SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE

VICTORIA OCAMPO

FEBRERO DE 1950 AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTÍN AÑO XVIII

BUENOS AIRES

SUMARIO

JULES SUPERVIELLE

CÓMO ESCRIBO MIS POEMAS

SYLVIA BEACH

LOS SUSCRIPTORES DE "ULISES"

ALBERTO SALAS

LOS VIENTOS

MARTA MOSQUERA

LA CUARTA MEMORIA

SEGUNDO SERRANO PONCELA

EL "DASEIN" HEIDEGGERIANO EN LA GENERACIÓN DEL 98

NOTAS

Estela Canto: Consideraciones sobre Poe ☆ NOTAS DE LIBROS, por *Julio Cortázar, Mario Albano, Máximo José Kahn* y *Juan J. Fitzpatrick* ☆ *Adolfo A. Pozzo:* ¿Dilthey a la moda? ☆ *Alfredo J. Weiss:* Calendario.

CÓMO ESCRIBO MIS POEMAS

Quisiera dar a conocer algunas reflexiones de un poeta sobre la poesía. Pero como cada poeta tiene su visión crítica, quizás estas observaciones no sean buenas más que para mí. Sólo que exponiéndolas, haciendo una autocrítica ante el público, creo acercarme más a la verdad poética que hablando de la poesía en general.

La poesía me llega de un sueño en estado siempre latente, sueño que yo dirijo, salvo en los días de inspiración, a donde él mismo se dirige.

No me gusta que mi sueño se vaya a la deriva, me gusta hacerlo un sueño consistente, una especie de figura de proa que después de haber atravesado el espacio y el tiempo interiores esté listo para afrontar el espacio y el tiempo de la hoja en blanco.

Si me he revelado tan tarde es porque durante largo tiempo he tratado de eludir mi yo profundo. Me ha sido necesario tener los nervios bastante sólidos para poder afrontar los vértigos y los abismos del cosmos interior. He sido lento en llegar a la poesía moderna, en dejarme atraer por Rimbaud y Apollinaire. No lograba franquear el muro de niebla que separa a estos poetas de los clásicos, de los románticos y de los simbolistas —los únicos que me interesaban—. Y si se me permite una confesión que quizás no sea más que un deseo, diré que traté de ser uno de los que disiparon esa niebla, un reconciliador de la poesía antigua y de la moderna.

En un tiempo en que la poesía se había deshumanizado totalmente, intenté un retorno a la poesía humana. Dentro de la continuidad y la luz cara a los clásicos, intenté hacer sentir los tormentos, las esperanzas y las angustias de un poeta y de un hombre de hoy. Pienso en el prefacio casi desconocido de Valéry a un joven poeta: "No esté usted descontento de sus versos —decía el poeta de *Charmes* a André Caselli—; yo les he encontrado exquisitas cualidades y una esencial para mi gusto: me refiero a la sinceridad en el acento que es para el poeta lo que la justeza de voz para el cantante. Conserve ese tono *real*. No le extrañe que sea yo quien se lo haga notar y se lo alabe.

Pero en eso reside la inmensa dificultad, en combinar ese tono justo del alma con el artificio del arte. Se necesita mucho arte para ser verdaderamente y simplemente uno mismo. Pero el arte solo no basta".

He hecho siempre lo posible por obtener –pues no eran naturales– ese tono real, esa sinceridad en el acento, esa simplicidad. En nuestra época se hace tal consumo de locura en poesía, que la locura ya no tiene para mí ningún valor sugestivo, y encuentro más gracia y más sabor en cierta prudencia que gobierne esa locura, y la ponga en razón, que en el delirio librado a sí mismo.

La *imagen* es la linterna mágica que alumbra al poeta en la oscuridad y le permite aproximarse a un centro misterioso en donde late el corazón mismo de la poesía.

Pero, además de las imágenes, está el paso de una imagen a otra, que también debe ser poesía. Se ha dicho que la explicación es antipoética, y esto es verdad si se trata de una explicación en el sentido lógico de la palabra; pero hay explicaciones sumergidas en el sueño que pueden manifestarse sin salir del dominio de la poesía. De tal modo el poeta podrá aspirar a la coherencia, a la plausibilidad del poema todo, cuya superficie será límpida mientras el misterio quede reducido a las profundidades. El poeta dispone de dos pedales, el claro, que le permite llegar a la transparencia, y el oscuro, que va hasta la opacidad. Yo creo que rara vez he apoyado sobre el pedal oscuro; si velo, lo hago naturalmente, y creo que es éste el único velo de la poesía. Siempre espero que mi poema ordene y ponga en su justo lugar las imágenes. Estando el poema bañado de mi sueño interior, no temo darle a veces la forma de un relato, pues la lógica del narrador vigila en mí la fantasía divagadora del poeta y cuida de la plausibilidad del poema.

Cuando digo que el narrador vigila en mí al poeta, debo señalar que esto sucede sin que pierda yo de vista las diferencias entre los géneros literarios; el cuento va directamente de un punto a otro, mientras que el poema, tal como yo lo concibo, avanza en círculos concéntricos, aspirando a hacer frente por todas partes.

Yo no aguardo la inspiración para escribir: hago más de la mitad del camino para salir a su encuentro. El poeta no puede contar con los raros momentos en que escribe como si le dictaran; creo que en esto debe imitar al hombre de ciencia que no aguarda a estar inspirado para ponerse a tra-

bajar. La ciencia es una excelente escuela de modestia, a menos que no produzca el efecto contrario dándole al hombre entera confianza en su valor constante y no en los instantes privilegiados. Cuántas veces creemos no tener nada que decir mientras un poema espera en nosotros detrás de una delgadísima cortina de niebla, y basta hacer callar el ruido de los debates interiores para que el poema se nos revele.

Stendhal sólo creía en la perseverancia del escritor, pero supongo que creería también en esa perseverancia involuntaria que es fruto de una larga obsesión.

A veces la inspiración nace cuando el poeta se aprovecha de una *antigua* perseverancia que ha llegado por fin a dar frutos, y que nos permite ver dentro de nosotros, como mediante una linterna, lo que es invisible en tiempo ordinario.

A mí no me gusta la originalidad en grandes dosis; salvo algunas excepciones (como Lautreamont y Michaux), prefiero la originalidad menos consciente de los clásicos.

Algunos poetas son víctimas de su exaltación poética, y sólo se preocupan del placer de desahogarse y no de la belleza del poema, o, diciéndolo de otro modo, se sirven ellos mismos el vaso lleno hasta los bordes, olvidándose de servir al lector.

A pesar de los ejemplos maravillosos de poetas que transforman las palabras en objetos preciosos, yo escribo generalmente sin pensar en las palabras, y aun me esfuerzo en olvidar su existencia para ceñir cada vez más estrechamente mi pensamiento, hasta llevarlo lo más cerca posible de ese estado intermedio entre el pensamiento y el sueño que precede en mí al nacimiento del verso. En poesía no se trata, en efecto, de pensamiento propiamente dicho, sino de dar de algún modo su equivalente o la nostalgia de él.

Cada poeta tiene sus secretos. Yo he tratado de mostrar algunos de los míos descubriendo ese doble de nosotros mismos que nos vigila en la sombra, nos aprueba o nos hace romper la hoja que acabamos de escribir. Pero no he dicho nada del más importante de nuestros secretos, de ese misterio que habita al poeta y del que no puede separarse nunca para juzgarlo desde afuera.

Venecia, septiembre de 1949.

JULES SUPERVIELLE

Copyright by Unesco, 1949.

LOS SUSCRIPTORES DE "ULISES"

Hacia fines de 1920 se enviaron prospectos por todo el mundo a quienes se suponía joycistas, anunciando que *Ulises* sería publicado completo por "Shakespeare and Company", París, en el otoño de 1921. Estos prospectos eran muy atrayentes, con un pequeño perfil del Joyce flaco y barbado de los días de Zurich, fácilmente recortable para sus admiradores. Se anticiparon algunas noticias de prensa, y una descripción de la futura edición, que se limitaría a mil ejemplares: 100 en papel holandés, firmados; 150 en *vergé d'Arches,* y 750 ejemplares corrientes. Precio: 250 por los de *vergé d'Arches,* 150 por los comunes y 350 francos por los ejemplares de lujo firmados. Era caro, no hay duda, al menos así le pareció a Bernard Shaw. No supe de otras quejas, sin embargo, y teniendo en cuenta los siete años que Joyce había empleado en escribir el libro, y la pérdida de su vista, no me parecía tan caro.

Siguiendo con los prospectos, y de paso, fué Adrienne Monnier quien los diseñó, porque yo era enteramente inexperta en esa materia. El reverso tenía una fórmula en blanco que había que llenar, firmar, recortar y devolver a "Shakespeare and Company". Después había que esperar un buen rato.

Harriet Weaver me había dado una lista completa de los lectores de su "Egoist", joycistas desde que en 1914 apareciera en esa revista el *Retrato de un artista,* en serie. Estas personas fueron, por supuesto, las primeras en recibir nuestra "invitación a suscribirse" a *Ulises,* y muchas de ellas se suscribieron a vuelta de correo.

¡Qué cosa tan animada era ese "Egoist", con sus editoras Dora Marsdon y Harriet Weaver (ésta era todo lo contrario del título), y sus co-editores Richard Aldington, H. D. y T. S. Eliot, con el revolucionario Ezra Pound perturbando a los adormilados georgianos!

Creo que fué Pound quien descubrió al escritor irlandés James Joyce, exilado allá en Trieste... ¿y qué fué el descubrimiento de Moscovia, por Hackluyt, comparado con ése? El *Retrato de un artista* había sido toda una conmoción para los "Egoístas". El mismo H. G. Wells lo había encontrado muy interesante, y Miss Weaver tenía toda la intención de publicar *Ulises,* la

nueva novela de Joyce. Cuando hubo objeciones en el sentido de que no era material apropiado para una revista, decidió liquidar "Egoist", ya que en adelante no tendría sentido si no podía colaborar Joyce en ella. En su lugar, abrió la editorial "Egoist", y anunció la publicación de *Ulises* en forma de libro.

No dispongo de espacio para exponer aquí las razones por las cuales los planes de Miss Weaver se frustraron, ya que esto trata sólo de mis suscriptores, y de "cómo aumentaron" — empezando por los "Egoístas".

Había bastantes suscriptores franceses. Además de su curiosidad por ver lo que Valery Larbaud describía como la "reaparición sensacional y triunfante de Irlanda en las Letras Europeas", nuestros amigos franceses contaban con *Ulises* para fomentar sus estudios ingleses.

Valery Larbaud, uno de los más admirados escritores franceses, sabía varios idiomas tan bien como el propio; hablaba español sin ningún acento, y también italiano; respecto a su inglés, basta releer un número atrasado del "Suplemento literario del *Times*" para ver que era capaz de discutir con eminentes shakespearianos el uso de la palabra *motley* en Shakespeare. Pero lo que más interesaba a Larbaud era la nueva literatura de todas partes, que seguía atentamente.

"Shakespeare and Company", una improvisación norteamericana, tenía el honor de ser ahijada de Valery Larbaud. Él me trajo una pequeña "Casa de Shakespeare" de porcelana, que conservaba desde niño; también unos soldados de juguete para custodiarla, un séquito de hombrecitos de West Point, y varios oficiales del Estado Mayor del General Washington, montados en finos caballos blancos o alazanes. Larbaud había mandado hacer estos soldaditos, poniendo él mismo el exacto número de botones, etc., de acuerdo con los documentos que poseía. Insistía en la exactitud de los botones. Lo militar no me interesaba mucho, pero estas criaturitas eran tan encantadoras que me enamoré de ellas y me gustaba visitarlas todo el tiempo en el estuche de vidrio que ocupaban, junto con la "Casa de Shakespeare", en la puerta de entrada.

Larbaud y yo teníamos el mismo gusto en materia de libros, y un día le dije que estaba en París un escritor irlandés que yo suponía le iba a interesar. Así, Larbaud se fué con el *Retrato de un artista* bajo el brazo. Pocos días después volvió diciendo que lo había hallado tremendamente interesante, y que le gustaría conocer al autor.

Acordé la entrevista, que tuvo lugar en mi librería, en vísperas de Navidad, 1920. Se hicieron amigos inmediatamente. ¿Quién —me pregunto— pudo haberse resistido, tanto a Larbaud como a Joyce? Supe que la amistad de Larbaud fué una de las mayores suertes que le cupo a Joyce. Así comenzó una relación que creo fué única entre escritores, ya que a menudo suelen ser más bien intolerantes unos con otros.

Larbaud y Adrienne Monnier se unieron, entonces, para trazar los planes de una conquista de Francia por Joyce. Larbaud decidió presentar a Joyce en una *causerie* en la librería de Adrienne, "La Maison des Amis des Livres", y traducir algunos extractos del *Ulises* para ilustrar su charla.

La lectura tuvo lugar en enero de 1921. El producto de las entradas estaba destinado a Joyce, que en aquel momento soportaba una de sus crisis financieras. El público era en su mayoría francés, estando América representada por Margaret Anderson, Jane Heap, Djuna Barnes, Robert McAlmon, y uno o dos amigos más pertenecientes a "Little Review".

La conferencia de Larbaud fué muy aplaudida; los párrafos de *Ulises* que había traducido causaron gran impresión. Jimmy Light, un actor de "Little Review", recitó un pasaje de "Sirens". (Me parece oírlo ahora, repasando en mi trastienda *"Bald Pater was a waiter — hard of hearing"*...) Jimmy también fué muy aplaudido. Joyce estaba escondido tímidamente tras un biombo en el cuarto trasero; Larbaud lo arrastró afuera y lo besó en ambas mejillas mientras el público vitoreaba y vitoreaba. Tales demostraciones eran raras en los franceses, sobre todo los del sector de Adrienne Monnier, que juzgaban siempre muy prudentemente las obras de esta índole.

André Gide, por supuesto, se apresuró a suscribirse en cuanto se enteró de las tribulaciones de su autor. Eso era típico de Gide. Era siempre el primero en sacar cabeza entre los franceses.

Mientras tanto, las suscripciones de mi país aumentaban, aunque no sé cómo creían estos suscriptores americanos que iba yo a introducir sus ejemplares en el país. No se me ocurrió que podrían surgir dificultades en el puerto de New York, tal vez porque estaba tan atareada con los problemas de la publicación que no tenía tiempo de pensar en el futuro.

Pequeñas librerías —hay pequeñas librerías en todas partes— de Chicago, New York y otros puntos, enviaron grandes pedidos de *Ulises*. Y también lo hizo John Quinn, el del gran corazón, el irascible santo patrono de los moder-

nos, cuyo pedido venía acompañado por las más minuciosas instrucciones para mandarle sus ejemplares. Quinn, poseedor entonces de los manuscritos de *Ulises* y defensor de Miss Anderson y Miss Heap en el juicio de "Little Review", cobró un interés paternal por todo lo concerniente al libro. Yo recibía amonestaciones de Mr. Quinn increpándome por lo que él suponía mala administración de la empresa, hasta que un día bajó de un barco y entró en "Shakespeare and Company" para echar un vistazo a las premisas y a su tonta propietaria. Estábamos como él temía. La librería quedaba entonces en la empinada callejuela Dupuytren, en un precioso localito que había sido de una lavandera. Temo que los muebles de nuestra oficina no fueran comparables a los de algunos de nuestros colegas neoyorkinos en sus impresionantes rascacielos. Sin embargo, en su segunda visita nos encontró en un local algo mayor, a la vuelta de la esquina, en la rue de l'Odéon, a donde nos habíamos mudado para estar frente al negocio de la hermana de Adrienne Monnier. Mr. Quinn recalcó que se alegraba de que *Ulises* no apareciera en "esa choza".

La muchedumbre de "Little Review" me ahorró mucho franqueo al venir a París a suscribirse personalmente. La prohibición de la "Sociedad pro Supresión del Vicio" era más de los que ellos podían soportar después de la reducción de tantos de sus placeres, y entonces, con su Reina de las Abejas en el medio, se establecieron en enjambre en la orilla izquierda del Sena. Escritores y editores, artistas y músicos, lectores y bebedores de todos los Estados Unidos llenaban los cafés de Montparnasse, el St. Germain-de-Prés de aquellos días de pre-Sartre. La mayoría entraban y salían de "Shakespeare and Company".

Tuve algunos hábiles ayudantes para conseguir suscripciones, siendo el más activo, naturalmente, Ezra Pound, quien obtuvo hasta la de Yeats.

También estaba Robert MacAlmon, cuya vida social lo ponía en contacto con muchos probables suscriptores de *Ulises*. Por la mañana, antes de ir a su casa a acostarse, solía detenerse en la librería para traerme otro "precipitado montón" de suscripciones, que algunas veces ostentaban firmas bastante zigzagueantes.

Uno de mis clientes favoritos, Thornton Wilder, que estaba entonces en París, y John Dos Passos, que entraba y salía, como de costumbre, no necesitaban apremio para suscribirse a algo de Joyce. Respecto a un joven escritor que se llamaba a sí mismo "su mejor cliente", título justificado, ya que nadie podía negar que todos los días compraba algo en mi librería . . . bien, él hizo un buen

pedido de *Ulises,* a juzgar por varias solicitudes de suscripciones firmadas por Ernest Hemingway.

Todos estos suscriptores eran gentes que podían pagar 150 francos por *Ulises.* No hacían más que cumplir con su deber, como dijera Adrienne. Pero qué decir de tantos artistas pobres de Montparnasse, que omitían gran número de comidas, manteniéndose con fondos microscópicos, y que sin embargo eran suscriptores de *Ulises.* A veces un grupo compartía un ejemplar. Un día tres artistas me trajeron una suscripción: cada uno iba a pagar el tercio del precio. Parecían bastante enfermizos, *"all ganted up",* como solía decir el cowboy amigo de Cyprian. Me explicaron que suprimían gastos permaneciendo en cama durante cosa de una semana, de vez en cuando, –así no tenían tanta hambre como al estar levantados y moviéndose. Tonterías de su parte, tal vez, pero como yo de joven estuve tal como ellos, comprendí qué sacrificios pueden hacerse por un libro.

Llegaron suscripciones de lugares tan lejanos como Sarawak, las Colonias del Estrecho de Malacca, China, Borneo, etc., y los chicos coleccionistas de estampillas curioseaban con envidia las que yo tenía en mi mesa.

Joyce, que había dicho: "No venderá ni un ejemplar de ese libro aburrido", vigilaba –tanto como se puede vigilar con un ojo tapado– el creciente flujo de suscriptores, y estaba inmensamente reconfortado ante su evidencia.

Le dije un día que iba a mandar una circular a Bernard Shaw. Me parecía, después de lo que Desmond Fitzgerald me había dicho de su benevolencia, que todo lo que tenía que hacer era ponerlo al tanto de *Ulises.* Joyce estaba seguro de que rehusaría, y me propuso una apuesta: un pañuelo verde de seda contra una caja de Voltigeurs, su cigarros favoritos. Yo estaba decidida a apostar cualquier cosa y a enviar la circular.

Recibí una carta que Mr. Shaw gentilmente me autoriza transcribir. Dice así:

IO Adelphi Terrace
London W. C. 2.
June 11th. 1921.

Estimada señora:

He leído varios fragmentos de Ulises *en serie. Es un asqueroso testimonio de un repugnante aspecto de la civilización; pero es verídico; me gustaría poner un cordón alrededor de Dublin, encerrar en él a toda persona del sexo*

masculino entre los 15 y los 30 años, obligarla a leerlo y preguntarle si alcanza a ver algo interesante en toda esa irrisión y esa obscenidad mal hablada y mal pensada. Es posible que a usted le parezca arte. Usted es probablemente (ya ve que no la conozco) una joven bárbara, embelesada por las excitaciones y los entusiasmos que el arte desata en sujetos apasionados. Pero para mí es odiosamente real: he andado por esas calles y conozco esas tiendas, y he oído y tomado parte en esas conversaciones. Escapé de ellas a Inglaterra a los veinte años, y cuarenta después aprendo en los libros del señor Joyce que Dublin es aún lo que era: que los jóvenes siguen bobeando, y cometiendo, a mandíbula floja, las mismas picardías de 1870. Sin embargo, consuela un poco encontrar al fin a alguien que lo ha sentido tan profundamente como para encarar el horror de fijarlo por escrito, usando su genio literario en obligar a la gente a que lo afronte también. En Irlanda tratan de que un gato sea limpio frotándole el hocico en su propia mugre. El señor Joyce ha ensayado el mismo tratamiento con el sujeto humano. Espero que dé resultado.

Puedo advertir otras cualidades y otros pasajes en Ulises, *pero no me inspiran ningún comentario especial.*

Debo agregar, ya que el prospecto implica una invitación a la compra, que yo soy un maduro caballero irlandés, y si usted se imagina que un caballero irlandés —y mucho menos en la edad madura— pagaría 150 francos por un libro, es que usted conoce muy poco a mis compatriotas.

Fielmente,

(firmado) G. BERNARD SHAW

Miss Sylvia Beach.
8, Rue Dupuytren,
París (VI)

SYLVIA BEACH

(*Traducción de María Elena Walsh*)

LOS VIENTOS

Perdido andaba el aire
por la casa del cielo.

RICARDO MOLINARI

En un borde de la pampa y junto al río, está la ciudad abierta a todos los vientos. Las corrientes naturales del aire la señorean sin más obstáculos que su edificación chata y tirada a cordel, favorecidas por las calles rectas que hacia tres rumbos prometen un damero sin límites. Y aunque los vientos, en la altura del cielo, son claros y definidos, sin más particularidad que su furor o su dulzura, su ardor o su humedad, abajo, en las calles, adquieren tantas peculiaridades y tan infinita diversidad como los rostros de las gentes que las transitan. Un viento es el que trae el tañido de una campana y otro el que aleja otros sones, e infinitos los que acercan voces y olores y los sorprendentes recuerdos del hombre. Los habitantes de Buenos Aires saben que por su horizonte le llegan tantos vientos como días tiene su memoria y puntos tiene la rosa.

LAS VELETAS

Un poco perdida está la costumbre de las veletas en la ciudad. Las pocas que quedan están como ocultas en los campanarios, ya sin perspectiva, o en las casas de las viejas quintas mutiladas de Flores o extramuros. Comisiones de vecinos las recogen y las envían a los museos, acordándoles eternidad.

Hoy no hay mejor veleta que el penacho de humo de las chimeneas, y en su copo blando y dócil se distinguen los vientos y su lucha mejor que antes en los gallos, en los gatos y perros de hierro batido o en el timón de los molinos.

SUDESTE

Buenos Aires es ciudad sin mar, casi sin río. Antes, durante la colonia y hasta comienzos de este siglo, lo tuvo plenamente; entonces la ciudad era

muy reducida y se recostaba sobre la ribera; se bebía su agua voceada por las calles, se lavaba la ropa sobre las toscas y se lo advertía, terroso y brillante, desde las calles transversales que morían en el borde mismo de la barranca. Ahora se lo ha alejado como a empujones y obstruído su espejo con recias fábricas de ladrillo. Ya no les queda a los habitantes siquiera la nostalgia de las arboladuras, las chimeneas humeantes y los gallardetes que incitaban hacia otras tierras. Suelen recuperarlo en las avenidas que han trazado a lo largo de su orilla convencional, apoyados en los parapetos, recibiendo sus salpicaduras, junto a infatigables pescadores de caña. Pero el río y la dulzura de sus aguas ha escapado a la vida de todos los días.

El sudeste es para la ciudad el viento más acuoso, viento de río, tal vez viento marino que ha ido dejando su sal en el prolongado roce con la mar dulce. Y el agua, el agua del río la trae el sudeste en una sola y apretada nube rasa que envuelve los techos, abrillanta los asfaltos y que suele prescindir de la lluvia.

Es viento entercado y persistente que invade la ciudad por el puerto, por Barracas, viniendo desde el pago de Quilmes, cruzando el estrecho y maloliente Riachuelo. Adelanta sus brumas y su frío, sin gran violencia, conquista la ciudad y se mantiene en ella durante varios días. Es viento triste en invierno; en verano suele ser delgado y fresco como una brisa.

Viento del sudeste
Lluvia como peste

Es viento de nostalgias marinas, no sólo por sus humores acuosos sino porque vuelca sobre buena parte de la ciudad los ruidos del puerto. En el apretado barrio comercial —el centro, como le llaman—, los hombres que trajinan suelen detener las máquinas de escribir o suspenden las páginas de los gruesos libros para escuchar el prolongado alarido de las sirenas de los remolcadores, la voz profunda de los grandes barcos. Hay quien dice que se pueden escuchar entonces voces que entristecen, y el rumor del viento en las jarcias. No sé si éstas son imaginaciones o fantasías, pero es evidente que cuando impera la sudestada en la ciudad retumban las voces y los sonidos como si la humedad los acreciera, como si pusiéramos el oído junto a la caracola. Son días inconvenientes para secretos y confidencias.

El viento del sudeste parece un enojo del río, que aumenta sus aguas como codiciando la ciudad.

SUDOESTE

Es el viento más riguroso y violento que llega a esta ciudad y a las tierras llanísimas que la rodean. No es aventurado afirmar que es el más ariscado y violento que sopla en estas latitudes meridionales.

Proviene del campo, un campo dilatado y llano que desde la costa del mar y del gran río se extiende hasta la cordillera que baja desde Santa Marta y que desde antiguo se llama pampa. A este viento, como a hijo de ella, se le llama pampero, palabra que sobrevive a todos los idiomas que han concurrido a esta urbe y que el imperante en ella, respetuoso, no ha modificado. Su nombre sugiere las causas de sus rigores, los anticipa y trae el recuerdo del terror que antes castigó a estas llanuras.

Viene por el rumbo que seguían antiguamente —y hasta no hace tantos años— los malones, sedientos de ganados y de cautivos, y como ellos es bronco, ruidoso y alterado. Mugido de vacunos que se afila como cuchillo entre las ramas del otoño.

Parece la tierra azotando al río y haciendo decrecer sus aguas, denunciando sus playas fangosas y poco profundas, condiciones que la soberbia anchura nos hace olvidar. Dicen que en oportunidad fueron tales y tantas sus ráfagas que el río de la Plata, cauteloso, retiró sus aguas, y que hombres a caballo, chapaleando en el barro, llegaron a Colonia, en la otra orilla.

Llega muy lejos y dentro del mar es temor de marineros, o lo era cuando se izaban velas en los tres palos. Las naves, al cruzar la boca del estuario, doblan la guardia de cubierta para que vigile el peligroso horizonte del sudoeste y llame a toda la tripulación a las velas cuando advierta el primer relámpago, porque al instante las codiciosas ráfagas ya están entre las cuerdas, como queriendo cortarlas.

El pampero, como toda las cosas, tiene bondades y rigores. Nada mejor que verlo llegar en verano, con una punta de relámpagos, que al atardecer alumbran nubes turbulentas y hoscas, cuajadas de polvo. Lo nombran entonces pampero sucio o tormenta de tierra, por la mucha que ha barrido de la llanu-

ra y deja caer sobre la ciudad, como intentando recuperar la otra tierra sepultada. Pero luego de la primera y polvorienta venteada deja caer un chaparrón de agua fresca y alentadora. Detrás queda un cielo limpio y diáfano, promesa de estrellas gordas para la noche. Derrotado el norte la gente suspira y recobra lozanía; queda tónico el ambiente. Renacen los verdes fatigados y las calles se hacen más umbrosas.

En invierno, en cambio, parece más constante y porfiado y su agua fría y su aliento helado azotan por más tiempo. En las calles que corren de norte a sur es señor inobjetable. Después deja sobre la ciudad un cielo de llanura, con sol luciente y franco de humedades.

Pero en invierno o en verano es el viento que más recuerda a la gente de esta ciudad el campo perdido que la rodea. Barre la atmósfera y deja sobre las casas, sobre las calles y los patios un durable olor a la lejana tierra mojada y a la fragancia de los pastos.

VIENTO NORTE

Los vientos del cuadrante norte son los que dominan la veleta de la ciudad con la persistencia de gérmenes vitales.

Es el resoplar de un trópico fatigado por el sol siempre cenital, la evidencia de grandes sabanas de pastos resecos, de esteros y lagunas pululantes de aves zancudas, de verdes calientes y palúdicos, con una vida turbulenta y casi perversa. Testimonio de una atmósfera de sol y de lluvia, de la piña misionera, de yerbales, del copo blanco del algodón y de fangosos arrozales. Todo parece contenerlo el viento norte, aunque llega a la ciudad disminuído en sus acciones y temperatura, purificado por el contacto con el trigo y el lino de la llanura.

Alcanza al río de la Plata suave y como rendido, pero constante como obra de amor. Cálido y enervante, inquieta los espíritus vitales como si mudara a estas calles una floresta sensual y bárbara. Viene arrastrando unos cielos plomizos y ofuscados que luego disipa para dejar sobre la ciudad un sol desmesurado y rojizo que parece un vibrante disco de maldades. No es viento luminoso como el pampero; es malsano, y su sol, en verano, pernicioso, aunque es viento germinativo y aire de amores, que riesgos y bondades tiene

como todas las cosas. Azcárate de Vizcaya, que vió esta ciudad en 1657, dice de sus hombres: "Les gusta la tranquilidad y el placer y son enteramente devotos de Venus". Suponemos que la vió en días de viento norte, porque hasta ahora sigue siendo aire que enajena a los varones.

Algunas estadísticas lo insinúan como viento alevoso, ya que pretenden que cuando él impera se cometen en la ciudad la mayor parte de los crímenes y otros hechos delictuosos de la sangre.

Viento culpable de asesinatos y de amores, suele engañar a los árboles con una fácil primavera, induciéndolos a echar flores y apresurando los frutos, que pronto hiela el sur con una escarcha –de las últimas– o arrasa el pampero.

Tiene otra maldad este viento, la de favoreer el vuelo de las langostas, nube metálica que invade la ciudad de vez en cuando, después de haber segado los campos.

Posee voz distinta de la de todos los vientos, voz blanda como de grave cuerda acariciada con parsimonia.

Cuando en el rigor del verano el norte se mantiene en el cielo empañando la ciudad con un aire rojo e hiriente, se lo maldice como a persona, y como de cosa mala todos saben su nombre. En pleno invierno, en cambio, se lo halaga por su veranito de San Juan, tres o cuatro días cálidos y apacibles en el corazón del frío.

VIENTO DEL OESTE

Es viento que no llama la atención a quien no está acostumbrado a mirar el cielo; no tiene más nombre que el de su rumbo. Y sin embargo, no es viento vulgar, carente de acciones ni de personalidad.

Aquí se mira tan poco para arriba que aún no han advertido que es el viento que nos trae el mejor cielo de nubes. Parecen castillos y monstruos boyantes en un cielo azul, una levantada espuma con profundas sombras negras, con amarillos y bordes de nácar, con un sol que abre paso a sus rayos como infinitas cuchillas de luz, corroborando el sol ingenuo de las banderas.

En oportunidades avanza sobre la ciudad unos tenebrosos nubarrones

negros que descuelgan sobre los techos —con frecuencia en verano— el estrépito de una granizada. Y ya que la ciudad no tiene nieve, tiene de vez en cuando el bochinche de la piedra, el hielo con que en la colonia se permitían el lujo de los sorbetes. Entonces el viento parece una aproximación de la cordillera.

VIENTO SUR

El más crudo aire que llega a esta ciudad viene desde el sur, la estrecha punta del país. Se lo llama lengua de aire polar y así se lo anuncia cuando avanza desde el sólido casquete hacia las regiones cálidas y tropicales. Antítesis profunda del norte, derrota todas sus acciones, disputándole rudamente dos estaciones que aquí son casi ilusorias: la primavera y el otoño.

De sus rigores es lógico esperar la nieve invernal, pero la va dejando en el camino, y la ciudad, si no es en circunstancias que ya se han hecho legendarias, no goza de ese blando paisaje ni puede ver los copos hundirse en el agua barrosa del río. Trae, en cambio, la nieve menor de las escarchas blancas que dan consistencia de fino cristal a los pastos y queman como viento tórrido las hojas tiernas del heliotropo. En los suburbios, casi en el campo, los alambrados amanecen como blancos hilos de lana, como si el viento de la noche, jugando, hubiera esquilado las majadas patagónicas.

Aquí, por lo menos, es viento que trae un frío húmedo como la piel musgosa de las focas y elefantes marinos.

A su soplo, en el invierno, huye la vida de las calles buscando reparo en los lugares íntimos, el apretado nudo de los hogares.

ALBERTO SALAS

LA CUARTA MEMORIA

Ongamira, provincia de Córdoba.
Mañana del 2 de julio de 1953,

Hace aproximadamente veinte días, un amigo, que conoce mi debilidad por la interpretación de memorias, me trajo a Ongamira los manuscritos de Georges van Helz, que he traducido y que transcribiré luego. Soy un simple maestro, que sabe alternar sus descansos entre una biblioteca de ciento veinte volúmenes y la lectura de manuscritos (memorias y biografías).

"Brujas, octubre de 1948.

Creo que mi vida como ciudadano belga ha concluído. El Tribunal de Guerra me ha condenado a muerte. He nacido en Brujas... Comprendo que la equívoca justicia no sabe sonreír frente a sus infinitos errores, pero, de alguna manera, el tiempo me entregará la inmortalidad. Es posible que dentro de un siglo yo sea un héroe para mis compatriotas. Ahora me destierro, creyendo en las perfectas torres de Brujas y, frente al problema de mi verdadera historia, me resisto a entregarme. Creo que soy un héroe. No he pretendido imitar a un semidios. No me he traicionado, y en esto me juzgo y me celebro. Soy un valiente y nadie puede imputarme nada.

A los veintisiete años pocos hombres tienen historia. Yo, en cambio, miro mi pasado y encuentro una rica existencia de valiente, que del todo me pertenece. Puedo vivir con sólo recordarme. Entre los actuales belgas de veintisiete años soy el de mayor acción. Mi vida no ha sido de pensamiento. Mis ideas, casi no las conozco. Creo que, como la mayoría de los hombres, no pienso. Mi tiempo se forma de consecuentes días y noches. Veo mi pasado con exactitud. Es mi absoluta verdad. Es todo cuanto ahora soy. Nada de lo que he vivido ha dejado de transformarme. Todo perdura en mi mente y puedo mirarlo al margen de la realidad. Sin embargo, detrás de mi frente, detrás de esta simplísima curvatura, estoy yo. No soy más que George van Helz. Ese estar no es más que mi pasado. Mi presente es sólo mi nombre: George van Helz. ¿Y mi futuro? Es la busca de ese pasado, cuyo fervor insiste

en perdurar. Mi pasado se parece a la sombra de una reja detenida y temblando sobre el pavimento. Así veo mis días y mis noches transcurridos, como si fueran exactas claridades, como si fueran exactas oscuridades. Cuando algo acontecía, se transformaba en una gran sombra o en una gran luz. Todo dependía de la magnitud del acontecimiento. Y, generalmente, la magnitud no dependía más que de la verdad o del error.

Yo sabía que, en el recuerdo, mis días y mis noches formarían ese idéntico dibujo de luz y sombra.

No puedo justificar al Tribunal y no comprendo la frialdad de mis compatriotas. Cuando se piensa en un hombre y se comprende su absoluta pequeñez, es imposible condenarlo a muerte. Adivino que no alcanzan la medida de mis actos pasados, porque no alcanzan un solo instante de mi existencia de valiente. He llegado a suponer que la hostilidad que demuestran por mí, es fingida; pero, aunque sea fingida, la hostilidad es hostil.

Mañana me embarcaré hacia el hemisferio austral. No olvidaré las estrellas de Brujas. Mi ciudad es gris y dorada; desde la ventana la veo; tras el muro rosado de Saint Sauveur, se parece al otoño. Siempre me sorprenderá el recuerdo de esta ciudad, que no he traicionado, y me asombrará no olvidarla. No podré ver la Cruz del Sur, porque el cielo de Brujas estará entre yo y el otro cielo.

Hasta hoy no me he sentido solo y creo que la soledad no existe. Será, tal vez, porque no tengo conciencia del presente. Íntimamente pienso que la soledad es una invención de los místicos y de los poetas. Mi único valor religioso es la acción. Es todo lo que me acompaña. No me siento solo, porque mi pasado es tan real, es decir, mi heroísmo es tan verdaderamente cierto, que mi único temor es el olvido. Sé que seguiré siendo un héroe. Soy el belga más valiente de este siglo. Mi libertad es mi acción, es levantarme y poder recordar mi perfecto pasado. Al despertar pienso en mí. En esto consiste mi libertad. Si existe mi pensamiento, es sólo una feliz conciencia del pasado, porque suelo sonreír frente a ese tiempo, que recupero con la sombra de la reja sobre el pavimento, como esta constante y temblorosa sombra. Sonrío cuando me contemplo en esta imagen de exactos claroscuros. Sonrío, porque aún sobrevivo. Mi felicidad es la de saber que estoy salvado, aunque todo se confabuló para que yo me encontrara con la muerte. Pero he estado tan vivo que pude salvarme. Ahora, cuando conquisto en mi recuerdo aquellos

claroscuros sobre el pavimento, descubro que hay algunas claridades que no observan idéntica medida. No son más que parte de mi existencia; no son más que días del pasado que traen hazañas intensas, donde me encontré con la muerte. Estos días del pasado son los que me pertenecen por su gloria.

Recupero estas imágenes del pasado y me aproximo a ellas. Lo efímero se desvanece y quedo como olvidado de mí, ante una gran claridad. Esa inmensa, esa indescriptible claridad encierra el enigma: ¿cómo vivo aún?

Recuerdo una vez más a Georges van Helz en una antigua calle de Brujas, corriendo hasta alcanzar los muros rosados de Saint Sauveur; yo quería esconderme de Jef, que siempre me perseguía en el juego y a quien nunca lograba perseguir. Esto solía entristecerme; yo me sentía esclavo de Jef. Me preguntaba: ¿por qué él siempre me hace huir? Cada amanecer mi propósito era ser yo el perseguidor; pero no lo conseguía. Comprendí que mi voluntad no era mayor que Georges van Helz; entonces decidí esperar.

El juego continuaría hasta que la vida me entregara un nuevo dios en quien creer. Mientras tanto, yo me sabía fatigado en esta espera porque siempre estaba corriendo perseguido por Jef. Estaba cansado, cansado de entregarme siempre junto al muro, donde la costumbre de saberme vencido hacía que concediera a Jef el triunfo.

Un amanecer tuve la conciencia de que ya no me dejaría vencer por nada. La causa fué, tal vez, un hecho muy simple. El sol me despertó inesperadamente y comprendí que mi deseo era continuar dormido. La persiana había quedado abierta; era preciso cerrarla. Me levanté un tanto soñoliento y, al cerrarla, el postigo se resistió a mi joven fuerza. Insistí, y me dije apretando los dientes: "no me detendré", y con algún esfuerzo vencí la dificultad. Luego, al dormir, volví a soñar el mismo sueño que la luz había interrumpido. Soñé que era valiente.

Ahora, muchos años después, pienso que lo que me impulsó a vencer el postigo fué la voluntad de seguir soñando. En el sueño me dejaba perseguir por Jef, pero el muro rosado no existía y ningún obstáculo me debilitaba. La felicidad consistía en que nada podía detenerme ni exigía mi entrega. Comprendí que era hermoso sentirse invencible. Más hermoso aún era alejarse de aquel que persigue y aprovechar las ventajas de la casualidad.

Hasta ese día me habían vencido siempre. La entrega no era eterna. El fracaso en mis juegos tendría que concluir.

Esa mañana comprendí, mientras corría, que ya no podría detenerme. Giré al llegar al muro, entré en la iglesia. Jef, desconcertado, perdió distancia. Se sintió defraudado.

Era la primera vez que yo no cumplía el plan de nuestro juego. Corrí hacia dentro de la catedral. Los arcos grises y el órgano se estremecían, mientras mi carrera vacilaba y se extinguía en el eco junto a los pilares. Jef no podía alcanzarme; yo había resuelto que no me alcanzaría nunca. En aquel instante, yo ingnoraba todo. Sólo recuerdo que sentía nacer y morir el eco de mi carrera. Llegué a la torre del campanario. Si me detenía, Jef me vencería otra vez. La torre era alta, pero yo estaba dispuesto a subir. El olor húmedo de la escalera y de la cuerda era imperceptible. Sin embargo, sentí cierto frío agradable, que me descansó mientras ascendía. Jef seguía persiguiéndome. Dos veces me gritó "ya te alcanzo", y yo acrecentaba la carrera.

Llegué al campanario. Había conquistado la torre. Jef estaba muy cerca ya, casi puedo decir que me alcanzaba. Yo me salvaría si me colgaba de la cuerda del campanario y cruzaba al otro lado de la torre. Pensé, mientras movía la cuerda y sonaba la campana: si Jef me sigue, se tomará sin duda de la cuerda y yo se la arrebataré y caerá. Además, como era un crédulo, no dudaría de que estábamos jugando.

Todo ocurrió según mi cálculo. Jef creyó que estaba de verdad jugando y que en el juego no podía intervenir la muerte. Hasta creyó que me equivocaba, que las campanas me aturdían.

Se deshizo bajo la cuerda que siguió temblando sobre su cuerpo. Yo lo vi desde lo alto; mientras caía se oscurecía su imagen. Jef, desde ese instante, me fué desconocido.

Ahora comprendo que destruí a Jef, que vencí a Jef. Recuerdo que alcanzó a decirme, cuando después me aproximé para verlo: "Pero si estábamos jugando..." Cuando me interrogaron, yo repetí: "Pero si estábamos jugando".

Desde entonces triunfé. Ya no supe detenerme y nada pudo inspirarme asombro o temor. Viví la sucesión de mis actos valerosos y a veces recordaba el misterioso campo de Bélgica.

En aquel tiempo trabajaba con Carol en la fabricación de aviones. Mientras dibujábamos nuestro proyecto, Carol solía exclamar: "Quiero que cons-

truyamos un avión para bendecir desde el aire nuestra ciudad de Brujas". Trabajamos ocho años. Iniciamos nuestra labor cuando se presentía la segunda guerra mundial. El padre de Carol nos hacía amar los aviones. Era un mutilado de la guerra del catorce. Todos los hermanos de Carol habían muerto. El padre era un sobreviviente cuya fe, o cuya venganza, estaba en las futuras fuerzas aéreas. Carol creía en el avión que dibujábamos; su padre, en la venganza; yo, en el heroísmo.

Compartimos con Carol un mismo sueño. Yo me sentía su amigo. A veces creía que lo que me aproximaba a él era el deseo de construir algo que me ayudara a ser más valiente. Trabajamos mucho para hallar el perfecto equilibrio de las máquinas. Conseguimos lo que buscábamos y nos pareció increíble haber conquistado nuestro avión. Contemplaríamos a Brujas desde nuestra máquina. Yo me sentiría lleno de secretas victorias cuando mirara la torre de Saint Sauveur.

El padre de Carol fué el más dichoso. Cuando nos acompañó al aeródromo, nos dijo: "En cierto modo, me he vengado".

Ascendimos; estábamos felices. Carol maniobraba y yo sólo podía verle la nuca. Miramos mucho la ciudad donde nacimos. No conversamos, porque el ruído de la hélice era semejante al de una campana muy próxima. La torre de Saint Sauveur estaba cerca y se parecía a una gruta rosada. Recuerdo que Carol me tendió la mano. Unas llamaradas en el motor anunciaron un desperfecto. Comprendí que Carol me pedía ayuda. El avión se incendiaba. El fuego cubría las piernas de Carol.

Si le daba la mano para ayudarlo a saltar, yo no me salvaría. Fué necesario que inventara un razonamiento para justificarme. Tenía que actuar rápidamente y no podía dudar. Mi vida me pertenecía y no podía ayudar a Carol. Este pensamiento fué inmediato, tanto como el fuego en las piernas de mi amigo. No ignoraba que Carol me había pedido ayuda; pero me obligué a pensar que él me había ordenado que me salvara.

Me arrojé al aire. Mientras el paracaídas se abría, las llamas envolvieron a Carol, que gritó como había gritado Jef. La hélice tenía un sonido sordo y metálico, semejante al de una campana muy próxima.

Me salvé; llegué a tierra después de Carol. Mi paracaídas descendió lentamente y me permitió ver el campanario de Saint Sauveur.

Yo era un valiente, y además me dijeron que era sensato, equilibrado, que tenía sentido de la responsabilidad. Después me interrogaron sobre mi torpe amigo Carol. Yo respondí: "Carol fué siempre algo irresponsable, quizás un poco romántico". Carol era débil. Tuvo miedo de arrojarse al aire.

Mi tercera memoria, entre las claridades de esta reja, es la repetida comprobación de ser yo el sobreviviente.

Éramos cuarenta camaradas que habíamos llevado a la guerra nuestro espíritu deportivo. Éramos aviadores. Nos queríamos porque participábamos de circunstancias idénticas. Todo nos era común. Diferíamos, porque no teníamos los mismos enemigos. Esto sólo ocurría cuando analizábamos, y no analizábamos a menudo.

Yo no era más que un joven belga que desde hacía un año actuaba con cierta felicidad en las ofensivas aéreas planeadas por Alemania. De los cuarenta, era el único belga. Mi país era neutral. Me sentía deportista en un avión que podía deshacer una ciudad con sólo maniobrar una palanca. En cada ataque aéreo en que intervine me sentí dueño de la ciudad que destruía. Llegué a saberme el oculto dueño de cinco ciudades. No podía imaginar la sangre. Creía en la verdad de la guerra, como cada uno de mis camaradas. Había una diferencia: para mí cualquier enemigo era el mismo. Claro está que tenía un concepto puramente deportivo del combate. No buscaba la destrucción, sino el triunfo.

Era indispensable que me supiera valeroso. Cada triunfo me convertía en un vencedor que ignoraba quiénes eran los vencidos.

Viví con mis amigos alemanes la segunda guerra mundial. En aquella legión era el mejor aviador extranjero y mis camaradas solían abrazarme antes de cada combate aéreo. Después yo sabía que todo acontecería vertiginosamente, entre días y noches imprecisos. Algunos días fueron interminables; otros, en cambio, fueron vertiginosos e incomprensibles. Llegué a interrogarme si, verdaderamente, habría transcurrido un día.

Todo aconteció sin mayores alternativas, hasta un amanecer en que nos anunciaron que participaríamos en la ofensiva a Stalingrado. Nuestra misión fué ocupar una aldea vecina a esa ciudad. Recuerdo que ese día tuvimos miedo. Sabíamos que más de la mitad de nosotros moriría. Yo me reí, porque ignoraba el nombre del pueblo que iba a destruir. Me miré las manos

y sentí el orgullo que suelen tener los artistas cuando se saben predestinados. Era feliz. Me sabía heroico. Sabía que triunfaría a pesar de la muerte. Mi combate era anónimo. Yo ignoraba por qué mataba; sólo me interesaba seguir afirmándome como un sobreviviente. De esta imagen nacía mi heroísmo; era su medida justa. Me parecía, también, seductora la idea de combatir junto a un pueblo que mis compatriotas odiaban. En esto había algo prohibido, que me atraía. Desde aquí proyectaba y construía mi gloria. A todo esto se sumaba el sabor de deshacer una ciudad a la que no se conoce, a la que no se ama, a la que no se detesta...

Aquel día, como todos, fué un tránsito. Partí con mis camaradas esa mañana para ser una vez más el sobreviviente Georges van Helz.

Todos tuvimos que ascender al cielo más helado del mundo. Yo conocía el secreto de todos los cielos. Carol me enseñó que cuando me arrojara desde un cielo helado tenía que conquistar la atmósfera propicia a mi cuerpo. El paracaídas, hasta entonces, debía permanecer cerrado. La valentía, en tales circunstancias, era arrojarse al aire a través de mil metros con el paracaídas sin abrir. Descender lentamente, con el paracaídas abierto, era correr el riesgo de morir helado. Todos conocíamos el secreto. Recuerdo perfectamente que mis camaradas se alegraban con mi alegría. Ninguno de ellos ignoraba que iba a morir. Conocían el secreto, pero se sabían incapaces de tolerar la imagen de sus cuerpos lanzados en el espacio entre la soledad de mil metros hasta alcanzar la atmósfera adecuada. Cuando estábamos por ascender, comprobé que todos estaban entregados anticipadamente a la muerte. Nos miramos antes de separarnos; todos teníamos los ojos claros. Muchos creyeron en mi sonrisa y encontraron en ella algo de esperanza; yo, al sonreírles, los despreciaba, porque los presentía cobardes.

Una vez más fuí el héroe. Pude contemplar a mis camaradas y mirarlos desde un cielo más cálido. Siempre sabía llegar a los lugares más seguros del cielo. Todos mis camaradas lentamente descendían helados; algunos conservaron sus ojos abiertos en la muerte. Todos murieron helados en el cielo...

Yo llegué a tierra, cumplí las órdenes en nombre de mí mismo, quizá del héroe Georges van Helz.

Aeródromo, provincia de Córdoba, 1952.

Después me convertí en un prófugo, porque no me resigné a aceptar un

error. Creí en mi predestinación y me obstiné en vivir. Pude comprobar durante la travesía del Atlántico que todos los que me rodeaban soñaban con olvidar; yo en cambio, quería recordar.

Mi huída fué como la de todos los prófugos. Huí creyendo en el futuro. Fué necesario que me supiera un prófugo, y fué igualmente necesario que no pensara en mi país mientras lo abandonaba. Tuve conciencia y recuerdos, cuando alcancé la frontera, cuando pude pensar en mí y sonreír una vez más.

No olvido que volví a Brujas para hacerme abrazar por mis compatriotas; pero nadie me reconoció. Fué necesario que justificara su falta de memoria. Nadie me abrazó. Mis hermanos tampoco me reconocieron.

Sé, perfectamente, que Georges van Helz no había cambiado en nada. Mi rostro aún es el mismo. Lo he comprobado en todos los espejos, en todos los cristales, en todos los mármoles negros.

La ciudad estaba próxima y en el fin de aquella tarde parecía un blanco laberinto. Pude, bajo el cielo rosado y verde de las estrellas del sur, presentir sus torres nuevas y blancas. Aún el recuerdo de la ciudad de Brujas me estremecía.

Desde ese instante comenzaba una nueva conquista para mí. Todo estaba cercano. Durante la travesía no me fué posible recordarme; me veía a mí mismo como una conjetura. La ciudad estaba próxima. El barco atracaría por la noche. Yo debía seguir conquistándolo todo. Mi destino se obstinaba en su íntimo dibujo.

Aquella noche fuí el primero y el único en descender. Los otros pasajeros prefirieron la mañana del día siguiente. Presintieron que en el muelle nadie los esperaba. Yo descendí y pude medir con mi paso la noche húmeda y plateada.

Entré en la ciudad. El barco quedó anclado a mis espaldas, oscureciéndose. Abandoné el muelle. Sabía que dentro de pocos instantes me enfrentaría con puertas, con hombres, con calles casi inimaginables. Caminé algunos instantes mirando el río. La ciudad era inmensa; mientras se oscurecía, la sentí muy próxima. Los muros paralelos me rozaron los hombros. Recordé que un guardia me había sellado el pasaporte, nítidamente vi dos de noviembre de mil novecientos cuarenta y ocho, mientras que el incomprensiblemente joven sonido de unas campanas, que daban las nueve, me hizo saber que estaba en una ciudad de América. Desde ese momento, el tiempo comenzó a

transcurrir lentamente. Era como si el pasado estuviera muy próximo a mí.

Me había alejado del muelle. Vi el barco entre brumas en un cielo negro. Las cosas adquirieron una lentitud y una lejanía que me fueron extrañas. Era como si todo el juego estuviera dado. Las calles transcurrieron lentamente bajo mi paso; su lentitud se parecía a su silencio. Los muros que habían sido blancos, paralelos, rígidos hasta el cielo, fueron luego rosados, y pude medir su altura con el brazo.

Las glicinas y las madreselvas recortaban sus sombras olorosas sobre el muro. Caminé sin rumbo; la oscuridad se intensificaba. Cualquier paisaje me hubiera sorprendido, porque todo me era absolutamente desconocido. Era como si las calles hubieran disminuído su tamaño para luego multiplicarse bajo mis pasos. Frente a la plaza el silencio se acentuó, casi podría decir que se parecía a un grito.

A la izquierda el olor de la tierra se confundía con el de los jazmines. Una magnolia inmensa y oscura separaba el cementerio de la noche. Doblé hacia la izquierda. Vi que la calle de tierra se hacía más ancha. Alcancé a leer su nombre; se llamaba Chavango.

Todo siguió siendo distante; el silencio y los árboles parecían multiplicarse.

La calle se continuaba en una barranca que ascendía hasta el convento. En la barranca descubrí huellas de carretas. Recuerdo que esto me desconcertó, porque coincidía con la lentitud que venía observando. Todo era muy lento. El cielo se reflejaba a veces en la única claridad del pantano. El río estaba aún cerca. Entre esa lentitud me sabía solitario y sin destino. No podía pensarme en futuro. Tampoco me sentía en el exacto presente. Esa incapacidad de poder ser el presente destino de Georges van Helz, o el futuro (la conjetura Georges van Helz), me entregaba una misteriosa realidad, como si todo lo que iba a ocurrir ya hubiera pasado. Sin embargo, no pude prever las imágenes en la forma en que se mostraron. Creí que todo era obra de la indescriptible, de la injustificada lentitud de aquel paisaje.

Junto al muro de las quintas, la sombra de las acacias se tejía con la sombra de los paraísos. Y, desde el otro lado de la tapia, las higueras, los sauces y el laurel traían sus ramas y sus sombras. Caminé durante largo tiempo, perdido en esas calles. No tenía ninguna noticia previa del paisaje de Buenos Aires. Me había gustado, siempre, conquistar el enigma de cada ciudad.

Caminé mucho. El olor a barro llegaba entre madreselvas. Algún temblo-roso farol aparecía en las bocacalles. Recuerdo que en dos esquinas leí el nombre Chavango (uno de los carteles estaba roto). Así se llamó la primera calle que conocí.

Sabía que estaba solo y pensé en la pampa. Llegué a pensar que la llanura estaba latiendo bajo mis pasos. Imaginé amplias dimensiones, infi-nitas distancias, como si esas quintas hubieran desaparecido, como si todo fuera una ilusión. Luego el paisaje se convirtió en parda oscuridad. Me sentí como olvidado.

Junto al muro, donde la sombra se estiraba hasta demorarse en los paraísos y donde la claridad sonora y brillante de la represa interrumpía el silencio, vi a dos hombres cuyos pasos imperceptibles se ahogaban en el polvo. La represa seguía ahogando el agua de un arroyo débil y negruzco. Me detuve, ocultándome entre los paraísos, junto a la oscuridad de los por-tones. Los dos hombres caminaban juntos, pero se adivinaba en ellos cierta distancia. Vi que el hombre que llevaba chambergo era el más alto. Los refle-jos de la represa iluminaban las caras. Caminaron bordeando el arroyo, como si trataran de postergar algo. El remolino de agua me impedía oír con clari-dad sus palabras. El más bajo de los dos jugaba con un cuchillo, que brillaba como el agua de la represa. Cada vez estaban más próximos. Sus palabras me llegaron como si los tres estuviéramos en un cuarto muy pequeño, muy oscuro. Imaginé el agua como una ventana. El hombre más alto explicaba al del cuchillo que no podían pelearse, porque eran amigos del barrio. Le recordó que se conocían desde hacía años, que habían vivido en "La Tierra del Fuego". Discutieron largo rato. Ahora recuerdo que el más bajo, el que jugaba con el cuchillo, estaba celoso de las muertes que había cometido el otro. Era una cuestión de números; el que se resistía a pelear alegaba razones sentimentales. Llevaba las manos apretadas en los bolsillos. El blanco de su pañuelo se movía en el viento, como el agua dura que desviaba la represa. Tenía cuatro muertes; el otro, tres, y tenía el cuchillo brillante como si fuera nuevo. Hablaron mucho de coraje.

Atravesaron el puente y pude verlos con claridad. El más alto, el de las manos en los bolsillos, el que debía cuatro muertes, el que no quería pelear por razones sentimentales, cedió el paso al otro. En ese instante sacó la mano derecha del bolsillo. El que quería pelear, el que llevaba el cuchillo

en la mano, el que había pasado primero el angosto puente, el que tenía tres muertes, el que estaba celoso, gritó desde el suelo, resbalando por la represa: "No te parecés al coraje". Un remolino de agua espesa lo oscurecía. En el centro del remolino vi un pequeño brillo plateado y rígido. Oí las campanadas de la iglesia y el remolino se pareció a las hélices. Vi luego que el hombre que había asesinado se ajustaba el pañuelo; su brazo derecho se apretó a su cuerpo. Cuando estuvo más próximo pude ver con claridad su rostro. Ambos pudimos vernos con claridad y hasta sorprendernos. Creo que nos estremecimos; era como si nos conociéramos desde siempre. Puedo decir con claridad que yo estaba realmente estremecido. Vi en él mis rasgos, mi cara. Se alejó; su sombra también se me parecía.

Después de este acontecimiento, me supe verdaderamente solo. Se develó mi soledad. Esto me lo explicó el futuro. Desde el instante en que el hombre de las tres muertes gritó apuñalado por la espalda: "No te parecés al coraje", comprendí mi error. Supe con claridad que había llegado a mi verdadera patria. Que la había conquistado y que, como muchos, la había buscado desde el otro hemisferio. Hasta llegué a pensar que tampoco era urgente que insistiera en el arrepentimiento.

Ya había amanecido. Todo era menos lento y yo buscaba un hotel. Vi mucha gente. Vi el cielo de la noche entre rascacielos. Ya no había muros alcanzables y las calles no eran blandas, como en la oscuridad. Los hombres caminaban seguros. Nadie se perseguía. Nadie hablaba de coraje. Entré en la ciudad y puedo decir que me entregué, como deseando ser abrazado. Quería un refugio. Caminé detrás de muchos hombres que, sin duda, se me parecían. Éramos muchos los cobardes y tal vez creyéramos en la redención. De cualquier manera, todos nos sabíamos distantes desconocidos. Era como saber que nunca se podría acariciar a nadie de verdad. Entonces me supe detenido, sentí en mí el frío absoluto de los traidores".

He traducido, con la mayor honestidad, las memorias de Georges van Helz, que hasta hace pocos días ocupó el puesto de Jefe del Aeródromo en esta provincia y que murió por su voluntad y por la de sus armas el mes pasado.

Me ha sorprendido su cuarta memoria. Es poco cuanto puedo decir. En primer término me llama la atención una serie de dibujos marginales: torres y hélices que figuran entre acotaciones tachadas y oscurecidas.

En esas memorias hay hechos que a un extranjero, con escasas noticias del país, han de haber parecido misteriosos. Creo que el hecho misterioso existió y que no fué misterioso para Georges van Helz.

Según infiero de estas acotaciones y tachaduras, al belga le asombraron detalles que a nosotros no nos asombran. Nuestro asombro no coincide con el de Georges van Helz.

Veamos: el autor de estas memorias se sorprende porque en cierto instante no puede oír claramente el diálogo que sostienen los malevos. Explica: "Me sorprendió la limitación de mi vocabulario. Recordé que en Europa había tomado lecciones de español y que la impostación que me enseñaron difería de la que escuché en tales circunstancias; que también era distinta de la que escuché cuando me sellaron el pasaporte. Aquellos dos hombres hablaban de manera nasal". El párrafo está interrumpido por dibujos que representan torres y hélices.

Este hecho que extrañó al belga nos proporcionará algo de luz.

Con ayuda de mi biblioteca comprobé que el malevaje porteño a fines de siglo hablaba de manera gangosa, muy diferente de los malevos actuales, cuya entonación se asemeja a la de los italianos. Luego agrega: "Hablaron del barrio de la Tierra del Fuego. Yo apenas conocía la ciudad. Tenía entonces noticia de un territorio de ese nombre, situado en el sur de la República".

Pienso que a Georges van Helz debió de asombrarlo esta denominación. Qué podía saber de los antiguos nombres de los barrios de Buenos Aires. El autor añade: "Me sorprendió, al regresar en busca de un hotel, comprobar que la calle Las Heras se llamó, hacia 1880, Chavango, y que la zona que hay entre la Recoleta y la Penitenciaría se llamó La Tierra del Fuego; era famosa por sus malevos.

Agotadas las acotaciones, propongo lo siguiente:

1) Tal vez todo haya acontecido en la conciencia de Georges van Helz como la única y posible manera de alcanzar la medida de su traición. Ésta sería una explicación psicológica.
2) También existe la posibilidad de un viaje al pasado, ya que el texto trae datos que corresponden al aspecto de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX.

La frase: "Fué como si nos conociéramos desde siempre", aparece entre los renglones donde el belga describe el encuentro con el malevo

y el estremecimiento que sintió cuando se reconoció en aquel rostro. Creo que las circunstancias de que un hombre encuentre sus rasgos en otro es quizá menos asombrosa en el instante en que se produce, que en el recuerdo.

En la tarde del 2 de julio de 1953.

He concluído, he agotado la explicación de la cuarta memoria. Realmente, no he podido explicarla mejor. Releí el texto y esta última lectura me ha conducido a la desesperación. En el texto yo también me he conocido desde siempre. Como si yo, como si esta simple biblioteca que es mía, como si esta ventana por la que puedo ver la gruta rosada de Ongamira, como si estas memorias no fueran más que mi justa conciencia. Por ello pienso y me interrogo hasta la desesperanza. Me pregunto si acaso yo no habré fraguado a Georges van Helz, entre este mundo de memorias y de biografías donde ahora me despierto, creyendo que he fraguado, desde mis pequeñas traiciones, a un traidor.

MARTA MOSQUERA

EL "DASEIN" HEIDEGGERIANO EN LA GENERACION DEL 98

Un precursor clásico del existencialismo, Blaise Pascal, se extrañaba del siguiente modo ante su presencia viva: "Me asusto y me sorprendo de verme aquí más bien que allá, porque no hay ninguna razón para que esté aquí más bien que allá, para que sea ahora más bien que antes". Otro precursor más moderno, que vivió durante el siglo XIX, Maine de Biran, se expresa con idéntico asombro: "¿Cómo no ser conducido al gran misterio de la propia existencia por el asombro mismo que ésta causa a todo ser pensante?". Finalmente, otro tercer filósofo, éste contemporáneo, existencialista asimismo y católico, ha manifestado: "Aquel que filosofa, podríamos decir, *hic et nunc*, se debate con lo real: no se habituará nunca al hecho de existir; la existencia no es separable del asombro".

Existir, para el ser humano, es una aventura inconcebible en la que apenas piensa, porque la conciencia problemática de este existir aparece raras veces entre los hombres y cuando aparece lo hace siempre cargada de nieblas y dificultades. Aun entre filósofos no ha tenido el tema buena acogida, habiéndosele prestado por la mayoría la más desdeñosa atención, atentos a captar el tipo universal humano, precisamente lo que no existe, la entelequia, olvidándose de todo lo que el existir contiene de único, individual, inexpresable e incomprensible.

Mas cuando el hombre se acerca a su existencia con atento mirar de argonauta ¿qué es lo que descubre? Pues lo primero que descubre es que está *ahí*, tal como una piedra, un tronco de árbol, un junco... Que está ahí, sin saber por qué, sin poder deducir de este estar ningún signo que lo justifique, ni como situación ni como existencia. Se encuentra ahí, como puesto a arrojado, abandonado después; cosa más entre las cosas. A esta característica se le denomina su "derelictio" o abandono. Puesto y abandonado entre otras cosas, entre múltiples cosas que forman el mundo de los existentes. Fáctico y en situación de pura contingencia.

En efecto, una suerte de piedra, de tronco, de junco... Pero con una radicalísima diferencia: la de que esa suerte de cosa, ese junco, es un *junco pensante* que se

aparece ante sí mismo, a la vez que como una existencia y situándose sobre el hecho bruto de esa existencia, como un pensamiento. Sabiendo *que es* e interrogándose por qué es, aunque no encuentre respuesta ni signo alrededor que lo justifique. He aquí su primera diferenciación con el resto de los existentes. Pero esta diferenciación se amplía de inmediato cuando la cosa existente que se piensa a sí misma, también piensa en lo que no es sí misma, piensa en lo otro, en los otros, en lo demás. Conciencia de sí misma, objetiva esta conciencia, sale de ella y se sitúa fuera, en el mundo; sobre ese mundo que la contiene, la aprisiona y se niega a justificarle.

Así el hombre, cosa en mundo: ser-en-el-mundo; se piensa y piensa el mundo con una propiedad exclusiva aunque también limitada de su conciencia: la de no poder ser conciencia sin ser conciencia de alguna cosa; sin intención o intencionalidad de conciencia. Intención proyectada sobre algo, sobre el conjunto de objetos o cosas que, incluyéndola, constituyen el mundo. Al efectuar tal operación el ser humano se trasciende como existente inteligible, dotado de un sentido, de un *ser* (en el significado heideggeriano), organizado y sistemático. Este tipo de relación entre la "cosa hombre" y la "cosa bruta" da como resultado un mundo trascendido aunque no justificado ni comprendido en la totalidad de su Ser.

Toda esta complicada operación que efectúa el hombre al percibirse en el mundo, existiendo, no nos da más que una conciencia de existencia y continuamos sabiendo tan sólo que existir consiste en ser existente. O sea, que la esencia del existir es su existencia. Si tenemos en cuenta que cualquier movilización por territorio filosófico no es fácil y que hay que andar durante el tránsito con pies de plomo y ojo alerta, quizá convenga dar una vuelta en torno a lo ya recorrido a fin de sentirnos más cómodamente seguros a la vez que conseguimos aclaraciones complementarias.

Existir es ser algo. Yo soy *algo* porque existo. Este algo es siempre un algo mío. Y soy algo entre cosas entre otros "algos" o existencias. Este "algo" está lleno de posibilidades entre las cuales me escojo como una posibilidad entre todas. El existir trata a su ser como una posibilidad, "es siempre una posibilidad" (Heidegger) que opera a la vez dentro de un conjunto de posibilidades de otros tantos especiales, de una "circunstancia" de posibilidades (como diría Ortega y Gasset).

Tenemos, pues, los siguientes caracteres inmediatos del existir humano: a) ser existente; b) ser propio, *mío;* c) ser una posibilidad; d) estar dentro de una circunstancia. La suma de estos existenciales, que no agota, por supuesto, el total de existenciales, conlleva una ontología del existir constituída por el ser-en-el-mundo *(Dasein-in-der-welt)* opuesto a las cosas-en-el-mundo *(Das-Seindes)* y sus maneras

de referirse a los poderes-ser de cada *Dasein;* modos de existir, de comprender la existencia y a la vez actos por medio de los cuales se cumple la existencia.

Todo lo anterior es un intento de aproximación al tema del *Dasein* heideggeriano. a su *ser-ahí* en cuanto este *ahí* significa ser-en-el-mundo, estar en él sin más. No se trata, ni mucho menos, de un planteamiento de la totalidad del tema ni aun siquiera de la enumeración y contacto con la totalidad de existenciales del *Dasein.* Pretendamos tan sólo situarnos en condiciones de comprender mejor el pensamiento existencialista que define a la generación del 98, su *constante filosófica* generacional. Por supuesto, sin que en ellos opere este pensamiento en función metódica, salvo en el caso de Unamuno (y en parte en Machado), quien hace del hombre existente, de carne y hueso, el punto de partida de su meditación en torno a la aporía razón-fe. Unamuno radica al hombre existente en un territorio heideggeriano, aun cuando al curso de su análisis del devenir existencial se produzcan en él radicales diferenciaciones. Claro está que no cabe posibilidad de referirse a influencias o contactos entre ambos pensadores desde el momento en que el pensamiento de Unamuno está ya definido cuando Heidegger aparece en el ámbito filosófico. Todo lo más, cabe referirse a un antecedente común: la línea del pensamiento filosófico "heterodoxo" que desde Pascal a Kierkegaard traza su curva por encima del ámbito metafísico europeo racionalista. Pero entrar en esto no resulta, por ahora, pertinente.

Este hombre existente, que impregna toda la obra de Unamuno de angustiosa dramaticidad, le preocupa ya desde sus primeras meditaciones y es el punto de partida de toda su problemática. Quizá convenga llevar a cabo en torno al filosofar unamuniano cierta pequeña digresión consistente en apreciar que el pensamiento de Unamuno, por carecer de metodología, debe ser perseguido a través de la corriente de agua subterránea que atraviesa los diversos estratos geológico-literarios de su obra: poesía, ensayo, novela y drama. Ya él lo manifestó en más de una oportunidad. No creyente en los sistemas filosóficos, ¿había de levantar uno, aunque fuese provisional, para servicio de futuros escoliastas? Tampoco la filosofía como sistema es única y filósofos asistemáticos, desde San Agustín hasta nuestro tiempo, llenan los tratados de historia del pensamiento. "Estoy lejos de la filosofía técnica —nos declara en cierta ocasión [1]—. Cada vez la entiendo menos. Se me ocurre que

[1] De una entrevista periodística (recogida por F. Madrid: *Unamuno, genio e ingenio de D. Miguel de...*). En la entrevista periodística mencionada añade Unamuno, perfilando aun más sus puntos de vista: "Es prejuicio llamar filosofía solamente a la filosofía sistemática.

la filosofía técnica no es más que filología; estudio sin sentido alguno de las palabras muertas. Nada más. La verdadera filosofía tiene sus raíces en algo más hondo, es una cosa misma con el hombre —con el hombre concreto y completo—, con su lenguaje vivo, con el arte. Sus raíces prenden en el sentimiento religioso. La filosofía no puede ser puramente intelectual. Porque no piensa sólo la cabeza; se piensa con todo el cuerpo" [2]. Así pues, teniendo en cuenta esta "constante" previa dentro

Es preciso decirlo: los alemanes no son más que grandes constructores de sistemas. Pero se encuentra en Goethe mucho más que en Herbart. El pensamiento español hay que buscarlo en Cervantes, en Calderón, en Iñigo de Loyola. ¿Vamos a buscarlo en Balmes? Se comete, por eso, un absurdo cuando se quiere tratar la filosofía medieval aparte de la teología. ¡Pero si toda ella es justificación del dogma!"

Refiriéndose a su novela *San Manuel Bueno, Mártir,* dice Unamuno que se trata de su obra más filosófica o teológica; donde más intensamente se alcanza la expresión del sentimiento trágico de la vida. Y añade que "todo relato tiene su sentido trascendente y su filosofía". La misma idea se desarrolla en el prólogo epílogo de *Amor y Pedagogía*: "...Idealismo propiamente no, porque ¿qué importan las ideas, las ideas intelectuales? Por esto el sentimiento, no la concepción racional del Universo y de la vida, se refleja, mejor que en un sistema filosófico, en un poema en prosa o verso, una novela... ante todo y sobre todo la filosofía es, en rigor, novela o leyenda".

[2] Quisiera, en forma marginal, ampliar algo más la comprensión de esta actitud de Unamuno, con otras conferencias. Recordar, por ejemplo, que la aventura del conocimiento varía con frecuencia sus instrumentos formales de expresión. Platón utilizó el diálogo expositivo para filosofar. Séneca utilizó las epístolas, San Agustín, la autobiografía o "confesión". El filosofar medieval se revistió frecuentemente de formas alegóricas. Es a partir de Descartes cuando los filósofos, en su mayoría, prefirieron el tratado, perfeccionando un vocabulario cada vez más rígido, y profesional. Los siglos XVIII y XIX se caracterizan en filosofía por su formalismo "ex-cátedra" con excepciones, no obstante, de subido valor: Nietszche, por ejemplo. Por el contrario, nuestra época mantiene en equilibrio una dúplice forma de filosofar, a la vez que un intento de acercamiento gozoso por parte de los filósofos al instrumental literario. Simone de Beauvoir, en una conferencia pronunciada al respecto sobre el tema "Roman et Metaphysique" (11 dic. de 1945) expuso con claridad las relaciones entre la novela y la filosofía a través de lo que se ha dado en denominar novela metafísica. Su punto de vista, sintetizado, fué el siguiente: la metafísica que la novela desarrolla y encarna no es la escolástica o la contenida en manuales para uso de estudiantes. Se trata, simplemente, de la explicación de la postura que el novelista adopta cuando se contempla como totalidad en sus relaciones con la totalidad del mundo. No es una metafísica estática tampoco, porque marca el momento en que, como seres singulares, analizamos nuestras implicaciones con el Universo sobre un plan que es, a la vez, el de la realidad y el de la generalidad. Y justamente porque tal toma de contacto físico es consecuencia de un acontecimiento empírico y vivo en el tiempo, alcanza su expresión más sugestiva y concluyente en esta trasposición figurada que permite la novela. A su vez, excluyendo los modos de afirmación categórica, puede justamente restituir a la experiencia filosófica la ambigüedad de la vida y envuelve una problemática a la cual en particular

de la obra de Unamuno, siempre que tratemos de acercarnos a su pensamiento deberemos hacerlo, para una capitulación rigurosa, operando sobre la totalidad de su literatura y aceptando reiteraciones, ampliaciones, vueltas al tema y a veces contradicciones desprendidas de esta máquina desmenuzadora de conceptos que fué la mente del rector salamanquino.

La conciencia de existir, en el hombre, no necesita para Unamuno razón de ser, porque está por encima de todas las razones. Es una categoría esencial: la existencia posee su propia esencia. "No hace falta probar la existencia de aquello de que se tiene conciencia inmediata". En el hombre aparece esta conciencia de existencia de modo tan radical que, en casos extremos, la asocia a la inmortalidad del alma, porque "¿Cómo un hombre que cree de veras en su propia existencia va a creer en su propia muerte, en su muerte existencial" [3].

El hombre Unamuno se topa, al salir en busca de aventuras pensantes, con el hecho pétreo de su facticidad. Soy yo, Unamuno —piensa— este hombre de carne y hueso. Permitidme que os hable solamente de mí; soy el hombre que tengo más a mano. Yo...

...mazorca
de ideas, sentimientos, emociones
sensaciones, deseos, repugnancias
voces y gestos
instintos, raciocinios
esperanzas, recuerdos
y goces y dolores...

(Poesía "Para después
de mi muerte", 1907)

Un hombre en el mundo, entre las cosas; que existe haciendo existir a la vez a todo lo demás en función de su trascendencia: "Existen, en efecto, para nosotros;

el existencialismo se acomoda. Ciertas novelas como las de Melville, Dostoievsky, Virginia Woolf, Malraux, Sartre y Kafka poseen un contenido directamente traducible en metafísica. Pero aun los demás novelistas, a través de realidades de orden psicológico o social, se apoyan siempre sobre bases metafísicas en la medida en que cada novelista ha debido reflexionar, por su cuenta, acerca de su condición de hombre. Así, de lo que el filósofo debe estar descontento o celoso es sólo de la certidumbre con que la novela como obra de arte (por su forma y finalidades propias), acierte a responder a los problemas que se proponga.

3 *Ensayos.* Vol. I.

la existencia objetiva es, en nuestro conocer, una dependencia de nuestra existencia personal" [4]. "Imposible nos es, en efecto, concebirnos como no existentes, sin que haya esfuerzo alguno que baste a que la conciencia se dé cuenta de la absoluta inconsciencia, de su propio anonadamiento" [5]. A su vez, la conciencia de existir se adquiere desde la pura y desnuda existencia por medio del dolor. El cuerpo duele y la conciencia nos representa al dolor como un fenómeno, de forma que la conciencia también duele con el cuerpo. Podemos por consiguiente alcanzar una prueba de realidad de existencia provocándonos realmente un dolor y asimismo de realidad de la conciencia dilacerándola, intentando suicidarla: "recógete en ti mismo y figúrate un lento deshacerte de ti mismo, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido; envolviéndote en silencio se te derritan de entre las manos los objetos asideros, se te escurra de bajo los pies el piso, se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos, se te vaya disipando todo en nada y disipándote también tú, y ni aun la conciencia de la nada te queda siquiera como fantástico agarradero de una sombra" [6]. En tal intento observamos que la conciencia, por más esfuerzos que efectúe, no puede suicidarse; "no podemos concebirnos como no existiendo". La conciencia agónica pone la existencia a morir y de la prueba sale confirmada la existencia. Mas, inmediatamente, de esta experiencia brota un nuevo existencial: *el terror de la nada,* acerca del cual hablaremos más adelante.

Y esta existencia desnuda, puesta ahí, ante sí misma, ¿de dónde proviene? ¿Por qué está en el mundo, existiendo? "¿De dónde vengo yo y viene el mundo en que vivo y del cual vivo? ¿A dónde voy y a dónde va cuanto me rodea? ¿Qué significa todo esto?" [7]. Tales son las preguntas que Unamuno se formula. Y se las formula con angustiosa gravedad porque siente al hombre perdido en el mundo, sufriendo su derelicción y su abandono: "A la distancia, aparécensenos los hombres tales como son, bailando y agitándose sin sentido; pataleando sobre esta pobre tierra" [8]. El intento de respuesta a tal pregunta es el espinazo de toda su filosofía: su lucha por salvar la inmortalidad del alma; por justificar su presencia en este territorio acotado; por convencerse del sueño de la vida y huir de su realidad de verdad, por crear a Dios y justificarse justificándole, conforme iremos viendo más adelante. Pero el temor

4 *El sentimiento trágico de la vida.*
5 *Ibid.*
6 *Ibid.*
7 *Ibid.*
8 *Ensayos.*

de que todo este ejercicio dramático en pos de la inmortalidad sea una gran pantalla de engaño trasparece, de cuando en vez, a lo largo de su obra aproximándole a una clara actitud heideggeriana donde está a punto de entrar y se niega a entrar con retorcimientos de precito. El año 1898, acezado por esta angustia, escribe a su amigo Jiménez Ilundaín: "Si todos estamos condenados a volver a la nada, si la humanidad es una procesión de espectros que de la nada salen para volver a ella, el aliviar miserias y mejorar la condición temporal de los hombres no es otra cosa que hacerles la vida más fácil y cómoda y con ello la perspectiva sombría de perderla; es la felicidad de la infelicidad . . . si no hay fin en la creación todo esto es un verdadero absurdo" [9]. Y poco después, en uno de sus ensayos: "Si al morir los organismos que las sustentan, vuelven las conciencias todas individuales a la absoluta inconciencia de que salieron, no es el género humano otra cosa más que una fatídica procesión de fantasmas que va de la nada a la nada, y el humanitarismo lo más inhumano que cabe" [10]. Aquí, en este terror a la nada, enraiza su tradicional rencor y menosprecio por la ciencia y no, como espíritus superficiales piensan, en su defensa a ultranza de no sé qué presunto acientifismo hispano. Claramente lo puso de manifiesto, años más tarde, al curso de una conversación con el hispanista Jacques Chevalier; conversación escasamente conocida —mejor diríamos monólogo— donde Unamuno expuso de forma sistemática y compendiada, por una sola vez, toda la trayectoria de su pensamiento filosófico: "La ciencia es implacable y si no se evita, conducirá a la humanidad entera al suicidio, porque mata en nosotros el corazón, el instinto, la fe, todo lo que concede al hombre coraje para vivir . . . (ella nos dice que) en el fondo de todo, ni la vida ni el Universo tienen sentido y que la conciencia de la especie humana volverá cualquier día a la nada de donde ha salido" [11].

Pura contingencia y gratuidad del existir, agónicamente debatida hasta la hora de su muerte. El protagonista de *Niebla*, el indeciso y a la vez trivial Augusto Pérez, nos ofrece un ejemplo de gratuidad y derelición existenciales desembocando irremediablemente en la nada. La vida de Augusto es una vida inauténtica porque sus "proyectos" vitales carecen de verdadera libertad. Augusto Pérez se miente a sí mismo; tiende a la inautenticidad eludiendo la responsabilidad de su vida que vela con una continua niebla; una "inmensa niebla de pequeños indicentes" donde surgen las cosas

9 *Epistolario con Jiménez Ilundaín* (Rev. Univ., B. A., Julio y Agosto de 1948).
10 *Ensayos* I.
11 *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (Salamanca, 1948). "Un entretien avec M. de U. sur la civilisation moderne".

y dentro de la cual éstas se desvanecen con idéntica irrealidad. Los monólogos del protagonista y los diálogos con su perro nos le muestran debatiéndose contra la arbitrariedad de su existencia y a la vez desprovisto de dramática rebeldía. Llega a confundir voluntariamente su vida con sus sueños; se acuesta esperando que durante la noche un terremoto pueda tragarse la ciudad; piensa en la posibilidad de ser águila en vez de hombre. Para él todo es posible "dentro del caleidoscopio del mundo cuyo supremo arte es el azar". "Los vientos de la fortuna —confidencia a su perro— nos empujan y nuestros pasos son decisivos todos. ¿Nuestros? ¿Son nuestros esos pasos? Caminamos por una selva enmarañada y bravía, sin senderos. El sendero nos lo hacemos con los pies, según caminamos a la ventura. ¿Qué necesidad hay de que haya un Dios, ni mundo ni nada? ¿Por qué ha de haber algo? Esa idea de la necesidad no es sino la forma suprema que el azar toma en nuestra mente" [12]. La imagen del caleidoscopio del mundo girando al azar, reaparece en otra de sus creaciones novelísticas: *Amor y Pedagogía,* pero en esta ocasión el caleidoscopio es un alborotado muestrario de cosas inexistentes, llenas de vida propia, cerradas y ajenas al hombre entre las cuales éste circula deseando y sufriendo. Todas ellas son, ante todo, substanciales y macizas, "mundo de bulto, macizo, sólido, con contenido real... que no necesita demostrarse, que se demuestra por sí; mejor dicho, que no se demuestra, que es indemostrable".

Este agónico pensamiento que no se resigna a su facticidad y contingencia dentro del hombre Unamuno recortado a su vez sobre el perímetro de la existencia general humana, adquiere magnífico cuerpo poético en *Aldebarán,* quizá la mejor poesía de su poemario. *Aldebarán* es la angustia trascendiendo y proyectándose hacia una imaginaria y desconocida eternidad; hacia un imaginario y desconocido Dios; hacia los astros mudos y lejanos. Rubí encendido en la divina frente: Aldebarán. ¿Cuántos días hace que vienes viendo a la tierra, mota de polvo, rodar por el vacío? Eres un ojo del Señor que cuentas los mundos de su rebaño. Dime, más allá de todo lo posible ¿qué es lo que hay del otro lado del espacio? ¿Dónde acaban los mundos? ¿Todos ruedan eternamente solitarios por el eterno silencio? ¿Qué sucederá cuando tú te mueras y tu luz se derrita en las tinieblas?... El hombre cavernario debió verte, impasible, tal como brillas ahora y su ojo en sangre te contemplaría morir todos los días en el cielo. ¿Desde cuándo ese techo nocturno de la tierra donde tú habitas viene contemplando también a los hombres? ¿Es el mismo del principio, de ayer, de mañana?

12 *Niebla.*

¿Es el mismo que un día vió este polvo que hoy huellan nuestras plantas, cuando aún era vida humana, vivientes ojos? Y ese polvo de estrellas, ese arenal redondo sobre el que rueda el mar de las tinieblas, ¿no fué también un cuerpo soberano, sede de un alma? ¿No lo es aún hoy? El poema termina con una dolorosa renuncia a comprender, con la aceptación de la muerte, la nada, como razón última a que nos lleva el conocimiento:

¿No eres, acaso, estrella misteriosa
gota de sangre viva
en las venas de Dios?
¿No es su cuerpo el espacio tenebroso?
¿Y cuando tú te mueras
que hará de ti ese cuerpo?
¿A dónde Dios, por su salud luchando,
te habrá de segregar, estrella muerta,
Aldebarán?
¿A qué tremendo muladar de mundos?
. . . . . .
Sobre mi tumba, Aldebarán derrama
tu luz de sangre,
y si un día volvemos a la tierra,
te encuentre inmoble, Aldebarán, callando
del eterno misterio la palabra!
¡Si la verdad suprema nos ciñese
volveríamos todos a la nada!
De eternidad es tu silencio prenda,
Aldebarán!

He aquí el signo mudo, o mejor dicho, la ausencia de signos a que han de referirse los existencialistas ateos cuando proclaman la soledad del hombre sobre la tierra. Aldebarán callado, inmutable, sordo a las interrogantes unamunianas le deja inmerso en su dramático soliloquio, y Unamuno, en su agonía por la inmortalidad, revolviéndose sobre un costado y sobre el otro como el enfermo a quien martiriza una llaga corpórea, acepta el irrenunciable vivir que se hace a sí mismo, sin plan trascendental, viviendo. "No te empeñes en regular tu acción por tu pensamiento; deja más

bien que aquélla te forme, informe, deforme y transforme a éste. Vas sabiendo de ti mismo, revelándote a ti propio; tu acabada personalidad está al fin, no al principio de tu vida; sólo la muerte te completa y corona" [13]. Sin signos, justificaciones ni estímulos exteriores, hay sin embargo en el existencialista ateo una voluntad ardiente, capaz de levantar una moral sobre su solipsismo, que no se da en Unamuno quien declara al hombre desnudo, precario, contingente y gratuito sobre la tierra, pero no le acepta. Quiere a Dios y cree en su capacidad de crearle a fuerza de querer. Si en algún instante la operación creativa de divinidad falla, la existencia queda en tal actitud de vacío que gravita inexcusablemente hacia el suplicio. Tal es el significado del vivir agónico de su don Manuel Bueno, el sacerdote incrédulo que todos los días levanta una creencia provisional sobre las ruinas de su incredulidad, torturado por la tentación destructora: "Mi vida es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio", convencido de "la negrura de la sima del tedio del vivir" a la vez que proclama la necesidad de consolarse por haber nacido: "Piensen los hombres y obren los hombres como pensaren y como obraron, que se consuelen de haber nacido, que vivan lo más contentos que puedan en la ilusión de que todo esto tiene una finalidad". Sólo le asusta proclamarlo ante aquellos —muchos— incapaces de vivir una vida problemática. De aquí el que su conciencia, guardando eco de la voz de Cristo, repita continuamente: "Mi alma está triste hasta la muerte". Verdad tan grave y peligrosa que se hace preciso ocultarla tanto más cuanto que dentro del propio Unamuno la agonía es indecisión y contradicción.

La rebelión contra la existencia que trasciende en Unamuno a un ansia agónica de inmortalidad se nos muestra en Pío Baroja trascendida en voluntad de acción. En uno y otro caso se trata de un anhelo por superar la existencia en una trascendencia hacia la libertad. Para Baroja, influído por Schopenhauer y Niesztche, la existencia es una fuerza destructiva contenida por la voluntad de vivir que se transforma en acción. Este torrente ciego, caído en el mundo, carece de explicación. No es necesario procurársela tampoco y cuando se busca con excesivo interés, le sobreviene al curioso ese trágico final de que puede ser ejemplo Andrés Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia*, cuya preocupación por dotar de un sentido a la existencia le lleva, voluntariamente, a dejar de existir.

La novelística de Pío Baroja tiene fama de ser arbitraria y cruel, cuando en realidad lo que hace es reflejar estos y otros aspectos de la vida. Con la hosquedad habitual

13 *Ensayos* I.

en este escritor, lo ha repetido muchas veces: "el mundo es ansí"; mi única virtud es la de no saberlo disimular. ¿Y qué quiere decir "ansí" para Baroja? Pocos escritores han tenido la oportunidad de presentarse al desnudo, en forma más desprovista de "arrière-pensée", tal como Baroja lo efectúa en sus *Memorias*. Estos farragosos y a la vez divertidos volúmenes carecen de valor literario y parecen ser el resultado de un soliloquio de viejo, dictado, en ratos perdidos, a su secretaria; los temas se reiteran machaconamente, como si el autobiografiado quisiera repasar hasta su última costura y repasar las costuras a los demás. Pero en sus *Memorias* encontramos ratificados y aclarados puntos de vista que circulan por su novelística en boca de diversos personajes. "Yo evidentemente soy —manifiesta— lo que se llama un agnóstico... me reprochan mucho ser pesimista. Soy, efectivamente, un pesimista teórico respecto al Cosmos. No creo que la vida humana tenga objeto fuera de sí misma..." [14]. "Soy un hombre que ha salido de su casa por el camino, sin objeto. He seguido mi ruta al azar... iban brotando de aquí y de allá caras torvas, miradas hostiles, gentes en guardia, que apretaban el garrote entre las manos huesudas... durante mucho tiempo esta soledad me llenaba de angustia e inquietud... ahora, en el río confuso de las cosas, veo mi existencia como algo que ha sido y ha llegado a su devenir. Y cuando el Destino quiera interrumpirla, que la interrumpa; yo, aunque quisiera protestar, no protestaría" [15]. La existencia humana, sin objeto fuera de sí misma, que Unamuno trata de trascender por vía de la conciencia hasta la inmortalidad, deriva en Baroja, manifiestamente agnóstico, hacia una posibilidad de trascendencia científica. "Dentro de lo posible está el que la ciencia encuentre la finalidad práctica de nuestro planeta, que ahora nos parece una bola fantástica repleta de carne enferma y dolorida que anda paseándose por los espacios" [16]. Ésta es, sin embargo, la experiencia que trata de efectuar Andrés Hurtado sin resultados consoladores, conforme más adelante veremos. Conviene quizá decir ahora que toda la obra de Baroja es una experiencia imaginativa para colmar el vacío existencial, siguiendo primero la vía de la voluntad de vivir schopenhaueriana y más tarde la vía de la acción que propone Nietszche como antídoto. De aquí el que sus criaturas novelescas sean todas ellas seres sin opción, condenados a una vida errabunda y contradictoria, que traten de calmar "el cansancio eterno de la imbecilidad de vivir". Las diatribas de Baroja contra la existencia podrían llenar, entresacadas de sus novelas, un grueso volumen. A pesar de lo cual, toda su

14 *El escritor según él...*
15 *Infancia, familia, juventud.*
16 *Mem. Finales del siglo XIX...*

obra respira curiosidad ardiente por los hombres. "En la humanidad no hay ni puede haber más que el hombre" [17]. Cada hombre para Baroja es un solitario; construye su propia armadura vital y se encierra en ella: "Estoy convencido de que somos todos islas inabordables, con acantilados cortados a pico" [18]. Irrenunciablemente obligado a proyectar su vida sobre el mundo, ama al mundo y le repele a la vez: "El mundo entero es un cuerpo sin vida, un cadáver grande, y los hombres somos sus tristes gusanos, que lo vamos royendo hasta que la muerte acaba con nosotros" [19]. Como el hombre no encuentra imperativos morales "a priori" se ve obligado a construirlos provisionalmente, conforme va viviendo: "el individuo no es lógico, ni bueno, ni justo: es, nada más. Todo lo individual se nos presenta siempre mixto con absurdos de perspectiva y contradicciones pintorescas; contradicciones y absurdos que nos chocan porque intentamos someter los individuos a principios que no son los suyos" [20].

En *El árbol de la ciencia* encontramos la novela de la existencia y la condición humanas, aunque sobre este último aspecto no vamos a entrar ahora. Andrés Hurtado, su protagonista, es médico (Baroja ejerció la medicina en su juventud, por lo que cabe considerar esta obra, en buena parte, como una experiencia íntima autobiográfica). Su infancia triste y atormentada transcurre repartida entre amores y odios, predilecciones y repelencias. Sus primeras relaciones con el ser humano son puramente físicas, a través de los muertos del hospital, sobre cuyos cadáveres efectúan los estudiantes estudios de anatomía. Es una toma de contacto con la desnudez de la existencia: cuerpos hostiles, obscenos y ajenos, que producen repelencia y patentizan la presencia de "los otros". Los empleados del hospital, al sacarlos de la sala de disección, los arrastraban por las baldosas. Hurtado aprecia que estas materias inertes, donde hubo poco antes vida, se han convertido de pronto en cosas extrañas, "como algo sin elasticidad que se derrama". Sus compañeros de estudios, educados en un ambiente de sordidez intelectual, le ofrecen el envés de esta experiencia fisiológica: intrigas, ambiciones reprimidas, competencia desleal para vivir sus vidas triviales. Durante estos años jóvenes, Hurtado adquiere una primera experiencia dolorosa: "el estudio, las discusiones, la casa, los amigos, sus correrías, todo esto mezclado con sus pensamientos, le daba una impresión de dolor, de amargura en el espíritu. La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa turbia, dolorosa e indo-

17 *Intermedios.*
18 *Las veleidades de la fortuna.*
19 *César o Nada.*
20 *César o Nada.*

meñable" [21]. Ya médico, atiende a los enfermos de un hospital, imagen reducida del dolor del mundo, y recibe, a la vez, el impacto de la vida española de fines del siglo XIX llena de vacuidad, replegada sobre un horizonte provinciano y desprovisto de ilusiones. Cataloga fríamente una serie de tipos reveladores de la condición humana, con sus limitaciones y sus posibilidades; ni buenos, ni malos; generalmente estúpidos (abunda en toda la novela el vocabulario peyorativo: "vejete ridículo", "petulante idiota", "macaco cruel", "idiota bestial") o crueles. De vez en cuando, sobre esta humanidad anodina se levantan tipos cabales, así Lulú, quien más tarde ha de ser su esposa, cuya personalidad se recorta "sobre un fondo de falta de ilusión y de moral corriente" pero con "una idea muy humana y muy noble de las cosas", a la que no le parecen mal los llamados vicios sino "la doblez, la hipocresía y la mala fe". Lulú sentía un "gran deseo de lealtad" frente a todo. La problemática de Andrés Hurtado toma cuerpo al curso de las discusiones que empeña con un tío suyo, Iturrioz, hombre en apariencia seco y egoísta en quién, sin embargo, descubre una viva sensibilidad filosófica. Iturrioz, influído por Schopenhauer, define el vivir como "una lucha constante, una cacería cruel en que los seres vivos se devoran los unos a los otros; plantas, microbios y toda clase de animales". Para él, la naturaleza opera en constante función destructiva y creativa, de modo que el secreto de la pervivencia consiste en adiestrar las cualidades de resistencia y astucia. Grandes discusiones entre ambos, arquetipos de conversadores barojianos, alcanzan a definir la vida como un deslizar gratuito y contingente por el tiempo que se angustia por no entender su porqué, por carecer de plan y encontrarse siempre perdida: "¿Qué hacer con la vida; qué dirección se le da? Si la vida fuera tan fuerte que le arrastrara a uno, el pensar sería una maravilla, pero la vida es estúpida, sin emociones, sin accidentes, al menos aquí, y creo que en todas partes, y el pensamiento se llena de terrores como compensación a la esterilidad emocional de la existencia" [22]. Hurtado, sin embargo, trata de trascender esa gratuita y en apariencia inútil existencia, apoyándose en una tabla de valores racionalistas-positivistas: en la ciencia. Su pensamiento positivista corresponde al pensamiento común todavía, aunque ya en vías de creencia muerta, de fines del siglo XIX. Parte del supuesto, que gradualmente somete a experiencia, de que la ciencia es una arquitectura de conocimiento capaz de justificar y trascender al hombre. Iturrioz, por el contrario, compara al árbol de la ciencia con manzanillo ve-

21 *El árbol de la ciencia.*
22 *Ibid.*

nenoso que adormece y destruye, y le opone el árbol de la vida, un vitalismo en el que se conjugan existencia y espíritu, siempre concediendo la primacía al existir y reconociendo que la ciencia, en su tarea racional y aséptica, al destruir ramas en apariencia inútiles de la vida, destruye a ésta en su totalidad. Hurtado decide, tras de sus discusiones con Iturrioz, conseguir sus propias vivencias existenciales. Sobreviene un período experimental de su vida: médico de aldea, en contacto con tipos humanos compuestos por ingredientes simples, no intelctualizados. Más tarde, médico en Madrid. El contorno social se adensa y oscurece: sobreviene la guerra con los EE. UU. en el año 1898. Toda España toma de pronto un aire chabacano, derrotista, lóbrego; la vida colectiva se hunde en el absurdo. En Cuba los soldados mueren, mientras en Madrid los teatros se colman de un público gritón y regocijado. Cada hombre se agazapa detrás de su muralla personal y repele la convivencia. Una indiferencia general cae como niebla sobre el ámbito español en víspera del gran desastre. Los políticos actúan de acuerdo con sus convivencias inmediatas. Los periódicos hacen predicciones arbitrarias y publican toda suerte de mentiras. La escuadra se hunde en el Atlántico. Los españoles vociferan en las plazas de toros. Por todas partes idéntico egoísmo, idéntica imprevisión y ausencia de fines. "Absurdas ideas de destrucción le pasaban a Hurtado por la cabeza." Hubiera querido aniquilar toda aquella arbitrariedad irremediable. Finalmente trata de salvar su propia existencia renunciando a comprenderla, y se casa con Lulú. La ciencia, la moral, la política, las grandes arquitecturas del intelecto son incapaces de organizar y de prever. El mundo está destinado a proseguir su deslizar imprevisible. Sólo cabe trazarse pequeños planes de vida, modificables y aleatorios, sobre el límite de libertad que cada hombre posee. Pero de pronto, cundo Hurtado cree haber conseguido una plataforma de seguridad, Lulú da a luz un hijo muerto y muere a su vez. La muerte también gratuita e imprevisible cierra la curva del tiempo, dando a la vida su auténtico sentido. Es la gran experiencia y Hurtado lo comprende así. El árbol de la ciencia muestra sus raíces secas al aire. El árbol de la vida se hunde profundamente en el suelo y llega —por la vía de la muerte— hasta la tierra madre: la nada. Andrés Hurtado, al amanecer del día siguiente al óbito de Lulú y del niño, se suicida bebiéndose una poción de aconitina cristalizada.

Antonio Machado, por boca de Juan de Mairena, se declara a través de esta radical confesión: "Existo, luego soy . . . Si dudais de vuestro propio existir, apagad e idos". El pensamiento filosófico de Machado, formado bajo la influencia de Berg-

son cuyos cursos siguió en la Sorbonne, fué derivando gradualmente hacia una actitud heideggeriana, que culmina en 1928, aproximadamente, cuando vulgariza por medio de una crítica de *Sein und Zeit*, quizá el primero en España, al filósofo alemán. Su "alter ego" Juan de Mairena manifiesta en una de sus autoconfesiones [23]: "Para penetrar y hacer cordialmente suya esta filosofía de Heidegger, Mairena, por lo que tenía de bergsoniano, y sobre todo, de poeta del tiempo, estaba muy preparado. Viene Heidegger con su metafísica a buscar al hombre y en la existencia de este ser-en-el-mundo *(in der Welt Sein)* pretende descubrir una nota ómnibus, una vibración humana anterior a todo conocer: la inquietud existencial, el "*a priori*" emotivo por el cual muestra todo hombre su participación en el ser, adelantándose a toda presencia o aparición concreta que pueda pasivamente contemplar". Y al curso de una breve posición de las notas fundamentales del pensamiento heideggeriano añade explícitamente que entre los españoles encontrará una honda aquiescencia, un asentimiento de creencia independiente de la virtud suasoria que tengan los razonamientos del filósofo. Y se pregunta: "¿Es que somos algo heideggerianos sin saberlo?", recogiendo a continuación unos versos suyos del año 1907 donde aparece *la angustia* como intuición poética sumamente precisa:

Es una tarde cenicienta y mustia
destartalada como el alma mía; .
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondria.
La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo, y recordando digo:
sí, yo era niño, y tú mi compañera.

"La angustia —glosa— a la que tanto ha aludido nuestro Unamuno y antes Kierkegaard, aparece en estos versos como un hecho psíquico de raíz, que no se quiere ni se puede definir, mas sí afirmar como una nota humana persistente, como inquietud existencial *(Sorge)*."

No es pues de extrañar que su actitud ante el hombre en el mundo sea quizá, entre todas las actitudes de sus compañeros de generación, la que más limpiamente

23 *Juan de Mairena.*

se perfila como existencialista. Vamos a limitarnos a una concisa enunciación de textos, siguiendo su poesía y más tarde, cronológicamente, sus exégesis poéticas a cargo de sus alter-egos Juan de Mairena y Abel Martín.

Para Machado, la existencia es anterior a la conciencia de existencia y, por ello, informulable en conceptos absolutos. Sólo es intuíble. Pero la conciencia de existencia trata de apresar la existencia por medio de razonamientos; de aquí la angustiosa lucha entre el corazón y la razón que ya había torturado a Pascal:

Dice la razón: busquemos
la verdad.
Y el corazón: vanidad
la verdad ya la tenemos.
La razón: ¡ay, quién alcanza
la verdad!
El corazón: vanidad
la verdad es la esperanza.
Dice la razón: tú mientes
Y contesta el corazón
quien miente eres tú, razón
que dices lo que no sientes.

En esta competencia la razón fracasa siempre y vuelve de su expedición vacía, pero no resignada, tratando de reanudar sus intentos de primacía a cada paso:

Yo voy echando verdades
que nada son, vanidades
al fondo de mi crisol.
De la mar al precepto,
Del precepto al concepto,
Del concepto a la idea.
¡Oh la linda tarea!

De la idea a la mar
Y otra vez a empezar!

¡Y otra vez a empezar . . . ! Queda pues el existir como algo fáctico que el hombre se ve obligado a aceptar en toda su irrenunciable contingencia: azar, estela sobre el agua, imprevisibilidad:

Ojos que a la luz se abrieron
un día, para después,
ciegos tornar a la tierra,
hartos de mirar sin ver.

Cantad amigos en coro:
saber, nada sabemos,
de arcano mar vinimos
a ignota mar iremos.

Fe empirista. Ni somos ni seremos
todo nuestro vivir es emprestado
nada trajimos, nada llevaremos.

Todo pasa y todo queda
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Este vivir contingente, gratuito y absurdo: "moneda al tahur prestada", produce en la conciencia problemática una inevitable sensación de hastío:

¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!
Oh el alma sin amores que el Universo copia
como un irremediable bostezo universal!

La existencia carece de justificación. El hombre, "viajero en el ómnibus del mundo", va de un lado para otro, depositado en estaciones que no conoce y representando un papel que le fué asignado no sabe cuándo ni por quién, dentro de cuyos límites interpretativos sólo posee la libertad de modificar sus estructuras secundarias, o, renunciando

voluntariamente, de volver a la Nada. A veces se engaña y se estimula, fabrica ensueños, proyectos, mentiras y atenuaciones envueltos en la bruma del tiempo a la vez que el Tiempo le traspasa. Otras cae en una vida banal, desproblematizada, refugiándose entre los otros y buscando su consuelo, pero, impensadamente, la angustia le extrae de su escondite y le deja ver. ¿Ver qué? Ver nada. La angustia como *nada*. Le deja sentirse existiendo, incomprensible, inaprensible, puro azar una vez más, antes de reiterar su siguiente caída en lo cotidiano.

Sí, cada uno y todos, sobre la tierra iguales:
el ómnibus que arrastran dos pencos matalones
por el camino, a tumbos, hacia las estaciones,
el ómnibus repleto de viajeros banales.

este rincón vanidoso, obscuro rincón que piensa.

¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?

Las más hondas palabras
del sabio nos enseñan
lo que el silbar del viento cuando sopla
o el sonar de las aguas cuando ruedan.

Hay, sin embargo, una posibilidad de trascender desde la angustia. Lo que en Unamuno es agonía por conseguir la inmortalidad del alma y en Baroja voluntad de vivir convertida en acción pasa a ser en Machado libertad de conocimiento. El hombre es hombre porque se siente hombre, libre para ser hombre, y para aceptar su propia existencia. El pensamiento secreta conciencia de existencia y secreta "nada"; ausencia de existencia. No es anterior a la existencia, pero sí puede ser superior a la existencia en cuanto capaz de aniquilarla y aniquilarse. "Nunca me he obligado —dice Juan de Mairena— a creer que el hombre sea una cosa modesta, mediana, mucho menos insignificante. Bien mirado, lo insignificante no es el hombre sino el mundo. Reparad en cuán fácilmente podemos: primero, pensarlo; segundo, imaginarlo; tercero, medirlo;

cuarto, dudar de su existencia; quinto, borrarlo; sexto, pensar en otra cosa . . . [24].

"Hay que reparar, no solo en que todo lo problemático del ser es una obra de la nada, sino también en que es preciso trabajar y aun construir con ella, puesto que de ella se ha introducido en nuestras almas, muy tempranamente, y apenas si hay recuerdo infantil que no la contenga" [25]. "Somos fieles, en cierto modo, al principio de Protágoras: el hombre es la medida de todas las cosas. Acaso diríamos mejor: el hombre es la medida que se mide a sí misma, un medidor entre inconmensurabilidades" [26]. Todo esto, tarea del hombre, salva y libera al hombre; le arranca de la naturaleza, le trasciende en función de pensamiento, autentificando que "por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que otro hombre". Este mayúsculo y orgulloso trascender mantiene al puro existir en un segundo plano de turbia evidencia y limita, mientras puede, la idea de la muerte; "la muerte que todo lo apaga; las ideas como todo lo demás" [27].

Si Juan de Mairena, el otro-yo de Machado, extrae de su filosofar existencial una moral provisional que le sirve de agarradero en determinadas circunstancias, Sigüenza, el alter-ego de Gabriel Miró, acepta resignado su existir perecedero y contingente, entregándose a un deliquio amoroso con la tierra, que tiene mucho de contacto erótico. Toda la obra de Miró está poseída por un doloroso sentimiento de finitud y limitación dentro de este Universo que nos insulta con su desproporcionada apariencia de eternidad y grandeza. Parece como si sus personajes, aferrándose a la existencia bruta: plantas, objetos, sabores hechos frutos, colores hechos tejido, piel y armadura vegetal, tratasen de impregnar su limitado perímetro con una posibilidad de trascendencia panteísta. Esta alquimia cesa en algunas ocasiones y queda entonces al descubierto una auténtica actitud existencial ante lo humano. Tal sucede, por ejemplo, al curso de las meditaciones postrreas de Sigüenza en uno de sus volúmenes autobiográficos: *Años y leguas*. Anochece; el introvertido y sensible personaje, después de un "día malogrado", contempla la aparición de un lucero, cuya luz húmeda y plateada precipita gradualmente su entrada en la angustia. Desde hace siglos y siglos; después de siglos y siglos, *él* —el lucero— *estará ahí*, pero el ojo que lo mira, no. Estarán también alacranes y grillos, frescura del campo crepuscular y humo dormido. El mismo mundo de hace miles de

24 *Juan de Mairena.*
25 *Ibid.*
26 *Ibid.*
27 *Ibid.*

años y después de miles de años. "En las ciudades insignes, al lado de restos de civilizaciones, puede mitigarse el dolor de la fragilidad de nuestra vida recordando que han desesperadamente a sí mismo, porque permanecerá el hombre, pero *no él*, lo que to-Todo se desgasta y acaba, y el hombre permanece. Y diciéndoselo, Sigüenza se adhiere desesperadamente de sí mismo, porque permanecerá el hombre, pero *no él*, lo que todavía es peor. Aquí no hay glorias humanas que depositen sobre la naturaleza una idea relativa de duración junto a la de Sigüenza. Nada se interpondrá entre él y las inmensidades; él, en las noches y en los días impasibles, recibiendo en su sangre la estigmatización de su fugacidad. Aitana (la tierra) tierna y abrupta; sus cielos, sus abismos, sus resaltos, sus laderías; todo eso que le afirma el sentimiento de su independencia y de su libertad, le oprime con su ley de muerte; todo eso que le exalta y le recoge con una felicidad tan vieja y tan virgen, y que es como es por nuestro concepto, ha de seguir sin nuestra emoción, sin nuestros ojos, sin nosotros. La intimidad con la naturaleza le dejaba desnudo" [28]. Este impacto del mundo sobre el hombre es lo que obliga al hombre a realizar desesperados esfuerzos para justificar su existencia.

Un personaje también autobiográfico, Pío Cid, que no pertenece al desván de creaciones demiúrgicas de Gabriel Miró, sino al desván de Angel Ganivet, anota constantemente idéntica intuición. La vida encadena al hombre después de cegarle los ojos. Sobrevivir al traqueteo de esta máquina azarosa sólo es posible entregándose a ella, sin tratar de penetrar en sus secretos mecánicos, "resignándose voluntariamente a seguir, cada día, un nuevo rumbo arrojándose en brazos del azar". Aceptando esta realidad, Pío Cid siente un radical pesimismo ante la existencia, pero a la vez se ve empujado a buscar un agarradero por donde sujetarse a ella. De aquí su precaria estimativa del hombre como "junco pensante". El hombre-en-el-mundo "le producía el mismo efecto que grandes orzas o tinajas llenas de aceite, en las que navegaran, lanzando sus rayos mortecinos, mariposas diminutas como las que se usan de noche para semialumbrar las alcobas. Tan triste y ridículo sería ver asomar por la boca de aquellos panzudos depósitos una luz desmirriada y relampagueante, como lo es adivinar en la parte superior de nuestro complicado y grosero organismo el miserable y angustioso chisporroteo del presuntuoso pensamiento humano" [29].

¿Y Azorín, el joven Azorín de *La Voluntad*, novela también autobiográfica y confidencial? ¿Cuál es la actitud de Azorín, pequeño filósofo a quien "sentirse vivir le

28 *Años y leguas.*
29 *Los trabajos del infatigable Pío Cid.*

hace la vida triste?" [30]. Esta novela, considerada como expresión auténtica generacional es asimismo una biografía, la existencia humana en constante vaivén y atarazada por una permanente contienda entre la ciega inseguridad del existir y la persecución racional de una voluntad de vivir y trascender. Las lecturas de Schopenhauer se hacen visibles a lo largo del ejercicio mental azoriniano, a la vez que una intuición existencial, no claramente definida, como no lo estuvo tampoco en Schopenhauer. Tal, por ejemplo, uno de los postreros monólogos del personaje antes de dejarse caer voluntariamente en la existencia trivial, cotidiana y desproblematizada que se nos refiere en el epílogo (Azorín, casado y con hijos, en zapatillas, leyendo periódicos y oliendo a orines infantiles a la vez que olvidándose de dar cuerda a su "maquinaria pensante"). "¡Esta vida —nos confidencia— es una cosa absurda! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos: unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo. Luego el mundo se hace inhabitable y los hombres perecen; más tarde los átomos se combinan de otra manera y dan nacimiento a un mundo flamante. Y así hasta lo infinito" [31]. A continuación desarrolla la teoría de la entropia del Universo, digno remate de una materia gastada que, después de perder su energía, se convertirá en un montón de escombros. El mismo monologante Azorín, paseando por las calles de Toledo, advierte que su pensamiento, disgregada la voluntad de vivir, nada en el vacío; se burla del progreso humano, calificándole de estupidez finalista y denomina vanidad al deseo de prolongar, más allá de la muerte, la personalidad individual a través del alma inmortal. "Yo tengo por la obra más criminal ésta de empeñarnos en que prosiga indefinidamente una humanidad que siempre ha de sentirse estremecida por el dolor; por el dolor del deseo incumplido, por el dolor más angustioso todavía del deseo insatisfecho . . . el recuerdo es fuente de tristeza . . . todo pasa brutalmente, inexorablemente (el tema azoriniano del tiempo, una de las constantes de su pensamiento, se nos presenta en esta novela a través de una primera toma de contacto). Pienso en una inmensa danza de la Muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la Nada. Los hombres mueren, las cosas mueren. Y las cosas me recuerdan los hombres, las sensaciones múltiples de esos hombres, los deseos, los caprichos, las angustias, las voluptuosidades de todo un mundo que ya no es" [32].

Para este pequeño filósofo que siente atomizada su voluntad, inmerso a la vez en una España atomizada y desvitalizada, y que concluye cayendo, como antes indiqué, en

30 *La voluntad.*
31 *Ibid.*

la vida trivial, el ser humano se afana inútil y presuntuosamente en organizar la existencia en torno a categorías intelectuales. "Los hombres —reitera en su segunda novela autobiográfica, *Antonio Azorín*— se afanan vanamente en sus pensamientos y en sus luchas. Yo creo que lo más cuerdo es remontarse sobre estas miserables cosas que exasperan a la humanidad. Sonríamos a todo; el terror y la verdad son indiferentes. Lo que importa es la vida. El bien y el mal son creaciones nuestras. El pesimismo y el optimismo son igualmente verdaderos y falsos. En el fondo, lo innegable es que la Naturaleza es ciega e indiferente al dolor y al placer" [33]. En Azorín, "naturaleza" equivale a existencia de las cosas, al mundo de útiles que nos rodean con una vida de la que emana un permanente estado de plenitud sin tiempo, mientras el hombre es prisionero del tiempo, quien le atraviesa con su referencia a la nada. Un curioso pasaje de su *Ruta de Don Quijote* revela tal estado de ánimo, por otra parte latente en toda la obra azoriniana. Azorín recorre la áspera tierra manchega, camino de la cueva de Montesinos, donde el famoso hidalgo gozó aquellas visiones que se nos cuentan en la segunda parte del Quijote. El cielo se ha entoldado de nubes plomizas; corre un viento furioso que hace gemir las carrascas; cae a intervalos una lluvia fría y pertinaz; el camino se hace inacabable. Pasan bandadas de enormes cuervos por encima de la cabeza del viajero y el horizonte se vela de gris. "Invade el espíritu una sensación de estupor, de anonadamiento, de *no ser*" [34]. El secreto aparente de las cosas se descubre; el hombre está entre ellas, caído y atormentado. Al comprenderlo así, el secreto pierde su estado de ánimo hecho de renunciación y humildad, tal como se expresa en el prólogo a su *España*: "Un ritmo eterno, escondido, de las cosas se impone a nuestro espíritu. Si somos discretos, si la experiencia no ha pasado en balde sobre nosotros, una sola actitud mental adoptaremos para el resto de nuestros días. Nos recogeremos sobre nosotros mismos... tendremos conformidad y nos resignaremos, en suma, dulcemente, sin tensión de espíritu, sin gesto trágico, ante lo irremediable" [35].

Cuando esta resignación no se produce, el hombre sigue debatiéndose en la cada vez más creciente angustia. Tal, por ejemplo, su Tomás Rueda, tipo trazado en apariencia sobre una paráfrasis ideológica del *Licenciado Vidriera* de Cervantes; y digo en apariencia porque se trata, a mi juicio, de un pretexto literario para dar vida a un personaje cuya autenticidad emerge de la angustia que le produce la toma consciente de contacto —es una conciencia hiperestesiada— con la arbitrariedad, rudeza e im-

33 *Antonio Azorín.*
34 *La ruta de Don Quijote.*
35 *España.*

previsibilidad del vivir. El propio Azorín nos lo manifiesta así al justificar la creación de su personaje: "... el misterio cala más hondo y es más hermético. El gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye y que no sabemos; para escapar de la angustia de no saberlo se crea Don Quijote una realidad suya y se la crea Tomás Rueda porque dentro de esa realidad ficticia están seguros". Tomás es un hombre *vidrioso,* la realidad circundante le hiere; realidad de cosas y realidad de hombres. Detrás de cada una de estas realidades se alza un problema pavoroso. El existir es pura problemática y cuando no se puede huír de ella por medio de la anonimidad o la trivialidad, se corre el riesgo de que la angustia se convierta en estado permanente. La percepción de este particular estado de conciencia, sostenido más allá de lo habitual, es lo que torna a Tomás Rueda un hombre vidrioso, "exteriormente, socialmente igual a los demás, pero con una honda conmoción que había puesto un "no sé qué" en su organismo. Algo había en su cerebro, en su sensibilidad, que no había antes... se irritaba fácilmente de muchas cosas que antes pasaban *por él* inadvertidas, el mismo comprendía lo *infundado* de estas súbitas irritaciones. Lo comprendía y no lo comprendía. Detalles, particularidades, incidentes de la vida diaria eran, para Tomás, motivo de reiteradas meditaciones". Y es el propio personaje quien trata de situar algo de luz sobre semejante estado íntimo. "Yo procuro poner un poco de lógica y de delicadeza en la vida; pero, fatalmente, de pronto, uno de estos detalles, uno de estos incidentes, viene a revolucionar mi serenidad espiritual... Esta sensibilidad mía, tan aguda, tan irritable es algo enfermizo y doloroso. Veo ahora cosas que no veía antes; percibo matices y relaciones del mundo que antes, para mí, estaban ocultos; pero ¡a qué costa! ¡A costa de cuántas zozobras, de cuánta inquietud, de cuántas menudas y continuas aflicciones íntimas!" [36].

Universidad de Puerto Rico.
Diciembre de 1949.

SEGUNDO SERRANO PONCELA

36 *Tomás Rueda.*

NOTAS

CONSIDERACIONES SOBRE POE

Con Edgar Allan Poe ha ocurrido el conocido fenómeno del artista cuya fama aumenta a partir de su muerte. Luego hay otro fenómeno —derivado del primero— que no es ya tan corriente: el de la popularidad de Poe. Se puede ser famoso sin ser popular. La fama de Poe es lógica; su popularidad es un misterio. El género literario que cultivó Poe no es, en apariencia, de facil acceso; con frecuencia llega a ser desagradable. Sus fantasías son fantasías personales, desligadas de toda la mitología nórdica y de cualquier otra mitología. El horror que hay en los poemas y en los relatos de Poe es tan intenso y simple que, pese a su novedad, puede ser sentido por cualquiera. No es la suya una fantasía elaborada, ingeniosa, terrible en su ingeniosidad. Los relatos y los poemas de Poe causan una impresión de inocencia; el terror está presente en ellos como las palabras, y es tan espontáneo y genuino como la maestría con que las utiliza.

Su relación con el lector es directa; por eso sólo se puede hablar de él directamente, como se hablaría de experiencias personales.

Descubrí a Poe en la adolescencia. Quiero decir que, leyéndolo, sentí algo milagroso, íntimo, intransferible. Ese algo se produce en el momento en que un relato, un verso, un cuadro o hasta una palabra nos revelan, a veces con violencia casi dolorosa, que en el mundo vemos sólo una parte de las cosas, que los objetos que creemos conocer son una deformación de nuestros sentidos. "There are more things in Heaven and Earth, Horatio, than are dreamt in our philosophy". Las palabras de Hamlet se unen al lejano eco de las religiones orientales. Toda obra de arte, todo acto verdaderamente amoroso o heroico parece levantar un extremo del velo.

La literatura fantástica podría dividirse, tal vez, en literatura fantástica verdadera y en literatura fantástica construída. La literatura construída puede ser muy perfecta y rica en invenciones. Su falsedad se nos revela por la dificultad que tenemos luego en recordarla, por la imposibilidad de asimilar el terror elaboradamente imaginado. La verdadera literatura fantástica —de ahí su carácter de terrible— parece no inventar

sino contar. Es decir, parece ser lo que llamamos, no sé si con justicia, literatura realista.

En esas filas de fantástico realismo mi imaginación de adolescente hizo ingresar —quizás arbitrariamente— a Poe. La tarea era difícil, ya que Poe escribe con toda la exaltación y el fervor espontáneo de la época romántica. La espontaneidad romántica puede resultar ridícula en el siglo xx. El éxtasis o el horror surgen ahora del escueto relato de los hechos. En el siglo xix los hechos sorprendían tanto que el narrador podía exaltarse con ellos y entregarse, sin púdicas reservas, a su exaltación.

Pese a su tono patético y alucinatorio sentimos los relatos de Poe como experiencias reales. Más que un cuento fantástico, *Ligeia*, por ejemplo, es una posibilidad. No es demasiado difícil suponer que los acontecimientos que allí se narran puedan ocurrir en cualquier instante. Otros cuentos revelan también un conocimiento o presentimiento de la naturaleza, de sus fuerzas y de sus misterios. Poe siente adoración y un terror casi sagrado ante ella *(A descent into the Maelström)*. Por último, su intuición retrata sin concesiones la infantil brutalidad del alma humana en *The cask of Amontillado*, *The pit and the pendulum* y el famoso *The black cat*.

No sólo en su imaginación estaba Poe dentro de la realidad (realidad de otro carácter, pero no por eso menos verdadera). Sus análisis son minuciosos hasta el fastidio. Por eso creó el cuento policial con la lógica implacable de *The murders in the Rue Morgue* o *The mistery of Marie Roget*.

Poe percibía más cosas de las que es dable percibir normalmente. La veracidad de sus visiones no es discutible —y esto no porque se crea o no en ellas, sino porque corresponden exclusivamente al individuo, a su verdad vital y metafísica—. Personalmente creo que su mundo era para él menos imaginado o soñado que real. Es verdad que dijo:

Dreaming dreams no mortal
ever dared to dream before,

pero eso sólo prueba que él *se atrevía a soñar*, no que no creyera en la realidad de sus sueños.

Los hombres han soñado durante siglos los mismos sueños. En todas las historias fantásticas se repiten los temas; lo sobrenatural irrumpe dentro de lo real y desconcierta y alarma, aunque la repetición nos haya familiarizado con las figuras evocadas —o convocadas—. Pero la experiencia de Poe fué personal y novísima: rompió barreras y presintió nuevos mitos. Alguna vez, alarmado por sus propias percepciones, vió

a la muerte como algo horrible. Sin embargo, más que la angustia de la muerte, sentía su atracción y su deslumbramiento. Así estableció con la muerte una curiosa relación: se enamoró de ella y la encarnó en vagas, pálidas y poderosas figuras femeninas; le habló en un lenguaje simple, melódico, natural, hasta cursi o exagerado (como suele ocurrir en las conversaciones amorosas comunes). Buscó contacto con el más allá o, lo que es casi lo mismo, con las profundidades e imágenes de su propia alma. Su osadía lo limitó y dió carácter especialmente poético a sus relatos. Nunca llegó en ellos a ninguna conclusión moral.

Aunque sea contradictorio afirmarlo, Poe es, al mismo tiempo, esencialmente minucioso y esencialmente desordenado. Jamás ordenó su caos interior, pero describió con puntualidad exacerbante sus impresiones. Sospecho que su falta de orden y su exactitud lo hacen típicamente americano. El europeo —por lo menos el europeo del siglo XIX, ya que ahora es posible que haya perdido esa cualidad— podía establecer un orden, un acuerdo entre sus verdades anímicas y el mundo que lo rodeaba. El americano aún no ha establecido ese acuerdo y tal vez esté en su naturaleza no establecerlo nunca. Por eso el americano debe ser minucioso en el relato de sus percepciones, internas o externas. Por eso, al hablar del mundo circundante, debe referirse a él con datos casi periodísticos. La novela moderna norteamericana es una novela de acontecimientos narrados en forma de legajo policial. Jamás se penetra directamente en el alma de los protagonistas. Todo ocurre externamente, todo es casi teatral, o fotográfico. Nunca se aventura un comentario sobre el estado sentimental de los actores del drama.

Ocasionalmente los dos mundos —el interno y el externo— se encuentran en Poe *(The murders in the Rue Morgue)*, pero entonces el encuentro es más alarmante. Ni el mundo de sueños de Poe ni el violento y doloroso de Faulkner están unidos —ésa es la tragedia y la posibilidad de América—, pero pueden llegar a coincidir en un punto, que así se vuelve terrible. Se trata de contactos casuales, no previstos u ordenados. Se está lejos del caos asiático, lleno de soñadora sabiduría. El americano, tanto en su verdad interna como en su verdad externa, debe ser meticuloso. El orden está más allá de la meticulosidad.

Leyendo a Poe tenemos también la impresión, quizás paradójica, ya que se trata de alguien que vivía preso en sus imágenes, de encontrarnos frente a un individuo esencialmente libre. Su libertad le permitió aventurarse en terreno peligroso. Comprendía el peligro, pero su libertad lo alentaba y lo impulsaba. El siglo XX ha perdido contacto inmediato con las cosas más hondas. Sólo llega a ellas merced a los terribles azares de una guerra o a las angustias del heroísmo. Después ese contacto se olvida en el atur-

dimiento diario. El hombre moderno —que ya casi no puede soñar o imaginar— necesitaría una experiencia heroica cada veinticuatro horas. La exaltación de Poe, que permitió el surgimiento de sus percepciones, es ajena a nosotros. El romanticismo creó fantasmas. Los sueños del hombre moderno son sueños de frustración y de obstáculos. El hombre ha perdido la libertad, tanto interna como externa y, con ella, la facultad de establecer contactos con las imágenes anímicas, aunque estos contactos fueran peligrosos o atroces, como en el caso de Poe.

Como una prueba de esta afirmación bastaría enfrentar a Poe con el escritor fantástico contemporáneo de más relieve: Kafka. La fantasía de Kafka ignora las hadas, los genios, los aparecidos; está formada por la acumulación y repetición hasta el infinito de detalles triviales. El horror está precisamente en esa trivialidad. Son, además, cosas que apresan, que envuelven, que se interponen. A Poe le horrorizaba el encuentro directo con el mundo de ultratumba. Le horrorizaba y le enamoraba. Las intuiciones de Poe no están demasiado lejos de los versos de Rilke:

... Denn das Schone ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragem ...
(... Porque la Belleza es nada más que el comienzo del Terror,
que apenas somos capaces de soportar ...)

A Kafka le horroriza el no poder jamás romper la sucia y soez envoltura de los percances de la vida diaria, el terror de no poder jamás enfrentar "el comienzo del Terror".

ESTELA CANTO

Libros

ENSAYOS

CYRIL CONNOLLY: *La Tumba sin Sosiego.* Traducción de Ricardo Baeza (SUR, Buenos Aires, 1949). —

En este libro, que el autor define como "ciclo verbal en tres o cuatro ritmos: arte, amor, naturaleza y religión", se habla variadamente de animales, legumbres, es-

critores, frutas, amantes, escapatorias, filósofos y náufragos. (El autor se quiere náufrago: Palinuro.) Todo esto aparece reunido por la falsa continuidad que dan las páginas de un diario, donde se anulan los hiatos del tiempo puesto que el lector lo devora en una lectura continua (basta un viaje de Retiro al Tigre para leer *Aurèlia*, diario de un viaje infinito). Además Connolly acerca a propósito los elementos un poco estetizantes que despiertan su interés, su temor, su cólera. Vitrina para contemplación de gentes que estén de vuelta, se ve allí a Pascal, Sainte-Beuve, Chamfort, conectados con una nostalgia de París, una historia de hurones, varios autorretratos, una etiología de la angustia y un recetario. Crónica de herborista, *luthier*, teórico y práctico de la decepción, he aquí un agudo informe clínico del tiempo europeo; mejor, del tiempo de esos europeos a quienes la guerra tomó en mitad de la vida, hipervalorizando el pasado y suprimiendo toda contemplación de futuro. Connolly no sólo parece traumatizado psicológicamente, sino que hasta su actitud intelectual —la que más dura en el europeo y llega a ser su eje cuando lo medular se funde o se calcina— es la del *blasé;* no lo digo peyorativamente sino dando a la palabra la saturación que merece en este caso. *Je suis l'Empire à la fin de la décadence* . . . También él pudo escribirlo, sin olvidar este murmullo: *L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense* . . . La angustia se manifiesta como "remordimiento por el pasado, culpabilidad por el presente, ansiedad por el futuro". En Palinuro, en el hombre caído en su tiempo como el piloto en su mar, la angustia cubre la triple imagen de la situación en la vida. Que de esa sumersión se salve sólo la belleza que pervive en la espuma de los naufragios, Afrodita, no es extraño ni escandaloso. *La Tumba sin Sosiego* no vale (como acaso lo quiso su autor) por ser una construcción de la inteligencia, sino por la tersa, zumbona, ansiosa delicadeza del tratamiento literario; por cantar tan finamente un desencanto.

¿Cabe referirse a una posición de Connolly? Lo malo es que siempre vemos las posiciones ajenas por estar tan firmemente instalados en la nuestra. En años de trágico signo, todo recuento de fiestas antiguas suena ofensivo y aun peligroso. No me gusta gran parte de *La Tumba sin Sosiego*, aunque mis razones serán probablemente injustas (por inadecuadas), como condenar a las libélulas porque no producen seda; pero me incomodaría que el eco de este libro en Inglaterra se debiera a una adhesión sentimental y aun ética a la actitud de Connolly, para quien —otra vez el romano vencido, *l'âme seulette*— la esfera de la vida, el horizonte del sentido humano, se desliën y pierden en el movimiento de la fuga, el escondite precario y mimado, el culto

menor de los pequeños tristes dioses a quienes se aplaca con aforismos y habas tiradas sobre el hombro.

"No un escritor", se define el fugitivo, "sino un actor aficionado cuyo *juego* está apelmazado de egotismo; polvo y ceniza . . ." Pero los libros que nacen de seres así —capaces de obras tan bellas sobre cimientos tan míseros— valen siempre como confrontaciones para el lector, semejante y hermano según lo desenmascaró Baudelaire, en cuyos apuntes autobiográficos hacen pensar muchas páginas de este libro (cf. 107). Una obra puede interesar en la medida en que el látigo interesa al azotado; me gustaría que Inglaterra midiera a Connolly por lo que éste representa como testimonio de una frustración; y que comprendiera cuán alto precio se ha pagado aquí por unas hermosas páginas, por un rítmico naufragio en plena vida.

En una cultura capaz de nutrir el talento de Bernard Shaw, Chesterton y Bertrand Russell, la agudeza rapsódica de Connolly no exige el asombro. Prefiero su sensibilidad pueril (en el sentido de original, inmediata) frente a los objetos y los sucesos; su historia del hurón (pág. 161) y todo el bello capítulo *La Clé des Chants* —con lémures, limones, resinas, pinares, mar golpeando al pie de las palabras— quedarán en el recuerdo con mayor constancia que su reflexiones y su sentencias. Tal vez lo más feliz, por la gracia liviana del análisis, sea el estudio y la interpretación del episodio de Palinuro, que cierra el libro. En páginas donde lo confesional se hace punzante (cf. 69-72), Connolly llegaba a temer que "cuando hasta la desesperación deja de servir para una finalidad creadora, no cabe duda que empieza a estar justificado el suicidio". El final de *La Tumba sin Sosiego* lo muestra escolarmente inclinado sobre el enigma mítico que trasciende y empequeñece todo suicidio; en el destino de Palinuro vuelve a mirarse y conocerse, tal vez a desearse. Espejo mediterráneo de toda imagen fiel a sí misma, Palinuro sucumbe bajo el golpe de los dioses, como conviene al héroe. Se diría que Cyril Connolly descubre en las últimas páginas de su diario la verdadera ruta del piloto, y que endereza el timón con una amarga lucidez, esperando lo mejor o lo peor, lo que la proa que orienta le traerá como respuesta: otros vientos, otros rumbos, otros trabajos, y de pronto el sosiego, al final, cuando lo merezca de veras.

JULIO CORTÁZAR

MIGUEL DE UNAMUNO: *Visiones y comentarios* (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949). —

En este libro, el último de Unamuno impreso entre nosotros, se reúnen por vez primera algunos artículos del escritor español aparecidos en periódicos. Se alude —algunos ejemplos para el lector— a "El habla de Valle Inclán", a "La generación de 1931", a "La svástica", y en todos ellos puede advertirse ese periodismo de calidad mayor que ejercieron Chesterton y Shaw en Gran Bretaña, y Clarín y el mismo Unamuno en España. Lo cotidiano visto desde un punto de vista universal, o el acontecer mayor referido —directa o indirectamente— al menudo acontecer diario. La forma del periodismo, asimismo, se aviene perfectamente —y estas páginas lo demuestran— con esa vocación de temporalidad, de presencia, que las ideas asumían en Unamuno. Condición de toda idea legítima, por otra parte; así como la condición esencial de todo periodismo debería ser el no desnaturalizado servicio a lo que llamamos "ideas".

Justamente, leyendo estos últimos escritos de Unamuno no puede uno dejar de advertir de qué manera el periodismo, andando los años y por los motivos que cada cual conoce, ha ido perdiendo universalmente las características de un interés responsable por lo que es permanente y al mismo tiempo cotidiano, para adquirir esa faz de anónima divulgación meramente informativa. Aún más: de qué manera los comentaristas y escritores que antes pudieron, mal que bien, asomarse a los diarios, han sido reemplazados gradualmente por meros charlistas —o charlatanes— que han encontrado fácil la vía de la opinión periódica porque han aceptado opinar constantemente, únicamente, sobre fruslerías que no comprometen ni al dueño ni al asalariado. Cuestión vieja, se sabe; y en apariencia insoluble. Por lo menos hasta el instante en que se pierda la noción del periódico escrito por informantes y se la reemplace por la menos aséptica del periódico encauzado por opinantes.

En otro plano cabe advertir también en estos artículos lo que el lector habitual de Unamuno conoce ya como esencial condición de sus ideas: el vivir en un ámbito de fervor, en una indignación limpia y denodada. Con todo, debe señalarse a veces —y valga esta opinión personal aun para otras páginas del ensayista vasco— algo así como un desaliento del argumento en su curso; más exactamente: ese quedarse de pronto el argumento como girando en el vacío, asido a la fuerza de la protesta, pero ya no protesta fundada él mismo. A veces se comprueba ese cuidado excesivo por de-

finir una palabra, y luego ese complacido, voluntario descuido en definirse. (Indefinirse, proclama.) Ideas formalmente imprecisas —"si es que", "vaya uno a saber"— lanzadas con la precisión de una pasión enardecida. Porque hay que decir —o repetir— esto: Unamuno desea llevarnos a ciertas inseguridades con un ímpetu superlativo; y supongo que hay algo que cansa al lector en ese armarse de firmísimos espolones polémicos para acercarnos al "quién sabe". Si ante los mayores temas hay incertidumbre, hablemos quedo. El misterio merece esa modestia.

Y aquí puede uno preguntarse: La protesta inveterada ¿no crea hábitos? La indignación constante ¿no puede merecer los cuidados que, según nos dicen, se recomiendan a los comulgantes asiduos para que no se les vuelva costumbre —retórica— su trato con Dios? Y conste que no aludo a la palabra hipocresía. Aludo a nuestro perfil de hombres. Y aventuro estas, más que objeciones, preguntas como las únicas sombras de reparos a un escritor que de tanto odiar a los fariseos odiaba a veces aquello que no les es propio, en verdad, pero que vagamente se les parece: la mesura, el cuidado. De todos modos he querido aludir—de paso pero con firmeza— a ese otro dogma actual de la indefinición, de la estable inestabilidad. (Repitamos el consabido argumento: si nada es cierto, también podemos llamar mentira a la incertidumbre. Y sospecho que es preferible —dogma por dogma— la "mentira" de un júbilo lúcido e insolente a la "mentira" de un regodeo en el caos.)

Este libro, *naturalmente*, alude a la excepción —como todo lo de Unamuno—. Hombre excepcional él mismo, pero no tanto por haber pensado casi siempre al revés que los demás —o que muchos "demás"—, sino por haber combatido más duras batallas que casi todos los demás.

MARIO ALBANO

ALFRED STERN: *Philosophie du rire et des pleurs* [1] (Félix Alcan, París, 1949).—

Al enfrentar el universo de la ciencia, compuesto de átomos exentos de cualidades subjetivas, con el "globo sentimental", Alfred Stern acaba por atribuir a este último la supremacía. Era previsible. La risa y el llanto deberían ser el tema del poeta o, mejor aún, del Profeta. Pero no nació el poeta que fuese el médico insuperable de la psique. Y en cuanto a la amortiguada voz del Profeta, no es capaz, en este instante, de sobrepujar las vertiginosas conquistas del espíritu científico. Así se explica

1 La editorial Imán publicará proximamente la traducción castellana de esta obra.

que la risa y el llanto sean un tema de la filosofía, disciplina rival de la ciencia y —según Stern— más próxima que ella de la vida. Fundándose en esta proximidad, Stern no vacila en identificar el globo sentimental de nuestras valoraciones con el mundo donde se ríe y se llora. He aquí casi una definición.

Al mismo tiempo ve que no es de naturaleza filosófica el estoicismo que arrastramos, sino que proviene de nuestro anonadamiento. Stern llega a preguntar si no sería más sensato restringir una filosofía de la risa y del llanto a una filosofía del llanto. Con esto haría lo contrario de Bergson. Pero, de alguna manera, la obra de Stern es admirable porque su autor vive en momentos en que nadie debería, siquiera, poder llorar. No ignoramos que el llanto representa la antítesis de la risa y que, religiosa o irreligiosamente, ambas cosas son lo mismo. Por encima de todo esto, la Medusa que contempla a nuestras generaciones ha petrificado risa y llanto. En cuanto a Bergson, después de haber escrito *La Risa*, tuvo que volver a su originaria religiosidad del llanto. Stern, en cambio, no puede aspirar a la felicidad por una mudanza ideológica. A mediados del siglo XX, ninguna forma de conversión es redentora.

Cuando la risa y el llanto aún tenían algo de rasgos ambulantes de la fisonomía, fueron nuestros huéspedes cuidadosamente agasajados. Hoy son intrusos y parásitos. No sabemos por qué reímos y lloramos. En nosotros se aloja la demencia. Somos como criaturas de manicomio, víctimas de aquella epilepsia que aparece cuando una fisura divide el alma. Somos ciudadanos desintegrados de dos mundos: "del mundo espiritual de los valores y del mundo natural de los hechos exentos de valores". Obedecemos a la risa y el llanto que se precipitan sobre nuestra consternación. No ascienden del fondo último de nuestro ser, porque ahí habita la angustia informe.

Es el momento de escribir la filosofía de la risa y del llanto porque en el mundo espiritual de los valores se ríe más llamativamente de lo que se llora, y se llora más llamativamente de lo que se vive. Es como si risa y llanto funcionaran por sí solos, enajenados de la persona. Ya no sobornan al espectador ecuánime.

La filosofía antigua ha descuidado el fenómeno de la risa y del llanto, quizá por una especie de superstición; estaba estrechamente ligado a la comedia y la tragedia, espectáculos sagrados. La filosofía moderna lo ha contemplado con desatención; su fugacidad parecía restarle importancia. La inhibición del filósofo moderno fué más fuerte que su liberalidad. Hubiérase dicho que el filósofo se avergonzaba de saber qué es la risa y qué es el llanto. De todos modos hacía caso omiso de aquellos de sus móviles que acostumbramos a examinar psicoanalíticamente.

En los análisis de Stern hay psicoanálisis. Pero Stern establece, por así decirlo, un

psicoanálisis del psicoanálisis. (Su libro próximo se titulará *Sartre y el psicoanálisis existencialista.*) La rigidez estereotipada de los sistemas ha desaparecido. La flexibilidad axiológica de su principio es tan sorprendente que recuerda aquel canto español que, por la densidad de sus intervalos, no cabe en nuestro sistema musical. Y así como este canto, de ser traducido en música, haría estallar el sistema, los análisis de Stern hacen estallar todo lo fortuitamente sistemático. No se habla en ellos del "automatismo de lo cómico" que regía para Bergson, ni de los "vapores de los nervios ópticos" cuya existencia comprobaba Descartes, ni de la "aspiración convulsiva acompañada de lágrimas" que señalaba Kant. El principio de Stern nos hace ver por qué reímos ante el viejo león sin dientes y el jactancioso gallo sin plumas. Stern sabe que "hablando gnoseológicamente, el mundo es un contenido de conciencia: según sus orígenes gnoseológicos, es puramente subjetivo".

Múltiples son las razones por las cuales su interpretación es excelente. Pero —repito— una de ellas es el infortunio universal que domina en nuestro mundo universalizado. La risa y el llanto, acaso por vez primera confundidos y fundidos, se comportan colectivamente como algo más que meras funciones. La risa y el llanto de la filosofía sterniana de los valores revolotean en un espacio, por no decir en un vacuo, en que los valores de la vida representan simbólicamente la vida. Desde el punto de vista filosófico, Stern tuvo la oportunidad inaudita de trabajar ante una idea casi absoluta y casi pura de la vida. Bajo la égida de su principio de los valores pudo llevar hasta sus ramificaciones más finas las relaciones de la risa y del llanto, porque un mundo totalmente cerrado para la buena voluntad es, en cierto sentido, un mundo totalmente abierto para la psicología sublimada en filosofía.

En muchos capítulos cortos —treinta y tres—, Stern observa estas constelaciones. Tan poliédrico es su libro. La trasparencia axiomática, la minuciosidad de la demostración y los matices del lenguaje alcanzan una extrema sutileza. Sin más, el concepto sterniano del valor, el valor en sí, su degradación, su desvalorización, la amenaza de pérdida que puede cernirse sobre él, y por último su pérdida, nos llevan del porqué reímos al porqué lloramos. Descarta la opinión de que la risa proviene del contraste. Stern dice "opinión" y también "obsesión", porque Goethe habla del contraste moral puesto en relación con nuestros sentidos, de manera inocente; Jean Paul habla del contraste infinito entre la razón y el mundo finito; Moisés Mendelssohn, del contraste entre una perfección y una imperfección. Estos contrastes pueden generar comicidad, sin producir necesariamente risa.

Reanudando su labor donde la abandonó Bergson al descubrir "la primera capa

del problema: la caracterizada por la polaridad de lo mecánico y lo viviente", Stern expone la teoría bergsoniana y la critica.

He aquí los dos primeros ejemplos en que la risa (o el llanto) no se explican por esa *manque de souplesse ou effet de raideur*: En su infancia, Stern asiste a la caída de un hombre en un charco. El padre de Stern mantiene relaciones con ese hombre, pero no simpatiza con él. Y se muere de risa ante el accidente.

"Al caer en el pantano, y después levantarse cubierto de lodo —explica Stern—, la personalidad humana, considerada como el centro de emanación de todos los valores espirituales, se transforma por un instante en una mera cosa, en un objeto físico sometido a la gravitación y a todas las fuerzas mecánicas como cualquier objeto pasivo e ininteligente de una naturaleza exenta de valores. La personalidad humana sufre una degradación de valores, y la risa provocada por una pequeña desgracia es, instintivamente, el juicio apreciativo que aquilata esta degradación."

Si el padre de Stern hubiera tenido un poco más de simpatía por aquella persona, tal vez se hubiera reído un poco menos. En este caso, el pobre hombre hubiera sido para él un poco menos "el mero objeto físico, la cosa sometida a las fuerzas mecánicas" y un poco más "el centro de emanación de todos los valores espirituales". El hombre se enfada con el padre de Stern. Instintivamente nota la apreciación negativa. Afecta su dignidad humana y su valor de hombre.

Este suceso infantil llevó a Stern a comprender que una *degradación de valores* había provocado la *risa* de su padre.

Un suceso infantil arranca lágrimas a su madre porque representa una *pérdida de valores:* En la calle, un hombre empieza a tambalearse y se desploma. Los transeúntes se echan a reír. De pronto dejan de reír: el hombre no se levanta. La madre de Stern aparta al niño. Cuando vuelve a reunirse con él, está llorando.

"A pesar de no conocer a ese hombre —explica Stern—, su muerte, a la que había asistido, fué interpretada instintivamente por mi madre como una pérdida de valores, ya que toda vida humana representa una totalidad de valores positivos: morales, intelectuales, estéticos, religiosos, sociales; en suma: espirituales".

Quizá su madre habría llorado también si el hombre, en vez de morir, se hubiese herido de gravedad o contraído una cardialgia u otra dolencia. Pero en este caso la víctima habría tenido que ser un pariente, un amigo o una persona conocida. En condiciones tales, las lágrimas no hubieran sido provocadas por una *pérdida de valores,* sino por la *amenaza de pérdida* que habría pesado sobre los valores encarnados en la vida de la persona caída. En cuanto a la gente, los transeúntes —hablando axioló-

gicamente— no hubieran considerado al hombre caído como un valor momentáneamente degradado, sino como un valor amenazado por la pérdida o como un valor perdido.

Se ve cómo, en el principio de Stern, a los finos valores que representan la vida humana corresponden finas y movibles aquilataciones. La axiología sterniana pone en relación la risa (el llanto) y el ser que ríe (que llora) con los seres que ven reír (llorar).

Bergson no interpreta íntegramente el fenómeno de la risa; en su libro no aparecen las formas de risa que se producen fuera de los límites de lo cómico. La risa que se produce en el dominio de lo cómico es digna de la filosofía. La risa de la alegría pura es, en cierto sentido, indigna de ella. De ahí la inhibición de la filosofía moderna de la que hablé antes. Stern dice: "Persuadidos como estamos de que los problemas de la risa y del llanto son problemas axiológicos, trataremos de explicar también, en el cuadro de nuestra filosofía de los valores, lo que va más allá de lo cómico. Esforzándonos por hacerlo, encontraremos un nuevo fenómeno axiológico junto a la degradación de los valores: el de su devalorización o su devaluación. *Degradar* implica siempre un sentido peyorativo; *devaluar* no lo implica necesariamente..." Gracias al matiz de devaluación, Stern puede encarar categorías de risa tan reacias al análisis filosófico como la risa de la alegría pura, la risa maligna *(Schadenfreude)*, la risa irónica, la risa erótica, la risa nerviosa, histérica, automática, la sonrisa de cortesía, de modestia, de embarazo, de pesar, de resignación, la sonrisa acogedora, alentadora, escéptica, amarga, solicitante.

Basándose en aquellos dos primeros ejemplos, Stern sienta su primera tesis. Las lágrimas son una expresión instintiva de apreciaciones positivas en cuanto a los valores amenazados por la pérdida, los valores perdidos, irrealizados o irrealizables. La risa es la expresión instintiva de apreciaciones negativas en cuanto a las degradaciones (devaluaciones) de valores.

Situación paradójica, porque nos gusta reír, pero no nos gusta llorar (a no ser para contrarrestar aquella desesperación que también puede hacernos reír). Apreciamos positivamente la risa que expresa una apreciación negativa. Apreciamos negativamente el llanto que expresa una apreciación positiva.

En esta paradoja aparente se refleja la aparente pardoja de la vida, y se exterioriza la correlación que existe entre la risa y el llanto. Stern la desvanece desde el punto de vista psicológico; se vale, como ilustraciones, de los conocimientos de la antigüedad y de la época moderna.

Una vez salvado el obstáculo, emprende la tarea de afinar sus tesis elementales. En capítulos como "Degradación y pérdida de valores", "Las debilidades humanas y los valores", "Aspectos fisiológicos y psicológicos de la risa y del llanto" y "La broma y los valores", desarrolla, proyectado sobre el tema de este libro, el concepto del valor expuesto en su obra principal [1]. Los episodios, los chistes y las anécdotas escogidos de la historia y de la literatura universales, y usados como material instructivo, son objeto de una interpretación gradualmente más aguda.

Para dar una idea de la forma en que Stern critica y corrige la ligereza con que se explicó la risa sin contar con la vida, convendrá citar el ejemplo siguiente:

El filósofo belga Eugenio Dupréel dice:

"Todos conocemos una risa de exclusión que se produce donde hay dos grupos opuestos. Los curas se cuentan anécdotas de rabinos, los rabinos se cuentan anécdotas de curas. En ellas la broma no florece sino sobre exclusiones permanentes."

Stern contesta:

"Conozco a curas y conozco a rabinos. No sé lo que se cuentan los curas cuando están entre ellos, pero conozco las anécdotas que cuentan los rabinos. No son historias de curas, como cree Dupréel, sino historias de rabinos. Su broma, y muy probablemente también la de los curas, no florece de ningún modo, por tanto, de exclusiones permanentes o pasajeras, sino de degradaciones de valores cuya vulnerabilidad conocen particularmente bien, ya que son valores en los que se encuentran incluídos quienes de ellos se ríen.

"Un cura saboreará con más gusto que un rabino una historia de curas; un rabino aquilatará mejor que un cura una historia de rabinos, ya que tanto uno como otro se conocen mejor a sí mismos. Cada uno conoce mejor sus tentaciones, sus debilidades y sus fallas. Le gusta castigarlas por medio de su risa, para liberarse de ellas simbólicamente.

"Si la tesis de Dupréel fuese exacta, si toda broma no hiciera más que "florecer sobre exclusiones permanentes", todas aquellas famosas historias judías deberían provenir de los no-judíos, y solamente los no-judíos deberían reírse de las anécdotas judías.

1 *La Philosophie des Valeurs* (Hermann et Cie, París 1936), traducida por la Editorial Minerva, México 1944; *Die phylosophischen Grundlagen von Wahrheit, Wirklichkeit und Wert* (Ernst Reinhardt, München 1932); *L'Absolutisme et le Relativisme axiologique,* ("Revue internat. de Philosophie", Bruxelles 1939); *Society and Values* ("The Personalist", Los Ángeles, 1948).

"Sabemos que ocurre lo contrario. Podemos tener la certeza de que un noventa por ciento, al menos, de las anécdotas judías han sido inventadas por los judíos y que son los judíos quienes más se divierten con sus propias historias. En la intimidad se las cuentan con placer, se ríen de ellas con fruición. ¿A quién excluirían si su risa fuese —como cree Dupréel— una risa de exclusión? ¿Se excluyen a sí mismos los judíos, acaso, cuando ríen de sus anécdotas judías? Estamos ante una consecuencia intolerable de la teoría de la risa de exclusión.

"Los judíos inventan anécdotas que degradan sus valores religiosos y morales, porque conocen sus propias debilidades; las castigan con su risa. He aquí la señal de que están muy seguros de sus propios valores. Al no considerarlos como precarios ni como amenazados por una posible pérdida, se atreven a degradar ligeramente tales valores, que constituyen su patrimonio religioso y moral, mediante anécdotas ante las que ríen de buena gana . . ."

La consecuencia de la teoría de Dupréel es falaz. Stern no afirma otro tanto de la teoría bergsoniana. Pero ¿qué cabría decir, por analogía, sobre la muerte y el llanto, ante la frase de Bergson citada por Stern: "Reímos cada vez que una persona nos produce la impresión de una cosa"?

Cuando Stern se refiere a la vida, contempla "un conjunto, único en su género, y caracterizado por cierta combinación de calidad, cantidad, intensidad y tonalidad". Declara: "Un problema filosófico no se puede tomar por asalto". Esta frase arremete contra la fórmula única que quiere explicarlo todo. El principio sterniano de los valores resuelve el problema de la risa y del llanto por capas, como haría una psicología moderna ideal. No se ríe (se llora) solamente por esto, sino por esto otro y aquello y lo de más allá. La tensión entre el valor degradado, devaluado, amenazado y perdido y la tensión entre los valores morales, intelectuales, estéticos, religiosos, sociales, en suma, espirituales, para los que no hay "realidad fuera de la persona", determinan satisfactoriamente la tensión entre el ser y el no-ser.

Con la indulgencia del espectador que se siente actor y la honradez del pensador que se sabe falible, Stern somete su principio a las pruebas más arriesgadas. El crítico descubre que se cumple siempre; rige para los autores de la especialidad aquí tratada y para las múltiples facetas del complejísimo dominio de la risa y del llanto. Capítulos como "La risa y el llanto en el antagonismo de los sistemas de valores" y "La sociedad y los valores individuales, colectivos y universales" abren el panorama del escenario donde se desarrolla el gran engranaje social y cuyo fondo son la comedia y la tragedia.

El mismo principio que nos permite comprender por qué tenemos que "sentir una alegría pura cada vez que un valor positivo se ha realizado en nuestra vida", nos hace ver que la gran tragedia del teatro, símbolo de nuestras tragedias, es "llamada a enseñarnos, en el destino de un héroe ficticio, la naturaleza precaria de nuestros más elevados valores, por medio de ejemplos concretos, impresionantes y dramáticos de valores . . . amenazados o en trance de perderse".

MÁXIMO JOSÉ KAHN

EDUARDO SPRANGER: *Cultura y Educación* (Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1948).—

Esta versión a nuestro idioma, confiada a Julián Marías, de una de las obras más caracterizadas de Eduardo Spranger, *Cultura y Educación*, habrá de completar, sin duda, el concepto en que tiene el lector hispano a uno de los cultivadores más fecundos de las modernas disciplinas humanísticas en Alemania. Pues al conocimiento que entre nosotros podía obtenerse de los aportes de Spranger en los campos de la Psicología, la Ética y la Filosofía de la cultura, se suma ahora el de las contribuciones con que ha enriquecido los dominios de la Pedagogía; desempeño suyo que, si no nos era desconocido, tampoco alcanzaba a manifestársenos tan plenamente como en la obra objeto del presente comentario.

Sería errado suponer que el interés de este pensador por la Pedagogía haya obedecido tan sólo al fin de dar término, con el ejercicio de esa disciplina, a un cultivo general de las ciencias del espíritu; deriva, en cambio, de su propia concepción del hombre. En efecto, sin una idea, aunque sumaria, de la base antropológica sobre la que descansa su construcción filosófica toda, difícilmente comprenderíamos su pensamiento pedagógico. Por eso se advierte que en la primera parte de la obra, o libro histórico, antes de trazar una historia de las doctrinas educativas vista a través de sus exponentes representativos, le ha interesado, más bien, fijar los orígenes intelectuales de una idea sobre el hombre de la que él mismo es un expositor sobresaliente; y si reparamos que en tal examen retrospectivo procede a destacar, sobre todo, los nombres de Rousseau, Goethe, Pestalozzi y Hõderlin, se nos aparecerá emparentado ideológicamente con quienes intuían el rasgo distintivo de lo humano en los esfuerzos

de cada individualidad por realizarse a sí misma. Conformado espiritualmente en la tradición del llamado humanismo alemán, movimiento que ha respondido en buena parte a los ideales del prerromántico Juan Jacobo, nuestro contemporáneo concibe al hombre como una entidad que, aun cuando engarzada con el mundo entero, consiste en ser, sin embargo, resultado de su propia iniciativa.

Pues bien: si toda producción cultural debía revelársele entonces como siendo obra de la voluntad humana, en ese sentido de autocreación señalado más arriba, no podía dejar de percibir el puesto que ocupa la Pedagogía en el conjunto de las ciencias, como lo percibe efectivamente en este pasaje del libro segundo o parte temática: "Consecuencia del entrelazamiento del proceso educativo en la totalidad de la cultura, es que propiamente el conjunto de las ciencias del espíritu coincide en el planteamiento del problema pedagógico". Esto es, que contribuyendo cada forma de cultura a la mejor disposición, arreglo y orden de la vida humana, desde que ésta, por efecto de elaborarlas, se organiza en función de ellas —y de ahí la razón de que la cultura sea tanto producto como hechura del hombre: *Cultura y Educación*— habrá de ser en la Pedagogía donde las distintas ramas del conocimiento científico confluyan unificándose, en virtud de la finalidad educativa a que responden últimamente. Mas ello, lejos de disolverla en una suerte de síntesis enciclopédica, como pudiera pensarse, pues las organizaciones del saber, que a su sector afluyen —y con las que enlaza, sin duda— sólo secundariamente se hacen cuestión de los problemas relativos a la enseñanza, le asigna, por el contrario, una misión específica, la articula en disciplina de construcción de bien trabada unidad sistemática, según estos párrafos lo expresan apropiadamente: "En su construcción fundamental está determinada por los aspectos que se pueden distinguir en el proceso de formación como fenómeno cultural característico. Por eso ordena la multiplicidad de los fenómenos pedagógicos en el mundo histórico-social, según los cuatro puntos de vista capitales: *ideal de formación, plasticidad, formador* y *comunidad formativa*". De tal suerte, aquel carácter de ciencia fundamental, en cambio de sobrevenirle, le es inherente a su naturaleza por ser fundamental, precisamente, la perspectiva desde la cual ordena los materiales de la existencia humana: ya que concentrando la atención sobre el proceso de autoplasmación al que convergen todas las tareas del hombre, éste se le aparece implicado, por tanto, no en tal o cual aspecto de su actividad, sino de modo que queda abarcado en la plenitud de ella.

Sin embargo, también la Sociología reclama para sí dicho carácter, y en verdad que con título no menor al de la ciencia de la educación, puesto que igualmente convierte en fin suyo el estudio de las formas mediante las cuales la humanidad, según

es su operación propia, se modela a sí misma. Pero en esto ambas se nivelan, y aun completan, porque al hecho de compartir el mismo objeto de conocimiento, añaden todavía el de la reciprocidad con que se implican sus correspondientes enfoques: si la cultura no es posible sin una integración social del grupo humano, como lo esclarece el análisis sociológico, ni lo es tampoco sin un molde educativo del individuo, como lo demuestra la indagación pedagógica, en consecuencia, al depender simultáneamente tanto de la forma social cuanto de la formación educativa, hace complementarias a una y otra consideraciones, a la sociológica y a la pedagógica. Y de que esa correspondencia no pasó inadvertida para el propio Spranger acuden a evidenciarlo unas páginas suyas —las 26 y 27 de la parte temática— en donde se dice que así como la Pedagogía es, por un lado, "teoría del ideal de formación", "psicología pedagógica" y "ética del educador", por otro lado, y en el mismo grado, es "sociología pedagógica, que tiene que tratarse como una parte de la sociología general... en cuanto las formas de la libre comunidad formativa y de la organización cultural son enteramente dependientes de la estructura general de la sociedad en que se las encuentra incluídas".

JUAN J. FITZPATRICK

¿DILTHEY A LA MODA?

Francisco García Calderón subraya el hecho positivo de que Dilthey está de moda [1].

No creo necesario —y en verdad no lo es— insistir sobre la obra trascendente de Dilthey y sobre la influencia que sus intuiciones geniales, más que sus conclusiones filosóficas, han ejercido en el pensamiento moderno.

Es innegable su gravitación espiritual sobre Brentano, que inicia la teoría de los valores y permite a su discípulo Husserl constituir la escuela fenomenológica; a través de éste se perpetúa su influencia sobre Scheler y sobre Heidegger en el descubrimiento de problemas hasta entonces no planteados y en un vocabulario filosófico tan difícil de comprender y traducir.

Pero conviene analizar si Dilthey está de moda.

1 *"La Nación"*, 16 de octubre de 1949.

Siempre que a un acto o a un fenómeno humano se lo declara efecto o consecuencia de la moda, es para denigrarlo o, por lo menos, para subestimarlo.

Nada sucede en el mundo sin una razón suficiente, y esta verdad de Leibnitz desvirtuaría el capricho o la arbitrariedad que se atribuye a la moda.

Dilthey es hoy leído, comentado y estudiado a fondo por razones profundas y no por el mero efecto de una moda intelectual.

Estar de moda significa aflorar a la superficie del mundo presente, ponerse de acuerdo con las tendencias sociales o espirituales de la mayoría o de las minorías importantes.

¿Puede decirse esto de las ideas de Dilthey?

Su triunfo actual se debe, por extraño que parezca, a que ya han pasado de moda las ideas intuídas por él. Me refiero, claro está, a la independización de las ciencias morales de la razón histórica.

Por una serie de causas que no ignoran los que se han preocupado de bucear la idea de la vida en Dilthey, éste tuvo poca influencia hasta 1911 en que murió longevo.

Así lo señala Georg Misch —discípulo y yerno de Dilthey— en su libro *Filosofía de la vida y fenomenología.*

Ello se debe a que su pensamiento no fué nunca expresado con última claridad racional cuando versaba sobre los temas radicales del análisis de la vida humana.

Ahora, después que la "conciencia histórica" se ha desarrollado plenamente y que los problemas psicológicos de la vida, "la metafísica de la razón vital", de Ortega, han adquirido vigencia y autoridad, es posible volver a Dilthey, y desde esta altura de los tiempos comprender sus intuiciones, a veces geniales, desperdigadas en sus obras.

Esto explica el retorno a Dilthey de los estudiosos; han logrado valorarlo y admirarlo cuando las ideas que Dilthey elaboraba, con oscura y vacilante intuición, han adquirido todo su sentido.

No es, por tanto, una moda intelectual el que se aproveche la publicación de las obras completas de Dilthey para leer en español, y en buen español, al genial filósofo tudesco.

Insisto en esto del buen español, porque Francisco García Calderón teme en su artículo que "nuestra literatura filosófica se vea influída por palabras y expresiones singulares que barbaricen nuestro español tan quebrantado en los últimos años".

Dice, además, que "los términos extranjeros pueden envenenar nuestras juven-

tudes germanizando el estilo y el pensamiento, agregando así ésta a otras formas de la barbarie y la energía actuales".

Afortunadamente Dilthey ha sido muy bien traducido. Eugenio Imaz, José Gros, Wenceslao Roces y algunos otros, entre los que no hay que olvidar a José Roura Parella, han realizado una labor excelente.

Conviene señalarla.

No hay tarea intelectual más ingrata que la de un buen traductor. Exige un esfuerzo constante, una rigurosa vigilancia. Cuando el traductor, finalizada su tarea, sienta orgullo por su obra, se dará cuenta cabal de que su orgullo radica paradójicamente en que ha pasado inadvertido.

Malo para el traductor cuyo esfuerzo sea aparente; malo cuando el lector, enfrascado en la lectura, empieza a sentir que el libro está traducido: al poco rato suspenderá la lectura y volverá a las primeras páginas para buscar el nombre del culpable *traditore*.

Cuando los modernos filósofos alemanes logren traductores de la talla de los de Dilthey —ojalá que Heidegger los consiga—, no ha de peligrar nuestro español.

Ya Ortega, Unamuno, Murias, Zubiri y García Morente han demostrado que son muy pocos los neologismos que necesita nuestro idioma para expresar las más abstrusas ideas filosóficas, siempre que se tenga clara noción de ellas y perfecto dominio del castellano.

Toda lectura de un libro traducido equivale a contemplar un paisaje a través de los vidrios de una ventana. La transparencia de los vidrios permitirá al lector que mire con desprevenida complacencia hacia el cielo y la tierra distantes.

ADOLFO A. POZZO

CALENDARIO

DOS BAJAS. — *Horizon* en Londres y *Realidad* en Buenos Aires anuncian casi simultáeamente su temporaria desaparición.

Más circunspecta la revista argentina y más explícita la británica al dar las causas de su decisión, ambas coinciden en atribuirla a dificultades materiales. Es siempre lo mismo; el problema económico es el gran enemigo que en forma permanente acecha a toda revista literaria. Prácticamente ninguna se sostiene por sí misma, y su existencia depende del interés —del desinterés— o de la buena voluntad de una o varias personas; las cuales por otra parte pueden en cualquier momento mudar de opinión y abandonar la revista a su suerte.

Horizon agrega otra razón más desoladora: la falta de material de calidad, la imposibilidad de hallar buenos escritores jóvenes que vayan reemplazando a los que la edad y la búsqueda de retribuciones materiales alejan. "Si observamos los índices de *Horizon* podremos ver en qué momento varios escritores conocidos dejaron de colaborar, y de ese modo tendremos una visión de la paulatina pérdida de esperanzas en Occidente, que es el principal factor psicológico del mundo de postguerra".

Eso lleva además a otro factor: la fatiga, la esterilidad del director. Connolly lo dice francamente: "Ser director y además escribir es aun más difícil que ser editor o periodista y escribir al mismo tiempo". La lucha es cada vez más dura y cada vez más sin esperanzas. Connolly consagró diez años de su vida a *Horizon* y ahora quiere darse una oportunidad de volver a ser él mismo, de escribir otra vez. Planteadas así las cosas, la derrota para las letras que significa el cese de *Horizon* está contrabalanceada por la victoria que representa la reconquista de Connolly como escritor. Esperar otros libros de quien pudo dar *The unquiet grave (La tumba sin sosiego,* SUR), *Enemies of promise, The condemned playground,* es compensación suficiente.

El anuncio de estas dos bajas —tan importantes— en los limitados efectivos que libran en el mundo la permanente batalla de la cultura es, a pesar de lo dicho, doloroso. Nos queda la esperanza de que una y otra revista vuelvan al combate, que sólo hayan sido heridas más o menos gravemente, que no mueran. Pero aun cuando así no fuera, aun cuando sólo hubieran de subsistir en nuestro recuerdo, habrán cumplido plenamente con su parte en la lucha. Aun en ese caso, el valor admonitorio de sus palabras servirá de ejemplo, y las recordaremos como todavía recordamos las que escribió Eliot al poner fin a la publicación de *Criterion.* Y quienes están en la batalla y quienes en el futuro intervengan en ella, obtendrán de esas palabras una dura lección, y paradójicamente una esperanza. Pues siempre habrá seres que se decidan a empresas semejantes sabiendo de antemano los riesgos; y la literatura en buena parte habrá de seguir viviendo por esos seres y por esas empresas.

SOBRE HAWTHORNE. — *Cursos y Conferencias* (Nº 208-209-210) trae el texto de la clase sobre Hawthorne con que Borges inició el año pasado su curso sobre literatura norteamericana en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Juicios precisos, exactos, originales. Borges piensa que el valor de Hawthorne no está en sus novelas, aun cuando éstas sean lo más conocido —casi lo único conocido— de su obra. Novelista, Hawthorne parte de situaciones, no de caracteres. "Primero imaginaba, acaso involuntariamente, una situación y buscaba, después, caracteres que la encarnaran. No soy un novelista, pero sospecho que ningún novelista ha procedido así: "Creo que Schomberg es real" escribió Joseph Conrad de uno de los personajes más memorables de

su novela *Victory* y eso podría honestamente afirmar cualquier novelista de cualquier personaje".

Los cuentos de Hawthorne, afirma Borges, valen más que sus novelas. Analiza *Wakefield:* afirma que con este relato estamos ya en el mundo de Kafka. "Entre la horrible historia de Wakefield y muchas historias de Kafka no sólo hay una ética común sino una retórica. Hay, por ejemplo, la honda *trivialidad* del protagonista, que contrasta con la magnitud de su perdición y que lo entrega, aun más desvalido, a las Furias. Hay el fondo borroso, contra el cual se recorta la pesadilla." Agrega: "*Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así, ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?"

Borges censura a Hawthorne por haber dañado muchos de sus cuentos, de sus alegorías, de sus parábolas, con preocupaciones éticas. Ese hijo de puritanos "no dejó de sentir nunca que la tarea de escritor era frívola o, lo que es peor, culpable". Pero vivía en un mundo de sueños, y hasta se propuso una vez escribir un sueño "que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños", maravillándose de que nadie hubiera hasta entonces ejecutado algo semejante. Durante años, en su diario, Hawthorne anotó miles de impresiones triviales: "Tengo para mí —dice Borges— que Nathaniel Hawthorne registraba a lo largo de los años esas trivialidades para demostrarse a sí mismo que él era real, para librarse, de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo".

POLÍTICA HASTA EN EL BALLET. — En toda Europa occidental comunistas y anticomunistas no hacen sino vigilarse, prontos a hallar en cualquier acto del otro bando una intención política agresiva; que, dicho sea de paso, existe muchas veces. La querella ha llegado ahora al mundo mágico del ballet a causa de *Le réparateur de radios,* que sobre argumento de Elsa Triolet llevó a escena Boris Kochno, director de los "Ballets des Champs-Elysées". Parte del público silbó enérgicamente algunos pasajes; muchos diarios protestaron contra las finalidades políticas, no estéticas, de la obra. Sin duda, al presentar la pareja de jóvenes obreros que salen un domingo al campo, sin dinero, apenas con un pan y una botella de agua, y al contrastar su pobreza con el lujo del cabaret "Jeune Lune", se está emitiendo un juicio sobre la situación de los trabajadores en Francia, que los comunistas consideran mísera. Pero no se trata de una pieza de propaganda del tipo usual; el amor dora la vida de la joven pareja, tienen al menos el consuelo de hallar mutua felicidad. *Europe* aprovecha estas circunstancias para reproducir el argumento de Elsa Triolet en su número de diciembre, y pasa a su vez a la ofensiva denunciando a quienes llevan a tal extremo la pasión política.

Lo que por cierto no puede hacer *Europe* es convencernos de que se trata de una obra de calidad. Ni es buena, ni es novedosa, ni tiene ninguna otra cualidad destacada. Publicarla habrá sido un acierto político, pero no un acierto estético.

Y BALLET SIN POLÍTICA PERO CON DISCUSIONES. — En el número de julio de *La Table Ronde,* Mauriac había atacado duramente el ballet *Carmen,* que sobre la ópera de Bizet creara Roland Petit. Más que el ballet en sí, habían movido la cólera de Mauriac la conducta y las ideas de Denise Bourdet, a quien —según afirmaba— se debía el inmerecido éxito de la obra. Designándola con un seudónimo transparente, Mauriac le reprochaba haber "impuesto" un ballet sin calidad, un "atentado", una "obscena pantomima", con la cual Roland Petit había "manchado" la obra de Mérimée con impresiones digitales y con algo, más sólido, que no debe mencionarse entre personas bien educadas.

Denise Bourdet contesta en *Revue de Paris*

(noviembre) y se limita: primero, a mostrar lo infundado de las críticas al ballet; luego, a señalar su extraordinario éxito, que no podría deberse solamente a los *snobs* presuntamente influenciados por ella; por último —esto es lo peor— a exhibir en toda su ridiculez la furia casi pontifical de Mauriac. Uno se siente tentado, dice, a considerar "tragicómica esa pérdida del sentido de la medida, y sorprendente ese furioso acceso", recordándole de paso que la víctima de sus diatribas es ya una mujer de edad respetable —lo había insinuado pérfidamente el mismo Mauriac— y que por tanto éste debió mantenerse dentro de los límites del respeto, sobre todo si una juventud "incorregible" le dictó su cólera. Hasta para el mal gusto hay límites.

GUÍA SOCIAL PARA ESCRITORES. — En su libro *Laughter in the next room* escribe Osbert Sitwell: "...Solicitado por muchos intereses y —lo digo con gratitud y orgullo— por muchos amigos, comprendí que era imprescindible, si quería llegar a ser un escritor, evitarlos por largos períodos... A propósito de ello recuerdo que mi hermana Edith, después de publicar un libro de gran éxito, fué convidada a almorzar por una mujer que conocíamos desde hacía años, pero que nunca había pensado en nuestra existencia hasta que las reseñas bibliográficas de los diarios le refrescaron la memoria. Edith le envió la siguiente lógica respuesta: *Estimada Mrs. Almer: Después de cinco años, ha tenido usted la amabilidad de convidarme a almorzar. La causa de ello es que acabo de publicar un libro con buen éxito; la causa de que mi libro haya tenido buen éxito es que no salgo a perder el tiempo, sino que trabajo de seguido, mañana y tarde. Si acepto su amable invitación, tendré que abandonar más temprano mi trabajo por la mañana, y estaré demasiado cansada para trabajar por la tarde. Entonces mi próximo libro no tendrá tanto éxito, y usted no me convidará a almorzar; o, en el mejor de los casos, me convidará con menos frecuencia. Dadas estas circunstancias, convendrá usted conmigo en que es más prudente que no acepte su amable invitación*".

ALFREDO J. WEISS

ÍNDICE

PÁG.

Jules Supervielle: Cómo escribo mis poemas 7

Sylvia Beach: Los suscriptores de "Ulises" 10

Alberto Salas: Los vientos 16

Marta Mosquera: La cuarta memoria 22

Segundo Serrano Poncela: El "Dasein" heideggeriano en la generación del 98 35

NOTAS

Estela Canto: Consideraciones sobre Poe 58

LIBROS:

Julio Cortázar: Cyril Connolly: "La tumba sin sosiego" . 61

Mario Albano: Miguel de Unamuno: "Visiones y comentarios" 64

Máximo José Kahn: Alfred Stern: "Philosophie du rire et des pleurs" 65

Juan J. Fitzpatrick: Eduardo Spranger: "Cultura y educación" 72

Adolfo A. Pozzo: ¿Dilthey a la moda? 74

Alfredo J. Weiss: Calendario 77

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y 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 Nº 311.959
Título de marca Nº 229.356

ESTE NÚMERO CIENTO OCHENTA Y CUATRO DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA VEIN-
TE DE FEBRERO DE MIL NOVECIENTOS
CINCUENTA, AÑO DEL LIBERTADOR
GENERAL SAN MARTÍN, EN ARTES
GRÁFICAS BARTOLOMÉ U. CHIESINO,
AMEGHINO 838, AVELLANEDA