficacia y todo incidente asombroso encierra una moral.

¿Qué clase de hombre era Wakefield? Podemos imaginar un ser a nuestro gusto y llamarlo con su nombre. Estaba en la plenitud de la vida. Su amor conyugal, que nunca fué violento, se había moderado hasta convertirse en una costumbre; parecía el más fiel de los maridos porque cierta pereza lo resguardaba de toda veleidad sentimental. Era intelectual, pero no de una manera activa. Ocupaba su mente en largas y morosas especulaciones que no perseguían ningún propósito o que no tenían el vigor suficiente para alcanzarlo; rara vez sus pensamientos eran bastante enérgicos para expresarse con palabras. La imaginación, en el sentido propio del vocablo, no era una de sus dotes. De corazón frío, pero no depravado ni versátil, e inteligencia nunca encendida por pensamientos tumultuosos ni desconcertada por ideas originales, ¿quién

habría supuesto que nuestro amigo llegara a ocupar el primer sitio entre los campeones de la excentricidad? Si hubieran preguntado a sus relaciones qué hombre de Londres era menos capaz de hacer algo hoy que pudiera recordarse mañana, habrían pensado en Wakefield. Sólo su bienamada esposa hubiera vacilado. Ella, sin haber analizado el carácter de Wakefield, adivinaba en él un quieto egoísmo que había enmohecido su mente ociosa, una peculiar vanidad —su atributo más molesto—, una predisposición al disimulo que rara vez lograba efectos más positivos que guardar secretos apenas dignos de mención, y por último lo que consideraba, en el buen hombre, “cierta extravagancia”. Esta última cualidad es indefinible y acaso inexistente.

Imaginemos ahora a Wakefield despidiéndose de su mujer. Es el crepúsculo de una tarde de octubre. Wakefield lleva un sobretodo gris, un sombrero impermeable, botas altas, un paraguas en una mano y una valija pequeña en la otra. Ha dicho a Mrs. Wakefield que se marchará al campo en la diligencia nocturna. Ella hubiera deseado de buena gana averiguar la duración, el objeto del viaje y la hora probable del regreso; pero, complaciendo su inofensivo amor al misterio, lo interroga sólo con la mirada. El no le da seguridad de volver en la próxima diligencia y le pide que no se alarme si se demora tres o cuatro días; en todo caso, estará a comer el viernes por la noche. Podemos pensar que Wakefield mismo no sospecha lo que lo espera. Tiende las manos a su mujer; ella le da las suyas y acepta su beso de adiós con la indiferencia adquirida en diez años de matrimonio; y así se marcha el respetable Mr. Wakefield casi resuelto a dejar perpleja a su buena esposa con una semana entera de ausencia. Cuando la puerta se ha cerrado tras él, Mrs. Wakefield la ve entreabrirse un instante y percibe el rostro de su marido que le sonríe y desaparece en seguida. De momento olvida ese incidente sin conceder-

le un pensamiento. Pero mucho después, cuando lleva más años de viuda que de esposa, esa sonrisa vuelve a su memoria e ilumina el recordado semblante de Wakefield. En sus frecuentes cavilaciones adorna esa antigua sonrisa con una multitud de fantasías que la hacen extraña y terrible; cuando, por ejemplo, imagina a su esposo en un ataúd, esa mirada de adiós está cristalizada en sus pálidos rasgos; o si se lo figura en el cielo, su espíritu bienaventurado exhibe todavía una apacible y cautelosa sonrisa. Y cuando todos lo dan por muerto, esa misma sonrisa le hace a veces dudar de que sea realmente viuda.

Pero volvamos al marido. Tenemos que seguirlo por la calle, apurando el paso, antes de que pierda su individualidad y se diluya en el mar proceloso de Londres. Sería inútil buscarlo allí. Sigámosle de cerca, pisándole los talones, hasta que después de varias superfluas idas y venidas lo hallemos cómodamente instalado junto al fuego en el reducido departamento a que ya nos referimos. Wakefield está a la vuelta de su casa, y al final de su jornada. Apenas puede creer en su buena suerte que le ha permitido llegar sin que lo vean, pues recuerda que en un momento dado la muchedumbre lo detuvo bajo un farol encendido; otra vez oyó unos pasos tras los suyos, muy distintos de las pisadas innumerables del gentío, y después una voz que gritaba a lo lejos, y creyó que pronunciaba su nombre. Sin duda, lo han espiado una docena de curiosos que habrán ido con el cuento a su mujer. ¡Pobre Wakefield! ¡Qué poco conoces tu propia insignificancia en este ancho mundo! Ningún ojo mortal fuera del mío ha seguido tus huellas. Ve tranquilamente a la cama, insensato, y mañana, si has recobrado la cordura, vuelve a tu hogar junto a la buena Mrs. Wakefield y dile la verdad. Ni por una corta semana te apartes del lugar que ocupas en su casto pecho. Pues si por un solo momento te creyera muerto, perdido o separado de ella para

siempre, tendrías la plena convicción de que un cambio definitivo se habría operado en tu fiel esposa. Es peligroso cavar un abismo en los afectos humanos, no porque se abran de par en par durante mucho tiempo, sino porque muy pronto vuelven a cerrarse.

Casi arrepentido de su travesura, o como quiera llamársela, Wakefield se acuesta temprano, y despertando bruscamente de su primer sueño, extiende los brazos dentro del amplio y desierto lecho a que no está acostumbrado. “No —piensa, arrojándose en las mantas—, no volveré a dormir solo otra noche”.

Por la mañana se levanta más temprano que de ordinario y se pone a considerar lo que realmente habrá de hacer. Tan inconexos e imprecisos son sus hábitos mentales que ha tomado esta singular resolución con algún objeto, sin duda, pero es incapaz de definirlo bastante para reflexionar acerca de él. La vaguedad del proyecto y el convulso esfuerzo con que se ha precipitado a ejecutarlo, son igualmente característicos de un espíritu débil. Sin embargo, examina sus ideas lo más metódicamente posible y descubre que tiene curiosidad por saber cómo marchan las cosas en su casa, cómo su ejemplar mujer soporta esa viudez de una semana y, en suma, cómo siente su brusca desaparición esa pequeña esfera de seres y circunstancias de la que él era el centro. Una vanidad morbosa, pues, es el fondo del asunto. Pero ¿cómo alcanzará Wakefield sus fines? No, desde luego, quedándose encerrado en su cómodo albergue; allí, aunque duerma y se despierte a la vuelta de su casa, está de ella tan lejos como si toda la noche hubiera rodado en diligencia. Pero si vuelve, el proyecto se derrumba. Se tortura la cabeza con este dilema insoluble; por fin se aventura a salir, resuelto a cruzar la calle y lanzar una rápida mirada a su abandonado domicilio. La costumbre —porque es un hombre de costumbres— lo toma de la mano y lo guía inconscien-

temente hasta su propia puerta donde, justo en el momento crítico, lo sobresalta el ruido de su pie sobre el peldaño. Wakefield ¿a dónde vas?

A partir de ese momento está predestinado. No sospechando a dónde lo conducirá un primer paso hacia atrás, se aleja apresuradamente, sofocado por una agitación no sentida hasta entonces y, al llegar a la esquina, apenas se atreve a volver la cabeza. ¿Es posible que nadie lo haya visto? Toda la casa, desde la respetable Mrs. Wakefield hasta la elegante doncella y el sucio lacayo ¿no saldrán por las calles de Londres llamando a voz en grito a su fugitivo amo y señor? ¡De buena ha escapado! Hace un esfuerzo para detenerse y lanzar una mirada furtiva hacia su casa, y lo desconcierta el cambio operado en ese edificio familiar, sintiendo lo que nos afecta a todos cuando volvemos a ver, después de una separación de meses o años, una colina, un lago o una obra de arte que hemos conocido íntimamente. Por lo general esta impresión indescriptible está causada por la comparación y el contraste entre nuestras reminiscencias imperfectas y la realidad. Pero en el caso de Wakefield la magia de una sola noche bastó para llevar a cabo una transformación análoga, porque un gran cambio moral se ha operado en él durante tan breve período. Pero es un secreto que el mismo Wakefield ignora. Antes de irse entrevé un instante a su mujer que se asoma a la ventana del frente, mirando a lo lejos. El artificioso imbécil echa a correr temiendo que el ojo de Mrs. Wakefield lo haya descubierto entre un millar de átomos idénticos. Y con el corazón alegre, aunque presa de vértigos, se encuentra junto al fuego de carbón de su nueva morada.

Basta por lo que atañe al principio de esta larga contradanza. Después de haber concebido el proyecto, y haber agitado el perezoso temperamento de nuestro héroe para que pueda ponerlo en ejecución, el asunto entero se desarrolla según su ritmo natural. Podemos suponer que Wa-

kefield, al cabo de largas reflexiones, se compra una nueva peluca de cabellos rojos y del saco de un ropavejero judío elige diversas prendas que difieren totalmente de su traje marrón de costumbre. El cambio se ha consumado. Es otro hombre. Ahora que se ha establecido el nuevo sistema, un movimiento de retroceso hacia el antiguo le sería casi tan difícil como el paso que lo ha colocado en esta situación sin paralelo. Además, se obstina en su resolución por una especie de acritud que lo invade de cuando en cuando y que actualmente suscita el escaso pesar que, según él, su ausencia ha motivado en Mrs. Wakefield. No volverá hasta que ella esté medio muerta de miedo. Pues bien: ella ha pasado ante sus ojos dos o tres veces, y cada vez con mayor lentitud, con las mejillas más pálidas, con el semblante más acongojado. Y en la tercera semana de su desaparición comprueba Wakefield que un mensajero funesto ha entrado en su antiguo domicilio bajo el aspecto del boticario. Al día siguiente, han ensordecido el llamador. Hacia el crepúsculo el coche del médico se detiene y deposita a su ocupante, solemne y de gran peluca, ante la puerta de donde emerge un cuarto de hora después para anunciar, quizá, un entierro próximo. ¡Querida esposa! ¿Irás a morir? A Wakefield lo sacude un sentimiento que casi se parece a la energía; sin embargo, permanece alejado del lecho de su mujer, convenciendo a su propia conciencia de que la enferma no debe ser turbada en semejante crisis. Si otro sentimiento lo retiene, Wakefield lo ignora. Su mujer se restablece después de algunas semanas; ha pasado la crisis; su corazón está triste, acaso, pero apaciguado; y aunque Wakefield vuelva más pronto o más tarde, ese corazón no latirá ya nunca febrilmente por él. Estas ideas refulgen a través de la bruma que oscurece el cerebro de Wakefield y le anuncian vagamente que un abismo casi del todo infranqueable separa su departamento amueblado

de su antiguo domicilio. Se dice a veces: "Pero ¡está a la vuelta!" ¡Imbécil! Está en otro mundo. Hasta ahora, ha diferido su regreso de un día a otro; en adelante, no fijará ya la fecha precisa. Será muy pronto, pero no mañana. Acaso la semana próxima. ¡Desdichado! Los muertos tienen casi tanta probabilidad de volver a sus domicilios terrestres como Wakefield, el desterrado voluntario.

¡Que no deba yo escribir un infolio en vez de un artículo de una docena de páginas! Quizás entonces pudiera mostrar cómo una influencia que supera nuestro dominio posa su vigorosa mano sobre cada uno de nuestros actos y urde sus consecuencias en la férrea trama de la necesidad. Wakefield está hechizado: tenemos que dejarlo durante unos diez años rondando su casa, sin pisar una sola vez el umbral, fiel a su mujer con todo el afecto de que su corazón es capaz mientras él va desvaneciéndose poco a poco en el de ella. Debemos advertir que desde hace mucho tiempo ha perdido toda noción de la singularidad de su conducta.

Y ahora una escena. En el tumulto de una calle londinense distinguimos a un hombre, próximo a la vejez, con características que no atraen la atención de los observadores indolentes, pero cuyo aspecto entero lleva el signo de un destino poco común para quienes tengan la sagacidad de discernirlo. Es delgado; su frente baja y estrecha está hondamente arrugada; sus ojos pequeños y opacos lanzan a veces miradas aprensivas a su alrededor, pero más a menudo parecen mirar dentro de sí. Inclina la cabeza y tiene un andar indescriptiblemente oblicuo como si no quisiera afrontar el mundo. Examinémoslo bastante para advertir lo que hemos descrito y me concederéis que las circunstancias —que a menudo producen hombres notables con materiales comunes— lo han transformado en un notable ejemplar. Después, dejándole escabullirse por la acera, miremos en dirección opuesta por donde una ro-

busta matrona, considerablemente entrada en años, se dirige con el libro de misa en la mano hacia esa iglesia lejana. Tiene el aire plácido de una resignada viudez. Sus pesares se han disipado o se han vuelto tan esenciales a su corazón que no quisiera cambiarlos por alegrías. Y en el instante en que el hombre enjuto y la mujer robusta se cruzan, hay una ligera obstrucción que los pone directamente en contacto. Sus manos se tocan; la multitud empuja el pecho de la mujer contra el brazo del hombre. Se detienen, frente a frente, mirándose a los ojos. ¡Así, después de diez años de separación, Wakefield encuentra a su mujer!

La multitud refluye y los arrastra separadamente. La viuda serena, recuperando su paso habitual, prosigue camino a la iglesia, pero al llegar al portal se detiene y lanza una perpleja mirada hacia la calle. Entra, no obstante, abriendo su libro de misa. ¡Y el hombre! Con el rostro tan hosco que hasta el Londres atareado y egoísta se detiene por instantes a mirarlo, corre a su vivienda, echa doble llave a la puerta y se arroja sobre la cama. Los sentimientos latentes que durante tantos años se han acumulado en él, estallan de pronto y dan una breve energía a su espíritu débil; toda la miserable extrañeza de su vida se le revela de golpe, y grita apasionadamente: “¡Wakefield, Wakefield! ¡Estás loco!”

Quizá lo esté. La singularidad de su situación lo ha modelado a tal punto, que comparado con los demás seres y las realidades de la vida acaso no pueda decirse que goza de su sano juicio. Ha logrado o, mejor, le ha sucedido quedar separado del mundo, desaparecer, renunciar a su lugar y a sus privilegios entre los vivos sin ser admitido entre los muertos. La vida de un ermitaño no se parece en modo alguno a la suya. Wakefield continúa sumergido como antes en la baraúnda de la ciudad, pero la muchedumbre lo codea y no lo ve. En sentido figurado podríamos

decir que está siempre al lado de su mujer y junto a su hogar; sin embargo, nunca podrá sentir el calor del uno ni el afecto de la otra. Su destino impar ha querido que conservara la parte que le tocó de simpatías humanas y que aún se sintiera envuelto en los humanos intereses cuando había perdido ya su recíproca influencia sobre ellos. Señalar el efecto de tales circunsancias sobre su corazón y su inteligencia, separada y conjuntamente, sería un tema muy curioso de meditación. Sin embargo, cambiado Wakefield como estaba, rara vez lo advertiría, creyéndose el mismo hombre de siempre. Quizá de tiempo en tiempo le llegasen atisbos de verdad. Pero continuaría diciendo: “Volveré muy pronto”, sin reflexionar que lo ha estado diciendo desde hace veinte años.

Concibo también que esos veinte años, vistos retrospectivamente, le parecieran apenas más largos que la semana a que limitó primeramente su ausencia. Quizá todo el asunto no fuera para él más que un intervalo en el curso normal de su vida. Cuando, pasado un tiempito más, considerara que había llegado el momento de reintegrarse a su salón, sin duda su mujer batiría palmas al contemplar de nuevo al maduro Mr. Wakefield. ¡Ay, grave error! Si el tiempo quisiera tan sólo aguardar a que terminaran nuestras locuras favoritas seríamos siempre jóvenes, todos nosotros, y hasta el día del Juicio Final.

Una tarde, al cabo de veinte años de haber desaparecido, Wakefield da su paseo de costumbre en dirección a la morada que todavía llama suya. Es una noche desapacible de otoño con frecuentes chaparrones que golpean sobre el pavimento y paran antes de que un hombre tenga tiempo de abrir el paraguas. Wakefield se detiene cerca de su casa y distingue, por las ventanas del segundo piso, la penumbra roja y el caprichoso centelleo de la chimenea. En el cielorraso se proyecta la sombra grotesca de la buena Mrs. Wakefield. La cofia, la nariz, el men-

tón y el ancho corpiño forman una caricatura admirable que danza al compás de las llamas casi demasiado alegremente para ser la sombra de una viuda de cierta edad. En ese instante cae un chaparrón y una ráfaga lo dirige descomedidamente a la cara y al pecho de Mr. Wakefield. Un escalofrío otoñal lo atraviesa de arriba abajo. ¿Continuará a la intemperie, empapado y temblando, cuando podría calentarse ante un buen fuego de leña encendido en su propia chimenea, mientras su propia mujer corre a buscarle la chaqueta gris y los pantalones de franela que, sin duda, ha conservado cuidadosamente en el armario de su aposento? ¡No! Wakefield no es tan bobo como todo eso. Sube los peldaños lentamente porque veinte años han endurecido sus piernas desde que los bajó. Pero no lo advierte. ¡Detente, Wakefield! ¿Quieres volver al único hogar que te queda? Entonces ¡entra en la tumba! La puerta se abre. Cuando Wakefield pasa vemos su cara por última vez y reconocemos la cautelosa sonrisa que precedió esa comedia que desde hace veinte años no ha cesado de representar a expensas de su mujer. ¡Cuán implacablemente se ha burlado de la pobre criatura! ¡Adiós, Wakefield, te deseamos buenas noches!

Este feliz suceso —en caso que lo sea— sólo puede haber ocurrido en un momento de irreflexión. No seguiremos a nuestro amigo después que ha franqueado el umbral. Nos ha dejado muchos temas de meditación, algunos de los cuales prestarán su sabiduría a una moral. En la aparente confusión de nuestro misterioso mundo, los individuos se encuentran tan exactamente ajustados a un sistema y los sistemas adaptados unos a otros y todos al sistema general, que un hombre que se aparta por un solo instante se expone al peligro terrible de perder para siempre su lugar. Como Wakefield, puede convertirse en el paria del universo.

*(Traducción de José Bianco)*

NATHANIEL HAWTHORNE

# E L P R I S I O N E R O'

(HOMENAJE A D. A. F. DE SADE)

*Les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes...*

TESTAMENT DE SADE

No te has desvanecido.

Las letras de tu nombre son todavía una cicatriz que no se cierra,  
un tatuaje de infamia sobre ciertas frentes.

Cometa de pesada y rutilante cola dialéctica,  
atraviesas el siglo diecinueve con una granada de verdad en la mano  
y estallas al llegar a nuestra época.

Máscara que sonrío bajo un antifaz rosa,  
hecho de párpados de ajusticiado,  
verdad partida en mil pedazos de fuego,  
¿qué quieren decir todos esos fragmentos gigantescos,  
esa manada de icebergs que zarpan de tu pluma y en alta mar enfilan  
[hacia las costas sin nombre,

<sup>1</sup> Del libro en prensa *Libertad bajo palabra* (Tezontle, México).

esos delicados instrumentos de cirugía para extirpar el chancro de Dios,  
esos aullidos que interrumpen tus majestuosos razonamientos de elefante,  
esas repeticiones atroces de relojería descompuesta,  
toda esa oxidada herramienta de tortura?

El erudito y el poeta,  
el sabio, el literato, el enamorado,  
el maníaco y el que sueña con la abolición de nuestra siniestra realidad,  
disputan como perros sobre los restos de tu obra.  
Tú, que estabas contra todos,  
eres ahora un nombre, un jefe, una bandera.

Inclinado sobre la vida como Saturno sobre sus hijos  
recorres con fija mirada amorosa  
los surcos calcinados que dejan el semen, la sangre y la lava.  
Los cuerpos, frente a frente como astros feroces,  
están hechos de la misma substancia de los soles.  
Lo que llamamos amor o muerte, libertad o destino  
¿no se llama catástrofe, no se llama hecatombe?  
¿Dónde están las fronteras entre espasmo y terremoto,  
entre erupción y cohabitación?

Prisionero en tu castillo de cristal de roca  
cruzas galerías, cámaras, mazmorras,  
vastos patios donde la vida se enrosca a columnas solares,  
graciosos cementerios donde danzan los chopos inmóviles.

Muros, objetos, cuerpos te repiten.  
¡Todo es espejo!  
Tu imagen te persigue.

El hombre está habitado por silencio y vacío.  
¿Cómo saciar esta hambre,  
cómo acallar este silencio y poblar su vacío?  
¿Cómo escapar a mi imagen?  
Sólo en mi semejante me trasciendo,  
sólo su sangre da fe de otra existencia.  
Justina sólo vive por Julieta,  
las víctimas engendran los verdugos.  
El cuerpo que hoy sacrificamos  
¿no es el Dios que mañana sacrifica?

La imaginación es la espuela del deseo,  
su reino es inagotable e infinito como el fastidio,  
su reverso y gemelo.  
Muerte o placer, inundación o vómito,  
otoño parecido al caer de los días,  
volcán o sexo,  
soplo, verano que incendia las cosechas,  
astros o colmillos,  
petrificada cabellera del espanto,  
espuma roja del deseo, matanza en alta mar,  
rocas azules del delirio,  
formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,

eternidades momentáneas,  
desmesuras: tu medida de hombre.

Atrévete:

la libertad es la elección de la necesidad.

Sé el arco y la flecha, la cuerda y el ay.

El sueño es explosivo. Estalla. Vuelve a ser sol.

En tu castillo de diamante tu imagen se destroza y se rehace,  
[infatigable.

*OCTAVIO PAZ*

# E V A S I Ó N

Aquí se desenreda el ahogo, la angustia.  
Esta erupción atada.  
Este viento apagado por los fuegos.  
Durante mucho tiempo estuvo aquí,  
apretándose,  
aplastándose.  
Durante mucho tiempo, en el silencio oscuro.

Qué violenta tensión en tan perfecta calma.  
Qué multitud inmensa en esta soledad de músicas frustradas,  
cuando todo es desierto bajo la piel y se oye  
tan sólo el leve roce de la sombra en el sol,  
y se imagina una posteridad de olvido  
delante de las piedras que esconden epitafios  
absurdos y elocuentes como un estampido.

Qué tragedia profunda la de ese ser que avanza  
por espirales de humo, la de esa raíz  
que busca ruiseñores en un bosque incendiado,  
la de ese color que se espera en la sombra,  
la de esa esperanza que se hunde en la espera.

Después, un poco de agua, de canción entreoída,  
una reminiscencia de cielos y de guerras,  
de vívidos destinos y columnas quebradas,  
y el percibir del hondo temblor de otros caminos  
en la calle de siempre.

Y la inquietud de los relojes  
por donde pasan otros siglos.

Y a veces pájaros y pájaros  
que vimos una vez y ya no vimos más.

Y olas que se han perdido y que siguen perdiéndose  
sin conocer el mar.

¿Qué mano abre esta niebla, qué deseo, que impulso  
destruye tanta recta solitaria?

¿Qué forma sube por las ruinas aceptadas  
como la savia virgen por el árbol de piedra,  
como el no de una estatua?

¿Qué río se detiene sobre su ayer, qué nombre  
vuelve sobre su idioma buscándose en la nada  
con terrible alegría?

¿Qué ciudades se beben sus campanas?

¿Qué extrañas evasiones suceden en el aire?

¿Qué infinitas distancias atraviesan el cuerpo,  
qué vibrantes abismos se congregan en él  
para que crezcan nuevas edades encendidas  
en las cenizas del instinto?

Fluyen  
nuevos afluentes de los tiempos.  
Por los cristales rotos del dolor  
ojos recién abiertos descubren entretanto  
la verdad, la mentira, la verdad que es mentira,  
y se inundan de inmensos espacios siderales.

*RAÚL GUSTAVO AGUIRRE*

# TRES CARTAS DE HENRY JAMES A H. G. WELLS<sup>1</sup>

Lamb House, Rye.

21 de septiembre de 1913.

Mi querido Wells:

No quiero perder tiempo en decirle cuán conmovido estoy ante la renovada constancia con que usted me envía esos maravillosos libros suyos; me siento demasiado impaciente por hacerle saber *cuán* maravi-

<sup>1</sup> Admirador de vigorosas cualidades que no eran las suyas, y que a veces envidiaba, Henry James, en algún sentido el crítico más exacto de su época, dirigió a Wells una serie de cartas en las cuales —además de agradecerle sucesivos envíos de libros recién publicados y sin falta remitidos por el escritor que, más joven y aunque adverso, reconocía en ese Alexander Pope de la prosa inglesa el verídico, modesto y monumental maestro sin alumnos de una generación preocupada por su propia fugacidad— comenta en particular y en general y con agotadora seriedad los textos de Wells, no pocas veces inquietantes, que le hacían confesar en una carta a la Sra. Ward su asombro ante esa coexistencia “de tanto talento con tan poca arte, de tanta vitalidad con, por así decir, tan poca vida”.

Un año antes de la muerte de este héroe de la buena educación, cuando él tenía 72 años y Wells 49, apareció *George Boon, The Mind of the Race*. Incluía una parodia y una condena del estilo de H. James; afirmaba: “James no ha descubierto aún que una novela no es un cuadro, que la vida no es un *atelier*”; “los únicos motivos humanos y vivientes de sus novelas son una cierta avidez y una curiosidad enteramente superficial. Sus personas olfatean sospechas, indicio tras indicio, eslabón tras eslabón. ¿Habéis conocido alguna vez seres humanos que procedieran así? El *motivo* de la novela está siempre presente. Es como una iglesia iluminada, pero sin una congregación que nos distraiga; cada luz y cada línea están enfocadas hacia el elevado altar. Y sobre el altar, muy reverentemente colocado, intensamente presente, hay un gatito muerto, una cáscara de huevo, un trozo de cordel.”

Esto era casi cierto. Pero James gana la discusión; él sostenía una idea, quizás impracticable, porque era una idea inteligente; Wells atacaba esa idea, evidentemente inteligente, porque le parecía impracticable. Es natural que la inteligencia conceda su favor y su premio a quien la defiende; por otra parte, y singularmente en estos años, todo intelectual *siente* que debe estar “del lado” de Henry James. Y no deja de seguir la absoluta tradición del arte quien edifica una iglesia para adorar un gatito muerto, mientras no se olvide que el objeto de la adoración es *eso*, y no una trinidad fabulosamente antigua y pretendidamente inmortal. — J. R. W.

lloso me parece el último (*Los Amigos Apasionados*). Me descubro ante su inmensa habilidad; ante la alta intensidad con que su talento se mantiene interesante, y que me ha hecho absorber toda esa obra tan opulenta en profundos y prolongados tragos gustatorios.

Por naturaleza y por efecto de mis “preocupaciones” soy un crítico, un *non naïf*, un inquisitivo y puntilloso lector; y más que nunca en estos últimos tiempos, cuando he llegado a despreciar absoluta y colectivamente toda la “ficción contemporánea”, y no descubro más compañía posible que la suya, y, en menor grado, la de uno o dos otros escritores. Al leer una novela repito nuevamente, en cierto sentido, el acto de escribirla; es decir, de reencarnar el tema de acuerdo con mis propias luces, y de corregir la forma y la presión del autor con mi propia visión y comprensión del *verdadero* método; esto, por supuesto, cuando veo un *tema* en lo que aquél ha escrito, y siento que me atrae como tal; lo que según temo muy pocas veces ocurre. Esto me provoca reflexiones y reservas, que son la justa medida de mi atención e interés; pero esas reacciones particulares, cuando aparecen, con nadie me *importan* menos que con usted; nadie sabe manejar tan bien su carrito de manzanas, hasta el extremo de que ya no me importa si *no* lo vuelco, y sólo quiero salirme de su camino y verlo pasar. Esto es, porque su proceso y su método propios son tan positivos (raro y *casi* único ejecutante de esa melodía a nuestro alrededor; y en verdad absolutamente único por el *vigor* de su exhibición), que casi provocan una alegre ansiedad por ver lo que logran para usted y con usted. Yo lo encuentro perverso, y en un entero aspecto, inconsciente, pues no puedo llamarlo de otro modo; pero mi tesis es que aún *con* esa desalentadora vía de agua que muchas veces pone casi en peligro su barca, su talento sigue siendo igualmente sabroso, y lo que usted escribe igualmente sustancioso.

Adoro una rotunda objetividad, completa y pacientemente lograda; y al hablar de su perversidad y de su vía de agua me refiero a que su adhesión a la forma autobiográfica para la *especie de obra* en ejecución,

toda su expresión de actualidad “al día”, me afectan como un sacrificio de lo que más estimable me parece, un precioso efecto de *perspectiva*, indispensable, a mi criterio, a la belleza y a la autenticidad. Cuando eso en cambio está fuera de la cuestión, como en el rico y estrepitoso impresionismo de su protagonista, en su expresión de su propia experiencia, intensidad y avidez reunidas, aparece usted magnífico; allí, su habilidad triunfa prodigiosamente, y yo me arrastro a sus pies.

.....  
 Continúe, continúe, y haga como le parezca, mientras  *siga* haciéndolo; su facultad tiene el máximo precio, su temperamento y su mano constituyen uno de los más escogidos tesoros de la época; mis efusivas observaciones no son sino el signo de mi irremediable sujeción e impotente envidia; y quedo, mi querido Wells, muy agradecida y fielmente su

H. J.

21 Carlyle Mansions.  
 Cheyne Walk, S. W.  
 6 de julio de 1915.

Mi querido Wells:

Ayer, en un club, me entregaron su volumen *Boon*, etc.; una hoja adjunta me informa que usted, amablemente, me lo ha enviado, y que dicho libro, según parece, ha permanecido allí durante un lapso considerable antes de llegar a mis manos. He estado, hasta hace poco, leyéndolo; leí una cantidad de páginas, pero no todas; porque, por primera vez, para ser perfectamente franco, o más bien por segunda, debí darme por vencido ante un libro suyo; esta vez no me he sentido llevar y llevar por su corriente, como infalible e irresistiblemente me ocurría otras veces (lo cual no dejé, en toda ocasión, de comunicarle). Sin embargo,

haré nuevamente la prueba; aborrecería perder algún trozo suyo que *pudiera* representarme una enseñanza o un placer; mientras tanto, he más o menos desentrañado su opinión acerca de H. J.; ésta me ha parecido muy curiosa e interesante, en cierto sentido, aunque naturalmente no me ha llenado de intenso júbilo. Por supuesto, es difícil para un escritor ponerse *totalmente* en el lugar de otro escritor que lo encuentra extraordinariamente fútil y vacuo, y que se siente impulsado a publicarlo ante el mundo; y ello me parece más difícil aun cuando ocurre que aquél, y durante muchos años, ha encontrado un enorme placer en las obras del otro escritor; porque entonces ha surgido en él el hábito de dar por sentada entre ambos una zona común de puntos de contacto, cuyo derrumbe es como la destrucción de un puente que permitía la comunicación. Pero yo, por naturaleza, siento más temor ante la posibilidad de una seguridad errónea, o por lo menos ante cualquier error de concepto, que amor por el goce de esa seguridad; y el hecho de que una mentalidad tan brillante como la suya *pueda* definirme como el sacerdote de un error tan implacable, y no pueda gozarme en ese mínimo grado en que, según me complace pensar, puedo ser gozado, me hace sentir sobremanera el deseo de sostener la mirada, mientras mis nervios lo soporten, de semejante par de ojos.

Tengo conciencia de ciertas cosas que poseo, y no menos conciencia, según creo, de varias otras cuya acción o posesión estoy simplemente reducido a desear; por eso trato, ante una posible enseñanza, de penetrar en los sentimientos de un crítico para quien preponderan en semejante grado las deficiencias. Lo difícil de este esfuerzo, sin embargo, es que uno no puede mantenerlo; uno *está obligado* a volver a su concepto de sus propias virtudes; a su propio sentido; y yo creo que me vería obligado a hacerlo, aún si su retrato literario estuviera pintado con un pincel mucho más inquisitivo. Porque si así no lo hiciera, yo parecería no recordar en qué se basan mi poética y mi necesidad de experiencia. Estas se basan en *mi* medida de la plenitud: plenitud de la vida y de su

proyección, que para usted es semejante ausencia de ambas. No quiero decir que no desearía hacer veinte cosas que no puedo hacer, muchas de las cuales usted lleva a cabo con tanta naturalidad; pero confieso que me pregunto: ¿qué ocurriría en ese caso con algunas de las que me son más adictas, y mediante las cuales me parece más hermosamente producible el interés literario? Sostengo que ese interés puede ser, *debe* ser exquisitamente obtenido y creado, y que si no lo creamos nosotros que nos lo proponemos, nadie ni nada lo creará en nuestro lugar; aunque nada es más posible, nada es más cierto, que el hecho de que mi búsqueda, mi deseo constante de acorralarlo y descubrirlo, representa quizás el sacrificio de ciertas cosas que no están en el camino directo hacia él. Sin embargo, sobre eso habría que decir mucho, y no creo que su capítulo sea en realidad suficientemente inquisitivo para dar a usted derecho de esperar oír todo lo que me falta decir. Lo hermoso de este arte de la ficción es para mí ver cómo abre tan diferentes ventanas de atención; pero justamente por eso, me gusta que dicha ventana sea un marco adecuado a toda la obra y a su proceso.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Wells contestó inmediatamente, el 8 de julio, esta carta. Traduzco parte de su respuesta:

“...Por supuesto, existe una diferencia real y muy fundamental en nuestras actitudes, innatas y adquiridas, ante la vida y la literatura. Para usted, la literatura, como la pintura, es un fin; para mí la literatura, como la arquitectura, es un medio, tiene una utilidad. Su punto de vista era, en conjunto, según me pareció, demasiado prominente dentro del mundo de la crítica, y yo lo atacué en líneas de áspero antagonismo. Además, eso que escribí sobre usted fué mi primera escapada de la obsesión de esta guerra. *Boon* no es más que un canasto de papeles viejos. Parte de él había sido escrita antes de que me mudara de Sandgate; mientras revisaba algunos papeles viejos la encontré, me pareció expresiva, y la proseguí durante el mes de diciembre pasado. Preferiría que me consideraran más como periodista que como artista: esa es la esencia de la cuestión; y no tenía otro antagonista posible, fuera de usted. Pero desde que eso fué impreso, me he lamentado cien veces de no haber expresado con mayor delicadeza nuestra profunda e incurable diferencia y nuestro contraste.”

James contestó con la carta que más adelante transcribimos; en su respuesta del 13 de julio, Wells agrega:

“No comprendo claramente sus últimas frases, lo que sin duda demuestra cuán absolutamente definen nuestra discusión. Cuando usted dice «es el arte quien *crea* la vida, crea el interés, crea la importancia», sólo puedo encontrarle algún sentido al asumir que usted llama «arte» a toda actividad humana consciente. Yo uso esa palabra para denominar una búsqueda técnica y especializada.”

Carlyle Mansions.  
10 de julio de 1915.

Mi querido Wells:

Me siento obligado a decirle que no creo que su carta represente ninguna especie de excusa por la mala educación de *Boon*, por lo menos en lo que concierne a su indulgencia, allí expresada a expensas de su pobre y viejo H. J.; y digo *su* simplemente porque *ha sido* suyo, de la manera más liberal, continua y sacrificada, más admirativa y generosamente crítica, desde el día en que empezó a conocer sus obras; de lo cual ha tenido usted copioso testimonio. Su comparación de dicho libro con un canasto de papeles me parece lo opuesto de un acierto, puesto que lo que uno arroja a ese receptáculo es exactamente lo que uno no entrega a la publicidad para afirmar y establecer su juicio estimatorio acerca de sus propios contemporáneos. Yo lo compararía más bien con esa carpeta o cajón preservatorio donde se guarda a salvo lo que no se arroja al canasto. Tampoco descubro en ninguna parte la evidencia de que mi “visión de la vida y la literatura”, o lo que usted me imputa como tal, se lleve todo por delante y se haya vuelto una amenaza pública; tan poca conciencia tengo, en efecto, de que mis productos constituyan un ejemplo en grado apreciable imitado, o una causa en grado alguno exitosamente defendida; no puedo sino pensar que si así fuera, yo lo vería en cierto modo confirmado por la circulación de aquéllos, con respecto a la cual, ay de mí, he llegado hasta una muy avanzada edad sin haber materializado absolutamente ninguna esperanza. Pero no *tengo* otra visión de la vida y de la literatura, repito, sino la que me permite afirmar que nuestra forma de esta última en especial es admirable exactamente por su latitud y variedad, su plasticidad y liberalidad, su honesto alimentarse de la sincera y cambiante experiencia del practicante individual. Por eso he admirado siempre la aplicación tan libre y vigo-

rosa que usted hace de ella, ese recipiente particularmente opulento de inteligencias e impresiones volcado con una energía propia, que constituye su genio; y por eso, especialmente, llamé curioso e interesante en mi carta de hace dos o tres días el hecho de que usted considerara tan sólo ridículo y vacuo el caso que yo constituí, hasta el extremo de verse obligado a proclamar esa sensación. La curiosidad y el interés, sin embargo, nacen para mí, con respecto a esto último, de la falta de percepción (percepción de la veracidad de *mi variedad*) de parte de un talento tan generalmente inquisitivo y aprehensivo como el suyo. Por supuesto, para mí yo vivo, vivo intensamente, y me alimento de vida; y mi valor, cualquiera sea éste, está en mi propia especie de expresión de esa vida. En consecuencia, me llama a asombro el hecho de que para usted mi especie (mi especie de sentido de la expresión y mi especie de sentido de la vida por igual) no existe; y ese asombro es, lo admito, un desconcertante comentario a mi idea de la variada apreciabilidad de nuestra dedicación a la novela, y de toda la historia personal e intelectual, la simpatía y la curiosidad que palpitan detrás de un determinado ejemplo de ese arte. Cuando esa historia y esa curiosidad han surgido del método más distinto del mío, es cuando más quiero acercarme a ellas; precisamente *para* ampliar así esa vida, lo que constituye la más preciosa cualidad de la literatura. Pero eso es otra cuestión. Mientras tanto, disiento absolutamente ante la pretensión de que exista diferencia alguna en la posible inclusión dentro del arte de formas literarias estéticamente determinadas, y considero su distinción entre una forma semejante a la pintura y una forma semejante a la arquitectura como absolutamente nula y vacía de sentido. En cualquier sentido en que la arquitectura sea estéticamente "utilitaria", exactamente otro tanto "utilitaria" será cualquier otra arte; y muy lejos de considerar que el arte de la literatura no viene al caso en un informe literario de la vida, lo creo pertinente en un grado tal que deja de lado todo lo demás. Es el arte lo que *crea* la vida, crea el interés, crea la importancia, para que los

consideremos y los apliquemos, y no sé de ningún otro sustituto que iguale el vigor y la belleza de su proceso. Si yo fuera Boon, diría que cualquier pretensión de semejante sustituto es una irremediable y desesperada patraña; pero por nada en el mundo quisiera ser Boon, y sólo soy su fiel

*HENRY JAMES*

*(Traducción y notas de J. R. Wilcock)*

# C R Ó N I C A S

## Literatura y cinematógrafo

### UNA IDEA POR DÍA

*Nicole Védres, la realizadora de Paris 1900, determina en qué consiste el aporte de los intelectuales al cinematógrafo y pone en claro algunos puntos que se trataron muy desordenadamente entre nosotros, hace cuatro meses, en un debate que llevó a cabo la Sociedad Argentina de Escritores. Nuestro cine, después que haya resuelto problemas urgentes, estrictamente locales y de un orden inferior a los que analiza Nicole Védres, deberá resolverse tarde o temprano a entablar relaciones con la literatura siguiendo el rumbo enunciado en estas páginas. Publicarlas, pues, nos parece oportuno. (N. de la R.)*

Lo dramático, en suma, son las "Ideas". En el cine las ideas se venden, se firman, se prestan, se roban, se intercambian, se protegen... La frase "tengo una idea", que rara vez se usa en literatura, está constantemente en boca de productores, argumentistas, directores. Una idea, en el cine, *vale* algo y por consiguiente se piensa que algunas personas especialmente dotadas —las que tienen una idea por día, o dos, o más aún— son las más aptas para practicar el séptimo arte. Tener una idea no quiere decir, forzosamente, inventar algo. Un productor<sup>1</sup> que pensara de pronto, al azar de una lectura, en hacer o en hacer de nuevo un film inspirado en *La dama de Montsoreau* llamaría a esto una idea y se sorprendería mucho si, llegado el caso, un competidor indelicado le sustrajera su hallazgo. El señor Gaston Gallimard, si fuera productor de films, podría decir muy bien que tiene el propósito de firmar *La peste* junto con Albert

<sup>1</sup> Empleamos el término "productor" en sentido general. Naturalmente, hay excepciones; son muy pocas.

Camus; en efecto: ¿no se debe la aparición de esta novela a que el señor Gallimard tuvo la “idea” de imprimirla?

Pero productores y otra gente de cine están demasiado ocupados para tener constantemente ideas. Por eso delegan esta labor en los especialistas. Y, para encontrar asuntos, se dirigen a los hombres de letras, persuadidos de que éstos guardan, en un cajón o en la cabeza, una colección de ideas, de tramas, listas para ser desarrolladas, ya sea por sí mismos o por un experto todavía más calificado en el sector adaptación. Para ellos, pues, un escritor que no tiene “asunto” en bruto o semiconfeccionado es inutilizable en esa primera fase que consiste en elegir lo que se va a “llevar a la pantalla”. Ahora bien: desde el punto de vista que interesa a esos compradores, hay que dejar bien sentado lo siguiente: los mejores escritores de hoy no tienen ideas para vender. Ni asunto en bruto. Ni el más pequeño cañamazo. Más aún: ninguno de ellos desea seriamente ver “llevada a la pantalla” ninguna de sus novelas. ¿Y entonces? Los mejores directores se inquietan y a veces reprochan a esos jóvenes autores, que se dicen apasionados por el cine, el no haber tenido la idea —o el celo— de redactar sea lo que fuere en el género argumento, sinopsis, resumido en tres páginas. Y, de hecho, la paradoja es cómica. Cantidad de escritores hablan de cine, se interesan, piensan en el cine; algunos de ellos han llegado a ser directores. Todos los años aparecen cantidad de novelas que podrían servir muy bien de tema para un film. Y sin embargo, periódicamente, los cineastas desesperados claman de Saint-Germain-des-Prés a los Campos Elíseos que andan en busca de un “asunto” y que lo necesitan dentro de las veinticuatro horas: “Después de todo —dicen suplicantes—, usted *tiene* que tener una idea”. Cuando por fin han encontrado lo que buscan (*Fausto*, *Adolfo*, *Violette Nozière* o *Pablo y Virginia*) hacen, a menudo, una buena película. Tan buena que una vez terminada la tarea, sus colegas tienen escrúpulos en preguntarle: “¿*Quién* le ha dado a usted la idea de hacer ese film?” y prefieren formular la cuestión de manera más halagadora: “¿*Qué* le ha dado a usted la idea de...?, etc.” A veces suceden casos extraños: se solicita a un “equipo” de escritores que adapte, por ejemplo, *Fausto*; después se abandona el asunto por razones comerciales en provecho de *Adolfo*; el actor presentido para *Adolfo* rehusa el papel; la “vedette” femenina elegida para *Adolfo* tiene deseos de rodar *Violette Nozière*, y como el adaptador

suplementario contratado para novelar este suceso está muy ocupado, pero tiene un asunto listo, dialogado, encuadrado, inspirado en *Pablo y Virginia*, se obtendrá finalmente un *Pablo y Virginia* en el cual quedarán —a veces a despecho mismo de los adaptadores— algunos rastros de Goethe, un poco de Benjamin Constant, una réplica, si queréis, de Mme. de Vesinne-Larue... Pero eso no es lo malo.

Muy otra cosa conviene preguntarse. Si un vendedor de cuadros modernos o un editor de música pidiera al pintor o al compositor que le resumiera en algunas palabras de su "idea" ¿qué obtendría por respuesta? ¿A qué serviría que el pintor contara sumariamente que, en su tela, colocará a la derecha un personaje con traje a rayas, a la izquierda un árbol, por tierra una guitarra?

Lo mismo sucede con el escritor. En las novelas actuales, el asunto no es lo importante. Pero si las gentes de cine quieren asuntos (y no autores), situaciones condensadas (y no estilos o temperamentos), existe toda una literatura que se presta a ello: la novela convencional del siglo XIX. Contrariamente a lo que se dice, los productores tienen perfectamente razón en elegir a Georges Ohnet, puesto que sus obras corresponden exactamente a lo que pueden, quieren y les gusta hacer (o hacer de nuevo). Encontrarán allí una materia prima que no corre el peligro de jugarles malas pasadas. "Dadles Gide —decía una vez un aguafiestas—, harán a pesar de todo Henry Bordeaux". El colmo de la habilidad, para un director o un argumentista, sería saber presentar una obra de Raymond Queneau o de Simone de Beauvoir a un productor como si fuera de Georges Ohnet. Es fama que para *Les enfants du paradis*, Carné y Prévert supieron al principio exponer una anécdota bastante banal —concerniente al mimo Debureau— que tuvo la suerte de convencer a los productores (por lo demás, el que Sacha Guitry hubiera consagrado en otra época una pieza al mismo personaje, no dejó de influir en esta decisión favorable)... Después rodaron la obra maestra que todos conocemos.

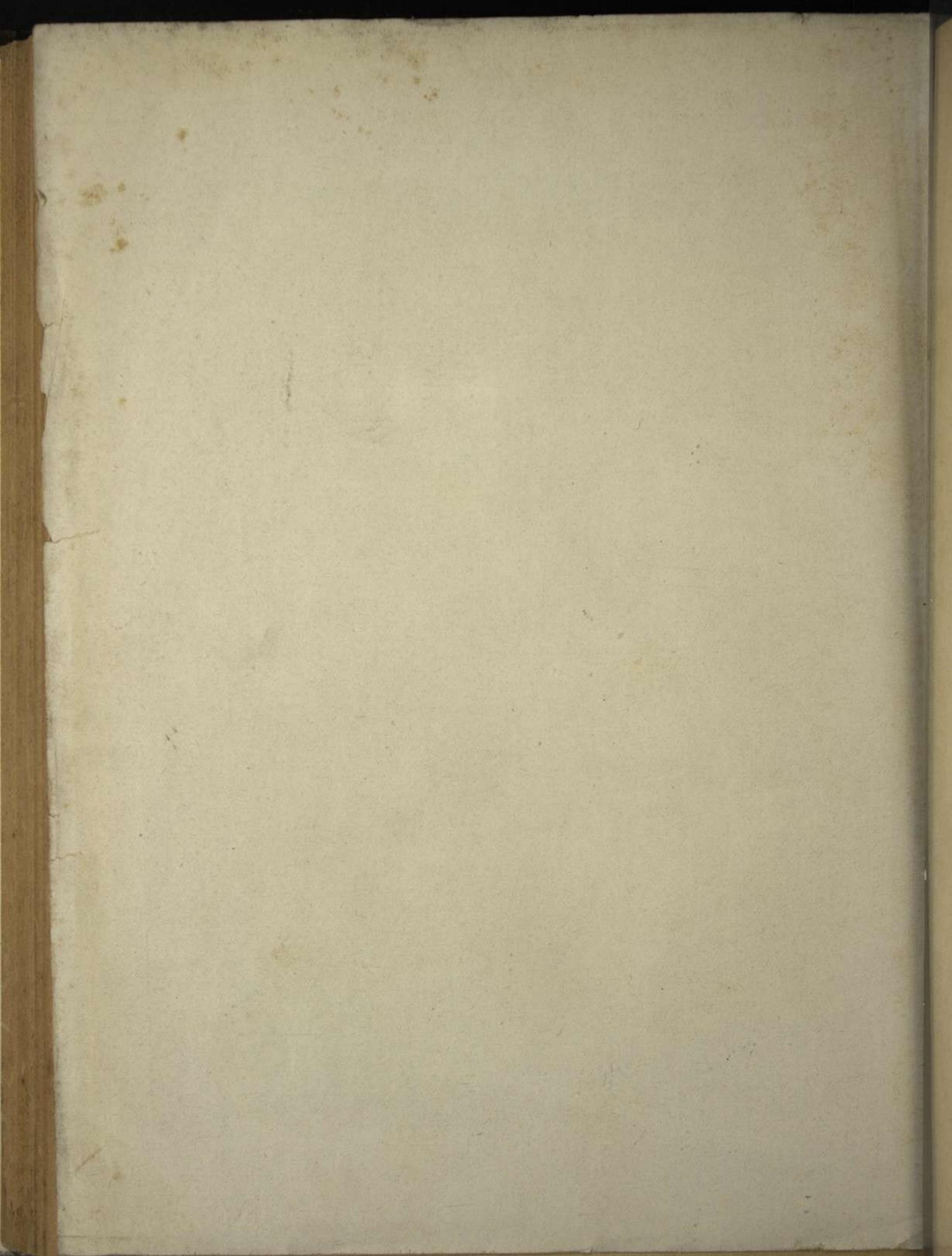
Mencionar a Carné y Prévert nos obliga a evocar las excepciones<sup>1</sup>. Al escribir las líneas anteriores hemos necesitado referirnos al promedio general. Dicho

<sup>1</sup> Son del dominio público. Además de Carné-Prévert, están Bost-Aurenche-Autant-Lara, Ferry-Clouzot e, intermitentemente, algunos otros.



*Henry James*

*Foto de  
Alice Boughton*



esto, agreguemos que hay —que hubo, sobre todo— milagros frecuentes. No obstante debe alarmarnos el que sean en Francia, desde hace tiempo, cada vez menos frecuentes. Pero si no hubiera tales excepciones no habría verdaderamente cinematógrafo francés y por consecuencia no habría “crisis” —desde el punto de vista artístico— que deplorar. Quizá sea injusto limitar estas consideraciones a nuestras fronteras. Los mismos síntomas —aunque evolucionando en circunstancias económicas distintas— se manifiestan en todas partes, principalmente en los Estados Unidos, y se traducen por el único hecho que logra conmover a los hombres de finanzas: desvío terminante y progresivo del público por el cinematógrafo.

Desesperados por un drama que ha surgido ante ellos súbitamente, no obstante ser hartamente previsible, los norteamericanos se han preguntado de dónde provenía el mal. Y los más sensatos han convenido en que sus films carecían de originalidad, que los argumentistas y directores no se renovaban, que era inútil el tratar de hacer encarnar periódicamente, por la “revelación del año”, un personaje invariable en una anécdota-tipo. Ahora escuchamos por parte de algunos de los más grandes productores un verdadero *mea culpa* seguido de resoluciones solemnes: se proponen infundir sangre nueva al cinematógrafo de Hollywood, renovar los equipos de argumentistas fatigados por diez o veinte años de servicio (una idea por día en una oficina, durante diez años, es realmente demasiado)... Harán venir a escritores; en caso necesario, a escritores de vanguardia; a extranjeros, a poetas, quizá. Pero ¿a qué servirá todo ello si continúan tratándolos como a vendedores de ideas, como a proveedores de tramas? Una vez más acabarán éstos por irse al cabo de un año, desalentados, o lo que es peor se quedarán, resignados y sin ilusiones, como lo estaría un comerciante que durante todo el día recibe a clientes que se equivocan de tienda. Porque se equivocan de tienda: toman al poeta por un hacedor de “asuntos”, como tomarían al pintor por un vendedor de colores y al señor Christian Dior por un fabricante de tejidos.

Para aclarar las ideas, los productores deberían tener la inspiración de hacer un documental que mostrara cómo se las arreglan los escritores cuando escriben una novela, una pieza o un poema. Se han rodado buena cantidad de documentarios mostrando de qué manera procede el vidriero para hacer una botella, o la abeja para hacer miel. Un film como el que Campaux ha consagrado a

Matisse —cualesquiera sean sus demás cualidades— tiene por de pronto el mérito de revelar lo que es la pintura, el fenómeno de la pintura, el hecho de pintar. No creo que nadie pueda ser insensible a esos minutos durante los cuales el *ralenti* logra detallar y analizar los movimientos más inconscientes, más enigmáticos de la mano y el pincel. Es verdaderamente la abeja y la flor, la luna y la marea esa extraordinaria suma de imponderables que remata en la creación. Es exactamente la prueba del misterio. Y es posible convencerse de que todo gira alrededor de ese misterio —y no alrededor de la computadora o del pájaro que Matisse está en vías de “reproducir”. Si un escritor se sirve de palabras no lo hace para exponer o desarrollar una intriga, para transcribir en forma más o menos novelada un suceso cualquiera. Lo hace para cernir, describir, nombrar algo hasta entonces innominado, indecible. Pierre Bost dice con justeza que, en el fondo, el dialoguista de un film no debería empezar a redactar su texto hasta que los actores hubieran terminado de desempeñar su papel. Podemos decir, sin ánimo de broma, que no debería redactarse definitivamente el argumento hasta que el film estuviera terminado.

¿Qué conclusiones, entonces, podemos sacar de ello? ¿Debemos resignarnos a que los escritores no colaboren en el cine sino de cuando en cuando, sin demasiadas ilusiones, tratando solamente de reducir al mínimo los estragos, de adaptar lo mejor posible una historia convencional, de sazonar un diálogo con esas palabras que a menudo animan a un personaje, a menudo una acción (pero no un film)? Aun en estos casos hay excepciones maravillosas. Mas por un Jacques Prévert, que hace lo que le gusta, ¡cuántos otros que con harta frecuencia no se resignan a firmar las películas cuyo encargo aceptaron! Examinamos uno por uno los nombres de los novelistas más notables de estos diez últimos años: ¿han servido legítimamente al cinematógrafo, han sido servidos por el cinematógrafo? Y cuando de tiempo en tiempo vemos aparecer en la presentación de un film norteamericano ciertos nombres como los de Aldous Huxley, William Faulkner, Caldwell ¿acaso no debemos confesarnos, con efímero rubor, que en la historia que se nos muestra nos es absolutamente imposible discernir un rasgo cualquiera, aun furtivo, que nos recuerde su espíritu o, al menos, su manera? Pero entonces ¿por qué ese encarnizamiento del cinematógrafo en solicitar el concurso de un arte del cual puede muy bien prescindir? Ante todo porque

un asunto, aun genial, pero no firmado por un gran nombre —pasado o presente— no ofrece bastantes garantías comerciales. No nos llamemos a engaño. Conviene que el asunto, punto de partida de todo el negocio, esté refrendado por un autor o provisto de un título que valga dinero. Exactamente como es deseable, y aun de uso, cuando se lanzan acciones de una nueva sociedad, que funden su valor en una mina, por ejemplo, u otra fuente cuya existencia —si no su rendimiento— nadie pueda discutir.

Por ahora es forzoso decir (salvando, una vez más, las excepciones) que la asociación cine-literatura ha rematado en el producto quizá más peligroso: el “film comercial de buen gusto”, es decir, el compromiso. Con ello se ha querido contentar a los términos del binomio y burlar a una crítica que “lo sabe todo”. Recién llegado a las artes —y a despecho de lo que esta juventud tiene de halagador— el cinematógrafo no ha podido resolverse a vivir su vida sin apoyarse en sus hermanos mayores. Sufriendo —nos preguntamos por qué— de un complejo de bastardo, ha querido elevarse por halagadoras alianzas con las Letras, la Historia y el Teatro. Es probable que este complejo desaparezca no bien una nueva generación tome los comandos.

Pero entre tanto, y muy felizmente, mientras más intervengan los escritores en los films —y no sólo concibiendo temas, sino participando en las fases de su realización—, más pronto el cinematógrafo logrará desembarazarse de todo aquello que, en forma de reminiscencias literarias, lo entorpece, lo academiza, lo banaliza. Pues los mejores escritores son los que realizan los diálogos más concisos, más “hablados”, menos librescos. El diálogo de *Le diable au corps* es prueba de ello. Los escritores contemporáneos, lejos de carecer de flexibilidad, saben y sabrán cada vez mejor practicar esa nueva forma de invención que exige el cinematógrafo. Grave error es decir que no consentirán en dejar al director el primer lugar: el del creador. Por lo contrario, trabajarán a medida —como ya lo hacen algunos— para tal o cual realizador. Es muy extraño, en efecto, que pueda escribirse en el silencio del gabinete una historia sin saber si será tratada por Jean Renoir o Jean Boyer. Porque hay algo que, en todo caso, no se adapta: el temperamento del director: a través de Sartre o Cocteau, de Balzac o Feydeau, de Stendhal o Mouézy-Eon, a través de Bourvil o Gabin, su estilo —o su falta de estilo— permanece, siempre... Ningún hombre de letras podrá

pues negar honestamente la preeminencia del director, por lo menos en el estado actual de la técnica cinematográfica.

Repitámoslo: pensamos en los escritores *actuales*. En los que se interesan suficientemente en el cine para sentir que exige algo distinto de una adaptación de fórmulas literarias. En aquellos para quienes la producción novelesca no es en modo alguno un águila de innumerables cabezas que permite extraer una pieza de una novela, un film de la pieza, y de aquel film un nuevo libro que contenga los diálogos. En los que saben (y que podrían convencer de ello a los directores) que la crisis de "asunto" no proviene en modo alguno de la dificultad de acomodar al gusto de una clientela popular las ficciones del dilettantismo burgués. En los que sospechan que el "verismo" es una panacea provisional (porque desde hace algunos meses hay films de un realismo a tal punto académico, de un populismo a tal punto *pompier*...). En los que ya no buscan "ideas" sino verdaderamente una nueva escritura, y que la encuentran: la primera sinopsis redactada por Sartre para *Les jeux sont faits* (veinte páginas perfectamente cinematográficas), el argumento de René Char para *Le soleil des eaux* son excelentes pruebas de ello. Podemos convencernos de que escritores de esta especie, si abordaran la dirección de un film, harían menos casos de palabras y situaciones que de imágenes y momentos. Y, en tal sentido, el film *Espoir*, de Malraux, es para ellos un ejemplo y para nosotros una admirable y tranquilizadora anticipación.

NICOLE VÉDRÈS

#### NUEVA YORK - MIAMI (Vuelo 303)

El D. C. 6 no había despegado de la pista de Idlewild para emprender su vuelo rumbo a Miami, cuando el señor corpulento, de edad madura y corbata encandiladora sentado a mi izquierda, desenvolvió el paquete que llevaba sobre las rodillas. Era una botella de whisky. Pidió a la "hostess" (que así se llaman las "stewardess" del aire) un vaso con hielo. La muchacha le contestó que era necesario esperar hasta que el avión tomase altura. Mi vecino acató el

reglamento y hasta se disculpó. Volviéndose hacia mí, dijo: "He dejado el cigarro. El médico me lo prohíbe. Parece que *my ticker* [mi corazón] está descompuesto. Pero puedo beber whisky con agua". Sin embargo, cuando la "hostess" le trajo agua y hielo, protestó. Había pedido hielo sin agua. La "hostess" lo miró con esa indulgencia de enfermera avezada que suelen tener estas amables empleadas de los clippers con los pasajeros primerizos. Llegó el hielo y se solicitó mi ayuda. Dos manos no le bastaban al señor de la corbata. Una de las mías tuvo que sostener el vaso mientras las de él abrían la botella y lo llenaban hasta el tope, derramando buena cantidad sobre su traje y la monumental edición dominical del *New York Times*, bajo la cual me encontraba, felizmente, sepultada.

Para mal de mis pecados, el olor del alcohol me ha producido siempre náuseas irreprimibles. Esta particularidad puede provocar, en el mundo moderno, un complejo de inferioridad; pues todo intercambio social existe, hoy día, sólo a base de alcohol y de nicotina. Tampoco fumo. No se trata de principios morales sino de aversiones físicas. Ni siquiera me queda el consuelo de crearme o sentirme virtuosa. ¡Qué calamidad!, pensé. Este señor se lo va a pasar bebiendo whisky a unos pocos centímetros de mis narices durante toda la travesía aérea. Al subir al D. C. 6 (Nueva York-Buenos Aires por la ruta del Pacífico) yo me había preparado a soportar con serena indiferencia el espectáculo de los Andes (que me aterraba), la sopa espesa de nubes, los pozos de aire. Pero la vecindad de un bebedor de whisky me tomaba de sorpresa. Estaba pronta a librar batalla contra un tigre y se me presentaba un tábano. Un tábano de dimensiones molestas para lugares en que el espacio es reducido. Era un comerciante de Boston, buen padre de familia. Pronto me puso al tanto del sexo y edad de su prole, enfermedades de su esposa, (no lo acompañaba porque la había dejado en un sanatorio; necesitaba "some repairing"), achaques suyos particulares, marcha de sus negocios, comienzos de su carrera (era un "self made man"), número de las personas interesantes que había encontrado en sus viajes, motivos de dichos viajes y de su afición por los climas cálidos ("It is good for my ticker"). La botella de whisky se vaciaba con una rapidez más vertiginosa que la del avión. Y a medida que se vaciaba, mi interlocutor se volvía más expansivo y confidencial. Me habló del porvenir de mi país, que

no conocía. Tan no lo conocía que lo confundía con el Brasil. Todo lo que quedaba "south of Balboa" se le embarullaba. Este zumbido continuo (mezclado al del avión y al olor) comenzó a marearme tan de veras que se me ocurrió pedirle a la "hostess" papel y la mesita en que sirven las comidas. Me puse a escribir. Poco le faltó a mi vecino para preguntarme a quién escribía. Su sorpresa fué ruidosa. "How can you concentrate? I could not write a single word. I can hardly open my eyes". Con sobrada razón, pensé. El de la corbata no podía imaginar que un ser normal se dedicase, en un avión, a semejante tarea. Me preguntó, algo alborotado: "¿Es usted periodista?" Le contesté que sí, figurándome que así me dejaría en paz. ¡Qué esperanza! Me contó cómo, en un viaje marítimo, le había proporcionado a un gran periodista el material de un brillante artículo. Mientras yo simulaba escucharlo, el lápiz ya en mano, trataba de recordar cierta página de Pascal "sobre el buen uso que conviene hacer de las pequeñas o grandes pruebas". Me repetía que sólo avanzamos en el camino de la perfección cuando amamos a nuestro prójimo como a nosotros mismos. Aunque apeste a whisky y nos aturda como una chicharra... Llamaba en mi ayuda las imágenes de mis santos y ascetas laicos preferidos: Gandhi y T. E. L. Nada. Las ganas de estrangular al de la corbata no se me iban. "...so I told this wise guy..." Lo interrumpí: "¿Va usted a menudo al teatro o al cine?" Me contestó que muy rara vez. "Pues justamente, yo tengo que escribir unas notas sobre lo que he visto en Broadway, este año", dije. ¡Qué pena! No podría darme datos sobre el tema. No podría ayudarme a "build up the story". Ostensiblemente, me puse a hojear un número de *CUE* y a hacer una lista de las piezas y de los films que me parecieron dignos de un comentario. Pronto me entretuvo recordar cosas y empecé a hacerme una entrevista en la que yo era a la vez quien preguntaba y quién contestaba.

PREGUNTA: ¿Cuáles son las piezas de éxito de esta temporada?

RESPUESTA: *A Streetcar Named Desire*, *Red Gloves*, *Mad Woman of Chailot*, *Mr. Roberts*, *Diamond Lil*, *Anne of the Thousand Days* y últimamente *Death of a Salesman*, que la crítica ha bautizado como "el mejor drama de todo el teatro norteamericano". Yo no lo he visto porque se ha estrenado poco antes de mi partida. Los asientos estaban vendidos con más de un mes de anti-

cipación y el precio de una platea en el mercado negro no está ya al alcance de personas para quienes el cambio es ruinoso.

PREGUNTA: ¿Quién es el autor de la pieza?

RESPUESTA: Arthur Miller. No confundir con Henry Miller (autor de *Trópico de Capricornio*). Lo más extraño de esta pieza es que siendo angustiosamente triste (cosa que nunca sedujo demasiado al norteamericano) tiene un enorme éxito de público. Se trata de un comerciante que es desventurado en sus negocios y en su familia. Mal de muchos, consuelo de tontos. Esto parece ser lo que siente el espectador. La otra pieza de éxito, *A Streetcar Named Desire*, no resulta tampoco muy alegre, aunque su popularidad no puede atribuirse, confío, a que sea mal de muchos. Su atmósfera turbia, tormentosa, pesada, es característica de Tennessee Williams. El personaje central, una joven maestra de escuela, empieza a padecer el día de su casamiento al descubrir que su encantador marido no tiene costumbres tan encantadoras. El flamante marido se suicida. Ella, huyendo de su drama, inicia una vida amorosa descompaginada que la conduce a la neurosis. Todo ello se mezcla, en este ser moralmente descoyuntado, a un delirio de grandezas, a un bovarysimo agudo. La estadía en casa de una hermana casada completa la desintegración mental y física de esta desdichada. El cuñado no contribuye poco a ello, así como el clima subtropical. Todo acaba para la protagonista en un manicomio.

PREGUNTA: ¿Y los actores?

RESPUESTA: Jessica Tandy representa a la perfección el papel principal. Frágil, tensa, fácilmente exasperada y exasperante, presta su encanto a esa Blanche du Bois condenada a una existencia sórdida en el Vieux Carré y cuyas taras inspiran sobre todo compasión. Marlon Brando representa el papel de cuñado; no creo que el personaje pueda encarnarse mejor. Es un ser inarticulado que tartamudea mental y materialmente. Seductor como un animal joven y reaccionando como tal. La pieza transcurre en Nueva Orleans durante el verano; excelente pretexto para que el protagonista se quite la camisa cada vez que entra en su casa, es decir en escena. Exhibe sin descanso, pues, un admirable torso, antorcha de carne dorada que atrae los ojos sensibles a la belleza. Pero sospecho que el juego de los músculos de Marlon Brando, así como su juego escénico (ambos notables), también deben producir un impacto que no se

relaciona únicamente con el placer estético. Disponer de semejante actor es una ganga inaudita para un director. Rara vez he visto en escena a un muchacho (quizás sea un hombre, pero parece muy cachorro) del que se pueda decir como de Marlon Brando, en el papel de Stanley Kowalski, que es la imagen misma de la sensualidad animal.

Un crítico mordaz ha dicho que *A Streetcar Named Desire* parecía el resultado de un viaje en un ómnibus cuyo conductor, un poco sordo, fuera Tennessee Williams, y los pasajeros John Steinbeck, William Faulkner y James Cain. Este trío se habría puesto a contar cuentos simultáneamente, y Tennessee Williams los habría escuchado sin oírlos bien. El autor de *Streetcar* tiene, sin duda, mucho oficio. No se aburre uno en sus piezas. Pero parecen demasiado fabricadas para lo que durante años se ha llamado "épater le bourgeois". No se puede "épater" al burgués, por más burgués que sea, hasta el infinito. Cuando el moderno burgués neoyorquino sabe que en tal o cual pieza un hijo asesina a su padre y después se lo come al asador a causa de un complejo de Edipo que no ha sido tratado a tiempo por un psicoanalista, a lo sumo se abstendrá de asistir a la representación explicando en rueda de amigos: "They say it is rather unpleasant". ¡Qué chasco para nuestro autor dramático! Ese "más bien desagradable" es un tanto humillante para quien se ha propuesto escandalizar. El teatro moderno ha abusado de las anormalidades sexuales, de las perversiones, de la prostitución bajo sus diversos aspectos, de la venalidad, de la locura, de la violación misma. Es un nuevo género de Grand Guignol. Parece que los dramaturgos se complacieran en chocar por el placer de chocar, actitud mental de adolescente. Sus dramas acaban siempre míseramente, sin conducir a nada. La inteligencia y el espíritu se quedan bostezando de hambre. No han tenido en qué hincar el diente. Esto no significa que Tennessee Williams carezca de talento ni, repetimos, de pericia teatral. Le sobra. No he visto piezas norteamericanas mejores que las suyas durante esta temporada.

PREGUNTA: ¿Y Sartre?

RESPUESTA: Sartre se representa mucho y con gran éxito. He visto cuatro obras suyas, una en el cine, *Les Jeux Sont Facts*, y tres en el teatro: *The Respectful Prostitute*, que nunca me ha parecido, ni mucho menos, el mejor Sartre; *The Victors*, y *Red Gloves* con Charles Boyer. En este papel de dictador, Boyer había

abandonado la peluca que tanto trabajo le da, en los dramas pasionales, para que quede bien asentada. Jean Cocteau, con quien conversé en Nueva York, me dijo que Sartre estaba frenético con los cambios que había encontrado en la versión yanqui de *Les Mains Sales* (Red Gloves). Cocteau, encargado de las reclamaciones, se mostraba escéptico sobre su resultado. Sartre —me dijeron— había incluso renunciado al dinero que la pieza le habría hecho ganar.

PREGUNTA: ¿Qué hacía Cocteau en Nueva York?

RESPUESTA: Lo habían invitado para el estreno de su película *L'Aigle à Deux Têtes*. Greta Garbo quería persuadirlo de que escribiera un argumento para su aparición en la escena. Se le había puesto entre ceja y ceja interpretar a George Sand. Cocteau le decía: “Mi querida amiga, ¿no ve usted que es una locura? Usted puede hacer de Chopin, de Musset, pero no de George Sand”. Greta Garbo, en efecto, está físicamente más lejos de George, la exuberante, la “vache à écrire”, que de aquel músico maravilloso a quien ésta llamó alguna vez, cariñosamente, “mon cher cadavre”. Cocteau me dijo que la gran estrella tenía también otro proyecto algo alarmante: el de representar *Cyrano* con una nariz postiza. “Imaginez-vous, ma chère”, repetía.

Comenzaba a creer que todo peligro de conversación con mi compañero de viaje, medio adormecido por el alcohol, había pasado y dejé mi lápiz, cuando se despabiló y pidió hielo. Miraba su botella con esa expresión a la vez absorta y distraída que tienen los niños que maman. “Still writing?”, me dijo. “I admire you. I can't concentrate”. Le dije que yo también me concentraba con dificultad y que por consiguiente no había que distraerme. Entonces, como una alumna a quien se le ha impuesto una penitencia, volví a mi tarea. Pero abandoné el género “entrevista”, que me aburría. Ortega y Gasset pretende que las mujeres sólo pueden destacarse en el género epistolar. Supongamos, me dije, que María escribe a Juana desde Nueva York:

“Mi querida Juana: Tranquilízate. Compré ya tu “pullover” en lo de Lord & Taylor y tu perfume en lo de Mary Chess. Las tiendas de Fifth Avenue están como para no salir de ellas; pero tenemos que contentarnos con pegar las narices a los escaparates sacando la lengua como un perro ante un hueso que no alcanza. Esto me sucede sobre todo con las valijas de cuero y los libros de toda

clase. Nunca había comprendido por qué ciertas gentes se empeñan en amontonar dinero. Hoy lo comprendo por las librerías. Pero quizá las gentes que juntan dinero, no juntan libros. He visto una edición de Shakespeare que no olvidaré hasta el día del Juicio Final. Más vale no hablar de ello.

Esto me trae el recuerdo de Laurence Olivier y de su *Hamlet*. Un cuaderno no daría abasto sobre este tema. Seamos, pues, breves. El film es más extraordinario que el extraordinario *Enrique V*. Pero menos logrado en su totalidad. *Enrique V* es un todo perfecto. *Hamlet* tiene pasajes asombrosos, escenas de insuperable belleza, pero se puede encontrarle peros. O bien a causa de la interpretación, o bien a causa de los cortes abundantes, exagerados, dicen algunos. Las objeciones que yo le haría no son muchas ni graves. Sin embargo, existen. Te hablaré de ellas cuando tenga tiempo. Este *Hamlet* es el *Hamlet de Laurence Olivier*, una magnífica hazaña que no veremos probablemente igualada en la pantalla mientras vivamos. La dicción de todos los actores es tan perfecta que iría uno a oírlos (si a uno le gusta Shakespeare) aunque no se los viera. William Walton agrega una música de fondo que se amolda a los personajes y al drama, los acompaña o más bien los precede y les abre camino. La segunda escena del segundo acto entre Hamlet y Polonio:

POLONIUS: *What do you read my Lord?*

HAMLET: *Words, words, words.*

está dicha, representada, presentada a los ojos del espectador con una destreza, una ironía y una profundidad tales que desearía uno detener un momento la película como cierra un libro para quedarse un rato a solas con un pensamiento. Hay quizá un exceso de escaleras en el castillo sombrío y de agua oxigenada en el pelo del príncipe de Dinamarca. Rosencrantz y Guildenstern han desaparecido, así como Fortinbras. Pero te aseguro que el pedazo de *Hamlet* que queda está bien servido y puede saciar el apetito más voraz. Cuando después de haber visto esta película entramos en un cinematógrafo de Broadway y topamos con la *Juana de Arco* de Ingrid Bergman (encantadora actriz en papeles de menos vuelo), no soportamos el espectáculo, suntuosamente nulo, hasta el fin. ¡Qué digna de elogios nos parece entonces la *Juana*, de Dreyer, con Falconetti y su cabeza rapada! Por lo común, cuanto más costosa es una película, más probabilidades tiene de resultar un bodrio (a menos que el dinero esté en manos de

un Laurence Olivier). Por esto nos inquieta un poco que Roberto Rosellini se entrevere con Mr. Goldwyn. El director de *Roma Ciudad Abierta* y de *Paisa* acaba de firmar un contrato con esa empresa. Ingrid Bergman será su estrella y la película, que costará alrededor de 700.000 dólares, se filmará en Italia. *Roma Ciudad Abierta* ha costado sólo 18.000 dólares.

Burguess Meredith, a quien he visto a menudo en Nueva York, porque venía regularmente a conversar conmigo de su posible película sobre T. E. Lawrence, trabaja ahora por cuenta propia en su estudio. Ha acabado de filmar con Charles Laughton y Franchot Tone una película que transcurre en París (la han filmado en París y no en una ciudad fabricada en Hollywood): *The Man on the Eiffel Tower*. Dirigida y financiada por ellos, parece seguro su éxito. Pero Burguess tiene mayores ambiciones. Acaba también de terminar una película *abstracta* sobre Calder, sabiendo perfectamente que su valor comercial es inexistente o poco menos. Este "beau geste" no abunda entre los actores salidos de las usinas de Hollywood y capaces de ganar fortunas si se someten al régimen de las *Forever Amber*.

La película sobre Calder, que vi en el estudio de Burguess, está filmada en technicolor. Algunas fotos producen un deleite igual al que sentimos ante la tela de un gran pintor. Vemos, en la pantalla, las extrañas obras de arte de Calder, fabricadas con delgadas láminas de latón y con alambres, moviéndose al sol. Esas láminas se transfiguran cuando el sol las toca, juega con ellas. Y cuando la cámara, pasando de la obra de arte a la naturaleza, nos muestra los mil diamantes de las olitas, o el temblor de las hojas al pasar el viento por una rama, descubrimos extrañas semejanzas entre estas cosas en apariencia tan distantes. La cámara, como un ojo dotado de singulares poderes, ha captado, guardado, fijado y reproducido fielmente una imagen que se nos había escapado. Nos enseña a mirar, a establecer relaciones entre los objetos.

Burguess regalará este film al Museo de Arte Moderno de Nueva York; pero piensa también hacer con parte de su material un "short" de quince minutos que podrá exhibirse en los cines, acompañando las películas de largo metraje. Temo que no vaya a tener con Lawrence de Arabia el mismo éxito que con Calder. Los reflejos del sol sobre el mar o sobre láminas de latón son mucho más fotogénicos que los de la conciencia sobre una vida atormentada. Sin em-

bargo, a mí se me ocurrió sugerirle la idea de este audaz intento. *Hamlet* frente a T. E. resulta un personaje transparente.

Fuera de las películas más o menos divertidas, más o menos vulgares, que sin su andamiaje de estrellas no serían viables, he visto dos que merecen grandes elogios. *Louisiana Story*, de Robert Flaherty, un documental cuyo personaje central es un niño que vagabundea por los bosques, pesca en los ríos y pasa horas mirando trabajar a los obreros en los pozos de petróleo. Creo que el film ha sido financiado para mostrar los pozos, pero Flaherty ha mostrado, además, lo que le ha dado la gana. De ahí la belleza de la película. El otro film, *The Quiet One*, pertenece también al mismo género, pero trata del problema negro. Gira en torno de un negrito de diez años, criado en la miseria física y moral de Harlem. Sus padres no le hacen caso (sumidos en su propia indigencia) y vive en un medio hostil, cuando no en la indiferencia de su sórdida casucha. El abandono, la soledad, la falta absoluta de ternura producen efectos catastróficos en el niño. Este sentirse continuamente rechazado es, quizá, lo que lo daña más profundamente. La película está tomada con una cámara silenciosa y la historia escrita por James Agee. Una voz la narra mientras los episodios se van sucediendo. Donald Thompson, el negrito, conmueve sin artificio aparente. No se nos ocurre que está representando un papel, sino que lo estamos viendo vivir sin que él nos vea. Los negros llevan el teatro en la sangre. Se mueven en las tablas como en su casa. *The Quiet One* está un poco en la línea de los últimos films italianos. Demuestra la influencia de esta nueva corriente. Nunca da la impresión de ser "expensive". Su director, Sidney Meyer, ha probado que era capaz de lograr cosas nada fáciles en su extrema sencillez. El espectador, por más que no tenga nada que ver en el asunto, sale del cine con una vaga sensación de culpabilidad y con clara congoja. No dudo que la película llegue a tener gran repercusión entre los norteamericanos, que son en general personas cuya conciencia no calla cuando la despiertan.

Pero todo no se tiñe de colores tan sombríos, querida Juana. Mae West, empolvada, pintada, ensillada como caballo de paisano para una fiesta, con los arreos relucientes, moviendo las ancas y las plumas sostenidas en la lana rubia de su permanente ("Come up and see mee...") hacía las delicias de cierto público que no era precisamente el de los "high-brows". Es autora, directora y

estrella de *Diamond Lil*. Nada menos. Claro que la pieza sólo existe cuando ella está en escena, o más bien sobre esa pista de Sociedad Rural en que convierte el escenario, para pasear en él sus encantos de campeona a perpetuidad del "sex-appeal" a precios del emporio económico. El programa anunciaba que Mae West era una Institución Norteamericana como las Cataratas del Niágara. Entré a ver el Niágara. Pero me fuí después del segundo acto. Los sombreros con plumas gigantescas y el movimiento de ancas no daban para más. Debo confesar que el público parecía embelesado. ¡Qué extraños son los hombres, querida Juana! Cuando no se portan como niños se portan como animales. Pero ¡qué a menudo son niños! Y qué a menudo son ambas cosas. ¿Y quién no le perdona al niño lo que de animalito tiene? Esto pensaba yo, hace unos días, en *Mr. Roberts*, la pieza de Thomas Heggen y Joshua Logan, cuyo éxito se debe en gran parte a Henry Fonda. Los actores que lo acompañan son también excelentes. Todo pasa en la cubierta de un barco de carga que opera en un lugar cualquiera del Pacífico, alejado de la zona de batalla, durante la última guerra. La monotonía de los días y de las tareas, siempre idénticas; la impaciencia del joven lugarteniente que quisiera pelear; su aversión por el capitán, demasiado implacable con la tripulación que él, Roberts-Henry Fonda, trata de proteger y amparar. Pero esa tripulación, durante tres actos seguidos, se conduce como si estuviera compuesta por escolares que sueñan con hacerle una jugada al maestro, o escapar a su vigilancia, o provocar en él una rabieta para vengarse de los castigos o de las prohibiciones que les impone. La única diferencia es que en vez de chicos se ve en escena una colección de muchachotes con anchos pechos aceitados (para simular el sudor, me figuro) y usando muchas palabrotas. Esto de las palabrotas va con el uniforme, parece (hablo de los Estados Unidos, pues no he visto piezas donde figuren hombres de uniforme de otras nacionalidades y carezco de experiencia directa en la materia). En fin, che, esta gente se trata de "bastard" como si nada fuera. Henry Fonda, con su andar lento, perezoso y rítmico de habitante de los trópicos, estaba muy buen mozo con su uniforme naval. Y como hacía el papel de un hombre noble y valiente, el público aplaudía todo aquello sin distinguir claramente lo que estaba aplaudiendo. Pero ¡ay! qué niños son los hombres, sobre todo cuando se juntan, se visten de uniforme y viven entre ellos. Y no vayas a figurarte que uso la palabra "niño"

en un sentido despectivo. No creo, incluso, que pueda usarse un término más simpático y halagador para los hombres de uniforme. Lo que suele desasosegarme es la idea de que estos niños están jugando, hoy, no con cohetes, sino con aquello que soltaron sobre Hiroshima; y que cuando el cabecilla de la clase hace alguna barrabasada, resulta que naciones enteras están en penitencia. Ya no es chacota.

Pero si vieras cómo se reían en el Roxy los de uniforme, y los sin uniforme, cuando aparecía Danny Kaye en persona. Nadie, ni joven, ni viejo, dejaba de reírse de tamañas idioteces. Danny Kaye tiene un don de imitación y de mímica geniales. Imitaba, con la misma frescura y el mismo éxito, a un tenor alemán, a una "star" de Hollywood, a un gitano desdichado, al presidente de los Estados Unidos pronunciando un discurso. Los norteamericanos tienen un sentido del "humour" que nosotros damos la impresión de haber perdido últimamente. Del chiste hemos pasado al insulto, y el insulto nunca tiene gracia. ¿Será porque ya no es posible hacer chistes? En U. S. A. nadie toma un chiste a lo trágico. Basta con ir a ver la comedia musical *Inside U. S. A.* (más o menos inspirada en John Gunter) para comprobarlo. Los norteamericanos se caricaturizan a sí mismos con mucho ingenio. Cuando Beatrice Lillie entra en escena, entran con ella las carcajadas. Pero sus "sketches" no recurren nunca, para sus efectos cómicos, a medios repugnantes. Se lo agradecemos. He llorado de pañuelo al oírla, aunque no tanto como al oír a Danny Kaye y a Dizzy Gallespie. Dizzy, inventor del "Bebop", es un negro de perita, director de "jazz", que pronuncia con increíble rapidez, al cantar o hablar, una serie de sílabas sin ton ni son. Su cara, sus movimientos, su apariencia física son cómicos. He visto a otro negro enfermarse de risa y caerse de su asiento mientras que Dizzy Gallespie "bebopaba". El "Bebop" en sí consiste, creo, en una interminable improvisación de cualquier instrumentista de la orquesta de jazz. Sólo me divierte cuando Dizzy Gallespie lo hace o lo dirige. Ansermet, con que fuimos a oír "Bebop" a Harlem (Dizzy no estaba entonces en Nueva York, desgraciadamente), dice que le parece un comienzo de desintegración del jazz. También fuimos a ver *The rape of Lucretia*, la ópera de Benjamin Britten, cuyo estreno dirigió en Inglaterra. No gustó nada en Nueva York, y la crítica, con Virgil Thompson a la cabeza, le fué adversa. A mí me pareció un espectáculo de calidad y Ansermet me decía . . ."

Mi compañero me dió un codazo y me mostró las letras luminosas que avisan al pasajero que tiene que atarse el cinturón y no fumar cuando el avión va a aterrizar. “Pero usted no fuma” me dijo. “Y no bebe. No se pinta las uñas. Yo soy muy observador. No hay detalle que se me escape. Sin embargo, no puedo adivinar cuál será su “hobby”. ¿Sería indiscreto preguntárselo y pedirle su dirección y su nombre?” Al decir esto me dió una tarjeta y agregó que bajaba en Balboa. Estuve a punto de contestarle: “Prohibition”. Pero su cara bonachona, hinchada de sueño y sin malicia me desarmó. “Bebop” le dije, mascando “chewing-gum”. No le llamó la atención. “Su dirección es Buenos Aires, Brasil, ¿no?” (auténtico). “Exacto”, le contesté. El avión se posó delicadamente sobre la pista lisa del aeródromo de Miami. Estos norteamericanos pueden ignorar la geografía, pensé; pero ¡qué buenos pilotos son!

VICTORIA OCAMPO

## Realidad argentina

### LOS ARRECIFES DE CORAL

Cerré el libro, y no me sorprendió ver a Pegaso<sup>1</sup>, porque para él nunca han parecido existir puertas ni ventanas.

—Vengo a contestarte — dijo.

—Que yo sepa, no te he preguntado nada...

—Casi todas las preguntas son tácitas, y adivinarlas es lo que se llama amistad —explicó—. Lo que te preocupa, lo leo en tus ojos, y es más sencillo de lo que parece...

<sup>1</sup> Como expliqué en un artículo de *La Nación* (12, III, 1949): “...no es el corcel alado y griego que los antiguos retóricos convirtieron en símbolo de la creación intelectual, sino un amigo que conozco desde siempre”.

Tomó mi libro, y empezó a hojearlo mientras hablaba:

—La geografía económica, objeto de este volumen que estás leyendo, es una disciplina entretenida —y por lo tanto útil, ya que sólo es tedioso lo que no nos sirve— cuyo principal aporte es haber evidenciado que la historia no está sometida únicamente al tiempo, como siempre se creyó, sino también al espacio, lo que tiene mucha importancia. La gente, por ejemplo, habla del siglo veinte y cree que este índice cronológico tiene vigencia universal. En realidad —y estos amenos tratados lo demuestran— al siglo veinte han llegado muy pocos lugares del mundo, apenas unas cuantas zonas altamente industrializadas que pueden contarse con los dedos de la mano, y el resto del globo terráqueo continúa viviendo en siglos diversos y anteriores. Una gran parte de España, como te dije un día, no ha salido aún del siglo trece, el de las catedrales y la explotación comunal de la tierra, y Rusia entera debe hallarse en una etapa muy anterior como lo sugieren sus modalidades políticas, pues esa cortina de hierro que encierra a todos los hombres que se hallan bajo la autoridad soviética, y que indigna a un neoyorquino de nuestro días, no hubiera sorprendido en lo más mínimo a un europeo del siglo diez, sometido como la gran mayoría de sus contemporáneos a la servidumbre de la gleba, pues los siervos de la edad oscura, como los rusos de hoy, no podían salir libremente del lugar donde habían nacido. Esto es importante para comprender el conflicto actual entre el Occidente y Rusia, que no es ideológico, como se cree habitualmente, sino cronológico, lo que es mucho más grave e irremediable. Pero, volviendo a este libro, fruto de la nueva rama de una antigua ciencia, también te demostraré que hay otras regiones del orbe que se encuentran aún en tiempos más remotos, como las mesetas del Asia central, cuyos habitantes sólo conocen como medio de subsistencia el pastoreo nómada, lo que es a pesar de todo menos extraordinario que lo que sucede en ciertas partes del Amazonas donde hay tribus primitivas que viven de la agricultura también nómada, es decir de una forma de explotación que no hubiera sido imaginada por ningún historiador o economista si las exploraciones etnológicas no hubieran revelado su existencia.

—Lo que dices —salvo las conclusiones que son, quizás, tuyas— acabo de

leerlo, y no veo —insinué con un dejo de ironía— el vínculo que tiene con esa preocupación que tu videncia pretende leer en mis ojos...

Pegaso bostezó ligeramente, lo que suele sucederle cuando emito una opinión.

—El vínculo es visible y además evidente, lo que no es lo mismo, pues lo evidente es lo visible cuando lo ve todo el mundo, es decir, por lo general demasiado tarde para que surta el menor efecto. Pero dejando de lado esta definición, un tanto personal aunque probablemente exacta, trataré de hacerte advertir lo que no adviertes, no porque seas mi amigo, sino porque tu mentalidad es, en este momento, muy típica y representativa...

—¿Te parece? — dije, sin poder ocultar una cierta satisfacción y pensando que Pegaso, tan a menudo impertinente, cuando no casi intolerable, sabe decir, sin embargo, de cuando en cuando, frases delicadas que alientan y halagan.

—Sí, porque estás preocupado — agregó, sin reparar en el desencanto que podía causarme.

—Quizás haya motivos — contesté.

—No hay motivos, hay un solo motivo, porque, desde que el hombre piensa —explicó— hay una sola cosa que lo preocupa y es que los hechos contradigan las ideas que sobre esos hechos tiene... Tomemos un ejemplo accesible: la idea que en general se tiene sobre el alquiler de una casa es que hay que pagarlo periódicamente, del uno al cinco de cada mes, lo que no causa la menor preocupación hasta que los hechos, es decir la cuenta bancaria, dicen que no hay dinero para cumplir. Otro ejemplo, también muy claro, es el de la muchacha amada, que se supone amante, y que causa tan pocas preocupaciones hasta que los hechos, representados frecuentemente por una carta sin firma, demuestran que era en efecto amante, pero de otro. Si abandonamos estos casos que sólo pertenecen a la experiencia ínfima y cotidiana de cada uno, y consideramos los problemas, infinitamente más vastos y generales, de una colectividad entera, advertiremos, sin embargo, que aunque las circunstancias difieren el principio subsiste, porque lo único que puede preocupar a un pueblo, a un país, es que los hechos contradigan las ideas que sobre ellos tenía... Y ahora —agregó— espero que hayas empezado a entender lo que quería decirte...

—Creo que sí...

—El otro día, cuando hablamos de los problemas de España, y te dije, que la carencia de divisas paraliza a su sector industrial, quedaste algo sorprendido. Tu sorpresa, naturalmente, no me sorprendió, porque tu caso es muy general, y desde hace años no hay quien dude en este país que la dependencia del exterior nace del atraso económico y que la palabra industrialización significa emancipación. Esta idea, muy frecuente en los países no industrializados, y que constituye probablemente uno de los principales impulsos que los mueven a evolucionar, es, sin embargo, típicamente agraria y no puede subsistir en la etapa industrial aunque su supervivencia es a veces muy larga. La geografía económica evidencia en efecto que todas las formas de producción de la riqueza, desde las más arcaicas hasta las más recientes, coexisten en el mundo actual, y la historia económica describe el proceso, a veces convulsivo y difícil, que han sufrido las naciones más evolucionadas para llegar a su situación presente, pero la historia a secas nos dice que la mentalidad industrial colectiva se ha formado, en todos los pueblos industrialistas, con mucha posterioridad al hecho mismo de su industrialización. Eso ya ha sucedido en Inglaterra, en los Estados Unidos, pero no todavía en nuestro país, porque su adelanto fabril es demasiado reciente para que la conciencia económica común no siga siendo por algún tiempo pastoril y agraria. Mientras esto no cambie, subsistirán el desconcierto y la preocupación, que sólo dejarán de existir cuando, para entender los hechos del presente, se recurra, no a las ideas del pasado, sino también a las del presente. Y sobre este punto, una de las ideas más esenciales del presente —y que podrá enunciarte cualquier inglés, norteamericano o suizo, aunque no sea un economista profesional— es que las economías se tornan cada vez más dependientes del exterior a medida que evolucionan y se alejan de sus formas primitivas, en las cuales la auto-suficiencia es una característica constante. No hay en efecto economía más autárquica que la de una tribu del Africa ecuatorial, aislada por la selva, o la de una comunidad polinésica, para la cual el límite extremo del conocimiento es la rompiente del océano en los arrecifes de coral. Pero la economía industrializada depende del mercado mundial y de las fuentes remotas de abastecimiento, a veces en forma casi despótica, como es el caso de la industria siderúrgica suiza e italiana, o de la naviera irlandesa, cuyos elementos locales se reducen a la dirección y la mano de obra, pues las

materias primas que requieren, es decir el hierro y el carbón, son totalmente importadas. Hay casos menos extremos, sin duda, como es el de la industria sueca de los fósforos, que dispone de madera y energía eléctrica, pero que importa el elemento esencial del producto, es decir la parte inflamable, desde regiones ubicadas, dada la marcha de los barcos cargueros, a casi dos meses de navegación de la planta fabril. Estas importaciones vitales de materia prima industrial requieren, naturalmente, la disposición de medios de pago cotizados en el mundo entero. En los comienzos del comercio internacional esa característica sólo la tuvo el oro, que fué exclusivamente utilizado hasta que lo sustituyó la moneda cambiable y medible en oro, es decir con patrón oro, cuyo prototipo fué durante mucho tiempo la libra esterlina. Pero aunque el mundo, en nuestros días, ya no es aquella estancia inmensa donde el oro era el patrón, sigue subsistiendo para el comercio universal la necesidad de disponer de una divisa igualmente universal, cuyo prototipo presente es el dólar. La escasez de dólares que pueda sufrir un país paraliza, pues, a su sector económico más evolucionado, lo que puede comprenderse con claridad si se recurre a comparaciones más próximas a lo nuestro que las que utilicé anteriormente. Tomemos, por ejemplo, a la industria ganadera de nuestro país, tan rudimentaria que casi no puede llamársela industria, y advertiremos que no sólo ha sido necesaria en el pasado una considerable cantidad de libras para adquirir los reproductores que permitieron transformar nuestro ganado bagual en los rodeos actuales, sino que continúa necesitándose constantemente la divisa mundial para adquirir, en todo o en parte, los alambrados, molinos de agua, tanques australianos y maquinaria rural que un establecimiento ganadero, por más rústico que sea, requiere para su funcionamiento. Ahora bien, si pasamos a considerar a una industria mucho más evolucionada, como es la cinematográfica, y que tengo motivos para conocer, como imagino que lo sabes...

—¡Claro! — contesté, pues, efectivamente, una de las singularidades de Pegaso es que escribe, con intermitencias y sin la menor notoriedad, para el cinematógrafo.

—Bueno, en la industria cinematográfica el margen de dependencia es muchísimo mayor, pues no sólo su maquinaria es importada o construída con elementos traídos de afuera, sino que su materia prima vital, la película virgen,

se adquiere con dólares. Este caso, por supuesto, no es único, y la misma situación se repite, con más o menos intensidad, en las demás industrias.

—Eso significaría —dije— si es que entiendo bien tu pensamiento, que los países que carezcan de divisas mundiales, detenidos en el camino del progreso, no podrán abolir las formas primitivas de su producción como lo hicieron otras naciones más adelantadas...

Pegaso me miró con sorpresa, y contestó:

—En el terreno económico, evolucionar no significa de ningún modo abolir, como parece creerlo. Al contrario, aunque sea cierto que a medida que una economía adelanta va dependiendo progresivamente del aporte exterior, al mismo tiempo, y para subsistir, continúa sometida tenazmente a la producción y comercialización de materias primas. Un ejemplo muy claro de este hecho lo proporciona Inglaterra que, en el apogeo de su industrialismo, fué simultáneamente el principal país exportador de carbón, y cuya crisis actual consiste en última instancia en la merma de su producción carbonífera. No puede negarse, evidentemente, que la pérdida casi completa, debida a los gastos de guerra, de las inversiones británicas en el exterior —qu redituaban en 1938 más de doscientos millones de libras anuales— agravada por la disminución muy grande de otras exportaciones invisibles, como fletes, seguros y comisiones bancarias, constituye un problema grave para el Reino Unido, pero ese problema no alcanzaría intensidad crucial si la producción de carbón no hubiera descendido en Inglaterra a menos de la mitad del volumen que tuvo en 1913, lo que afecta los cimientos mismos de la productividad inglesa. El ejemplo de los Estados Unidos es, desde el mismo punto de vista, aun más decisivo, pues el extraordinario desarrollo fabril norteamericano coincide con la utilización industrial del petróleo, y ese país fué, y sigue siendo, el más gran proveedor de aceites minerales que existe en el mundo, con una característica muy sugestiva, y es que al principio recurrió al petróleo de su propio territorio, pero cuando la demanda interna empezó a crecer, comenzó a distribuir mundialmente el que extraían sus empresas en regiones distantes. Esta situación ha tenido ciertas consecuencias, entre otras la presencia actual de algunas naves de guerra en el Mediterráneo y la instalación de bases aéreas en el Medio Oriente, sede de la mitad de las reservas calculadas de petróleo del mundo, hechos que es casi

inútil repetir porque no son precisamente un secreto, como no lo es tampoco que su posición petrolífera ha modificado muy probablemente la política internacional norteamericana, cuyo aislacionismo fué una rémora de la época en que, entre otras cosas, utilizaba el petróleo de su propio subsuelo, anacronismo que no pudo mantenerse en cuanto, entre otras nuevas cosas, las circunstancias llevaron a ese país a distribuir un producto que extrae en regiones sumamente alejadas de sus fronteras nacionales, y que constituye un aporte esencial para su prosperidad, porque es exacto, sin duda, que el mercado interno absorbe gran parte de la producción fabril norteamericana, pero también es exacto que ningún mercado interno, por más vasto y rico que sea, puede mantener por sí solo a una economía industrial.

—En todas partes, pues, habrá que intensificar nuevamente la producción y exportación de materias primas, para poder mantener el vulnerable edificio industrialista —dije—. Nuestro país, por fortuna, cuenta para ello con sus exportaciones tradicionales de cereales y carne.

—Las excepcionales cosechas norteamericana y canadiense, y la recuperación agraria igualmente excepcional que se advierte en Europa tendrán en esto consecuencias importantes, pues los países de aquel continente, disponiendo, en ya gran mayoría, de un mínimo vital de alimentos, consagrarán sus recursos a restablecer sus equipos productores, casi aniquilados por la guerra, y que son la fuente de su poder adquisitivo.

—¿Y cómo conseguir divisas, entonces?

—Esa pregunta, bastante difícil de contestar, preocupa extraordinariamente a los Bancos Centrales del mundo entero, de los cuales algunos, como el de Francia, fueron objeto de reformas que han dado, sin duda, a sus movimientos considerable elasticidad, pero infortunadamente esa elasticidad no llega al punto de que puedan emitir dólares, lo que constituye su principal problema presente, y en verdad esos institutos recuerdan a la princesa del cuento, porque a su bautismo concurren las Hadas Buenas, cargadas de regalos: “Yo te daré estas máquinas”, dijo una; “Y yo papel”. “Y yo tinta”. “Y yo planchas de primera calidad”. “Y con todo esto que te traemos, podrás cumplir tu cometido con un alto grado de eficiencia y mecanización”, agregó, con la sonrisa aérea de las hadas, la que hasta entonces no había hablado. Pero en ese momento se

abrió la puerta y entró, resentida, una bruja —pues así se llaman las hadas malas— a quien habían omitido convidar a la fiesta, y exclamó con rencor: “Lo que te han dado mis bonitas colegas no te lo puedo quitar, pues a tanto no llega mi poder, y podrás, si te place, imprimir francos franceses, o rublos soviéticos, o como se llame la divisa monetaria del lugar que detesto —dijo, revelando así que era una fanática defensora del sistema capitalista—, pero ¡jamás podrás emitir dólares!” Y como si casi se hubiera olvidado de algo, agregó rápidamente: “¡Ni francos suizos!” “Pero, por lo menos, dejarás que imprima francos belgas —suplicaron ansiosas las Hadas Buenas—, ¿qué puede importante? Es un país tan pequeño...” “¡Tampoco!”, contestó inflexiblemente la bruja, que se alejó sin despedirse de nadie.

—Tu cuento es amargo y no tiene gracia —contesté con fastidio—. Las divisas se conseguirán, pues para eso, entre otras cosas, está el Plan Marshall...

—Que limitará cada vez más su ayuda a maquinarias, combustible y materia prima industrial, y las divisas de que pueda disponer el ayudado continente europeo no se utilizarán por un tiempo quizás largo, para la adquisición en gran medida de alimentos y granos. Es, pues, muy probable que a los países, como el nuestro, cuyas materias primas de exportación son cereales y productos alimenticios, les será difícil obtener divisas mundiales, situación que repercutirá posiblemente, y en progresión geométrica, en su sector industrial, con las consecuencias lógicas que tal circunstancia origina, es decir merma de la producción fabril, paro y desocupación. El país ha pasado ya, en otras épocas, cuando su economía era mucho más rudimentaria y en fechas que recuerda todo el que conoce nuestra historia, por situaciones parecidas, de las cuales la más grave se produjo después de las desastrosas derrotas de Vilcapugio y Ayohuma, que merecen ese calificativo, no por las consecuencias militares que tuvieron, sino por las financieras, pues quedó cortado el comercio con el Alto Perú que, en cambio de mulas y ganado, nos daba la plata de sus minas, y ese numerario era vital para costear las guerras de la independencia. Pero, aunque la situación que puede sobrevenir en un término quizás breve, y en una medida que es imposible anticipar con exactitud, no puede llegar a tener nunca caracteres desesperados como los que tuvo en 1813, debe ser, sin embargo, considerada con seriedad por todos nosotros.

—Es de esperar —dije— que si llegan esas horas adversas, cada cual, en la medida de sus atribuciones y responsabilidad, sabrá afrontarlas con patriotismo, prudencia y fe en el destino de nuestra nación . . .

Se incorporó, y dejando el tono al mismo tiempo pedante, desenvuelto y mordaz que es el suyo, me contestó:

—Sinceramente, es de esperar . . .

Y entonces, una vez más, de golpe, y como había venido, se fué.

*LUIS DE ELIZALDE (hijo)*

## El problema editorial

### ¿UN NUEVO COLONIAJE?

El lector está enterado de las incontables trabas puestas por las autoridades españolas a la entrada de libros y publicaciones de procedencia argentina. Unas veces el tropiezo responde a la censura, siempre difícil de prever dado su voluble criterio, y otras al mecanismo de la absorbente regulación fiscal. Lo cierto es que las remesas fueron y continúan siendo demoradas en la aduana peninsular como visitas indeseables. Sometidos al trámite burocrático, centenares de paquetes de impresos hacen largas colas mientras dura el cacheo doctrinario a cargo de una legión de aplicados inquisidores. Los censores no se fían de las apariencias porque no ignoran que las perversas ideas de libertad y otros virus filtrables pueden ser introducidos hasta en las más inofensivas novelas. Por eso pilas de volúmenes aguantan sucesivas e indefinidas antesalas donde la postergación kafkiana se cumple a reglamento. Tal carrera de obstáculos implica una irritante desigualdad de tratamiento, puesto que el libro salido de las prensas españolas entra y circula en estas repúblicas sin restricciones. Tales franquicias son tanto más liberales cuanto que esos productos suelen traer como contrabando

una abierta propaganda falangista, es decir, una ideología foránea con arreglo a la tradición democrática de nuestra cultura.

Es bien sabido, además, que el libro latinoamericano que logra franquear las barreras españolas debe soportar un sistemático complot del silencio. La resistencia va desde el librero madrileño o de cualquier ciudad importante que se niega a exhibirlo en los escaparates, hasta los diarios y revistas cuyas secciones de bibliografía lo ignoran unánime y metódicamente. Un escritor argentino que organizó hace dos años una exposición en la península, sintetizó las observaciones recogidas sobre el terreno en estos términos: el libro rioplatense es allí apenas conocido. Esas y otras muchas muestras de la guerra tibia declarada a nuestras publicaciones y a las de los países latinoamericanos, motivó numerosas protestas así de las entidades gremiales como culturales. Hoy las reclamaciones duermen el sueño de los justos en inocuos expedientes o en la fosa común de las obesas carpetas administrativas. De todas maneras, la prensa argentina se hizo eco de las reiteradas denuncias y en diversas oportunidades destacó la gravedad del conflicto.

A pesar de dichos comentarios, el lector está lejos de sospechar los complicados entretelones de este asunto cuya trascendencia en el plano de la cultura nos preocupa preferentemente. En efecto, la masa lectora desconoce el grado de tirantez a que llegaron las relaciones entre las editoriales latinoamericanas y los sellos que multiplicaron sus agencias de este lado del Atlántico, aun cuando las casas matrices funcionan en España, bajo el estrecho control del Estado. Cerca de diez años de negociaciones públicas y privadas, de laboriosas asambleas, de fórmulas dilatorias, vinieron a demostrar que para una de las partes los convenios firmados son por lo visto meros pedazos de papel, como repetían cínicamente los nazis. El resultado es que al cabo de este decenio, la industria de las artes gráficas al servicio del libro se encuentra en nuestros países al borde de la bancarrota, desenlace inevitable a menos que los gobiernos secunden la acción conjunta de las empresas afectadas y de los organismos culturales que perciben la amenaza en el aire. En cambio, los editores peninsulares "de allende y de aquende" festejan a estas horas la recuperación con creces del mercado latinoamericano. No sólo reconstruyeron su industria del libro, maltrecha durante la guerra civil, sino que consolidaron su expansionismo transatlántico y des-

alojaron a buena parte de las editoriales del Nuevo Mundo en nuestros propios dominios.

Ahora acaba de descorrerse el telón después de casi diez años de tentativas conciliadoras y de estériles contemplaciones. Se ha roto el silencio para que la opinión pública sepa a qué atenerse si es que las editoriales de este hemisferio están condenadas a enmudecer. Don Daniel Cosío Villegas se ha encargado de dar el toque de atención. El prestigioso profesor mexicano reúne entre otros muchos títulos el de haber sido uno de los principales promotores de la Confederación Latino Americana de Cámaras del Libro. En el sobrio, documentado y terminante artículo que reproducimos a continuación, aparecido en *Cuadernos Americanos*<sup>1</sup>, analiza en forma exhaustiva los antecedentes del entredicho. Señala la imprevisión y la buena fe de los editores latinoamericanos, alegres y confiados en el auge perpetuo, hace la historia del restablecimiento de vínculos entre la mencionada Confederación y las empresas peninsulares, recuerda congresos y convenios, puntualiza el incumplimiento de las editoriales españolas, desmenuza sus pretextos, refuta el argumento de la falta de divisas, define la ausencia de reciprocidad en la conducta del bloque hispánico, en suma, da la voz de alerta antes de que sea irreparablemente tarde. Toca ahora a los gobiernos intervenir dentro de la órbita de las influencias internacionales y hacer patente, mediante hechos, que son consecuentes con la prédica de estimular en cada país el resurgimiento de las industrias. Y esta gestión urge, máxime cuando una de sus ramas, como acontece con las editoriales, corre el peligro de asfixia por causas cuyo remedio está más allá de la esfera privada.

Pero el sereno planteo de Daniel Cosío Villegas coloca la cuestión del libro en un plano que rebasa la importancia de su aspecto económico. El autorizado expositor subraya los móviles de hegemonía espiritual y aun política que animan a Falange y a otros grupos afines a los que sirve de vehículo la inundación de papel impreso lanzada sobre la indefensa América Latina. Desde luego, el libro cumple mejor que cualquier "turista" totalitario los fines de penetración en nombre de la *hispanidad*... Ha llegado pues el momento de preguntarse: ¿continuaremos de brazos cruzados, permitiendo que se echen las bases de un nuevo

<sup>1</sup> Enero-febrero de 1949.

coloniaje intelectual en estos países? Tales son las desoladas perspectivas que ofrece el problema editorial y que surgen de la inquietante situación que puntualiza Cosío Villegas. Está en juego la defensa de la soberanía cultural de Latinoamérica y el espíritu de solidaridad de nuestros pueblos. Así lo interpreta la redacción de SUR al reproducir los puntos de vista que se desarrollan en el citado documento.

### ESPAÑA CONTRA AMÉRICA EN LA INDUSTRIA EDITORIAL

Todos los buenos ciudadanos de nuestros países de América se quejan con mucha frecuencia de que sus gobiernos ignoran los problemas nacionales y de que, cuando al fin llegan a conocerlos, la acción oficial encaminada a resolverlos es tardía y torpe. Son menos ya los buenos ciudadanos que se animan a pensar que esa situación se corregiría en buena medida si en alguna forma pudiera crearse una corriente de opinión pública informada, justa y persistente. Pero son poquísimos los buenos ciudadanos que están dispuestos a dar a conocer las informaciones y juicios que puedan mantener la opinión pública a esa altura y con ese caudal que exige la vida sana de un país democrático moderno.

El relato que sigue tiene ese fin: informar a la opinión pública de todos los países de habla española del viejo pleito que han mantenido por casi diez años ya los editores latinoamericanos contra los editores y el gobierno de España. Los primeros han visto hasta ahora en esa lucha tan sólo una rivalidad mercantil, o sea, si puede subsistir en nuestra América una industria editorial y las de artes gráficas y del papel que le sirven de necesario apoyo; los editores españoles, y muy particularmente el actual gobierno de España, han reconocido desde un principio que además de los millones invertidos en esas tres industrias, en la lucha va de por medio reconquistar para España la hegemonía espiritual sobre América, hegemonía que perdió, por lo menos, hace cien años.

Quizás la característica más señalada de la industria editorial de los países de habla española sea la de que ninguno de ellos ha sido, ni es, lo bastante po-

puloso, culto y rico para ofrecer un mercado nacional que por sí solo nutra la impresión de libros hecha en una escala industrial: mientras el mercado interno de Estados Unidos consumía, hasta antes de la segunda guerra mundial, toda la producción librera norteamericana, y después de esa guerra el 93 %, México consume sólo el 20 % de los libros que produce, Argentina el 30 y España del 35 al 40.

Pues bien, España fué hasta 1935 el único país de habla española que imprimía libros en una escala industrial, y el único, en consecuencia, que contaba con el mercado de todos los países de habla española y aun portuguesa (Portugal mismo y Brasil). La producción librera de los países latinoamericanos no existía del todo, o estaba confinada dentro de los respectivos mercados nacionales, hecho éste que medía su insignificancia económica. De esta situación de producción restringida apenas si se exceptuaba en tres o cuatro países la impresión de los libros de texto para la enseñanza primaria, libros que, justamente por contar con un mercado amplio y seguro, se podían imprimir en escala industrial, es decir, en tirajes de alguna importancia, de manera regular, por métodos industriales y por empresas "capitalistas" (por hombres que invierten dinero para obtener una utilidad o beneficio comparable al que obtendrían en cualquier otro negocio en la época y en el país de que se trata).

Aun cuando ese cuadro fué rigurosamente cierto hasta 1935, la verdad es que en algunos países latinoamericanos (sobre todo en Argentina, México y Chile) muchos factores venían de tiempo atrás obrando subterráneamente, como si dijéramos, para hacer posible una pronta transformación de una producción doméstica del libro a otra ya industrial, fenómeno éste, por otra parte, que ha ocurrido una y otra vez en muchas ramas de la actividad económica. Si bien plagada de defectos y limitaciones, en esos países existía de treinta a cuarenta años atrás una industria papelera moderna, parte de cuya producción era papel para libros. En Argentina y Chile existía también desde fines del siglo pasado o principios del actual una industria gráfica bien equipada, y formada por empresas cuyos capitales llegaban en ocasiones a varios millones de pesos, y en México, menos opulenta sin duda como industria, las artes gráficas tenían una tradición que arrancaba de la primera imprenta introducida en el Nuevo Mundo. Los veinte o treinta años últimos del siglo XIX y los diez o veinte primeros

del XX, fueron de un progreso material e intelectual sorprendente en todos los países latinoamericanos: así, entre otras cosas, estos países pudieron contar no sólo con capitales y elementos técnicos, sino con grupos intelectuales directores, alertas y de sólida preparación. En fin, la labor educativa diaria en países como Chile, Argentina y Colombia, y la tardía, pero muy vigorosa, de los gobiernos revolucionarios de México, acabó por crear grupos de lectores con que antes no se contaba.

Así las cosas, la guerra civil española de 1936, mientras asesta a la industria editorial española un golpe cuya plena recuperación exigiría largo tiempo, da a la latinoamericana la oportunidad de pasar de una producción doméstica limitada a una industrial de mercado internacional. Mientras en España se dejan de imprimir libros casi de un modo absoluto desde julio de 1936 hasta diciembre de 1939, en América se fundan las primeras grandes editoriales en 1936 y 1937, y después, hasta 1945, no dejan de surgir algunas tan importantes como las primeras, y muchas, increíblemente numerosas, de una importancia menor.

Se ha discutido mucho si esa guerra civil fué la causa del nacimiento y florecimiento de la industria editorial de la América Latina, o si fué, simplemente, la ocasión para que naciera y se desarrollara. Por un lado está la significativa coincidencia en el tiempo que existió entre ambos hechos; por otra, la guerra civil hizo emigrar a América a algunos intelectuales españoles que encontraron pronto acomodo como valiosos colaboradores de las nuevas editoriales hispanoamericanas; emigraron a América, asimismo, algunos trabajadores gráficos, pero, sobre todo, elementos directivos de la industria editorial española que se pusieron al frente de importantes editoriales americanas.

Contra esos hechos, de cuya gran significación no es posible dudar, están otros en los que poca o ninguna influencia pudo haber tenido la guerra civil española. Ni en la Argentina misma, en donde las empresas editoriales proliferaron de modo desconcertante, se dió el caso de un solo taller de imprenta fundado por exilados políticos españoles; lo mismo, exactamente, ocurrió en Chile, y en México, la única imprenta creada con capital y con personal de emigrados españoles fracasó al año escaso de fundarse. Esto quiere decir que toda la industria de artes gráficas en que se apoyó la nueva industria editorial latinoamericana existía íntegra antes, y que los nuevos talleres que se fundaron (varios en la

argentina y no más de tres en México) son de nacionales latinoamericanos. La fabricación de papel, y aun los negocios de importación de papel, no recibieron tampoco ninguna aportación especial de los emigrantes españoles. No escasearon tampoco intelectuales latinoamericanos que, como Victoria Ocampo, dirigían editoriales desde antes de la guerra civil española, ni otros, como Luis Alberto Sánchez y Jesús Silva Herzog, que las dirigieron después; y son muy numerosos, por supuesto, aquellos que han servido como consejeros o asesores de empresas editoriales latinoamericanas: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Amanda Labarca, Francisco Romero, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, etc. La organización de ventas, particularmente la red de librerías de la América Latina, es en esencia la misma que existía en 1936, como que uno de los factores que a la postre limitaron el progreso de la industria editorial latinoamericana fué precisamente ése: el mecanismo de venta no supo o no pudo crecer parejamente al de producción. El comercio librero, sin embargo, mejoró con la aportación del exilado político español, sólo que de un modo local o transitorio: dos o tres ensayos de grandes agencias distribuidoras para toda la América fracasaron después de un par de años de esfuerzo; en cambio, aparte de la fundación de algunas buenas librerías en Argentina, Chile, Bolivia y México, la distribución nacional del libro mejoró mucho, particularmente en Chile. Salvo la Editorial Séneca, fundada exclusivamente con capital de emigrados españoles, ninguna otra de la América Latina lo ha sido. A la inversa, a muy poco de iniciarse la guerra civil española, se organizaron en Argentina y en México empresas editoriales que aun cuando jurídicamente independientes, son de capital y de dirección netamente españoles, como había y hay dos de capital y de dirección norteamericanos; pero justamente por eso, no cabe considerar a esas empresas sino como extranjeras. Por otra parte, aun cuando es muy posible que sin la guerra civil la industria editorial española hubiera intentado y logrado lo que hizo la latinoamericana, es incuestionable que ésta supo darle a su producción un sentido tan acusado de modernidad, en la presentación gráfica y en la variedad y novedad de los programas editoriales, que en diez años el viejo libro español sólo podía considerarse como un antecedente histórico del latinoamericano. En fin, en la formación de los nuevos grupos de lectores latinoamericanos que ha hecho po-

sible no sólo la industria editorial latinoamericana, sino la prosperidad de su rival española, nada ha podido tener que ver la guerra civil de España.

Difícil, como es, pronunciarse en asuntos complejos por una o por otra tesis; odioso, como es siempre, discutir la paternidad de una empresa o aun de una idea, de algo no cabe dudar: la industria editorial española y el gobierno español no se engañaron por un momento siquiera acerca de la verdadera naturaleza y significación de la industria editorial latinoamericana, pues la trataron como un rival desde un principio y con gran consistencia, según lo demostrará la parte siguiente de este relato.

En primer lugar, la industria editorial española había llegado a ser antes de 1935 una industria que, aun cuando muy a la zaga de las mayores (siderúrgica-naviera, vitivinícola, textil, aceitera, cítricos), no dejaba de tener significación económica bastante para mirarla con interés, pues su capital podía estimarse en unos 40 millones de pesetas. Como de costumbre, sin embargo, la importancia directa de una industria es una medida inadecuada de su plena significación. En el caso de la que nos interesa, no sólo dependía de ella en buena medida la industria de artes gráficas (de por sí importante, pues representaba un capital estimado de 80 millones de pesetas), sino de un modo especial, y singularísimo de España, el gran monopolio de la Papelera Española (cuyo capital era de unos 300 millones de pesetas). Tan tenía para ésta significación especial la industria editorial española, que la Papelera era dueña (y es) de Espasa-Calpe, así como lo fué de empresas editoras de periódicos diarios como *El Sol*. Y la industria editorial española, quizás sobre cualquiera otra consideración, acabó por ser el único elemento de prestigio y de influencia de España en la América hispánica. Durante años de años los libros de la Colección Araluce ofrecieron casi las únicas lecturas infantiles a millones de niños latinoamericanos; la influencia, generalísima y preponderante, de verdadero astro, de Ortega y Gasset sobre dos generaciones de intelectuales americanos, habría sido poco menos que nula de no haberse contado con medios de propagación tan eficaces como las publicaciones de la Revista de Occidente y de Espasa-Calpe; la historia misma de América, la remota y la reciente, igual la de un latinoamericano como Pereyra que la española de Ballesteros, se hacía e imprimía en España; y no digamos las versiones a nuestra lengua de los clásicos universales, de los clásicos españoles mis-

mos y aun de los de nuestra América; hasta en el terreno de los libros técnicos y científicos (terreno cultivado por España con éxito lisonjero), los libros que había en nuestra lengua eran todos libros elegidos e impresos en España.

Si la industria editorial española tenía en 1936 la doble y grande importancia económica y política de que se ha hablado antes, a nadie puede extrañar ni alarmar que ni la industria misma, ni el gobierno español se conformaran con el bien morir de las heridas que la guerra civil le había infligido, y si se salvaba el momento de mayor peligro, tampoco se conformarían con la preponderancia, aun con la sola existencia, así fuera menguada, de su rival latinoamericana. Con no escasos recursos, con mayor experiencia y con un temperamento alerta y combativo, es notable la prontitud y el vigor del editor español para reconstruir y aun ampliar una industria de la que no parecían haber quedado sino escombros. Y no menos eficaz ha resultado la ayuda de un gobierno que además de contar para la acción con la inmensa ventaja de ser dictatorial, "totalitario", profesa sin ambages una filosofía de hegemonía espiritual (y política) sobre sus antiguas posesiones americanas. Por su parte, los editores latinoamericanos sólo han contado en la lucha con la pujanza y el optimismo del inexperto, la frescura con que han acometido sus empresas, un conocimiento de las fallas de las viejas editoriales españolas y la bonanza que trajo consigo la guerra; pero todo lo demás les ha sido adverso: desde las comunicaciones (más difíciles desde América que desde España) hasta los gobiernos: muchos, sin coordinación, contra uno solo perfectamente unificado; de una organización democrático-liberal, o sea de una acción lenta e inconsistente; en fin, una falta absoluta de comprensión y de sensibilidad para apreciar y defender los intereses de sus nacionales. No han sido tampoco favorables a los editores hispanoamericanos dos circunstancias especialísimas: por una parte, la de que el actual gobierno de Argentina (país donde radica el principal centro productor de libros de América) haya hecho punto cardinal de su política exterior de la amistad y el entendimiento completos con España, pues esto ha traído como consecuencia el que dicho gobierno vea con repugnancia cualquier reclamación o diferencia, y más si no es de primera magnitud; por la otra parte, la circunstancia de que México (segundo país productor) crea que debe (y puede) ignorar el hecho político real del gobierno de

Franco simplemente porque mantiene relaciones oficiales con el gobierno republicano en el exilio.

Sirvan unos cuantos ejemplos para ilustrar la reacción vivísima de los editores españoles para eludir las peores consecuencias de la guerra civil. Ésta, se recordará, se inició en julio de 1936; pues bien, escasos ocho o diez meses después, la agencia general que había mantenido por largos años en Buenos Aires, se transformaba en una sociedad anónima jurídicamente autónoma, Espasa-Calpe Argentina; en seguida iniciaba la publicación de sus propias obras, acometiendo desde luego programas editoriales ambiciosos, como la Colección Austral y más tarde el Diccionario Enciclopédico. La solución que con tanta prontitud adoptó Espasa-Calpe fué seguida por las casas españolas de mejores recursos: Juventud de Barcelona crea Juventud Argentina; Salvat, Gili, Aguilar, Sopena, crean filiales en América, o transforman de alguna manera sus viejas agencias. Así, las principales editoriales españolas no cesaron de trabajar casi un día de los aciagos de la guerra civil, puesto que operaban ya en las tranquilas tierras de América; dieron un empleo inmediato y remunerador a los fondos acumulados en América, fondos que, de situarlos entonces en España, hubieran sido confiscados, o, por lo menos, hubieran quedado inmovilizados; mantuvieron sin interrupción sus contactos comerciales y de crédito, evitando perder un mercado ganado con esfuerzo y tiempo; libres de muchas trabas tradicionales, el operar en el clima virgen de América les dió una iniciativa y una libertad de acción que no habrían tenido nunca de haber seguido trabajando en España; al triunfar el franquismo, pudieron abastecer en seguida de libros el mercado español, y con las ventas logradas en él, recrear y aumentar el capital de las antiguas matrices; cuando surgieron las dificultades de divisas en España, pudieron ofrecerlas, por ejemplo, para adquirir con mayor facilidad derechos de traducción de libros extranjeros; en fin, cuando a las dificultades de los cambios en España se han agregado las recientes de numerosos países americanos, han podido establecer sistemas de compensación entre sus agencias en esos países y las matrices de España y Argentina, organizando, de paso, un negocio de cambios bastante más lucrativo que el de la venta de libros, sólo que también cobijado con el noble manto de la cultura. Que la decisión de los editores españoles de plantar un pie firme en América fué acertada y que otras circunstancias ajenas a su juicio y a su volun-

tad los favorecieron, lo revela el hecho de que las editoriales españolas que cuentan hoy en España y en América son las que ya eran importantes antes de la guerra civil; aun la Editorial Labor, en cuyo caso se sumaron a las calamidades de la guerra civil la de haber sido incluida por los Aliados en las listas negras, supo en alguna forma vivir del mercado español mientras concluía la guerra mundial para invadir a su término América con una pujanza todavía mayor.

Llegados a este punto, no caben muchas dudas de que un lector suspicaz, o uno impaciente, podría preguntarse: si los editores españoles han logrado todas esas maravillas luchando contra la adversidad de una sangrienta guerra civil (y de un gobierno dictatorial, quizás agregaría el lector suspicaz), ¿por qué los editores latinoamericanos no las lograron trabajando, como han trabajado, en paz y en una época que fué en su mayor parte de gran auge económico?

En primer lugar, no se trata de que los editores españoles hayan logrado maravillas, sino de que a la postre se han desenvuelto mejor que los latinoamericanos o, si se quiere cargar un poco la mano pero sin llegar a la exageración extrema, se trata de que los primeros han hecho una hazaña y a los otros no les ha sido dable hacerla. En segundo, en esa aparente contradicción está todo el problema que se trata de explicar aquí. Y la explicación es bien sencilla: desde 1939, en que la guerra civil española concluye, hasta fines de 1946 (septiembre, para ser exactos), es decir, durante siete buenos años, los editores españoles contaron con su propio mercado nacional y con el de toda la América Ibérica, mientras que los editores latinoamericanos sólo contaron con el mercado iberoamericano y no con el español. O sea que, mientras durante esa larga época América recibió y pagó los libros españoles sin sujetarlos a ninguna condición o limitación, los libros latinoamericanos que se exportaban a España estaban sujetos a licencias de importación (que reducían arbitrariamente las cantidades importadas), a una censura política, religiosa y "moral" severísima, a limitaciones de publicidad o de exhibición en los escaparates de las librerías. Más aún, cuando algún libro lograba, por su calidad de inocencia excelsa o simplemente por buena fortuna, saltar por encima de todas estas trabas, y llegaba a una librería y se vendía, entonces no se le pagaba al editor hispanoamericano. De fines de 1946

a la fecha, la situación no ha cambiado nada en favor de los editores latinoamericanos, pero no es tan favorable a los españoles como lo fué en los siete primeros años, porque la crisis de cambios, que ha afectado a varios países de América durante los dos años últimos, les impide sacar sus fondos de América con la misma facilidad de antes. Aun así, la vieja situación, de extrema ventaja para España y de decidida desventaja para Latinoamérica, sigue siendo exactamente la misma en México, Guatemala, El Salvador, Cuba, Venezuela, Uruguay y Panamá, y en el resto de nuestros países, las dificultades que experimentan los editores españoles para obtener divisas son exactamente las mismas que experimentan los editores hispanoamericanos. En términos meramente económicos y numéricos, puede decirse que mientras el editor español ha contado durante diez años con el cien por ciento del mercado de los países de habla española, el latinoamericano sólo ha contado con el 60 % de ese mercado.

Tan es y ha sido ésa la situación, que ni los editores españoles, colectiva o individualmente, ni el gobierno español, la han negado jamás... sólo que afirman no poderla remediar. En efecto, España ha sostenido que si tiene que limitar sus importaciones de libros y si los admitidos no se pagan con puntualidad o no se pagan del todo, se debe única y exclusivamente a que ha pasado y sigue pasando por una escasez de divisas tan apremiante que las pocas que tiene debe dedicarlas a pagar importaciones hasta tal punto esenciales que sin ellas la economía toda del país se paralizaría... Y se cita dramáticamente el petróleo como tipo de importancia esencial.

Ni al editor latinoamericano más exaltado le ha cabido la menor duda de que España ha padecido una escasez de divisas muy grave, ni tampoco de que es obvia la imposibilidad de equiparar el apremio de disponer de libros y de petróleo; pero el editor más exaltado y el más manso de los editores latinoamericanos tienen muchísimas cosas que decir antes de aceptar el argumento de España en toda su aparente veracidad.

En primer lugar, no es la restricción de pagos la única a la que ha estado y está sujeto el libro latinoamericano. Lo está, por ejemplo, por la censura, que usa un criterio tan amplio y tan errático que jamás se ha llegado a saber con precisión por qué puede censurarse un libro y cuándo podrá ser aprobado. Hay, además, licencias de importación que nunca se sabe si se aprueban o no,

pues ni se fijan límites cuantitativos por países o por importadores, ni se sabe tampoco en qué orden se reciben, aprueban o desechan. Y hay una serie infinita, renovada todos los días, de disposiciones que son verdaderos trucos, todos ellos, naturalmente, encaminados a diferir los pagos hasta que el editor latinoamericano cae exánime, agotados su paciencia y sus recursos. Uno de ellos, que no por ser ignominioso es el peor ni el único, es éste: una vez que el Ministerio de Industria y Comercio aprueba la importación de una partida de libros, dándolo a conocer así al Instituto Nacional del Libro Español, pasa la solicitud aprobada al Instituto Español de Moneda Extranjera, el cual, al recibirla, notifica al editor latinoamericano, o a su agente en España, que tiene esa solicitud, y le da un plazo perentorio para depositar el equivalente en pesetas de la cantidad en moneda extranjera a que ascienda la licencia de importación; pero entre ese depósito y el momento en que el Instituto de Moneda Extranjera aprueba el traspaso de fondos y el momento en que éste se hace realmente hasta llegar el dinero a manos del editor latinoamericano, suelen pasar doce, dieciocho y hasta veinticuatro meses. Durante este plazo, no se falta a la verdad en un ápice si se afirma que el editor latinoamericano paga para que sus libros se lean gratuitamente en España. No hablemos ya de los artificios menores, como el de que el Instituto del Libro le asegura al editor latinoamericano que su licencia de importación, ya aprobada, está en el Instituto de Moneda, y que éste asegure que en cuanto la reciba la despachará, sin que pueda saberse jamás cuál de los dos organismos está mintiendo, o si son los dos, como finalmente concluye el editor latinoamericano.

Pero conviene examinar más de cerca la argumentación pura y simple de la escasez de divisas; poco esfuerzo costará entonces convencerse de que siendo real, se la emplea con gran eficacia como arma típica de competencia desleal. Desde luego, mientras faltan divisas para pagarle a los editores latinoamericanos, jamás han faltado para que el editor español adquiriera la propiedad literaria de libros extranjeros, en competencia, desde luego, con los editores latinoamericanos, aun cuando, publicado ya el libro, han faltado después para pagar a los autores sus regalías, ni tampoco han faltado para los continuos viajes a América de los agentes vendedores de esos editores españoles; éstos han obtenido algunas divisas para adquirir papel extranjero (17 millones de pesetas oro en 1945, por ejemplo) y las han tenido asimismo para renovar partes esenciales de su equipo gráfico.

Luego, el gobierno español, que ha perseguido con mano de hierro cualquier exportación de capitales, nunca ha tomado medida ninguna contra la exportación de libros españoles sin retorno oficial de divisas. ¿Por qué? Porque daña moralmente al editor latinoamericano: libros que se exportan fuera de los tipos oficiales de cambio dan giros en divisas libres que, vendidos en el mercado negro español, ofrecen ganancias (de cambio) altísimas, y, en consecuencia, son libros que pueden venderse con un descuento mínimo del 60 % de su precio nominal. Así se agota el poder de compra del lector latinoamericano y, de paso, se crea en éste la impresión de que los editores latinoamericanos abusan de su buena fe vendiéndole libros de similar calidad a precios dobles.

Pero aun admitiendo que la escasez de divisas de España fuera tan aguda y tan continua como ella pretende, ¿son por ventura los países hispanoamericanos los culpables de ella? No en balde se considera el principio de la reciprocidad como la condición única en que pueden descansar las relaciones internacionales, lo mismo las económicas que las políticas. De aplicarse a este caso, o España paga en alguna forma, o no vende sus libros en el mercado de América.

España, de nuevo, ha sentido que el argumento de la reciprocidad es tan fuerte, que se ha allanado en seguida a aceptarlo ofreciendo pagar... con libros; pero no es entonces España consecuente con su declaración para proponer un canje o trueque de su producción librera con la de Hispanoamérica, o con la argentina, mexicana o chilena. El gobierno español, que interviene de una manera decidida en toda la economía privada española, se lava las manos en el caso de los libros, limitándose a registrar los convenios de trueque que celebran entre sí los particulares. Ahora bien, los mejores libros de empresas editoriales españolas son los que se imprimen en América, y, por definición, no pueden ser materia de trueque; tampoco pueden serlo los libros buenos de editores que imprimen en España, pues éstos venden directamente en América y transforman las monedas nacionales de los países hispanoamericanos en dólares que, o se retornan a España por obligación oficial, o se venden en el mercado negro de divisas de España para obtener así ganancias muy superiores a las del mejor negocio editorial. No quedan para trueque, entonces, sino los libros de venta extremadamente azarosa o nula: las publicaciones oficiales o semi-oficiales y los libros de propaganda católica o falangista. El trueque se convierte así en un

espléndido negocio para España, pues no sólo da libros malos a cambio de libros buenos, sino que echa sobre las espaldas de los editores hispanoamericanos que por necesidad o por candor caen en esos arreglos, la grata y fecunda tarea de propagar por América la gazmoñería de la más reaccionaria facción de la Iglesia Católica o las mentiras y el rencor del falangismo.

Desventajosa como era esta situación, y previsible, como también lo era, los editores latinoamericanos llegaron a advertirla y sentirla muy tarde. A sus ojos, si la industria editorial española se recuperaba, lo lograría con extrema lentitud, pues no consideraron en un principio como extranjeros a los españoles que editaban en América; luego, los costos españoles de producción fueron hasta 1945 bastante más altos que los de América y, en consecuencia, los precios de venta de los libros españoles resultaban mayores que los latinoamericanos; en fin, la segunda guerra mundial creó un poder adquisitivo tan desusado que llevó al editor latinoamericano, en particular al argentino, a creer firmemente que "todo libro se vende o acaba por venderse". Contrariando esta corriente de ceguera y optimismo, hubo por fortuna editores hispanoamericanos con la suficiente visión y con el necesario sentido gremial para lanzarse a la penosa cruzada de convencer a sus colegas, primero, de que esas condiciones de auge terminarían pronto y de que, en consecuencia, el mercado español sería muy necesario; segundo, de que problemas de esa magnitud deberían estudiarse y resolverse en común. Así se logró que en junio de 1946 se congregara en Santiago de Chile la Primera Reunión de Editores Latinoamericanos, de la que salió la organización permanente bautizada como Confederación Latinoamericana de Cámaras del Libro. Esa reunión se celebró, para la mejor eficacia de sus deliberaciones, en una atmósfera no ya de auge, sino de crisis inequívoca. Por una parte, la inflación general en la América Latina había traído consigo un alza general de salarios en la industria de artes gráficas y en el trabajo comercial, de modo que los editores pudieron comprobar que en todos los países de América se había duplicado el costo de impresión en los cuatro años anteriores; también comprobaron que el mercado americano de libros había llegado a un punto de saturación en que la asfixia parecía segura y próxima. Y claro que en esas condiciones se examinó el problema del mercado español, convirtiéndose desde luego en el tema central de las deliberaciones de la Reunión.

El gobierno y los editores españoles no debían tener por entonces su conciencia muy tranquila, pues sin haber sido invitados a la Reunión de Chile, ni habérseles notificado siquiera que se celebraría, en Santiago se encontraban por "casualidad" tres importantes editores españoles y el Secretario General del Instituto Nacional del Libro Español, es decir, un funcionario oficial del gobierno de España. Fueron invitados a asistir a una reunión privada con sus colegas hispanoamericanos, y aun cuando los españoles tenían derecho a suponer que éstos debían ser particularmente candorosos, puesto que habían tolerado durante siete años una situación lesiva a sus intereses y de una notoria injusticia sin decir una palabra, pronto se convencieron de que pisaban un terreno deleznable, sobre todo cuando vieron reír sanamente a los hispanoamericanos de todos los esfuerzos de los españoles para argumentar que en cuanto ocurría no había ni mala fe, ni culpa, ni responsabilidad alguna que colgar a nadie como no fuera "la maldita suerte de cada quien". Por eso, los españoles llegaron a admitir de mala gana que no podía ya diferirse una solución a la falta de pago de los libros hispanoamericanos. Así lo ofrecieron hacer para la reunión de Buenos Aires, en 1947, a la que serían invitados oficialmente, y en esa segunda reunión y ante una resolución aprobada unánime y previamente por los hispanoamericanos de que pedirían a sus respectivos gobiernos que se impidiera la importación del libro español a todos los países de América, la delegación oficial española propuso públicamente en una sesión plenaria del Congreso de Buenos Aires la solución a la que por once largos años habían aspirado algunos editores hispanoamericanos y todos ellos desde 1945, a saber, que España, antes de incluir en el fondo general de sus divisas las que provenían de la venta de sus libros en América, primero destinaría las que fueran necesarias a pagar los libros hispanoamericanos vendidos en España.

Temerosos los congresistas hispanoamericanos de que aun una promesa así de formal y de pública no garantizara bastante sus intereses, pidieron al Secretario General del Instituto Nacional del Libro Español que hiciera constar por escrito, en carta dirigida al Presidente de la Confederación Latinoamericana de Cámaras del Libro, que esa solución principiaría a operar en octubre de 1947. La carta se escribió, pero la promesa no se ha cumplido después de catorce meses de haber sido hecha. Y España no la ha cumplido a pesar de

que ha tenido medios amplísimos para hacerlo: de acuerdo con datos oficiales del Instituto del Libro Español, de 1943 a 1947 inclusive, España ha cobrado por libros suyos vendidos en Hispanoamérica 52.218,040 pesetas, en tanto que sólo ha pagado libros hispanoamericanos por valor de 8.917,720 pesetas. Esas estadísticas, y las opiniones más autorizadas, indican que por muchos que fueran sus deseos y necesidades, los editores hispanoamericanos no hubieran podido exportar en los cinco años considerados más de 30 millones de pesetas. Esto quiere decir que España pudo haber pagado, puntual e íntegramente, todos los libros hispanoamericanos, y quedarse todavía con un saldo de 22 millones de pesetas.

Si los editores hispanoamericanos hubieran apreciado la honda filosofía que hay en la pregunta que Cantinflas hace a sus compañeros de juego al iniciar una partida de naipes: “¿Jugamos como caballeros, o como lo que somos?”, habrían entendido desde un principio que España lucharía usando todas las armas no sólo para rehacer una industria que significa millones de capital, sino la hegemonía espiritual y política sobre la América española. Y si los gobiernos de ésta y los propios editores hispanoamericanos hubieran entendido que la defensa y el éxito de la industria editorial nuestra no sólo significaba los millones de pesos invertidos, sino la verdadera independencia espiritual de América, otro habría sido el resultado. España no cumplió la promesa de Buenos Aires porque sabía bien que difiriendo su cumplimiento dos años, nada o muy poco quedaría de la industria editorial hispanoamericana. En efecto, ésta se encuentra al borde del abismo: de 1945 a la fecha, se han duplicado de nuevo los costos de manufactura del libro, en tanto que los de España han bajado un poco; de los diecinueve países hispanoamericanos, hoy sólo se pueden sacar fondos de seis; en los trece restantes, y en España, los fondos bloqueados por la falta de divisas se acumulan improductivamente. El auge ha cesado; lo único real es un costo de vida elevadísimo que hace insuficientes los ingresos de estudiantes y profesores no ya para comprar libros, sino estrictamente para vivir. El resultado final es que en la Argentina la producción editorial es hoy la mitad de lo que fué en 1945; que en Chile, de tres grandes editoriales, sólo quedan dos, y confinadas casi exclusivamente dentro de su mercado nacional y que todas las medianas y pequeñas han des-

aparecido, y que en México sólo tres editoriales, de la docena que había, funcionan con alguna regularidad. Así, un año más sin cumplir una promesa pública, un año más de jugar “como lo que somos”, hará innecesaria una satisfacción a los caballeros, porque habrán cesado de existir.

DANIEL COSÍO VILLEGAS

## Notas de Libros

### ENSAYO, RELATOS

JULIEN BENDA: *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina* (Argos, Buenos Aires, 1948). —

Consecuente con su mocedad, fiel a ese “delirio lógico” sobre el cual ha fundado toda su obra crítica, Benda enumera y desecha las imperiosas dilecciones que gravitan, desde los años del simbolismo, sobre la literatura francesa. Con amargura inteligente y ordenada, subraya sus atributos más constantes: gratuidad, preciosismo, mística y sensorial inmersión en la Vida, privanza de lo incomunicable y subjetivo, avenimiento con la oscuridad, soberanía de la *forma*, tendencia a convertirse en una actividad específica y a sortear toda realidad consentida por el espíritu y todo eslabonamiento coherente, etcétera.

Dominado por su coraje y su fuerza moral, Benda olvida la estética, consagra su elocuencia a una razón sin fieles —diosa atemorizada y suplicante— y logra ser homogéneo y persistente en el rechazo de la edad literaria que examina. Su juventud fué una encarnizada batalla contra Bergson; sus “grandes años” no son otra cosa que un combate contra Gide y Valéry, a quienes advierte contaminados por los apóstoles del irracionalismo, de la vaguedad misteriosa y de la afirmación gratuita. Cabe imaginar que desdeña en ellos a los impersonales em-

blemas de una edad, de una proyección del pensamiento, de una definida manera de ejercitar el arte. Como otros viven incómodos en el lugar que habitan, Benda padece con acrimonia el tiempo en que le toca vivir; esa incomodidad inevitable alimenta su verba polémica y prolonga los bríos argumentales de su dadivosa juventud. (Excepto en este libro, y en los demás que lleva escritos, su estilo es laudatorio, y se muestra fácil a la apoteosis, no ya del lejano Descartes, sino de los mejores espíritus de nuestro tiempo.)

Hostil a un período de la cultura, su esfuerzo define al historiador de las ideas, no al creador que enriquece con nuevos argumentos una plausible posición estética. Sometido a la historia, al mundo de las circunstancias, de algún modo se parece a los arquetipos de nuestro siglo que inspiran sus poderosas negaciones. *La Francia bizantina*, obra testimonial y descriptiva donde los problemas literarios son tratados con método científico, pese al apetito de universalidad que enardece a su autor, no excluye la confidencia nostálgica: sus páginas lamentan valiosas pérdidas y reflejan una inteligente devoción cuyo objetivo más próximo es el siglo XIX. Benda se halla solo frente a un adversario innumerable, y su prédica, no obstante lo que tiene de enconada, trasluce una naturaleza hondamente dramática.

Adverso a la ambigüedad y al hermetismo, se contrista ante la evolución cumplida por las letras de su patria. Desecha lo particular y circunstanciado, pero ello no le impide recurrir a esa particularidad que es Francia cuando menciona los atributos y virtudes que la definieron antes de ser invadida por las brumas foráneas... Cabe suponer, y lo decimos en su descargo, que reconoce en Francia el símbolo o emblema de aquellos valores ubicuos a los que rinde apasionado culto. Noble es su alegato, pero quienes consagran su fervor a las esencias inmutables y a los principios de validez universal, no están obligados a considerar esos bienes en función de la veleidosa historia.

Según Benda, la proscripción de la idea neta es otro de los anhelos negativos de nuestro tiempo. Creemos que la ambigüedad puede ser laudable aspiración del arte; no hay desvarío en quienes conjeturan que la omisión es un recurso literario tan discreto como eficaz. Las abstrusas alegorías de la *Commedia*, fuentes de numerosas y opuestas interpretaciones, trasuntan la clara voluntad y no los oscuros desmayos del Poeta. La precisión, en tanto que fin último, apa-

rece consubstanciada con la ciencia; no siempre se confunde con los objetivos del literato. Cuando éste quiere la vaguedad, debe allanarse al uso de un lenguaje lateral o superpuesto.

Benda nos dice que la literatura francesa de nuestro tiempo, dócil a la sombra, a la originalidad forzada, al transitivo presente, se aparta de la *verdad* —de todo bien compartido— y ensaya la sorpresa sin cuidarse de establecer un básico avenimiento con el mundo: la esencia que la justifica y anima desaparece bajo el imperio excluyente de la forma, del vocablo, del sonido. Y menciona dolorosamente esta frase insular de Gide: “Estoy en la verdad. Pero el pensamiento no es menos original por ello”. No pide verosimilitud sino verdad; apoya su protesta en un imperativo científico que rebasa su medio natural y que se anexa las provincias de la belleza. Menos sensible a lo demostrable, Coleridge se contentaba con la suspensión momentánea de la incredulidad. Benda identifica el conocimiento puro, que aprehende lo genérico y universal, con la diferenciada emoción estética cuyo objetivo, por lo que sabemos, es siempre particular y concreto. Propone como ejemplos de perfección literaria algunas obras maestras de la ciencia y de la filosofía. Descartes, Comte, Renouvier, entre otros, son los dechados a que debe someterse el crítico, el novelista, tal vez el poeta. Extremoso en lo sistemático, aplica el principio de razón al mundo de la sensibilidad. Ignora o rebate a quienes sostienen que tampoco la ciencia se afianza sobre bases intemporales y firmes. Hombres de mucho consejo —entre ellos Bertrand Russell y Spengler— proclamaron que las disciplinas científicas, contempladas a lo largo de las civilizaciones, desembocan en certezas antagónicas y no se vertebran en eslabonamientos rigurosos. Benda no los escucha. Según él, la ciencia moderna no maneja relaciones de probabilidad sino que se rige por los mismos principios que informan las obras de Newton y de Leibnitz<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cantor, creador de la teoría de los conjuntos, ha demostrado que las ciencias no experimentales, hasta ayer sostenidas por una presunta lógica universal, sobrellevan excitantes y asombrosas contradicciones internas. La parte de un grupo numérico puede ser equivalente al grupo entero. Si admitimos que sólo hay coherencia dentro de ciertos conjuntos o procesos finitos, también habremos de convenir que el conocimiento objetivo —tan sutilmente maltratado por Hume— no es otra cosa que ilusión y falacia. Esta creencia denodada pesa sobre nuestra edad. No en vano una revista francesa, muy expresiva del Siglo, exhibe por lema: “Le millésime change, la qualité demeure”. Sobrellevamos un frenesí de pluralidad; ya no hay método sino métodos. Frente a estos problemas, y a los que plantea una

Como prescinde de las definiciones, ignoramos a qué raza letrada se refiere Benda cuando nos habla del escritor de ideas, al que atribuye una misión creadora de la cual parece haberse desviado para consagrarse a vanos juegos alejandrinos. Si arguye que lo "intelectual" debe manifestarse en los fines, no en los medios, su tesis puede considerarse dudosa, y quizá refutable. Si afirma que debe interceder y revelarse en el método, en la organización que preside el advenimiento de la obra, su reclamo es tan oportuno como necesario. Así pensado, su libro llegará al porvenir como una magnífica rebelión.

En verdad no le faltan razones para mirar con desánimo a quienes sólo aparecen sujetos y sostenidos por la Vida, que es el hecho irracional por excelencia. Esos abogados de lo transitorio anteponen la dinámica de la voluntad y del instinto a los calmosos bienes del espíritu. Nos hallamos ante un fervor que tiene precedentes milenarios: alienta en algunas zonas de la Biblia ("mejor es perro vivo que león muerto", *Eclesiastés*, IX, 4), impone una conducta a los cirenaicos, se confunde con el animoso presente de Schopenhauer y ha resurgido más intenso que nunca, en Francia y fuera de ella, durante los últimos decenios. Por lo demás, ya sabemos a dónde nos llevan los ardientes apóstoles de la vida, de los estados no referidos a una continuidad interior, de cierta mística ejecutiva que no establece distingo alguno entre el pensamiento y la acción. No es otro el evangelio de los políticos más ruinosos del siglo, de los pastores de pueblos siempre atados a las circunstancias, nunca a los principios. Basta considerar esa arquitectura simétrica que es Benda, cuyo espíritu se desposa con el quieto Parménides y con el esencial Platón, para prever el natural desafecto que le inspiran tales propensiones.

El culto de la expresión pura y el persistente anhelo de aplazar el mundo objetivo —ya situado el hecho estético en los dominios del estilo y del lenguaje— también constituyen modalidades censurables para nuestro crítico. No obstante la justeza y seriedad de su examen "racionalista", cabría oponerle que

nueva concepción de la materia, Benda argumenta que una cosa es la imprecisión y la mudanza, y otra muy distinta su expresión científica. Agrega que la moderna física, con toda justeza, ha fijado estos azarientos fenómenos. Nos aventuramos a sugerir que la claridad de Planck o de Poincaré, para quienes no han salido de la aritmética elemental, es tan dudosa como la del algebraico Mallarmé, cuya obra merece una equivalente dedicación gradual.

las operaciones de la mente se ajustan a categorías formales, tienden a resolverse en forma como lo animado en muerte.

Asombra comprobar que Benda, cuyo desdén por lo primario es bien conocido, sólo atribuye importancia a esa difusa materia sobre la cual actúa el creador para imponerle su norma y llevarla al plano estético. La natural dirección de su espíritu permitía imaginarlo devoto de los signos y las abstracciones, no de los coeficientes cualitativos ni de la realidad que es súbdita de la forma.

Es difícil acatar su juicio sobre Valéry, a quien nunca sorprende en derroches de lucidez y de coherencia. Innecesario es advertir que muchas páginas de M. Teste refutan por anticipado los asertos de Benda. Antes que estimarlo por su método, antes que examinar las leyes que presiden su obra, prefiere atenerse a ciertas ocasionales sentencias emanadas de su pluma. En cambio, creemos justa la acritud que le inspira esa periodística devoción que los hombres de letras rinden al presente, ese tono confidencial que impera sobre los géneros más distantes de la poesía <sup>1</sup>.

Las normas que propone son excelentes, pero la realidad excede tales normas y genera criaturas literarias que a veces, con los años, dejan de ser abominables. Las obras momentáneamente punibles, en alguna etapa del gusto colectivo, han de convertirse en "aquello" que la sensibilidad de una nueva época esperaba. Todo libro importante es creado y sustentado por el lector, por los variables reclamos de quienes lo aguardan. Su destino se halla ligado a cierta *necesidad externa*, a cierta exigencia de carácter histórico-social que puede o no manifestarse. Dentro de las variadas y sucesivas Francias ¿por qué no admitir una Francia bizantina y hermética?

Declara Benda que los negativos influjos germánicos han desviado a la literatura de su patria de los buenos principios que siempre la rigieron. Es posible que haya ocurrido ese contagio, pero conviene recordar que los más empeñados

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir sostiene que la novela, en la medida que capta lo subjetivo y lo temporal, nos depara una descripción de la experiencia metafísica. Las confesiones de los filósofos promueven más interés que sus doctrinas. Marcel y Santayana dilatan la soberanía de un estilo que ilustró San Agustín. Esa tendencia enriquece el género testimonial, al que profesan culto quienes consideran necesario hablar de sí mismos para esclarecer su pensamiento. Claro símbolo de esta inclinación es la "Biblioteca de Filósofos Vivientes", fundada en Estados Unidos, y cuyas colecciones propenden al infinito.

en dar fundamentos universales al arte, los más constantes en la empresa de racionalizar la estética, han sido —desde Lessing y Hegel— los nebulosos alemanes.

El Tiempo, que tanto lo indispuso con Bergson, es la causa de todos sus estupores y tempestades. En efecto, ante un estable y sorprendido Benda, numerosas disciplinas se corrigen y reordenan en función del proceso crónico, en función de la historia. El continuo espacio-temporal es buen ejemplo de esa renovación profunda que hoy nos permite concebir un fluyente universo, por cierto nada semejante al firme y estático universo de Newton. Resulta inadmisibile que una mutación tan decisiva pueda no reflejarse en la literatura. La tradición, la sensatez, Benda —en las regiones invulnerables de su libro— no la escinden, no la separan de las demás actividades del espíritu. Pese a ello, y pese al anhelo de *ordination* que lo singulariza, nuestro crítico sólo justifica los cambios que se cumplen en la esfera científica. Lo aplaudimos certero y justo allí donde afirma que sus contemporáneos ignoran los valores determinados y fijos. En cambio, no es fácil acompañarlo cuando contrapone nuestro siglo culterano al siglo clásico de Racine, vale decir a una época en que la rima, las leyes métricas, la majestad verbal y otras severas convenciones *formales* dominaban al escritor. La liberal soltura del superrealismo, tan representativa de nuestra edad, parece excluir lo artificioso y bizantino. Por lo demás, la narrativa más reciente asume graves y esenciales temas: la condición humana, el sentido de la existencia, la soledad profunda del hombre, la experiencia metafísica. Ello nos permite concluir que la vocación de juego que Benda atribuye a nuestro tiempo no siempre supone vacuidad.

En las postrimerías de su libro, como si lo moviera el propósito de sustentar sobre nuevas bases su edificio polémico, se resigna a creer que la literatura tiende —*par essence*— a la idea vaga, a los deleites que se cumplen en la órbita de lo emocional. Esta inesperada concesión no le impide cultivar la dualidad y el prejuicio: en tanto que el poema sólo nos destina un placer afectivo, el “resto”, la sobrante literatura, nos comunica un magno placer intelectual. Por otra parte, su espíritu refractario (aquí ciegamente valeroso) condena la ausencia de sinceridad de los escritores que motivan su inquietud y su libro. Benda los

analiza ahora desde un orbe subjetivo; quiere percibir en ellos ciertos atributos románticos...

Contra lo que puede suponerse, alienta en Benda un corazón sociable, propenso a planetarios acuerdos. Prodigia su devoción a las inmutables leyes universales y defiende con noble intensidad el supremo decoro de la conciencia. Vicario del Espíritu, sigue de cerca las doctrinas de los maestros del idealismo y no escatima homenajes a las categorías kantianas. Profesa una aversión sensata y justa a esa poesía cuya materia informe y heterogénea permite definirla como profundamente humana. Su posición es más encomiable y sólida que los argumentos que la respaldan, pero su tono sentencioso nunca sortea la probidad ni olvida el ejemplo. Menciona textos, abunda en pruebas y lleva testimonios concretos a sus litigios. (Estos honrosos cuidados, especialmente en nuestras latitudes, merecen destacarse.) Subsiste magnífico en lo suyo, admirable de independencia y rebeldía —*Héloïse, ma soeur, la logique m'a rendu odieux au monde*—, afianzado en virtudes que lo destacan solitario en el siglo. Sostén de una luz amenazada y reducida que sus manos legan al futuro, y prometido al porvenir como un precursor y como un símbolo, nos señala la única salida posible, la única dignidad irrefutable.

CARLOS MASTRONARDI

CARMEN GÁNDARA: *El lugar del diablo* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948). —

El autor de ficciones que es capaz de trasponer con éxito las fronteras de la autobiografía inspira en el lector una estimulante confianza. Mucho más aun despierta curiosidad si es una mujer la que rompe el cerco de la confesión, tentadora para ella en grado superlativo, y afronta la aventura de la objetividad literaria. Tal es el caso del reciente volumen de cuentos de Carmen Gándara titulado *El lugar del diablo*. Lejos de dejarse absorber por esa restrictiva esfera de influencia, reivindica el fuero de la fantasía y de la invención. Dos relatos de los seis que integran el libro —el primero y “Tiempo”— le ofrecen una amplia coyuntura para mostrarse dueña de singulares recursos de captación de

almas y aptos para la pintura del medio social que está al alcance de su mano. Pero es en los cuatro restantes donde el cambio de decorado pone a prueba la sobreabundancia y la densidad de su intuición creadora. Despliega en ellos un incalculable caudal de apuntes tomados del natural y, sobre todo, del presentimiento de lo sobrenatural que late en la existencia cotidiana.

Conforme a la concisión que exige el cuento, la autora omite digresiones y descripciones susceptibles de interferir en su desarrollo. Sacrifica lo que superfluye, es decir, lo superfluo al fluir intuitivo de los personajes, sumidos en su medio familiar de ideas y costumbres, de rutinas y anhelos de pureza, de prejuicios y ávido auto-conocimiento. De tal modo el dominio narrativo, transido de fina calidad estética, se apodera de la atención del lector sin que éste perciba la mecánica sutil. La autora regula con espontaneidad los resortes psicológicos que provocan el interés sostenido y creciente. Los personajes quedan librados a un choque de acciones y pasiones como piezas de una partida que juega una voluntad cuyos designios se les escapan. Carmen Gándara sabe crear el clima expectante no contando sólo hechos extraordinarios ni analizando tipos excepcionales, sino calando en profundidad seres y cosas comunes que al detenerse en su curso ordinario muestran facciones imprevistas. Isabel Ituarte en medio de una fiesta ofrecida en su casa, descubre de pronto su vida inútil por reacción contra la fatuidad circundante, a la que paga tributo si bien siente una incontenible necesidad de huir de esa elegante chatura. Aunque se opera en otro plano, análoga revelación perturba los afanes gregarios del italiano Giuseppe Neri, a quien corroe por dentro el reproche de su existencia laboriosa y honesta, pero hueca como una caña. Un día cualquiera este humilde hombre de trabajo presencia absorto en un bodegón el desfile de su pasado irremediable. Multitud de escenas retrospectivas, transfiguradas por la fantasía, se reflejan en la botella que el viejo tiene delante y que se ilumina a modo de linterna realmente mágica. Vuelve a ver su partida de Grottamare rumbo a América, su esperanza de amasar fortuna, la promesa hecha a la madre de realizar una acción buena y luego ve la contrafigura grotesca de sus andanzas de inmigrante fracasado. Cuando don Magari despierta e intenta tardíamente tomar posesión de su destino, siquiera sea por un momento, entonces incurre en una contravención policial. En su encandilamiento, la dicha de ser él mismo

resulta escurridiza e inaccesible como en los sueños, puesto que la personalidad imaginaria se disipa apenas entra en violenta e irónica colisión con los hechos reales. Tanto la mujer de mundo como el cosedor de bolsas para cereales, cada uno según su distinta sensibilidad, renuncian súbitamente a proseguir el disfrute de una vida de segunda mano. Por diferentes caminos, aspiran a enajenar la existencia impuesta por los otros en demanda de la propia.

El narrador, a semejanza del estratega, elige a lo largo de una vida el terreno donde se libraré el encuentro en mejores condiciones. De ahí el problema de perspectiva y de condensación que reclama el héroe colocado entre la infancia y la primera adolescencia, o sea cuando es tan corto como ambiguo el margen de su interioridad expresiva. Los doce años de Silverio Mantas, el protagonista de "La pelota de papel", prorrumpen en una patética confesión. Confía a las páginas de un cuaderno escolar el grito de su orfandad desolada, su enclaustramiento en una casa de Belgrano, la soledad del cuarto poblado de ecos de la calle y, sobre todo, el sordo rumor del mundo imaginario que le sirve de refugio, lleno de sueños infantiles, de miedos, de fantasías, de emociones contenidas, de arrobamientos. El tío Pablitos, con su enigmática e impasible tutela, ensombrece las vigiliás del atribulado niño, quien no recibe otro calor de afecto que los cuidados de una vieja criada. Como lo indica el título del libro, Carmen Gándara sabe bien lo que sostiene Gide, según el cual no hay obra de arte sin la colaboración del demonio por un lado y, por el otro, que con buenos sentimientos se hace mala literatura. Por eso ha sorteado los riesgos del sentimentalismo, trasladando el eje del cuento a la conmoción íntima que le produce al niño el descubrimiento entre sus antepasados de un enfermo mental. Mauriac ha señalado que en la mayor parte de las familias nada se sabe de los bisabuelos, círculo de brumas genealógicas y punto de arranque de la zona inexplorada. Silverio se sobrecoge al comprobar que su padre era uno de los bisnietos de Misia Pepita Espinel y son esas cavilaciones, inflamadas de precocidad, las líneas que tiende la autora en busca de la encrucijada elegida. El huérfano pierde con la tía el único pariente que le trasmite una imagen entrañable de la madre, de la que por lo demás nadie le habla. La buena señora le deja al morir el doble legado de su fortuna y de una terrible revelación: el sobrino se entera por su conducto que descende de una rama de desequilibra-

dos. Tal noticia hace estallar la carga de presagios que llevaba adentro, aunque no se atreve a reconocer que en rigor ha comprobado recónditas sospechas. El relato hecho en primera persona con tocante sencillez, entre balbucesos y desvaríos, transcribe la ansiedad jadeante de una conciencia infantil bloqueada por la amenaza de la locura o, lo que es peor, por la duda de haber perdido ya la razón sin saberlo. Carmen Gándara penetra con rara sagacidad en ese subsuelo introspectivo donde la obsesión del niño se colorea sucesivamente de ímpetus de candor, de rebeldías de humor variable, de nostalgias de ternura, en suma, de la sombría gravitación que sobre su naturaleza sensible e imaginativa hace sentir la misantropía del ambiente. Silverio acorralado por los fantasmas interiores y exteriores —el tío de “risita de caño roto” es uno de ellos— se ve perseguido por la mirada de las cosas, una de las notas más certeras e intensamente logradas de este cuento que se destaca en el volumen. En torno del niño se mueven otros espectros tales como el amigo de su tío de “mirada redonda y brillante de perro” y el pétreo perfil de su amante. Algo de la clausura interior de Silverio se refleja en el jardinero Leocadio, el mudo que “inventa palabras con su tijera de podar”. Un destello de gratitud ilumina al chico cuando recuerda las suaves maneras de Sor Inés que lo había asistido durante la difteria y a quien asocia a la noche de fiebre en que lo visitó el Ángel. Quizás en algún pasaje resulta excesiva para un niño de doce años la acuidad con que percibe y exterioriza los estados subjetivos, complejos con frecuencia, pero la autora consigue lo que se propone, esto es, dar la atmósfera del mundo maravilloso y poético en que vive Silverio, a despecho de ciertas circunstancias concretas. Entre las ráfagas de lirismo que atraviesan el relato merece señalarse la sugestión del paso de los trenes cuyo estrépito monocorde repercute como un grillo oculto en el cuarto, si bien agudiza en Silverio su emoción de cautividad.

Se ha dicho que en un cuento no es imprescindible el transcurso del tiempo y que ese género, a semejanza del cine, tiene la virtud de fijar la impresión instantánea. Tal suspensión de la conciencia abocada tercamente a auscultarse mientras se suceden las horas vacías y uniformes, constituye la materia impalpable del relato “Tiempo”. La mañana, la tarde y la noche giran dentro de

una órbita con la obsesiva rotación de menesteres banales, supliendo allí la ausencia de un motivo argumental. Visto en primer plano, el cansancio que padece la protagonista es una muestra delicada de análisis psicológico, aun cuando traduce el hastío incurable que engendra el privilegio. Quienes se hallan imposibilitados de practicar la huelga de brazos caídos porque la fortuna no les exige trabajo alguno, apelan a su sucedáneo: la vida de ocio todavía a desgano. No resulta fácil discernir en la heroína de este cuento donde empieza el puro desasosiego del espíritu, la ruptura con el sensualismo de la existencia confortable por imperiosa necesidad de ganar el reino de los bienes intemporales, y donde concluye la lasitud que provoca la vida burguesa. Circunscripto a este último aspecto, dicho relato trasunta la sensación de cárcel del personaje sujeto al tiempo que registra el reloj y que dicta las obligaciones convencionales de cada día. Llega al lector el ansia vehemente de evadirse del cuadrante de las ataduras sociales y de la regularidad del ajetreo mundano con su fatigosa cadena de compromisos minúsculos y anodinos. El ensimismamiento es una promesa de liberación. Sube a la superficie de la confidencia el deseo de emanciparse de la agitación sin motivo, la cual consume sus energías mediante el arte diabólicamente complicado de "matar el tiempo".

Los recuerdos roedores de la infancia y, particularmente, su conexión con los sueños que se adelantan a los sucesos reales, ocupan un lugar de preferencia en el libro *El lugar del diablo*. Ajena al dolor o a la alegría que provoca, la incógnita de la vida renueva sin cesar las combinaciones de coartadas y mueve los hilos detrás de la trama visible. Dos cuentos principalmente —"Luz mala" y "La Habitada"— proyectan la intimidad atormentada de los personajes a través de la sugestión de la naturaleza cuyas formas cambiantes descifra el que ha nacido, gozado y sufrido en su contacto familiar. En ambos la autora ha sabido intuir el punto culminante, la crisis de un destino en que se cruzan las líneas con el misterio abierto a su flanco como un precipicio en el recodo de un camino. Cada uno de estos seres, huraños a menudo, recorta su silueta sobre el fondo de un paisaje sensibilizado, rico de correspondencias anímicas y de voces que hablan desde la lejanía del recuerdo, pero que hallan una bien timbrada resonancia en la soledad del hombre de campo. Merece especial mención la viva-

cidad descriptiva, compuesta de rasgos sobrios y enérgicos con que Carmen Gándara ambienta la fisonomía de ciertas zonas de la campaña bonaerense. Las cercanías de Samborombón, los bañados de la costa, los montes de talas en las márgenes del Salado, el resplandor de la luna arrebujaado en niebla, el olor del pasto húmedo de madrugada cuando la tropa de hacienda se pone en marcha, en fin, las vibraciones sutiles de las cosas inanimadas y el espejismo de la pampa inmóvil, todas esas notas sitúan plásticamente la acción narrativa.

Fabián Clavero, siendo chico, vió una noche con estupor cómo una tormenta abatía un corpulento eucalipto. Para el protagonista de "Luz mala" era la encarnación del inmovible arraigo a la tierra pues había crecido y correteado a su sombra. La caída del árbol, inseparable de sus primeras emociones, símbolo incluso de vigor y de compañía protectora, repercute en el ámbito subjetivo del muchacho como un derrumbe de la fe en sí mismo hasta transformarse a lo largo de los años en una pesadilla habitual. Ésta cesa durante el idilio del joven resero con la sobrina de la puestera, pero el anuncio funesto resurge desde que una alucinación determina el desenlace amoroso. Más tarde el mismo encadenamiento natural de hechos le hace sostener la apuesta, a causa de la cual cae dentro del vértigo de la tragedia que lo acecha. La acción del cuento condicionada por las tareas y los hábitos de la estancia, corre paralela a la lógica de la extraña admonición en la que la piel de la muerte perdura en el recuerdo del contacto con el árbol yacente. En definitiva, el presentimiento del paisano de que caería fulminado como el eucalipto, se convierte en la relación causal de sus sucesivas desventuras. "Para Fabián Clavero —apunta la autora— la vida toda iba siendo, cada día más, el dispensable comentario de lo que un sueño le había revelado definitivamente". La observación es válida también para caracterizar la trayectoria dramática de otros cuentos de este volumen. No obstante, las tintas sombrías se acentúan en "Luz mala" donde el paisano aparece muerto en el mismo sitio del eucalipto y bajo la influencia maligna de la vegetación que allí ha echado raíces. Al viento de fatalidad que por lo común doblega a los personajes, se suma en este cuento la complicidad de la naturaleza, dentro de la cual la autora ha elegido, para componer el escenario, los gérmenes que destruyen la vida.

Felipe Reyna, héroe del cuento "La Habitada", es el prototipo del argentino

pudiente e individualista, orondo de saber, que se basta a sí mismo. Como el paisano Fabián de "Luz mala", tampoco tiene amigos. Liviano de convicciones (liviano es un calificativo grato a la autora) no alcanzan fuerza persuasiva las que esgrime sobre psicología comparada de los pueblos. Padece el generalizado complejo de la auto-sobrevaloración y la tendencia a mirar por encima del hombro a sus compatriotas. Sus impresiones de recién llegado de Nueva York revelan en rigor el apremio de quien ha vuelto al país sólo con el objeto de liquidar unos bienes heredados y expatriarse de nuevo. Pero la habilidad de la autora consiste en mostrar el forro oculto de este personaje indiferente a cuanto lo rodea, rayano en el egoísmo y desprovisto de simpatía. En efecto, Felipe Reyna, desarraigado del paisaje físico y humano del país e incluso de la familia y de los vínculos sociales, comprueba que no puede desprenderse de la estancia de sus mayores sin desgarrar insospechadas fibras emotivas. El hallazgo de unos papeles pertenecientes a la abuela desentumece en su interior recuerdos de infancia y sentimientos de apego a la tierra que creía extinguidos. Leyendo las páginas amarillentas de un diario íntimo encontradas en una antigua cómoda, se siente identificado con el desamor del ausente y con los móviles de aislamiento, lejos de los suyos y de la patria. Felipe, prófugo de sí mismo, descubre el perfil de su propio auto-extrañamiento en la semblanza trazada por la abuela, ante cuyo amor, que reviste una infalible fuerza adivinatoria, su alma queda al desnudo. Para ella no es un secreto que Felipe perdió con la madre el vínculo con la realidad trascendente de la sangre, de la tierra y de la tradición viva. Tampoco ignora que su nieto huyó de la soledad por el temor de enfrentarla. Junto con el legado de la estancia, la señora de Reyna le deja en ese mensaje póstumo, que contiene la revelación de un sueño, la cifra de su pasado y de su presente. Estos bienes son inseparables del bien patrimonial, por lo que el nieto no puede transferir este último sin desentenderse de aquéllos. Por fin Felipe Reyna contempla el fondo de su esquivez y de su prurito trashumante; comprende de donde arranca no sólo la fuga de su conciencia, sino la suma de pequeñas muertes de afectos e ilusiones de que se compone su suficiencia de hombre práctico. Felipe Reyna personifica la declinación de la propiedad feudal y el debilitamiento de las virtudes patriarcales que acusan los últimos vástagos de los terratenientes criollos. "La Habitada"

ilustra con un notable relieve la evolución de ese conflicto psicológico de vastas proyecciones sociales. El cuento reviste ese alcance documental, aunque la autora haya preferido demostrar su maestría en la evocación de la vieja estancia, llena de magníficos pasajes descriptivos y en la interpretación del desplazamiento subjetivo de Felipe Reyna. Fluye de este relato la sugestión poética de que el pasado es lo que permanece, pues vale en la medida que acrecienta la conciencia de existir. El pasado se incorpora al presente gracias al desarrollo del espíritu que intensifica la vida y dota de transparencia simbólica a las cosas que guardan intacta su intimidad a través del tiempo.

Los personajes de *El lugar del diablo* se repliegan dolorosa o gozosamente en la memoria, pero la autora no se limita al automatismo de la reminiscencia, sino que teje con ésta la trama de combinaciones que denuncian el don inventivo del artista. Denotan estos relatos una diáfana y exigente voluntad de elaboración de los elementos constructivos. Un seguro manejo de los secretos que ductilizan la narración moderna le permite a Carmen Gándara registrar hondos conflictos entre la conciencia y los impulsos irracionales.

El delirio de Isabel Ituarte frente al sillón vacío y a la voz del invitado ausente, el sueño profético del resero y la obsesión del árbol arrancado por la tormenta, la conversación de Silverio con el Ángel, las visiones de Giuseppe Neri delante de la botella y el reencuentro de Felipe Neyra con su pasado, constituyen los enlaces troncales de vivencias. Lanzadas por el remolino de los acontecimientos, estas conciencias incomunicadas entran en contacto con la realidad supersensible donde se unen todos los que padecen sed de absoluto. Desde luego, la busca de una salida a las verdades últimas no se concilia con la preocupación por el acervo hereditario y con otras variedades del goce demasiado terreno, temas que se filtran más de una vez en dichos relatos, pero se presume que juegan allí un rol episódico. Carmen Gándara ha explorado agudamente en un libro el mundo de Kafka y en el itinerario de ese viaje a los círculos polares de la conciencia ha analizado la dialéctica de la adversidad y de la soledad, de la libertad y del azar. Sus personajes, descriptos a veces con una prolijidad incisiva y despiadada, caen pues bajo el imperio de tales fuerzas

en pugna. Copiosas observaciones y precisas notaciones acusan una ejercitada clarividencia para interpretar el lenguaje de sordo-mudo que manipula el subconsciente. Los frívolos invitados del salón de Isabel Ituarte y la imperturbable apatía de Pablitos (el tío de Silverio Mantas), para citar dos aspectos, encarnan impulsos demoníacos que irradian en torno una influencia no exenta de un equívoco atractivo, pero sellada por el signo de la seducción neutra, de lo estéril, de lo frustrado, de la tentación a las potencias inferiores. Empuja a esos personajes secundarios la febril actividad de la nada y el frío placer que le es inherente. Sin embargo, la autora de *El lugar del diablo* hace uso de tales pasiones demoníacas para colorear la gravitación del ambiente y destacar luego la reacción por contraste de los seres a la defensiva. Bajo tamaña presión se debate un puñado de almas torturadas por el interrogante de su vida que está del otro lado de la experiencia cotidiana. A duras penas advierten sus señales desde la penumbra de un sueño oracular, de una alucinación o de un acceso de la fantasía.

La variedad de temas y de medios sociales, el planteo de situaciones, el agrupamiento de figuras complementarias, la segura flexibilidad del estilo sustanciosamente narrativo, los efectos de contraluz obtenidos mediante un diálogo ágil, todo el utilaje técnico está subordinado, no al mero desarrollo de una intriga más o menos novedosa, sino al propósito de suscitar el estremecimiento de misterio que asedia al hombre. Tal mezcla de pavor y fascinación ante lo desconocido cuyas huellas persigue la autora tenazmente nada tiene que ver, por supuesto, con la truculencia ni con los transportes espeluznantes de cierta literatura granguiñolesca. Ya sea en el trayecto de ida o en el de vuelta de sus destinos, igual Silverio Mantas que Felipe Reyna, sin excluir el paisano Fabián Clavero y el inmigrante Don Magari, todos sienten el magnetismo de la realidad invisible que escolta sus pasos. Se ven arrastrados inexorablemente hacia su sima cuando las circunstancias los ponen en el trance de realizarse a sí mismos. La articulación de los episodios que sirve de nervio a cada uno de los cuentos desentraña el antagonismo entre la libertad y la fatalidad niveladora de la vida anónima cuyos hilos se unen al misterio que es "el pudor de la verdad". Es el *pathos* peculiar de los seres retraídos, adustos, poco sociables, desconectados de sus semejantes, pero con la intimidad volcada hacia el ideal de la propia

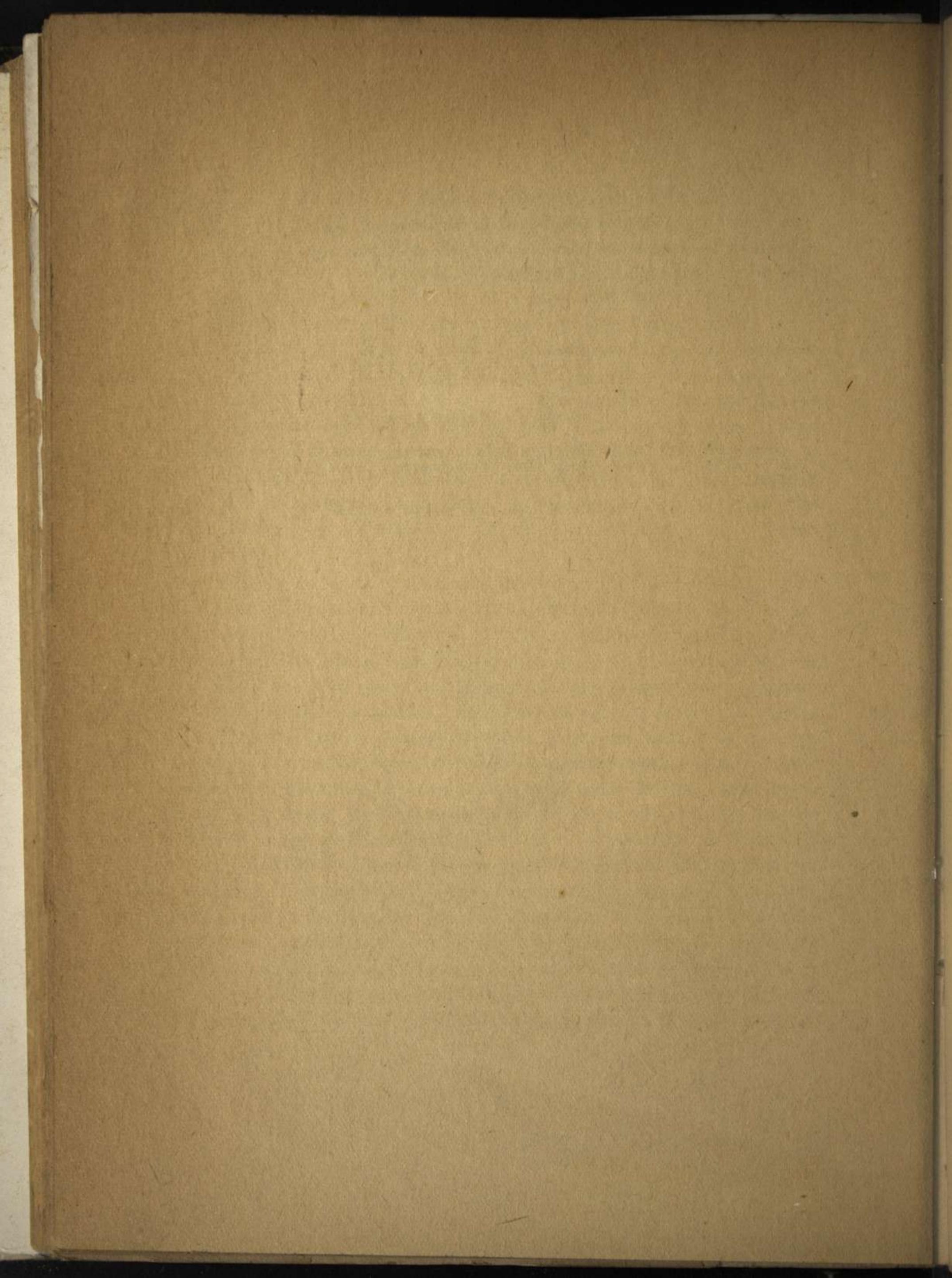
vida. Aquellos que lo consideran inasequible, se resignan a contemplarlo desde la orilla remota de una pesadilla o de un desvarío. He ahí la inquietud dominante de los relatos que componen *El lugar del diablo* cuya acción avanza como la grieta sísmica que precede al desmoronamiento.

LUIS EMILIO SOTO

#### ERRATA IMPORTANTE

Deslizada en el artículo "Prototipo T. E. L." que publicamos en nuestro número anterior. En la página 18, 5<sup>a</sup> línea, donde dice: "Pero Lawrence no ha exigido nunca nada de sí mismo", debe leerse:

"Pero Lawrence no ha exigido nunca nada *sino* de sí mismo".



# ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
<i>José Ferrater Mora</i> : Sobre la noción de existencia .....	7
<i>Nathaniel Hawthorne</i> : Wakefield .....	20
<i>Octavio Paz</i> : El prisionero .....	31
<i>Raúl Gustavo Aguirre</i> : Evasión .....	35
<i>Henry James</i> : Tres cartas a H. G. Wells .....	38

## CRÓNICAS:

### LITERATURA Y CINEMATÓGRAFO

<i>Nicole Védres</i> : Una idea por día .....	46
<i>Victoria Ocampo</i> : Nueva York-Miami (Vuelo 303) .....	52

### REALIDAD ARGENTINA

<i>Luis de Elizalde (hijo)</i> : Los arrecifes de coral .....	63
---	----

### EL PROBLEMA EDITORIAL:

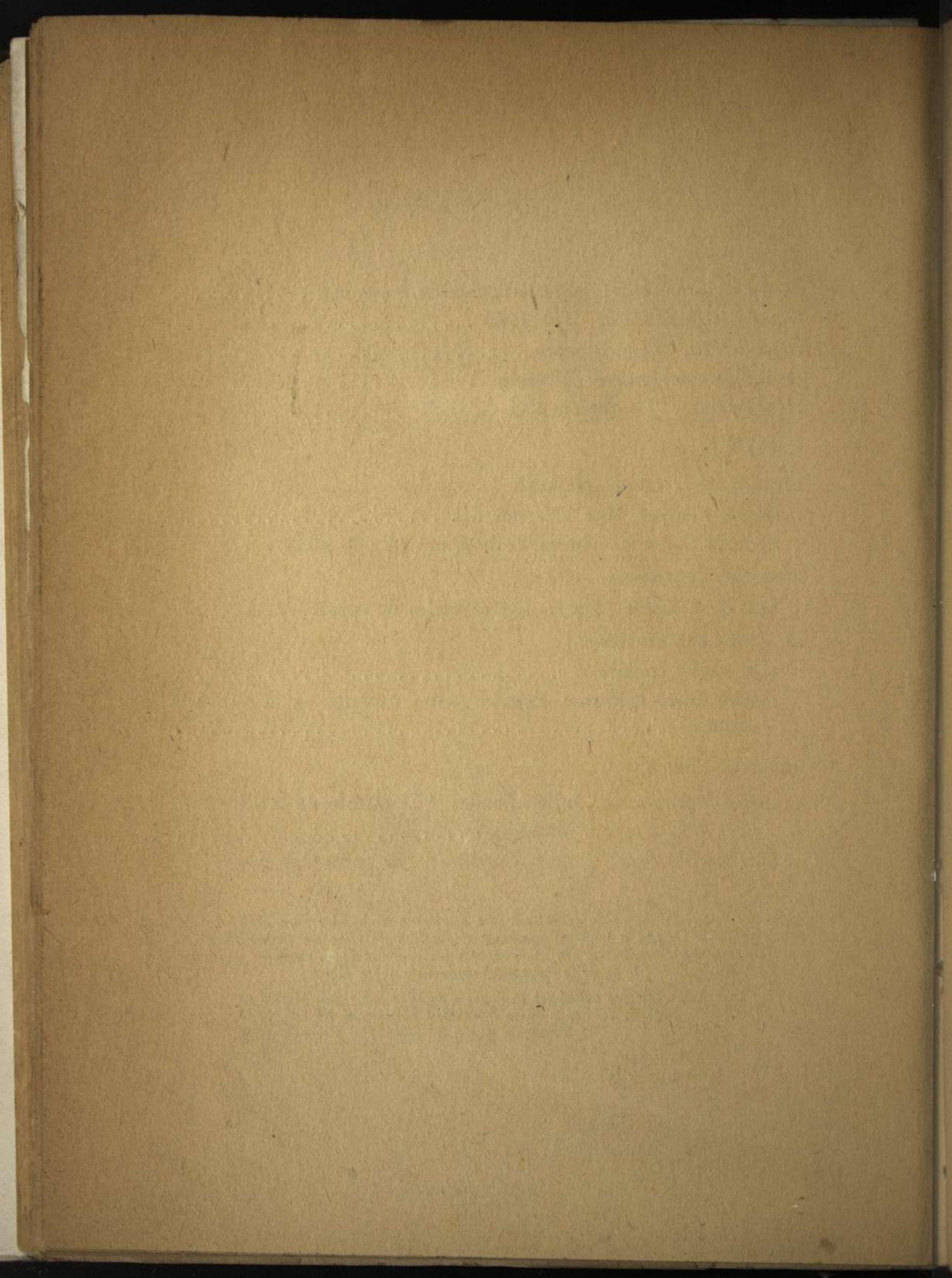
¿Un nuevo coloniaje? .....	71
<i>Daniel Cosío Villegas</i> : España contra América en la industria editorial .....	74

### NOTAS DE LIBROS

<i>Carlos Mastronardi</i> : Julien Benda: "El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina" .....	88
<i>Luis Emilio Soto</i> : Carmen Gándara: "El lugar del diablo" ..	94

*Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegro o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.*

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689  
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807  
Título de marca N° 229.356*



ESTE NÚMERO CIENTO SETENTA Y TRES DE  
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA  
VEINTIOCHO DE ABRIL DE MIL NO-  
VECIENTOS CUARENTA Y NUEVE,  
EN IMPRESIONES EL INDIO,  
CÓRDOBA 2240 - Bs. AIRES.