

SUR

NÚMERO 232

ENERO-FEBRERO DE 1955

EL ESCRITOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN¹

QUIERO formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. El escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema.

Antes de examinarlo, quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes. Voy a empezar por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; me refiero a la solución que dice que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca. Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca pueden ayudar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo. Esta es la solución más común y por eso pienso demorarme en su examen.

Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos, la *Chanson de Roland* para los franceses, el *Cantar del Cid* para los españoles, el *Nibelungenlied* para los alemanes, etc. Parece difícil contradecir esta opinión de Lugones sin menoscabo

¹ Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores.

del *Martín Fierro*. Yo creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.

Ricardo Rojas, que también ha recomendado la canonización del *Martín Fierro*, tiene una página, en su *Historia de la literatura argentina*, que parece casi un lugar común y que es una astucia.

Rojas estudia la poesía de los gauchescos, es decir, la poesía de Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández, y la deriva de la poesía de los payadores, de la espontánea poesía de los gauchos. Hace notar que el metro de la poesía popular es el octasílabo y que los poetas de la poesía gauchesca versificaban en ese mismo metro, y acaba por considerar la poesía de los gauchescos como una continuación o magnificación de la poesía de los payadores.

Sospecho que hay un grave error en esta afirmación; podríamos decir un hábil error, porque se ve que Rojas, para dar raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza en Hidalgo y culmina en Hernández, la presenta como una continuación o derivación de la de los gauchos, y, así, Bartolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón.

Ricardo Rojas hace de Hidalgo un payador; sin embargo, según la misma *Historia de la literatura argentina* de Rojas, este supuesto payador empezó componiendo versos endecasílabos, metro naturalmente vedado a los payadores, que no percibían su armonía, como no percibieron la armonía del endecasílabo los lectores españoles cuando Garcilaso lo importó de Italia.

Yo entiendo que hay una diferencia esencial entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca. Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que se advierte tanto en el léxico como en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio los poetas gauchescos escriben en un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto; quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia; en cambio, en los poetas gauchescos tenemos una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español

pueden comprender inmediatamente las poesías de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi.

Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido —me apresuro a admitirlo— obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos, nada más ajeno de la poesía popular. El pueblo —y esto yo lo he observado no sólo en los payadores de la campaña sino en los de las orillas de Buenos Aires—, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehuye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es posible que ahora la poesía gauchesca haya influído en los payadores y éstos abundan también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el *Martín Fierro*.

El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, porque quiere ser general y no habla de temas vernáculos sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre Martín Fierro y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y se encaran con esos altos temas filosóficos. Yo he podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehuyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa.

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* de Hernández o los sonetos que integran el libro *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el

paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: "...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados."

Aquí parece inevitable condenar: "el sol en los tejados y en las ventanas brilla". Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; "ruiseñores quieren decir que están enamorados"; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estará desde luego la arquitectura ni la ornitología argentina, pero está el pudor argentino, la reticencia argentina; me parece que la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.

Además no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubieran dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. Creo que esta idea del color local es una idea europea, que los nacionalistas deberían rechazar por foránea.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que

si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fué escrito por Mahoma y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados (*Luna de enfrente*, *Evaristo Carriego* y otros muchos), traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una especie de pesadilla, una pesadilla en que aparecen algunos elementos de Buenos Aires muy deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.

Ahora quiero decir algunas palabras sobre una obra justamente ilustre que suelen invocar los nacionalistas. Me refiero a *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes. Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fué escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, esa epopeya del Misisipí. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al con-

trario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fué necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan aceptar las capacidades de la mente argentina y, sin embargo, quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; creo que muchas objeciones podrían hacérsele, pero basta con dos. La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina.

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según esta curiosa opinión, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; nosotros debemos comprender que estamos esencialmente solos, que no podemos jugar a ser europeos.

Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la

acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra debilidad, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas, y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. Todo lo que ha ocurrido en Europa, los dramáticos acontecimientos de los últimos años de Europa, han resonado profundamente aquí. El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la guerra civil española, o fuera partidaria de los nazis o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy graves. Esto no ocurriría si estuviéramos desvinculados de Europa. En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.

¿Cuál es la tradición argentina? Yo creo que podemos contestar fácilmente y que no hay un problema grave en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, creo que nuestra tradición es Europa, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación de Europa. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental; se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por supersticiones especiales; "por eso —dice— a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británica se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos ma-

nejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices; creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz, del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que hubiera sido tan imposible para mí tocarla con la mano izquierda como ejecutar un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.

Creo, además, que todas estas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos son muy significativos. Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por este escritor; y recordó el caso de Swift que, al escribir *Los viajes de Gulliver*, quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó sin embargo un libro para niños. Platón dijo que los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad, contra sus propósitos, como el imán anima a una serie de anillos de hierro.

Por eso repito que no debemos temer, debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; debemos ensayar todos los temas, no debemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino será una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.

JORGE LUIS BORGES

SÍ, POR EL AIRE

AVENTURAR palabras por el aire:
inútil es pensar en cetrería
más noble y cruel, rapacidad más tierna
para asir las parábolas del vuelo
y al coincidir con su seguro rumbo
llenar tus manos de sangrientas plumas.

Aventurar palabras por el aire:
¿Quieres más riesgos? Búscalos en la savia
que alza imprudentes cálices al viento
mientras mantiene el pétalo y su número
cuyo matiz justísimo decide
sin que apelen su fallo las abejas.

Aventurar palabras por el aire:
No, mayor osadía no has de hallarla
ni en el cristal cerrando su geométrica
eternidad en transparente cárcel
por decisivos ángulos ceñida
mientras la luz se quiebra en sus caireles.

Aventurar palabras por el aire:
si buscas aún más tenue incertidumbre
bucea en el trasfondo de los sueños,
entre rostros que no se corresponden
y coinciden —traslúcidas medusas—
únicamente en la sonrisa ajena.

Aventurar palabras por el aire:
suéltalas a volar, pero no olvides
que el pórfido es más blando y el basalto
más dúctil que un adverbio, si se obstina
insidioso en decir lo que anhelabas
callar, mientras silencia cada grito.

Aventurar palabras por el aire:
¿Hay un oficio más mortal? Un día
degollarán tus ansias inocentes,
mutilarán tus pobres certidumbres
aniquilando en pródigas hogueras
la parca provisión de tus fogones.

Aventurar palabras por el aire:
no hay mayor gallardía si relucen
en desnudez de riesgo sus metales
de vírgenes espadas, guarneciendo
entre filos insomnes el prodigio
que sus vibrantes sílabas custodian.

Aventurar palabras por el aire:
nunca hallarás pasión más inflamada
ni cuando asciende el grito verdadero
sin discernir tu carne de la suya,
en pugna ardiente, y el mordido beso
del resollar se salva en el arrullo.

Aventurar palabras por el aire:
¿Sabes que añadirás vida a la vida?
¿Que la comba del cielo es sólo un eco
perdurable? Que el sol cuando amanece
sólo es la primer Voz que aún aventura:
—¡Sea la luz! ¿mientras la luz se hace?

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

TAREAS ESPECIALES

WILLIAM Ferraro, de la casa Ferraro y Smith, vivía en una mansión de Montagu Square. La señora de Ferraro ocupaba un ala de la casa. Era una mujer que creía ser inválida y obedecía estrictamente el dictamen que ordena vivir cada día como si fuera nuestro último día. Por este motivo, en los pa-

sados diez años, su ala había albergado invariablemente a algún sacerdote jesuíta o dominicano, con inclinación al buen vino y al whisky, y con una campanilla de emergencia en el dormitorio. El señor Ferraro se ocupaba de su propia salvación siguiendo métodos más independientes. Conservaba el firme sentido práctico que había permitido a su abuelo, compañero de exilio de Mazzini, fundar la gran empresa Ferraro y Smith en tierra extranjera. Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, y para el señor Ferraro era lo más razonable devolver el cumplido y considerar a Dios como director de alguna empresa suprema que sin embargo dependía, para algunas de sus operaciones, de Ferraro y Smith. El eslabón más débil decide la fuerza de una cadena, y el señor Ferraro tenía gran cuidado de no olvidar su parte de responsabilidad.

Antes de salir para su oficina, a las nueve y media, el señor Ferraro telefoneaba por cortesía a su mujer, en la otra ala de la casa.

—Habla el padre Dewes —contestaba una voz.

—¿Cómo está mi mujer?

—Pasó bien la noche.

Pocas veces variaba la conversación. En un tiempo, el predecesor del padre Dewes había intentado establecer una relación más estrecha entre el señor y la señora Ferraro, pero luego desistió al comprender lo desesperado de su propósito, y también al comprobar —en las pocas ocasiones en que el señor Ferraro comía con ellos en la otra ala— que servían en la mesa un clarete de calidad inferior, y, además, no se bebía whisky antes de la comida.

Después de telefonar desde su dormitorio, donde tomaba el desayuno, el señor Ferraro solía pasearse por la biblioteca y por la sala —un poco a la manera de Dios paseándose por el jardín del Edén. Su biblioteca abundaba en correctos clásicos. De las paredes de su sala colgaban cuadros valiosísimos: era, sin duda, una de las colecciones privadas más importantes. Donde cualquier persona atesoraría un Degas, un Renoir, un Cézanne, el señor Ferraro, que compraba al por mayor, poseía seis Renoir, cuatro Degas, cinco Cézanne. Nunca se cansaba de verlos: representaban un importante ahorro de impuestos a la herencia.

Esa mañana del lunes era, además, primero de mayo. La primavera había llegado puntualmente a Londres y los gorriones alborotaban en el polvo. También el señor Ferraro era puntual pero, a diferencia de las estaciones, tan exacto como la hora de Green-

wich. Con su secretario confidencial —un tal Hopkinson— repasó el programa del día, no demasiado abrumador, desde luego, porque el señor Ferraro lo hacía con gusto. Estaba acostumbrado a inspeccionar sorpresivamente a sus empleados, ¡y pobre de aquel que le fallaba! Hasta su médico tenía que someterse a repentinas contra inspecciones por parte de algún médico rival.

—Creo —le dijo a Hopkinson— que esta tarde daré una vuelta por Christie's para ver qué progresos ha hecho Maverick.

Maverick oficiaba de agente suyo para la compra de cuadros. ¿Qué mejor, en una hermosa tarde de mayo, que inspeccionar las actividades de Maverick?

—Llame a la señorita Saunders —agregó, mientras retiraba del cajón una carpeta privada que ni siquiera Hopkinson podía tocar.

Como un ratón, entró la señorita Saunders; parecía desplazarse muy cerca del suelo. Tenía unos treinta años, cabello de color indefinido y ojos de un asombroso celeste que otorgaban a su cara, de otro modo anónima, el aspecto de una imagen sacra. En los libros de la empresa figuraba como "secretaria confidencial adjunta", y sus tareas eran "especiales". Hasta sus títulos eran especiales: había sido la mejor alumna del convento de Santa Latitudinaria, en Woking, donde había ganado durante tres años consecutivos el premio especial de devoción: un pequeño tríptico de Nuestra Señora, con un fondo de seda azul, forrado en cuero florentino y proveniente de la casa Burns, Oates y Washbourne. También poseía una larga foja de servicios gratuitos como Hija de María.

—Señorita Saunders —dijo el señor Ferraro—, no encuentro la lista de indulgencias para el mes de junio.

—Aquí la tengo, señor. Anoche llegué muy tarde a casa, porque la indulgencia plenaria de Santa Etheldreda requería la Vía Crucis.

Colocó una lista a máquina sobre el escritorio del señor Ferraro: en la primera columna, la fecha; en la segunda, la iglesia o el lugar de peregrinación donde podía obtenerse la indulgencia; y en la tercera, en tinta roja, la cantidad de días sustraídos al castigo temporario en el Purgatorio. El señor Ferraro la leyó detenidamente. Dijo:

—Tengo la impresión, señorita, de que usted dedica demasiado tiempo a los renglones menos importantes. Sesenta días aquí, cincuenta allá. ¿Está segura de no estar perdiendo el tiempo? Una

indulgencia de 300 días compensaría varias de éstas. Acabo de advertir que su total de mayo es más bajo que el de abril, y que su cifra de junio ha descendido casi al nivel de marzo. Cinco indulgencias plenarias y 1.565 días: muy buen resultado el de abril. No quisiera que disminuyéramos.

—Abril es muy buen mes para indulgencias, señor. Por la Pascua. En mayo sólo podemos contar con el hecho de que es el mes de Nuestra Señora. Junio no es muy fructífero, salvo para Corpus Christi. Usted notará que en cierta iglesita polaca de Cambridgeshire...

—Lo importante es que usted siempre tenga en cuenta, señorita, que los años pasan para todos nosotros. He depositado en usted mi más absoluta confianza. Si no tuviera tanto que hacer, podría ocuparme personalmente de algunas de estas indulgencias. Espero que preste la debida atención a las condiciones.

—Por supuesto, señor Ferraro.

—¿Tiene siempre cuidado de hallarse en estado de gracia?

La secretaria bajó los ojos.

—No es muy difícil en mi caso, señor.

—¿Cuál es su programa para hoy?

—Allí lo tiene, señor.

—Verdad. Iglesia de Saint Praxted, en Canon Wood. Es un poquito lejos. ¿Y tiene que perder toda la tarde por una simple indulgencia de sesenta días?

—Es todo lo que pude encontrar para hoy. Naturalmente, siempre quedan las indulgencias plenarias de la Catedral. Pero sé que a usted no le gustan las repeticiones en el mismo mes.

—Mi única superstición —dijo el señor Ferraro—. Desde luego, no se basa para nada en las enseñanzas de la Iglesia.

—¿No le gustaría de vez en cuando alguna repetición a favor de algún miembro de su familia, señor Ferraro? De su esposa, por ejemplo?...

—Nos han enseñado, señorita, a prestar atención ante todo a nuestras propias almas. Mi mujer tendrá que ocuparse de sus propias indulgencias... Su consejero es un excelente jesuita... Yo la empleo a usted para que se encargue de las mías.

—¿No le parece mal Canon Wood?

—Si realmente no puede conseguir nada mejor... Siempre que no le signifique horas extras.

—Oh, no, señor. Una docena de rosarios, nada más.

Después de un almuerzo temprano y sencillo en un pequeño restaurante de la City, coronado con un poco de queso Stilton y una copa de excelente oporto, el señor Ferraro visitó la casa de remates de Christie. Maverick se encontraba satisfactoriamente en su puesto, y el señor Ferraro no se molestó en esperar el Bonnard y el Monet que su agente le había aconsejado comprar. El día continuaba siendo cálido y despejado, pero algunos ruidos confusos del lado de Trafalgar Square le recordaron que era el Día del Trabajo. Procesiones de hombres sin corbata, llevando míseros estandartes cubiertos de letreros mal escritos, desentonaban con el sol y las primeras flores que despuntaban junto a los árboles del parque. El señor Ferraro tuvo ganas de dar un verdadero paseo y por poco ordenó a su chofer que lo llevara al parque de Richmond. Pero siempre prefería, de ser posible, combinar los negocios con el placer. Si fuera a Canon Wood —pensó— encontraría a la señorita Saunders disponiéndose a iniciar sus tareas vespertinas después del descanso meridiano.

Canon Wood era uno de esos suburbios nuevos edificados alrededor de una antigua mansión. Sus jardines estaban convertidos en parque público; la casa, en otro tiempo famosa por ser morada de un ministro secundario de Lord North, era actualmente un museo local; habían abierto una nueva calle a través de la pequeña colina ventosa que había sido un parque de treinta hectáreas. A la calle daban una agencia de carbón Charrington (adornando la vidriera, un vasto trozo de carbón en una canasta de metal); una sucursal de los almacenes "Ingleses y Coloniales"; un cinematógrafo Odeón, una gran iglesia anglicana. El señor Ferraro ordenó al chofer que preguntara dónde quedaba la iglesia católica.

—No hay ninguna en el barrio —dijo el agente de policía.

—¿Y la de Saint Praxted?

—Acá no hay ninguna iglesia de ese nombre —insistió el agente.

El señor Ferraro, como un personaje de la Biblia, sintió un vacío en el vientre.

—Saint Praxted, de Canon Wood.

—No existe, señor.

Era la primera vez que inspeccionaba las actividades de la señorita Saunders —tres premios de devoción habían conquistado completamente su confianza—. Ahora, mientras volvía, recordó que Hitler había sido educado por los jesuitas; no obstante, todavía esperaba desesperadamente.

En su oficina abrió el cajón, cerrado con llave, y sacó la carpeta especial. ¿Habría confundido Canonbury con Canon Wood? No, no se había equivocado; de pronto sintió una duda terrible: ¿cuántas veces lo habría traicionado la señorita Saunders en el curso de los últimos tres años? (La había empleado hacía tres años, después de un severo ataque de neumonía; la idea se le había ocurrido durante los largos insomnios de la convalecencia.) ¿Era posible que ninguna de esas indulgencias fuera válida? No podía creerlo. Seguramente, del inmenso total de 36.892 días algunos contarían aún. Pero sólo ella podía decirle cuántos. ¿Y qué habría hecho durante sus horas de oficina, durante esas largas horas de peregrinación? Una vez se había tomado todo un fin de semana para obtener una indulgencia en Walsingham.

Llamó a Hopkinson, que no dejó de advertir la palidez de su cara.

—¿Se siente bien, señor Ferraro?

—Acabo de sufrir una fuerte impresión. ¿Podría decirme dónde vive la señorita Saunders?

—Vive con su madre inválida, cerca de Westbourne Grove.

—La dirección exacta, por favor.

El automóvil del señor Ferraro penetró en la triste desolación de Bayswater: grandes mansiones familiares habían sido convertidas en hoteles o —afortunadamente bombardeadas— en playas de estacionamiento. En los jardines de las casitas, muchachas de aspecto dudoso se apoyaban en las verjas. Una banda callejera atronaba ásperamente en una esquina. Ferraro dió con la casa, pero no se atrevió a entrar. Acurrucado en su Daimler, esperaba que algo sucediera. ¿Fué tal vez la intensidad de su mirada lo que atrajo a la señorita Saunders a una ventana del piso alto, o fué una coincidencia, o fué una retribución? Al principio, cuando la secretaria abrió un poco más la ventana, el señor Ferraro pensó que tal vez el calor la llevaba a presentarse casi desnuda. Pero luego un brazo rodeó la cintura de la señorita Saunders, apareció la cara de un hombre joven mirando hacia la calle, y una mano corrió la cortina con la familiaridad de la costumbre. El señor Ferraro comprendió, sin duda alguna, que ni siquiera se cumplían las condiciones más elementales para la obtención de indulgencias.

Si un amigo lo hubiera encontrado esa tarde subiendo la escalinata de su casa de Montagu Square, habría quedado atónito de verlo tan envejecido. Como si durante esa larga tarde hubiera asu-

mido los 36.892 días de Purgatorio que había creído ahorrarse en el curso de los tres últimos años. Las cortinas estaban corridas, las luces encendidas; sin duda, el padre Dewes tomaba el primero de sus whiskies vespertinos en la otra ala de la casa. Ferraro no tocó el timbre: entró silenciosamente. La gruesa alfombra, como arena movediza, absorbió sus pasos. No encendió ninguna luz: en cada cuarto, una lamparita con pantalla roja guiaba sus pasos. Los cuadros de la sala le recordaron el impuesto a la herencia: un gran trasero de Degas, semejante a una explosión atómica, surgía como un hongo de una bañera. Pasó a la biblioteca: los clásicos encuadernados en marroquí le recordaron escritores muertos. Se dejó caer en una silla: un leve dolor en el pecho le recordó su neumonía doble. Estaba tres años más cerca de la muerte que el día en que había empleado a la señorita Saunders. Después de un largo rato juntó los dedos, como hacen algunas personas cuando rezan. En él era señal de resolución. Lo peor había pasado ya: el tiempo volvía a proyectar su lejanía ante el señor Ferraro. Pensó: "Mañana me ocuparé de conseguir una secretaria realmente digna de confianza."

(Traducción de J. R. Wilcock)

GRAHAM GREENE

LOS ESTUDIOS SECUNDARIOS Y EL AMOR A DIOS

LA plegaria, en su esencia, es atención, es decir, orientación hacia Dios de toda la atención de que el alma sea capaz. De la calidad de la atención depende la calidad de la plegaria. Las efusiones sentimentales no pueden suplirla.

Cuando la plegaria es bastante intensa y pura, la parte más elevada de la atención entra en contacto con Dios; pero la atención toda, en general, está orientada hacia Dios.

Los estudios secundarios desarrollan, desde luego, una parte menos elevada de la atención; sin embargo, son eficaces para acrecentar el poder de la atención disponible en el momento de la plegaria, siempre que se los lleve a cabo con este fin y sólo con este fin.

Además, pueden tener cierto valor intrínseco, pero es un valor de segundo orden. Todos los estudios que se basan en el poder de la atención son interesantes casi por igual y al mismo título.

Los estudiantes que aman a Dios no deberían decir jamás: "me gustan las matemáticas, el francés o el griego"; deben gustar de estas ciencias porque acrecientan la atención que, orientada hacia Dios, es la sustancia misma de la plegaria.

Más aún, no tener dotes para la geometría o afición a ella no impide que la investigación de un problema geométrico o la demostración de un teorema desarrollen la atención. Todo lo contrario. Casi podría decirse que son circunstancias favorables.

Poco importa que se logre encontrar la solución del problema geométrico o demostrar el teorema cuando nos hemos esforzado verdaderamente en conseguirlo. Jamás, en ningún caso, un verdadero esfuerzo de atención se pierde. Siempre es eficaz para el espíritu y también, por añadidura, para el plano inferior de la inteligencia, pues toda luz espiritual ilumina la inteligencia.

Si buscamos con verdadera atención la solución de un problema geométrico y si al cabo de una hora no hemos avanzado más que al principio, hemos avanzado no obstante, durante cada minuto de esa hora, en otra dimensión más misteriosa. Sin saberlo, sin sentirlo, este esfuerzo aparentemente estéril ilumina nuestra alma. Dará frutos más tarde durante la oración y también, por añadidura, en cualquier sector de la inteligencia completamente ajeno a las matemáticas. Un día, quizá, ese esfuerzo aparentemente estéril nos permitirá captar mejor la belleza de un verso de Racine. Pero en la plegaria, sin duda alguna, recogeremos el fruto de aquel esfuerzo.

Son certezas de orden experimental. Si no creemos en ellas de antemano, o si procedemos como si no creyéramos en ellas, nunca lograremos la experiencia que nos permite acceder a ellas. Ocurre lo mismo, a partir de cierto nivel, con todos los conocimientos útiles para el progreso espiritual. Debemos adoptarlos como reglas de conducta antes de haberlos verificado, adherirnos a ellos durante largo tiempo, y sólo por la fe, una fe al principio tenebrosa y sin luz, lograremos transformarlos en certezas. La fe es la condición indispensable.

Si pedimos pan al Padre, no nos dará piedras. Es éste el mejor sostén de la fe. Aparte de toda creencia religiosa explícita, siempre que un ser humano realiza un esfuerzo de atención con el único

deseo de volverse más apto para captar la verdad, adquiere mayores aptitudes para acercarse a ella, aunque su esfuerzo no dé frutos visibles. Un cuento esquimal explica del modo siguiente el origen de la luz: "El cuervo que en la noche eterna no podía encontrar alimentos, deseó la luz y la tierra se iluminó". Si el deseo es verdadero, si el objeto del deseo es verdaderamente la luz, el deseo de luz produce luz. Hay verdadero deseo cuando hay esfuerzo de la atención. Si falta cualquier otro deseo, lo que verdaderamente se desea es la luz. Aunque durante años los esfuerzos de la atención fuesen aparentemente inútiles, un buen día nuestra alma será inundada por una luz exactamente proporcional a esos esfuerzos. Y cada esfuerzo aumenta un tesoro que nadie en el mundo puede arrebatarnos. El cura de Ars se esforzó muchos años e inútilmente por aprender latín, y sus esfuerzos dieron fruto: gracias a ellos adquirió un maravilloso discernimiento para ver el alma misma de sus penitentes detrás de sus palabras y aun de sus silencios.

Debemos estudiar, pues, sin el menor deseo de obtener buenas notas y tener éxito en los exámenes, sin el menor miramiento con nuestros gustos y aptitudes naturales, aplicándonos por igual a todos los ejercicios, pensando que todos sirven por igual para formar esta atención que es la sustancia misma de la plegaria. Ha de llevarnos el deseo de realizar correctamente un ejercicio en el preciso instante en que nos aplicamos a él, porque esta voluntad es indispensable para que haya verdadero esfuerzo. Pero a través de este fin inmediato nuestra intención profunda tiene que dirigirse únicamente al aumento de nuestra capacidad de atención con vistas a la plegaria, de igual modo que, cuando escribimos, no dibujamos las letras con vistas a su forma sino a la idea que queremos expresar.

Poner en los estudios esta sola intención, excluyendo cualquier otra, es la primera condición de su buen uso espiritual; la segunda, obligarnos a mirar de frente, a contemplar durante largo tiempo, con atención rigurosa, cada ejercicio que no hayamos resuelto, en toda la fealdad de su mediocridad, sin buscar ningún pretexto que pueda servirnos de excusa, sin dejar de lado ninguna falta cometida, ninguna corrección del profesor, tratando de remontarnos al origen de cada error. Por lo común, cuando el ejercicio es malo, tenemos el impulso de soslayar sus correcciones y ocultarlo. Casi todos, la mayoría de las veces, procedemos así. Debemos rechazar este impulso. Por añadidura, nada es más necesario para el triunfo, pues

no llegaremos a progresar, por mucho que nos esforcemos, si nos repugna prestar atención a las equivocaciones que cometimos y a las correcciones del profesor.

Y de tal manera nos será posible adquirir humildad, tesoro infinitamente más precioso que todo progreso escolar. La contemplación de la propia estupidez es quizá más útil que la del pecado. La conciencia del pecado nos da un sentimiento de maldad que puede, a veces, satisfacer cierto orgullo. Pero cuando nos obligamos a fijar la mirada de los ojos y la mirada del alma en una prueba escrita estúpidamente hecha, sentimos con evidencia irresistible que somos mediocres. No hay conocimiento más deseable. Conocer esta verdad con toda el alma significa tomar por el camino verdadero.

Cumplidas estas dos condiciones, los estudios escolares son un camino a la santidad tan bueno como cualquier otro.

Para cumplir la segunda condición, basta proponérselo. No ocurre lo mismo con la primera. Si queremos atender verdaderamente, necesitamos saber cómo hacerlo.

A menudo se confunde la atención con una especie de esfuerzo muscular. Si se dice a los alumnos: "Ahora presten atención", se los ve fruncir las cejas, contener el aliento. Minutos después, si se les pregunta a qué atienden, no saben responder. No atendían a nada, sencillamente. No prestaban atención. Se limitaban a contraer los músculos. A menudo, en los estudios, se realiza este esfuerzo muscular; como termina por ser fatigoso, se lo confunde con el trabajo. Es una ilusión. La fatiga nada tiene que ver con el trabajo. El trabajo es el esfuerzo útil, sea o no fatigoso. Y esta especie de esfuerzo muscular en el estudio es completamente estéril, aunque se realice con buena intención. Es una de las tantas buenas intenciones de que está empedrado el infierno. Estudiar así podrá convenir desde el punto de vista de las notas y los exámenes, pero siempre gracias a las dotes naturales y a pesar del esfuerzo realizado. En verdad, tales estudios son siempre inútiles.

La voluntad, que nos lleva a apretar los dientes y soportar el sufrimiento, es el arma principal del trabajo manual. Pero contrariamente a lo que suele creerse, no desempeña ningún papel en el estudio. Sólo el deseo puede guiar la inteligencia. Y para que haya deseo es menester que haya placer y alegría. La inteligencia únicamente fructifica en la alegría, y la alegría es tan indispensable para los estudios como la respiración para los corredores. Cuando

falta, no hay estudiantes sino pobres caricaturas de estudiantes que al fin de su aprendizaje ni siquiera sabrán un oficio.

El papel que desempeña el deseo en el estudio permite hacer del estudio una preparación para la vida espiritual. El deseo, orientado hacia Dios, es la única fuente que puede elevar el alma, o, mejor dicho, Dios se aproxima al alma y la eleva hasta Él. Pero sólo se aproxima a las almas que se lo piden, y cuando se lo piden durante largo tiempo, frecuentemente, ardientemente, desciende necesariamente hasta ellas.

La atención es un esfuerzo, quizá el mayor esfuerzo, pero es un esfuerzo negativo. En sí, no implica fatiga. Cuando sentimos fatiga, la atención ya no es posible, a menos de estar uno muy ejercitado; entonces, es preferible abandonarse, descansar para volver a empezar poco después, de igual modo que inspiramos y expiramos el aire que necesitan nuestros pulmones.

Veinte minutos de atención intensa que no lleguen a fatigarnos valen infinitamente más que tres horas de esa aplicación con las cejas fruncidas que nos hace decir, con el sentimiento del deber cumplido, "he trabajado bien".

Sin embargo, a pesar de las apariencias, aquellos veinte minutos de atención son mucho más difíciles. Hay algo en nuestra alma que rechaza la verdadera atención con más violencia que la carne rechaza la fatiga. Ese algo está más cerca del mal que de la carne. Por ello, siempre que atendemos verdaderamente, destruimos parte del mal que llevamos en nosotros. Un cuarto de hora de atención intensa implica muchas buenas obras.

La atención consiste en suspender el pensamiento, en dejarlo disponible, vacío y penetrable por el objeto, manteniendo cerca, pero a un nivel inferior, los diversos conocimientos adquiridos que necesitamos utilizar. El pensamiento debe ser, con respecto a todos los pensamientos particulares y ya formados, como un hombre en lo alto de una montaña que, mirando hacia adelante, percibe al mismo tiempo bajo él, y sin mirarlos, innumerables bosques y planicies. Y, sobre todo, el pensamiento debe estar vacío, a la espera, sin buscar nada, pero dispuesto a recibir en su verdad desnuda el objeto que ha de penetrar en él.

Todos los contrasentidos en las traducciones, todos los absurdos en los problemas de geometría, todas las faltas de estilo y de encadenamiento de las ideas en los deberes literarios provienen de que el pensamiento se ha precipitado sobre algo y que, al estar pre-

maturamente lleno, no se encuentra ya en disposiciones para recibir la verdad. La causa está en que nos proponemos ser activos, buscar. Esto puede verificarse, en cada error, si nos remontamos a su origen. No hay mejor ejercicio. Es una de esas verdades en que sólo podemos creer si las verificamos una y mil veces. De igual modo ocurre con todas las verdades esenciales. No debemos buscar, sino esperar, los bienes más preciosos. El hombre no puede encontrarlos por sus propios medios. Si los busca, encontrará en su lugar falsos bienes cuya falsedad misma no puede discernir.

Aunque la solución de un problema geométrico no es de por sí un bien precioso, como es la imagen de un bien precioso podemos aplicarle la ley enunciada. Pequeño fragmento de una verdad particular, es la pura imagen de la Verdad única, eterna y viviente, de esa verdad que dijo una vez con voz humana: "Yo soy la Verdad".

Si lo consideramos de este modo, todo trabajo escolar se parece a un sacramento.

Todo trabajo escolar comporta una manera específica de esperar deseosamente la verdad, sin permitirse buscarla. Una manera de prestar atención a los datos de un problema de geometría sin buscar la solución, o a las palabras de un texto latino o griego sin buscar su sentido, o de esperar, cuando hacemos una composición literaria, que la palabra exacta venga bajo nuestra pluma, rechazando por sí sola los vocablos aproximativos o insuficientes.

Nuestro primer deber hacia los estudiantes es hacerles conocer este método, no sólo en términos generales, sino de acuerdo con la manera particular que comporta cada ejercicio. Es un deber de los profesores y también de los directores espirituales. Y éstos, además, han de iluminar con una luz deslumbrante la analogía que existe entre la inteligencia en cada ejercicio escolar y la situación del alma que, con la lámpara llena de aceite, espera anhelante y confiada la llegada del esposo. Mientras hace una versión latina, cada adolescente que ama a Dios debe acercarse un poco, mediante aquella versión latina, al instante en que será verdaderamente el esclavo que vela y escucha, cuando el amo está en una fiesta, para abrirle en cuanto llame a la puerta. El amo, entonces, lleva al esclavo a la mesa y él mismo le sirve de comer.

Únicamente esta espera, esta atención, obligan al amo a tal exceso de ternura. Cuando el esclavo vuelve a la casa, agotado por las faenas del campo, el amo le dice: "Prepárame la comida y sírveme",

Y lo trata de esclavo inútil porque sólo hace aquello que se le manda. Desde luego, en el dominio de la acción debemos hacer lo que se nos mande, al precio de cualquier grado de esfuerzo, fatiga y sufrimiento, pues quien desobedece no ama. Pero, después de todo ello, sólo somos esclavos inútiles. Es ésta una condición del amor, pero no basta. No basta para obligar al amo a ser esclavo de su esclavo, no basta para obligarlo a amar a su esclavo. Tampoco bastan los servicios que el esclavo tuviera la temeridad de emprender por iniciativa propia. Son indispensables la vigilia, la espera y la atención.

Felices aquellos que pasan su adolescencia y su juventud desarrollando este poder de atención. Sin duda, no están más próximos al bien que sus hermanos que trabajan en los campos y en las fábricas. Pero lo están de otra manera. Los campesinos y los obreros están próximos a Dios por la virtud incomparable que proviene de la pobreza, de la ausencia de toda consideración social, de los largos, pesados sufrimientos. Pero si consideramos las ocupaciones en sí, los estudios están más próximos a Dios por esa atención que es su alma. Quien no ha logrado desarrollar esa atención durante sus años de estudio ha perdido un gran tesoro.

No sólo la atención es la sustancia del amor a Dios. El amor al prójimo que, como sabemos, es el amor mismo, está hecho de igual sustancia. Los desgraciados no necesitan otra cosa en el mundo que hombres capaces de prestarles atención. La capacidad de prestar atención a un desgraciado es algo muy raro y difícil, casi un milagro. Es un milagro. En su mayoría, los que suponen tener esta capacidad no la tienen. El ardor, el ímpetu sentimental, la piedad, no bastan.

El Graal, en su primera leyenda, es una piedra maravillosa que, en virtud de la hostia consagrada, sacia toda hambre y que pertenece al primero que pregunte al guardián de la piedra, rey casi paralizado por una dolorosa herida: "¿Cuál es tu tormento?"

La plenitud del amor al prójimo es ser capaz de preguntarle: "¿Cuál es tu tormento?" Es saber que el desgraciado existe, no como uno entre muchos, como un ejemplar de la categoría social rotulada "desgraciados", sino como un hombre exactamente análogo a nosotros, que un día fué marcado con la herida inimitable de la desgracia. Para ello es suficiente, pero indispensable, saber mirarlo de cierta manera. Esta manera de mirar es ante todo una mirada atenta, en que el alma se vacía de todo contenido propio para reci-

bir en sí, tal cual es, en toda su verdad, al ser a quien mira. Sólo es capaz de ello quien es capaz de atención.

Por eso es verdadero, aunque paradójico, que una versión latina, un problema geométrico, aunque nos salgan mal, pero siempre que les hayamos acordado el esfuerzo conveniente, pueden hacernos capaces un día, si la ocasión se presenta, de dar a un desgraciado, en el instante supremo de su desamparo, la ayuda exacta que pueda salvarlo.

Para un adolescente que comprenda esta verdad, y que sea lo bastante generoso para anteponer su fruto a cualquier otro, los estudios secundarios serán de una plena eficacia espiritual, aun independientemente de toda creencia religiosa.

Los estudios secundarios son un campo que encierra una perla por la que vale la pena que vendamos todos nuestros bienes, sin guardarnos nada, a fin de comprarla ¹.

(Traducción de María Eugenia Valentié)

SIMONE WEIL

ÚLTIMAS PALABRAS²

*We know not whether death be good.
But life at least it will not be.
Men will stand saddening as we stood,
Watch the same fields and skies as we.
And the same sea.*

SWINBURNE

HE aquí una ocasión muy solemne, y uno se siente un poco paralizado por la idea de que será necesario —en este último cuarto de hora impresionante aunque imaginario— decir cosas importantes, capitales, y decirlas de prisa. Lo mejor será zambullirse en sí mismo de un salto y sin reflexionar demasiado. Los primeros pensamientos que recojamos serán los más visibles y quizá los más sinceros.

¹ Del libro *Espera de Dios*, que acaba de publicar la Editorial Sudamericana.

² André Maurois debe próximamente registrar este texto en francés para la colección *Dernier quart d'heure*, productor Pierre Lhoste, ediciones discos Pathé-Marconi.

Primero quisiera decir que el amor ha sido lo más importante en mi vida. Para mí, la felicidad es ante todo el perfecto entendimiento con un ser ante el cual uno puede por fin quitarse la coraza de sujeciones, de pensamientos convencionales que tenemos que usar siempre para vivir con los otros.

Gracias al amor he comprendido todas las cosas: la poesía, la música, la vida en sociedad, la historia. Hubiera podido decir como La Bruyère: "Un hermoso rostro es el más hermoso de todos los espectáculos, y la más dulce armonía es el tono de voz de aquella que amamos". Pero yo, cuando era joven, tomaba por amor toda atracción sexual y creía que era posible, sin demasiada pena o demasiado daño, pasar de un amor a otro. La vida me ha enseñado que no es así; que la infidelidad inflige grandes e inútiles sufrimientos; que los que son infieles reciben su castigo por la falta de confianza que inspiran, y que sin confianza no hay amor verdadero. He llegado pues, poco a poco, a aceptar la idea de un amor único en que cada uno dice todo; esto comporta sacrificios, desde luego; el sacrificio de todo lo que hubiera podido ser: pero es justo sacrificar lo que hubiera podido ser a lo que es.

Fuera de la confianza total, no hay salvación en amor y el que sepa merecer esta confianza será recompensado por tan dulce certidumbre que ya no lamentará su muy real y muy valiente sacrificio.

Querría también decir que lo que es cierto en amor no lo es menos en amistad: "Dad y recibiréis". Quien está pronto a hacer cualquier cosa por un amigo encontrará amigos que harán cualquier cosa por él; la amistad no admite ninguna reserva; no ha de quererse a los amigos porque se esté de acuerdo con ellos, porque se los admire; menos aun porque nos sean útiles: ha de querérselos porque se los quiere y hay que estar dispuesto a acompañarlos, como decía Kipling, "... hasta el cadalso y quizá más allá". He tenido algunos amigos de esta clase: Lyautey, Alain, Charles du Bos, Maurice Baring; algunos hombres más jóvenes, por ejemplo un maestro de escuela de Normandía que se llamaba Quesnay y que mataron los alemanes; algunas mujeres también. Por esos verdaderos amigos yo estaba pronto para hacer todo lo que estaba en mi poder y sabía, por mi parte, que proscripto, arruinado, podría presentarme en sus casas y que allí encontraría refugio sin que me pidieran una palabra de explicación. Esta forma de amistad es la única, pues lo que no es eso no es amistad.

Desearía aconsejar a todo hombre, a toda mujer que se hicieran

un amigo, por lo menos, de esta calidad. Para quien lo posee, la vida adquiere precio.

Después del amor y de la amistad, lo que he querido más es mi oficio de escritor. Hay un placer incomparable en tratar de pintar con palabras, ya un personaje de novela, ya un héroe de biografía, y ver cómo lentamente la obra se acerca a la imagen ideal que uno se ha propuesto alcanzar. Es un trabajo inmenso, gigante.

A los jóvenes que se destinan a este admirable oficio no me gustaría decirles: "Dejad toda esperanza, vosotros que entráis aquí"; sino: "Vosotros que entráis aquí, dejad toda pereza de espíritu".

Llegar a ser un artista es consentir en cierta forma de religión. Es preferir a todos los placeres, a todos los hombres, una página bien escrita, una frase bien hecha, una palabra que sea la única exacta.

Como el amor y la amistad, el arte exige todo cuanto uno puede darle. Y, cómo el amor, devolverá cuanto le damos centuplicado.

He vuelto a escribir cinco veces, diez veces ciertos libros. Pero el día en que al releer un último manuscrito no encontramos ningún cambio que hacer, ¡qué alegría! Uno sabe, claro está, que ese texto no es perfecto, puesto que la perfección no es humana. Pero uno sabe también que es lo mejor que podemos componer y que eso es todo lo que pueden pedirnos, todo lo que podemos exigir de nosotros mismos.

He sufrido toda mi vida de la dispersión de esfuerzos que la sociedad le impone al escritor. Sé que hubiera podido hacer una obra más grande, más profunda, más importante, si hubiese podido defenderme mejor. Pero en Francia, y en los tiempos por que acabamos de atravesar, la vida social toma tal importancia que sería pura vanidad pretender sustraerse enteramente a ella.

Aconsejaría a los jóvenes escritores, después de un período de actividad que les permitiera comprender mejor la vida y los hombres, un estuoso retiro; solamente así podrán elaborar su miel.

He vivido demasiado en el mundo. Ése es mi mayor pesar como también mi más vivo remordimiento. Por lo menos puedo asegurar con toda sinceridad, en este último cuarto de hora, que no fué para buscar fortuna y honores. Lo que ha llegado a mí, ha llegado por sí mismo, por mi trabajo. No he solicitado ni tampoco deseado esos vanos ornamentos. A menudo he sufrido de la pompa a que me veía condenado. Sólo me reprocho no haber dicho "no" a aquellos que me pedían un artículo, un discurso, una entrevista inútil.

Quiero recordar a mis menores que sólo las obras cuentan, que

las condecoraciones, los títulos de toda especie, no dan ninguna felicidad al ser; que el breve placer de un éxito de ese género se gasta, mientras que la alegría de haber creado algo bello es duradera.

Me he dedicado poco a la política y nunca a la política militante. Durante mucho tiempo, he tenido amigos en todos los partidos; me parecía que los hombres no deben ser juzgados de acuerdo con sus opiniones que responden al azar, pero sí de acuerdo con la calidad de sus almas. Para mí no había gentes de izquierda y gentes de derecha, sino gentes honradas y patanes; todavía me siento muy próximo a ese estado de ánimo; sin embargo, instruido por algunos años dolorosos y por las desgracias de mi país, he aprendido a adherirme a ciertos principios sobre los cuales, desde entonces, no he transigido jamás. El primero es el amor a la paz; el segundo, el respeto de las libertades.

He aprendido, viviendo y mirando vivir, que la violencia no sólo era espantosa, sino, ante todo, vana. Destruye y no construye nunca; sólo es admisible para la defensa. En cuanto a la libertad, preferiría no volver a vivir que vivir sin ella, y sé ahora que no se la puede preservar sino con métodos puestos a prueba por los siglos; la existencia de una oposición, de una oposición respetada, el derecho que ésta tiene de expresarse, la separación de los poderes, el jurado, en fin, todo un conjunto que constituye lo que se llama Los Derechos del Hombre.

El papel esencial de las Naciones Unidas es, a mi parecer, la defensa de esos derechos. Con todas mis fuerzas, en este último cuarto de hora, estoy con las Naciones Unidas, como con la República, con la tolerancia, con la libertad de expresión, que son las condiciones de toda felicidad social. Estoy con la ley contra los tiranos sean quienes fueren, y sea cual fuere su doctrina.

Esto en cuanto a las relaciones con los demás; pero querría decir algo más importante aún; hablar de las relaciones con uno mismo. El secreto de la felicidad consiste en obrar siempre de tal manera que uno pueda después, y hasta el último cuarto de hora, estar de acuerdo consigo mismo. ¿Y cómo será posible? Regulando nuestra conducta a principios estables y no a intereses perecederos.

En este último cuarto de hora, no me turba el temor a la Eternidad, pues la he conocido en momentos de comunión total con el ensueño. Quien ha hecho cuanto ha podido no tiene nada que temer. Hasta si se ha equivocado sobre las consecuencias de sus actos, no ha podido equivocarse sobre sus móviles. Si éstos eran puros, está

salvado. Algunos toman este principio en su sentido teológico. Yo quiero decir que se ha salvado para sí mismo. En los dos casos el efecto es el mismo: una admirable serenidad envuelve el espíritu. Así es el último cuarto de hora sublime y dulce de los hombres de buena voluntad.

(Traducción de Carlos Heredia)

ANDRE MAUROIS
de la Academia Francesa

JUAN ÁLVAREZ, HISTORIADOR

No puede decirse que con Juan Álvarez se haya malogrado un historiador. Basta recordar su *Ensayo sobre la historia de Santa Fe*, su *Estudio sobre las guerras civiles argentinas*, para advertir cuánto habría de injusto en esa afirmación. Es, en cambio, menos inexacto decir que con Juan Álvarez se ha malogrado una oportunidad para la historiografía argentina: hasta tal punto su esfuerzo aparece solo y aislado frente a una investigación histórica que toma con orgullosa confianza otros rumbos.

En efecto, la obra toda de Álvarez viene a situarse antes de una gran ruptura en nuestra tradición historiográfica: la aparición de la Nueva Escuela, su pretensión de someter todo el campo de la historia argentina a un indiscriminado, exhaustivo relevamiento erudito. No que Álvarez no sintiese muy vivamente las exigencias de la erudición, no que no estuviera dispuesto a someterse a todas sus engorrosas servidumbres. (En la *Historia de la Nación Argentina*, ese monumento que la Nueva Escuela erigió a su propia gloria, tocó a Álvarez el capítulo más áridamente erudito, aquel que los eruditos avisados prefieren esquivar prudentemente: el de monedas y medidas, laberinto en que puede extraviarse más de una reputación, en que no puede adquirirse ninguna. El tema no era nuevo para Álvarez: ya había tropezado con él en sus primeros trabajos, había advertido que debía encararlo si quería plantear con precisión los problemas que le interesaban, y se había expuesto, con sencilla decisión, a examinarlo.) Sí, la erudición de Álvarez era muy sólida, pero siempre lo distinguió de los historiadores que con él trabajaron

esto: su modo de concebir la labor histórica no fué nunca el del erudito, no fué a la historia a acumular, como se dice, modestos aportes de datos; fué a plantear y ver de resolver ciertos problemas que le interesaban muy de cerca.

Sería innecesaria mentira decir que esos problemas son exactamente los que hoy podrían interesarnos. No, no lo son. Abramos la *Historia de Santa Fe*, de 1909; leamos la larga introducción, en que se traza una imagen muy desfavorable del imperio español. Ese desfavor viene de una comparación tácita: la comparación con un presente insólitamente brillante, que parece además insólitamente seguro. Hay etapas enteras de la historia hispánica, de la historia nacional, de la historia santafesina, que están cerradas para siempre. ¿Qué sería una historia de Santa Fe concluída en 1850? Una amarga historia sin conclusión y sin sentido. Pero precisamente esa fecha marca un nuevo nacimiento, y lo que ha quedado antes de él no tiene ya nada que enseñar. Nos parece escuchar a cualquiera de los otros cien voceros de una Argentina por fin segura de que ha hallado su camino. Esa seguridad es hoy objeto de burlas despiadadas y a ratos bastante tontas. Quizá merezca más envidia que desdén: en todo caso la imagen del pasado que ella inspira no puede ser ni profunda ni rica. Pero esa actitud no es, sin más, la de Álvarez; ya en esa obra se advierten rasgos que lo acompañarán más tarde, que no pueden reducirse a ese optimismo un poco ciego. Hay ya aquí una decidida, un poco sarcástica atención hacia los cimientos materiales que sustentan toda estructura histórica. ¿Qué era el imperio español?, se pregunta Álvarez. Y descubre qué poco volumen desplazan en la vida del quinientos esos imperios que en nuestros mapas figuran como colosos. La malicia un poco fácil con que Álvarez presentaba ese hallazgo desapareció luego; la tendencia a buscar por este sesgo la solución a sus problemas habría, muy afortunadamente, de perdurar. Toda la obra de Álvarez conserva así una orientación económica. En la economía no vió Álvarez la causa que rige el curso de la historia (ni vió ni dejó de ver; muy juiciosamente no planteó ese problema): halló en ella en todo caso un índice revelador y muy escasamente utilizado. Con su ayuda realizó sus mejores hallazgos. Y para la investigación histórico-económica estaba nativamente dotado. (Véase, por ejemplo, con cuánta modernidad plantea en su *Historia de Santa Fe* el problema de la historia de precios, que —observa muy justamente— sólo adquiere sentido como historia de la evolución de un mercado. Quien tales cosas decía tan sólo con-

taba con el vasto repertorio de D'Avenel, concebido, con criterio opuesto, como almacén de curiosidades histórico-eruditas.)

La *Historia de Santa Fe*, publicada en 1909, parece haber sido redactada hacia 1907. En 1914 publicó Álvarez sus *Guerras civiles*, pero en los breves años que corren de una a otra obra el clima espiritual ha cambiado por entero. En 1907 un presente luminoso parecía prolongarse indefinidamente en el futuro. En 1914 lo dominaba todo la conciencia de que una época estaba cerrándose, que el futuro volvía a ser oscuro e imprevisible. Y lo que buscaba el *Ensayo* de Álvarez era la secreta ley de esa época que estaba a punto de morir. En ella la Argentina había allanado con felicidad unas tensiones que habían parecido insoportables, unos conflictos que parecían no tolerar solución. Eran las tensiones y los conflictos nacidos cuando el comercio libre comenzó a socavar las estructuras de la vida colonial. Todo un mundillo artesanal y agrícola fué implacablemente arrasado; he aquí algo que ya antes de Álvarez se había adivinado, que Álvarez fijó con mayor precisión. Pero también el litoral ganadero cambió de rostro, desde que empezaron a erigirse saladeros en los arrabales del sur y la carne argentina tuvo un precio en los mercados del mundo. Terminó entonces la libre vida de los gauchos, obligados de pronto a ganar el sustento, obligados por la nueva coyuntura económica y por las leyes que se ponían al servicio del progreso y de los nuevos señores de la llanura. Es este cambio radical en la vida argentina el gran descubrimiento de Álvarez: los viejos modo de vivir en la pampa habían comenzado a agonizar cuarenta años antes de 1852; a través de las guerras civiles, de la anarquía, de la tiranía, la nación entera, arrasadas sus viejas estructuras, buscaba a tientas un nuevo equilibrio. La ley de aduanas de 1835, que buscaba un modo de armonizar las aspiraciones de Buenos Aires y las provincias, era un anticipo de lo que ese equilibrio podía ser; pero sólo se lo alcanzará en 1853, y el mérito de la Constitución no reside en haber introducido ciertos refinados mecanismos políticos, sino en haber logrado un duradero apaciguamiento de las fuerzas en conflicto. La historia constitucional argentina se entiende mejor comparándola con la alemana que con la norteamericana: también aquí hubo luchas regionales, que debieron resolverse en el campo de batalla; también aquí el vencedor supo asegurar su victoria llamando a los vencidos a participar en los frutos del triunfo.

He aquí un resumen decepcionante: en él parece haberse per-

dido toda la riqueza de motivos y sugerencias que caracteriza al libro de Álvarez. Pero por lo menos este resumen habrá servido para poner en claro lo que esa misma riqueza puede ocultar al lector distraído, a saber, la firme unidad de la obra. Unidad nacida de una inspiración que fija a la vez límites a la indagación de Álvarez. Ha logrado captar en toda su complejidad la revolución económica que soportó la Argentina independiente, ha expuesto magistralmente sus conexiones, y concluye por asegurar que todo eso ha sido resuelto y superado gracias a la ciencia constitucional de los hombres de Santa Fe. He aquí una conclusión inesperada, que cierra bruscamente un horizonte antes tan amplio. ¿Hemos de atribuir este giro de pensamiento a la formación jurídica de Álvarez? Ha de vincularse más bien a toda su concepción de la historia argentina. Esa historia no es vista como un proceso autónomo que elabora sus propias soluciones a sus propios problemas; por el contrario, aparece como una serie de enigmas planteados a una cierta clase dirigente, que ha podido en buena parte resolverlos. No es ésta una imagen nueva; estaba ya, en lo fundamental, en Echeverría. Y no es tampoco, dentro de sus limitaciones, errónea; puede aplicarse con fortuna a ese período al cual Álvarez la aplica. Pero no ya a ese otro que se abre en 1914, para el cual quiere extraer Álvarez lecciones válidas escrutando el pasado. Sin duda, ese examen deja sus enseñanzas, pero esas enseñanzas son ya inaplicables. Sin duda, hubiera sido mejor que la Argentina hubiese resuelto en forma más sensata el problema de la propiedad agraria, que hubiese elaborado una conciencia nacional menos vacía que la divulgada por la escuela común. Sólo que, en cuanto a todo eso, ya nada puede hacerse; el libro de Álvarez se dirige a un grupo dirigente en el instante en que ese grupo deja de serlo; sus consejos se transforman, inevitablemente, en reproches. En reproches, porque sólo cabe discutir el pasado; el futuro está ya en manos ajenas. Esto hace la radical novedad del estudio de Álvarez, que se sitúa sin embargo en una línea de pensamiento no nueva en la Argentina. Álvarez sigue siendo un alberdiano bastante fiel, pero para él la edad de oro ha vuelto a estar en el pasado.

En cuanto al futuro... Álvarez prevé un nuevo caso sangriento, provocado por la nueva irrupción de las masas en el escenario histórico. Es fácil burlarse de estas previsiones, más justas de lo que a primera vista parecen. Que la Argentina volvía a emprender a ciegas la búsqueda de un equilibrio era, en el fondo, lo que Álvarez quería decir. Cuáles iban a ser las revueltas y las acechanzas a lo

largo de ese oscuro camino, eso dependía de la infinita plasticidad de un futuro rico en sorpresas, de ningún modo obligado a obedecer a las previsiones de los hombres sagaces. Pero si ese futuro parecía en exceso tenebroso era porque Álvarez no encontraba ya en él lo que había dado sentido a las luchas y las concordias de la época anterior: faltaba aquí el grupo director que encauzase a la historia por senderos más apacibles. Y con la Argentina que surgió de la ley Sáenz Peña, Álvarez nunca quiso reconciliarse. Más aún: nunca llegó a comprenderla. Monumento de esa incomprensión es la *Historia de Rosario*, de 1943. Allí aprenderá el lector cómo, en medio de la culpable indiferencia de gobiernos obstinados en no ver el peligro, la Argentina había vivido desde 1916 al borde de la guerra civil y de la insurrección proletaria. Los disturbios, pacientemente planeados desde los antípodas, se suceden con amenazante frecuencia. Y el estallido final se producirá en cualquier instante, y un alud de sangre y barbarie cubrirá la nación entera. El autor de estas irreconocibles imágenes de apocalipsis no ha perdido, sin embargo, su penetración. Unido a un pasado ya irrevocablemente abolido, sabía muy bien qué implicaba y qué no implicaba su defensa; no hablaba Álvarez, como tantos en aquellos años turbados, de la defensa de los "valores del espíritu"; sus nostalgias eran mucho más terrenas, del todo conscientes de su modestia. Sus aspiraciones seguían siendo las de 1907, de 1914, exasperadas por un curso de hechos que minuciosamente las olvidaba. Así, Álvarez seguía espiritualmente unido a la época que había estudiado con magistral penetración. Seguía siendo, acaso, el último alberdiano; su mérito preciso residió en haber llevado a sus posibilidades más altas una línea de pensamiento que agonizaba. Su realismo un poco sarcástico, a veces un poco corto, la simplicidad algo esquemática de sus explicaciones históricas, son trasuntos todos de un orden espiritual acaso más sencillo, sin duda menos turbio que el hoy vigente. Ese examen tan atrevido de la trama secreta de la historia nacional no llevaba aquí a conclusiones desesperadas: Álvarez no esperaba ya en un futuro luminoso; sabía sin embargo, o creía saber, que ese mundo de ideas que había regido la construcción de la Argentina que él había conocido y ahora caía en pedazos en su torno, que ese mundo de ideas hubiera podido aún dirigir a la nación a través de sus nuevas tormentas. Por eso su fe intelectual, ante los crueles desmentidos de los hechos, se resolvía en cólera viril contra un pueblo obstinado en rehusar la salud. Gracias a esa fe —acaso irrazonada, acaso absurda— nos llega,

a través de cada una de las líneas que él nos ha dejado, algo que cada vez oímos con menos frecuencia: la voz franca de un hombre honrado, cuya verdad, a veces dura, a veces cruel, puede todavía decirse, porque no está todavía insoportablemente despojada de toda esperanza.

TULIO HALPERIN DONGHI

EL PADRE

A Enrique le pareció que los últimos resplandores del sol se hacían más fuertes, como si quisieran dar en intensidad lo que no podían en tiempo; el silencio y la soledad del campo, la inmovilidad de las plantas por la ausencia del viento, eran un fondo tranquilo en ese juego luminoso del atardecer.

Esa noche estaría en su casa. Durante ocho años había soportado vivir lejos de su padre, y ahora, como si de pronto se hubiera colmado la medida, el poco tiempo que faltaba para su llegada le parecía interminable. Como un intervalo de momentos irreales se le presentaban esos años de separación. Un largo sueño sin nada fundamental, sin nada que lo conmoviera realmente. La muerte de su madre, ocurrida unos meses antes de su partida, no le había hecho sentir una desolación tan grande como el momento en que, abrazado a su padre, comprendió que todo era inútil: tenía que alejarse, sin estar, siquiera, convencido de que fuera necesario. Ese día, en cierto modo, se habían cerrado para él las puertas de su casa.

Oscureció rápidamente. El camino iluminado bajo los faros del automóvil fué abriéndole paso en la noche. La figura de la madre surgió por un instante en su recuerdo. Pasó como había pasado por su vida: rápida, sin dar tiempo a que se pudiera guardar de ella una visión completa. Enrique rehacía mentalmente sus vestidos claros, sus cabellos bronceados, sus manos pálidas y nerviosas, pero le quedaba siempre la sensación de alguien que hubiera partido sin completar un gesto o sin decir la palabra que hacía falta para dejar de sí una imagen precisa. En cambio, el padre estaba ahí. Callado, o comunicativo, o severo, en cualquier forma el hijo tenía la seguridad de no perderlo nunca. Era un convencimiento un poco inefa-

ble. Como creer sin sombra de duda en la existencia de una luz del otro lado de un muro.

Enrique volvía. Su padre había dejado de insistir en la necesidad de mantenerlo lejos. Aquella orden ratificada en cada carta fué adquiriendo la misma vaguedad de las razones invocadas para mantenerla. Enrique no dejó pasar mucho tiempo sin aprovechar ese cambio.

Su atención volvió al presente. A lo lejos, una luz le marcó el sitio de su casa. Los árboles que por la distancia y la hora se confundían en una masa oscura fueron delineándose lentamente. Al fin llegó frente al pequeño bosque en medio del que se abría, casi techado por las ramas entrelazadas, el camino hacia la casa. Trató de distinguir entre los árboles sus antiguos lugares preferidos; las malezas y la oscuridad se lo impidieron. Pero al fondo del camino, destacándose en el pórtico iluminado, vió a su padre.

Enrique tuvo la impresión de que el tiempo había intensificado su efecto entre aquellas paredes. Lo veía cayendo igual a una lluvia y permanecer como agua detenida sobre cada cosa. Los cortinajes descoloridos, los muebles opacos, el caballo casi blanco de su padre, todo parecía haber perseguido el único fin de envejecer. Asistía un poco asombrado al hecho de estar nuevamente en su casa. Tanto tiempo había deseado volver que en la espera había perdido la facultad de sentir con vehemencia esa felicidad. Tenía la impresión absurda de que su destino se había desviado, que el verdadero habría sido el de seguir siempre esperando. Siguieron, sin embargo, tardes apacibles en que la realidad del campo pesó más en la mente de Enrique que todas sus extrañas sensaciones. El mero ruido de las hojas secas bajo sus pies, el olor de la tierra mojada, la sombra de un árbol, todo aquello que ya era para él un recuerdo, contribuía a unirlo de nuevo con la época anterior a su viaje. Volvían, entonces, a quedar como no vividos o lejanos los años pasados fuera de su casa.

Pero ¿estaba, ahora, realmente cerca de su padre? Su aire grave, ¿no lo detenía? Su voz baja y pausada, ¿no parecía estar manteniendo una distancia entre los dos? Hablaba como si cada término fuera profundamente meditado, como si temiera que aun en la frase más insignificante pudiera ir alguna palabra que aclarara el misterio que lo rodeaba. Exceptuando al hijo, ¿existiría para él algo interesante en el mundo? Parecía más bien que todo lo que podía conmoverlo había pasado ya, que seguramente, cuando abstraído ce-

rraba los ojos, detrás de ellos estaban los acontecimientos o los sueños que podían emocionarlo, ahí donde su pasado renacería.

Sería difícil precisar en qué momento empezó Enrique a tener conciencia de lo que sentía; y si aquello se le reveló lentamente o si fué como si de pronto lo asaltaran en medio del campo. Tal vez, entonces, la tormenta hizo desaparecer prematuramente las últimas luces de la tarde; tal vez la oscuridad se mezcló al rumor insistente de la lluvia para hacer el ambiente más tétrico y frío. O bien, fué en una hermosa tarde de sol. Pero no es necesario señalar el instante que se produjo, ni seguir paso a paso, si lo hubo, la elaboración de lo que al fin fué su desventura. Lo cierto es que en poco tiempo llegó a tener idea de lo que puede ser la perfección del sufrimiento al conocer la soledad, la desesperanza y el horror.

No podía confiarse a nadie. Tenía que luchar solo, forzosamente desamparado. Si por una levísima esperanza de salvarse, hablaba, lo creerían loco o por lo menos en peligro de estarlo. Él sabía que una fuerza incomprensible lo estaba preservando de la demencia. ¿Habría sido fácil para alguien resistir la doble intervención en un hecho terrible: presentirlo y realizarlo? Un extraño designio le concedía ese poder no otorgado a cualquiera para condenarlo al mismo tiempo, sin la menor autoridad para librarse, a una larga noche de dolor y de miedo. Sin embargo, cuando todo hubiera sucedido la hipótesis de su locura influiría favorablemente. No pensaba a menudo en el tiempo en que el hecho fuera irreparable; no se creía capaz de sobrevivirlo. Apenas podía confesarse a sí mismo: "voy a matar a un hombre".

Ver al hijo pálido y silencioso como había sido visto el padre durante tanto tiempo, hacía pensar que fatalmente, como sucesor de un reino de sombras, ocupaba el lugar que le correspondía. Pero Enrique no podía aceptar sin rebelarse su trágica misión. Pasaba por todas las cavilaciones del desesperado. Procuraba convencerse de que era lo bastante cobarde como para huir de un acto violento y le adjudicaba a su cobardía la grandeza del heroísmo. Soñaba en tener miedo como otro soñaría en ser valiente. Examinaba los rostros de las personas que en alguna forma habían intervenido o intervenían en su vida. ¿Cuál de ellos podría ser el que mereciera su odio? Todos quedaban exentos por cariño o por indiferencia. Confiaba entonces, débilmente, en el tiempo que tendría que pasar para que llegara aquel que sería la víctima y surgiera entre ambos el mo-

tivo poderoso que lo induciría al crimen. Pero todas sus consideraciones se desmoronaban ante la inminencia del hecho. Se le presentaba éste con tal número de detalles, parecía captado con tanta fidelidad que hubiera tenido que oponer a su obsesión una fuerza equivalente. No debía creer que el hombre muerto tendido sobre el pasto pudiera dejar de ser una idea para entrar en la realidad. Ni que un amanecer lo iluminaría, ahí, cerca del mismo lugar en el que tantas veces había jugado siendo niño, y que él, o cualquiera que se animara, podría tocar esa mano crispada asomada a medias entre la sangre y el pasto. Y menos que el asesino de ese hombre fuera él mismo. Aun tratando de huir de aquella visión se imaginaba erguido ante el muerto, pero más pálido. Ni siquiera atinaría a desprenderse del revólver asido torpemente...

Mientras hablaba, Enrique iba imaginando en el silencio de su padre una secreta ayuda. Aquella tarde no resistió la tentación de compartir con alguien su ansiedad y habría hablado aunque sus palabras tuvieran el mismo inútil afán de las olas cuando arrastran un cadáver hasta la playa. "... A veces es como si se iluminara con más intensidad ese momento y descubro nuevos detalles: una mancha de sangre agrandándose en el pasto; una luz que puede ser la del alba sobre la frente del muerto; su boca entreabierta como si hubiera estado por decir algo. También lo veo antes, cuando de pie, delante de mí, pienso, quizá, que puede hacerme frente. Su mirada de odio me llega y lo veo tambalearse y caer hacia atrás porque ya está herido. Su cabello rubio parece lanzar un reflejo antes de quedar oculto entre la hierba. No sé si en ese momento me inclinaré sobre él con la esperanza de que aún me hable. Pero ahora sí lo hago. Trato con toda la fuerza de mi pensamiento de arrancarle una palabra, de darle tiempo entre mi balazo y su muerte para que me diga por qué tengo que matarlo; porque yo no podré odiarlo. Un motivo casual o muy extraño será el que coloque el revólver en mi mano..." Cuando terminó de hablar le pareció que un juez se erguía frente a él. Si la mirada de su padre dejaba traslucir algo que no fuera sed de justicia, no era bondad ni nada que demostrara identificación con su dolor. "¿Qué quieres decir con todo eso?" Estas palabras podían haber significado deseo de aclarar la extraña situación del hijo si no hubieran sido dichas en un tono tan airado y severo. Enrique volvió a hablar, desordenadamente, sin detenerse a pensar lo que decía, tratando sólo de detener el llanto que le subía a la garganta. Instin-

tivamente había elegido la manera más fácil de llegar hasta su padre. Cuando dejó de hablar, aquél se había despojado de toda severidad. Debía estar profundamente impresionado porque se había puesto muy pálido y parecía no tener fuerzas ni para levantar una mano y tendérsela como prueba más expresiva de que no lo abandonaría. Tenía el aire del que siente que algo muy terrible está pasando por su vida. Enrique aceptó su palidez, su mirada apagada, su gran abatimiento, como detalles naturales que le demostraban hasta qué punto repercutían en él sus sufrimientos. Tampoco le resultó extraño que de labios de ese hombre, que para cualquiera que hubiera juzgado fríamente habría sido el más necesitado de amparo, le llegara la primera esperanza de salvación.

En medio de la noche, el disparo de un revólver hizo sobresaltar a Enrique. Por primera vez, desde hacía mucho tiempo, no pensó en sí mismo; el temor de que su padre corriera peligro lo dominó por completo:

No lo encontró más pálido que en el momento de su confesión, y aun puede ser que hubiera más brillo en su mirada. Miraba a su hijo con una expresión tal de amor y de ansiedad que hacía pensar si no estaría tratando de llevarse, siquiera, la imagen de su rostro para tenerla como un punto luminoso; confiaría poco en la paz y en la luz de su nueva vida. La mano con que se oprimía el pecho se llenó de sangre y el revólver que sostenía en la otra cayó sobre la alfombra. De nuevo imponía a su hijo una separación.

Pocas eran las palabras con que el suicida dejó explicada su determinación, pero suficientes para liberar a Enrique de la idea del crimen. La obsesión que lo había torturado casi desde el momento de su vuelta al hogar derivaba, en efecto, de un crimen real. Pero de un crimen que ya había sido cometido. Hacía más de ocho años que su padre había deshecho de un balazo toda una red de amor y de ternura, de amor que habría sido, tal vez, perfecto si no hubiera necesitado de la traición para subsistir. Enrique lamentó que el vago recuerdo de su madre se aclarara hasta descubrirle la mirada —quién sabe qué destellos de pasión reservaban sus ojos para otro hombre— posándose fría y casi desdeñosa en su padre.

Sí, Enrique se liberó al fin de la obsesión de cometer un crimen pero fué necesario mucho tiempo para que pudiera dejar de repetirse a sí mismo: “yo también maté al amante de mi madre”.

CRONICAS

SOBRE "NOTAS DE UN NOVELISTA"¹

ESTE libro es Mallea. Mallea hablando, participándonos su afán literario, sus dificultades, su fe. Es escucharlo más, porque Mallea habla poco. Nada más interesante que oír a un hombre reservado. Si se decide a comunicarnos su voz es porque algo grave va a decirnos. Mallea lo hace con emoción, con gravedad. Y esa voz nos alcanza sin que podamos protestar de su recto sentido. En estas *Notas* la palabra escrita es la articulación de Mallea y a la vez el ropaje estricto del concepto. Así logra un escritor su lenguaje, su estilo rotundo.

Este libro tiene un solo tema: Mallea mismo, Mallea escritor. Un autor que padece la novela y denuncia, con unción, su padecer. Páginas varias repiten una idéntica pregunta. El ser de la novela es el de un misterio que nos roza a cada paso y que al novelista incumbe conjurar, traer a luz. ¿Cómo? Renovando un mito inmemorial y cercano. Tan cercano que para mostrarlo hay que omitirse. Nada menos. Pena, más que trabajo, eso de no estar. Es el precio de la fábula. Y Mallea nos cuenta su penuria. Entonces vibra, confiesa. No ha sufrido en vano. Estas notas son formadoras.

Pero el autorretrato se continúa más allá del apunte confidencial, en el acabado ensayo sobre Valéry, en Kassner como en Gide. El mismo entusiasmo por la verdad que animó al escritor desde sus comienzos lo obliga aquí a descubrirse, a mostrarse una vez más como el admirador de la vida y del hombre. Por eso, quizá, sus personajes más logrados sean aquellos en que anida, como una maldición, la falta de objeto, el gran pecado de los enemigos del alma.

¹ EDUARDO MALLEA: *Notas de un novelista*. (Emecé, Buenos Aires, 1954).

Esos seres vacíos, que ambulan por toda la obra del escritor y que Mallea ha encarnado en determinados protagonistas femeninos, pertenecen a una temática cuyo *ethos* tendrá que valorarse algún día en la estimación general del novelista.

Vivir es llegar al fondo de las cosas, sin miedo. Es un arrojo total que nos da la medida y la aventura del personaje junto con la del novelista mismo, porque el vivir y el novelar pertenecen a un solo destino de angustia y de hazaña. Una novela actúa en orden a tal asunción o no actúa, sencillamente. Sólo del primer modo habrá hecho el escritor acto de lealtad con el hombre. La admiración por Graham Greene confirma en Mallea la moralidad profunda de un arte que compromete toda la persona porque no distingue la obra de su íntima virtud de pérdida, de entrega, de caridad. Con esta tesitura se prepara Mallea para escribir el "primer verdadero libro" de que nos habla en su conmovedor tríptico personal.

Las *Notas* que componen este penúltimo libro del autor de *La Bahía de Silencio* pueden ser estimadas desde cualquiera de sus temas pues aunque abarquen el ensayo tanto como el aforismo, la línea íntima como la meditación del propio oficio, a todas las inspira una misma *posición* frente a la vida y frente al arte, renovadora del asunto que acusa la obra entera del novelista si no el apunte circunstancial del ensayista. Pero aquí las preocupaciones del escritor alcanzan un nivel de expresión más definido, más límpido. Una seguridad de mano, en fin, que es manejo preciso de la idea. Además, una introspección aguda y simpática. Simpática hasta en la auto-crítica que Mallea se impone sin complacencias, convencido de que la *gracia* que se da en toda obra excelente no se posa, en todo caso, sin el trabajo infatigable del que es, indiscutiblemente, ejemplo. Preferimos entender las *Notas*, sin embargo, como la inquietud de quien trabaja una materia difícil y se hace cuestión sobre la oculta forma que le conviene. Toda una problemática de la novela —expresamente tratada en el último capítulo— campea por las páginas del libro y en ella reside, tal vez, su valor más cierto. Se podrá disentir con la estética de Mallea, tal como resulta aplicada en el plano de su novelística. Deberá reconocerse, empero, que el autor se halla firme en las ideas que profesa sobre el género, que asienta en la ontología más ardua.

¿Habrá que agregar que estas *Notas* denuncian en Mallea el obligado tramo de un camino? No resisto a transcribir las palabras con que Julien Green encabeza su *Diario*: "... Ce journal que je

me propose de tenir le plus régulièrement qu'il me sera possible, m'aidera, je crois, à voir plus clair en moi-même. C'est ma vie entière que je compte mettre en ces pages, avec une franchise et une exactitude absolues . . ."

MARIO A. LANCELOTTI

P A P E L E S

PSICOLOGÍA DEL TURISTA

DESDE que me desterré de la Argentina he viajado por once países de América y por cuatro de Europa. Pensando en qué es lo que siento cuando viajo me propongo esbozar una psicología del turista.

Al partir se siente cierto desasosiego. Sabemos que nos van a pasar muchas cosas. ¿Buenas? Sí. Esperamos que sí. Por eso viajamos. Pero acaso nos pasen también cosas malas. Sentimiento de liberación, pues, por el orden habitual que dejamos atrás, y presentimiento de peligro por las aventuras que nos salgan al paso.

De nuestro temperamento personal y de nuestras personales circunstancias depende el tono emotivo del acto mismo de la partida. Unos ríen, otros lagrimean. Pero lo común es que, ya en trayecto, todos, los joviales tanto como los atristados, descubramos con asombro que nos hemos quedado incompletos. No es que nos falte un pedazo, sino que ahora somos un pedazo. Nos hemos desarraigado de nuestra tierra y vamos con las raíces colgando por el aire.

Ya estamos en tierra ajena. ¡Qué solos! Ya no nos respalda la nación, ya no enfrentamos connacionales que nos entienden al menor gesto. Y así, disminuídos vitalmente, nos preparamos para eso que se llama "ver mundo". Pero justamente entonces es cuando de todos los rincones de la ciudad extraña se sueltan unos parásitos de instinto infalible, nos rodean ávidamente y se nos prenden al bolsillo: hoteleros, guías, vendedores ambulantes, prostitutas, agentes del mercado negro, limosneros, pícaros . . . Son criaturas descentradas y a veces excéntricas que suelen halagarnos haciéndonos creer que tan luego nosotros, los recién llegados, somos el centro de la vida. Los turistas vanidosos prefieren que se les trate como turistas. Reinan en

una Corte de los Milagros. Egocentrismo. ¡Ojo! Hay que librarse de esas falsas envolturas. Para eso, nada mejor que observar a las gentes que trabajan o descansan sin interesarse por nosotros. Gentes en cuyas existencias no podemos penetrar. Llenan las calles y van a lo suyo, conversan en los cafés de temas que no entenderíamos, continúan haciendo cosas que no tienen nada que ver con nosotros. Esas gentes son las que están en su quicio. Y al reconocer así la normalidad profunda en la vida de una nación es uno quien se siente desquiciado.

Flotamos como en un sueño. Sensación de “¿dónde estoy?”, de “¿qué hago aquí?”, como si saliéramos de un ensayo y abriéramos los ojos entre desconocidos. Esta sensación (al principio humillante) acaba por divertirnos y decidimos sacar partido de nuestra condición de fantasmas observadores. Todo nos llama la atención. La nueva realidad nos asalta con sus oleadas de cosas. Nuestros sentidos ya no dan abasto. Estamos intervenidos, enajenados. Y el embate es tan furioso que parece que va a deshacer el perfil de la patria, estampado en nuestra alma. Pero de un modo sutil —tan sutil que muchos no lo advierten— ese perfil de la patria lejana se rehace. Sólo que se rehace al revés, en negativo, sobre la tierra que pisamos sin poseer. Se rehace al proyectar nuestros asombros. Nos asombra encontrar lo que no tenemos en casa, nos asombra no encontrar lo que sí tenemos en casa. Y así el asombro deja su impronta ideal y en la realidad extranjera queda acuñada la forma interior de nuestra cuna.

Éste es el momento en que se deben escribir cartas o abrir un diario íntimo o iniciar un libro de viajes. Es, para la literatura, el momento germinativo. Curiosos, alertas, sensitivos vamos percibiendo detalles reveladores de una cultura diferente. No perder ni un minuto. Anotarlos, anotarlos. Si nos acostumbramos a ellos —y claro que nos acostumbraremos— perderán toda su significación y ya ni siquiera podremos evocarlos vivamente. Los pedantes se burlan de quienes, sobre la marcha, escriben libros de viajes sin más experiencia que un par de semanas aquí y otro allá. Son sin embargo los únicos libros de viajes dignos de leerse. Nos dan, con incomparable frescura impresionista, el doble cuadro del país extraño que se despliega ante los ojos y del país nativo que se repliega en el alma.

Además de ese conocimiento impresionista hay otro que implica una disciplina intelectual. Se leen libros, se va a los museos... Y uno, de pronto, advierte que ha vuelto a los años estudiantiles. Con

el mismo ánimo con que seguíamos un curso en el Colegio Nacional ahora seguimos este curso elemental en una civilización viva. Es un rejuvenecimiento. Y el afán de saber, como cuando éramos estudiantes, recurre a textos insuficientes. Uno anda cargado de mapas, de folletos, de horarios. Se obedecen mansamente las indicaciones. Hay que ver esto y aquello y lo de más allá. Todo en el orden establecido por el vademécum. Y uno anda y anda, visitando lugares gloriosos, a veces para gozar de su vista, a veces —también en esto parecidos a los estudiantes— un poco distraídos y por sólo cumplir con una obligación. En estos casos el turista va de un sitio a otro, con el librito abierto en las manos para comprobar que, en efecto, no lo han engañado y tal catedral está todavía frente a tal plaza. Uno se tranquiliza: sí, allí está.

Al recorrer las ciudades de barrio en barrio, y los países de ciudad en ciudad, y el planeta de país en país, uno siente la alegría de andar. Todos hemos sido alguna vez buenos caminadores, pero después, qué otro remedio, nos dejamos atar a un escritorio y no hubo más caminata que la de casa a la oficina y de la oficina a casa. El turista sale de la rutina a la ruta y, libremente, se echa a pasear por el mundo. ¡Entonces es cuando se siente el placer del cuerpo sano! Y gratitud por nuestros músculos ágiles.

Otros músculos se ponen a trabajar, músculos del espíritu. Ante todo, los músculos de la crítica. Se critica todo lo defectuoso, lo torpe, lo feo que aparece ante nuestra vista. Y, si estamos admirando formas superiores de civilización, la crítica, como allí no tiene nada que alacranear, vuelve el aguijón sobre nuestro país de origen: comparamos, lamentándonos de las fallas domésticas y, mentalmente, corrigiéndolas.

Ejercicio más delicado que el criticar es el comprender los modos ajenos de vida. Estábamos instalados en un país, pero eso era todavía quedarse afuera. Ahora nos instalamos dentro de las costumbres de ese país. Simpatizamos con ellas y aprendemos a relacionarlas hasta que cobren un sentido valioso.

Ya compenetrados de las formas de existencia de otros pueblos, otro ejercicio: el deseo de ayudar. Algo bueno tiene nuestro propio país (lo sentimos en los tironcitos de la nostalgia) y quisiéramos que esa bondad prendiera también en el país visitado. ¡Si pudiéramos regalar lo que tenemos en casa y falta en la ajena! Éste es el trance más peligroso para un turista: es cuando suele hacerse impertinente.

Él sabe que, sinceramente, su propósito es ayudar, pero, para los demás, su gesto se parece demasiado al de la arrogancia.

Otra cosa: ocurre que, en el deseo de identificarse con la persona histórica, cultural con la que convive, el turista se propone engañar a quienes le hablan, hacerles creer que es uno de ellos. Infaliblemente se le descubre que es extranjero. Uno llega a sentir cierto disgusto por la entonación regional de nuestra lengua, que nos impide ser universales. Y no sólo la lengua, sino también toda una concepción de la vida nos rechaza en el instante en que nos ofrecíamos amorosamente.

Fracasados en nuestro amoroso deseo de confundirnos con la vida del pueblo amigo nos recogemos y cobramos conciencia de nosotros mismos. El vivir como turista ha sido una autognosis. Hemos aprendido no sólo que somos diferentes, sino en qué y por qué. Y procuramos vivir ejemplarmente. Nos sentimos plenipotenciarios de nuestro propio país. Que se estime en nosotros, si somos argentinos, el valor argentino de esta fórmula de cortesía, de este gesto generoso . . .

Ha llegado el momento de regresar, que es tan emocionante como el de partir. Pero la psicología del regreso es harina de otro costal,

AZORÍN

Estoy con Guillermo Díaz-Plaja en un café de Madrid. Hablamos de Azorín.

—¿Se le puede ver? —pregunto.

—Claro que sí. ¿Quieres que le hablemos por teléfono?

—Bueno.

Que sí, que nos espera.

Nos hacen pasar a una salita amueblada a la antigua. En el centro, una mesa redonda, cubierta de terciopelo. Un sofá, dos sillones, una silla, todo tapizado en pardo. Una araña de cinco luces. Láminas francesas por las paredes blancas. Una vitrina.

Oigo pasos. Pasos rápidos.

Azorín.

Es un viejito esbelto, pulcro, sencillo, ágil. Nos sonríe, nos saluda. Sonrisa y saludo de tímido, de hombre más respetuoso de los demás que consciente del respeto que los demás tienen por él.

Nos sentamos.

El rostro, impecablemente afeitado, es enjuto, con pómulos rosáceos de viejo fuerte. La gran frente se abomba entre el pelo gris, lacio, escaso. La boca (sin labios, sin dientes) es un tajo que se alza en curva, de comisura a comisura. Hacia la izquierda, la curva se arrufa en un desdeñoso festón. Es como si la navaja que le cortó la boca se hubiera doblado un poquito, rebanando una muesca del labio superior. Los ojos, pequeñísimos, azulean en el fondo de párpados muy anchos, de cuencas muy profundas, de cejas muy altas y descoloridas. Esos ojillos lagrimean constantemente; pero su brillo no es siempre el de la lágrima, sino el de la sonrisa. El escultor que le modeló esa cara debió de pasar la mano, de abajo hacia arriba, levantando el mentón, el centro de la boca, la punta de la nariz, el entreceño, mientras caían a los lados los pelos de las sienes, los ojos, las mejillas y los pliegues de los labios.

Que Azorín no hablaba, que era una momia se me había dicho. El Azorín que está enfrente, sentado al otro lado de la mesa, es un Azorín conversador. Sólo que el hilo de su conversación es aun más simple que el de su literatura. El pensamiento discurre en frases yuxtapuestas o débilmente coordinadas: pocas veces las subordina en una vasta oración rica en dialéctica. Su voz es lenta, suave, sin énfasis, con una inseguridad que no es sólo cosa de los años, sino también de la timidez. Voz entrecortada que, además, se da en frases cortas. Entre frase y frase, un golpecito de la mano sobre la mesa y un encogimiento de hombros. Esto hay que describirlo mejor, para quienes se interesan por la estilística del lenguaje gestual tanto como por la del lenguaje literario. Mientras habla, con la mano derecha va golpeando suavemente la mesa: cada golpecito es como el punto final de una sentencia. Y cada vez que propone una idea, después de dar el golpecito se encoge de hombros como un niño tímido o, más bien, como si dijera: "Bueno, eso es lo que me parece a mí. Para mí, al menos, eso es así". Se sonríe con los labios cerrados, y la sonrisa se le hace un caramelo que chupa y chupa muy contento. En los momentos de seriedad su rostro cobra un aire de lejanía y altivez: la cabeza, un poco echada hacia atrás, y los ojillos fijos en un punto del aire, alto, distante.

—¿Escribe, maestro? —pregunta Díaz-Plaja.

—No. Ya no. Leo. Hay que leer. Leer y leer. Y el cine.

—Ah, sí. Me han dicho que va usted al cine, todos los días.

—Los que puedo.

Discutimos sobre el cine y la literatura. No estamos de acuerdo: Azorín cree que el cine es, debe ser, literatura. ("Una película está hecha sobre un guión, y el guión es pura literatura. Aun la imagen, lo más cinematográfico, sigue las acotaciones literarias del autor del guión.") Le digo que iré a ver la película española *El Alcalde de Zalamea*.

—No espere usted demasiado —me advierte—. En primer lugar, la obra misma es absurda. ¿No es de 1642? ¿O 43? Calderón pidió que le dieran de baja en el ejército y en seguida escribió la obra. Debíó de haber quedado impresionado por sus años de vida militar. Había tomado parte en la batalla contra los catalanes. La obra tiene un espíritu antimilitarista absurdo. Es la exaltación del labrador sobre el militar, del alcalde Pedro Crespo sobre el capitán don Álvaro de Ataíde. Demagogia: que sin el labrador no habría capitán. Al revés: sin el capitán no habría labrador. El capitán, primero, conquista la tierra; después vienen los labradores a cultivarla. Una España de Pedro Crespo estaría todavía bajo los árabes. Pedro Crespo ajusticia a don Álvaro con el más vil de los castigos: el garrote. Absurdo. De ocurrir eso de veras, lo primero que hubiera hecho Felipe II hubiese sido ajusticiar a Pedro Crespo. A Calderón las ganas antimilitaristas se le propasaron. Además, ¿cómo sabemos que don Álvaro de veras es culpable de haber violado a Isabel? A una mujer no se la viola tan fácilmente. Si ella no quiere, no hay modo. Hay una carta muy graciosa de Juan Valera, una de sus *Cartas desde Rusia*, en la que cuenta cómo quiso violar a una mujer, y no pudo. El tema de las mujeres violadas, en el teatro, era efectista, no real. Todo el drama de Calderón es falso. No espere usted demasiado de la película.

—¿Desde cuándo se interesa usted por el cine?

—Desde hace cuatro o cinco años. Demasiado tarde para escribir para el cine. Además en España no hubiera tenido ninguna posibilidad. Aquí la gente de cine no quiere estudiar.

—Pero de lo que usted ha escrito ¿hay algo que podría llevarse al cine? Acaso algunas comedias...

—¿Comedias? No. Quizá *Doña Inés*... Pero no sé. Me han hablado de una película corta: *Las mujeres de Azorín*. Película de unos pocos minutos. Cada mujer en su paisaje; la mujer en el paisaje... Pero no sé...

Le cuento que mi primer ensayo de crítica literaria fué sobre sus libros: se publicó en *Nosotros*, de Buenos Aires, hace un cuarto

de siglo. Quiero decirle cuánto los admiraba y qué es lo que veía de valioso en ellos, pero Azorín, modestamente, desvía la conversación. Hasta creo que se ha ruborizado.

DEFINIRSE, NO DEFINIR

No pierdas el tiempo, cuando escribas, en definir el campo filosófico dentro del que trabajas. (A menos que seas uno de esos carpinteros que quieren poner puertas al campo.) O el predicado de tu definición es excesivamente concreto, y en este caso incurres en una tautología (v. gr.: "La Estética es el estudio de lo estético") o el predicado es excesivamente general (v. gr.: "La Estética es el estudio de algo"). Los profesores, para disimular este inevitable fracaso, recurren a definiciones que juegan a las visitas y van y vienen de la casa de Gedeón a la de Perogrullo: esas definiciones (v. gr.: las que da Friedrich Kainz en su *Estética*) tropiezan entre sí y quedan automáticamente canceladas. A la postre, no sabemos más que antes. No pierdas el tiempo, pues. Lo que sí debes definir es tu trabajo: tu objeto, tu intención, tu perspectiva, tu método... Es decir, debes definirte. A los campos filosóficos no los define nadie: son de aire y se los lleva el viento.

Ann Arbor, Michigan, Noviembre 1954.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

NOTAS

Libros

ENSAYOS

ROBERTO P. GIUSTI: *Momentos y aspectos de la cultura argentina* (Raigal, Buenos Aires, 1954).

SERÍA comprensible que muchos se preguntaran ahora por qué Giusti no se ha decidido todavía a escribir su libro verdadero: el libro de sus Memorias. Sería comprensible porque ahora ya se puede saber que sus mejores páginas son como fragmentos de ese libro suyo aún no escrito. Esto se adivina sobre todo al leer, en la publicación que acaba de entregarnos, su crónica sobre la vida, las empresas y los hombres del viejo Ateneo, fundado en Buenos Aires, en el 92, y ese otro capítulo sobre las "Tertulias literarias y escritores porteños de principios de siglo".

En esas dos semblanzas la prosa es más flúida, y el cronista más libre. Está hablando de lo que sabe, de lo que conoce mejor que nadie, de lo que ha vivido, de lo que ama y comprende. Por eso, en una página y media, deja recortada la más verosímil de las imágenes de Carriego, para traer un ejemplo. Por eso cuesta también bastante trabajo imaginar que Ingenieros haya podido ser otro, y no el que Giusti nos pinta. Y así con todos los demás.

Son como fragmentos de unas Memorias incompletas esos trazos. Las figuras que allí se llevan y se traen están tratadas con ese tono nostálgico del que recuerda. Están extraídas de los fondos del recuerdo con esa nostalgia inevitable del que habla de algo valioso que se ha perdido.

Y no se puede dar vuelta la hoja con facilidad sobre este tono rememorativo del libro. No podemos encogernos de hombros sencillamente, atribuir a ese sentimiento un carácter convencional, imputarlo a la edad o a otras circunstancias personales del autor. No podemos hacerlo porque así como es cierto que aquel mundillo porteño del 900 era parte integrante de otro mundo ya muerto —tan atacado y quizá atacable— también es cierto que no tenemos motivos para

enorgullecernos de este otro mundo nuevo y nuestro, llegado para reemplazarlo.

No tenemos motivos para enorgullecernos, aunque tampoco tengamos la posibilidad de rechazarlo de plano ya que él es ahora nuestra vida, nuestra única vida. Otra es la actitud del autor de estos *Momentos*. Él es, y en cada renglón nos lo recuerda, el sobreviviente de aquella situación distinta. De su incomodidad profunda, de su sorpresa, de su resistencia a aceptar las nuevas ligaduras que nos atan, nace su postura de escritor de memorias, su adhesión a aquellos hombres, su sufragio en favor de aquellos años más libres.

Leamos algo al azar. Carlos Vega Belgrano aparece en la página 74. Era quien abriría las columnas de *El Tiempo* a los jóvenes de todos los colores. Era el inocente autor de un libro de *Pensamientos*. Era quien habría de recibir la dedicatoria de *Prosas profanas* y de *Las montañas del oro* —Lugones ya había hecho su irrupción como poeta socialista. Era, por sobre todo, todavía, el nieto del General, el nieto del creador de la bandera. Y es claro que mientras esos hombres presidieran olímpicamente nuestra república de las letras, la “desmantelada”, al menos no habrían de conocerse en ella esas diferenciaciones posteriores, que alguien señalara, entre lo que *se escribe*, lo que *se puede escribir* y lo que *hay que escribir*.

Eran años más libres. En su cúspide política, nuestros años victorianos. Estaban surcados por ilusiones tenaces; más abajo, por impulsos de reforma y de reconstrucción, en ocasiones por coletazos románticos, a veces por la tuberculosis que raleaba sus filas.

Después, a lo largo de nuestro medio siglo, a través de sucesivos momentos de reacción, tuvimos oportunidad de darnos cuenta de que un nuevo turno histórico empezaba: restaurador, negador.

Allí inserta Giusti sus recuerdos del tiempo viejo. Y son también recuerdos, memoria, los capítulos que podríamos llamar ideológicos: el dedicado al siglo XIX argentino, el titulado “Defensa del espíritu de Mayo”. Páginas que, si bien están concebidas con intención polémica, no llegan a ganar fuerza de ser tomadas aisladamente. Porque son en verdad una parte subordinada de la crónica; la parte que relata cuáles fueron las ideas que presidieron el desarrollo de los hechos; una incursión complementaria por el camino lateral de las doctrinas que de muchas maneras alentaban en ese pasado reciente, nuestro, hacia donde el libro se abre con las palabras de un testimonio vivo.

La relación entre Giusti y los que hoy, en Buenos Aires, viven todavía los años de la juventud, no empieza por cierto con la lectura de los cinco trabajos que integran desde ahora este volumen. La mayoría de nosotros ya habíamos leído su nombre —hace tiempo de esto— sobre las tapas de nuestros primeros textos de gramática. Después, más tarde, algunos números de “Nosotros” nos ayudaron a entender qué distancia media entre los viejos libros ya hechos, terminados, serenos —la literatura—, y el nervioso mundo pleno de frustraciones que rodea los libros no escritos todavía, quizá en trance de ser escritos casi bajo nuestra mirada.

Ahora creemos que es otra vez nuestro viejo profesor quien ha querido

llegar hasta nosotros con esta fragmentaria memoria suya, abierta. Alimentarse con "la sustancia de espíritus libertados del miedo, la superstición y la idolatría" —tiene dicho en otra parte— significa para los hombres "hacer imposible" la realización del miedo, la superstición, la idolatría. ¿Es esto también una "santa ingenuidad"? Resultaría doloroso, por lo menos, pensar que esfuerzos paralelos, coincidentes, no han de poder sumarse, agregarse, a lo largo de las generaciones. Aumentaría el desasosiego arrogarse la dura necesidad de tener que empezar de nuevo cada vez.

Por eso nuestro viejo profesor, con ese estilo suyo de prosa hablada, ha deseado darnos estas páginas en las que queda escrito algo de todo lo que integra su memoria entrañable de otra vida reciente. Ésa es su manera de sumarse a la contienda de todos los días, su manera de añadir argumentos a la polémica, en este tiempo nuestro, por esencia, polémico.

ALDO PRIOR

FLORENCIO ESCARDÓ: *Anatomía de la familia* (El Ateneo, Buenos Aires, 1954); *El alma del médico* (Assandri, Córdoba, 1954).

ESTE año los círculos médicos del país hallaron necesario recordar que el doctor Florencio Escardó cumplía sus bodas de plata en el ejercicio de la profesión. No todos los 25 años profesionales son dignos de ser celebrados; la simple duración no es un título, por bergsoniano que sea el profesional. Lo conmemorable es, obviamente, la lección que pueda desprenderse de ahí, la prueba de que, durante esos años, no ha dejado de funcionar, y no ha funcionado en vano, "la alquitara pensativa"; lo conmemorable son las quintas esencias destiladas. Tan médico como escritor, el doctor Escardó es ambas cosas por don profundo, anterior y posterior a todo diploma posible. Si él ha podido decir que es médico desde antes de poseer el título, cabe reconocer que es escritor hasta después del médico. Con su propio tono, a su propio nivel (el nivel de las excelencias americanas), pertenece a la familia universal de los Munthe, los Carrel, los Olsen, los Schweitzer, exponentes ejemplares de una feliz integración del hombre de mentalidad científica y el hombre de inspiración creadora. Como hombre de ciencia y como hombre de letras, tiene su estilo propio; una calidad trascendente emana de este estilo, que en cuanto a los aspectos de su personalidad profesional, obliga a pensar en él con la palabra maestro. Dondequiera que él haya tomado sus conocimientos y su arte, se tiene la impresión de que éstos comienzan de nuevo en él, suman y siguen en poderes de rebrote original y fecundo por sí mismo. Sabe suscitar en torno suyo el discípulo, esto es el hombre en cuyo espíritu se anudan la tradición eficaz y la libertad responsable. Todas estas virtudes habían quedado ya de sobra acreditadas en considerable suma de discípulos (fieles e infieles —que de todo ha de haber en la viña—), conferencias magistrales, brillantes páginas sueltas, libros insustituíbles, piezas teatrales llenas de ingenio y gracia; pero

el doctor Escardó sale al encuentro del codo cronológico con dos nuevas obras en la mano, si pequeñas por el volumen, particularmente henchidas, que valen sobre el argénteo ciclo por un espléndido broche de oro.

Los médicos —cuenta el doctor Escardó— le preguntaron por qué había decidido titular su libro *Anatomía de la familia* y no “Fisiología de la familia”, ya que, adentro, se trataba de funciones, de las “funciones intrafamiliares”, según su lenguaje. “La anatomía es la fisiología vista en la resultante biológica de la estructura”, les contestó el doctor Escardó, bastante esotéricamente al parecer, pues he podido por mi parte comprobar que los médicos continúan desconcertados. Tal vez esto dependa del concepto un poco aflictivo que los médicos adquieren de la anatomía en el primer año de la facultad, y algo tendría que ver con un didáctico descuartizamiento. En cierto modo podría decirse que el concepto médico de la anatomía comienza del cadáver para adelante. Como en general los médicos, al igual que mucha gente, siguen pensando con la palabra familia en una especie de cuerpo orgánico y vivo, preexistente, y asistido por sí de cierto sacratismo, no es extraño que se acojan más fácilmente a la integradora imagen fisiológica que a la desmembradora idea anatómica. Nosotros los profanos nos hallamos quizá en posición más cómoda para —siquiera— entrever que la concepción del doctor Escardó cifra en una paradoja feliz un escepticismo peculiar muy fundable y una novedad simplemente inspirada. Él no cree que sea lícito sobreentender o subentender nada dado o establecido de antemano, como “cuerpo” o como organismo vivo, bajo el nombre de familia. El asunto surge dificultado por la propia palabra. La historia de la civilización es (entre muchas otras cosas) la historia de palabras que quedan en el aire. Esta es la situación en que se halla ahora la venerable palabra familia. Con ella pensamos en dos cosas: idealísticamente, en un tipo de familia que el mundo moderno ha imposibilitado para siempre; y, concesivamente, en un tipo de familia moderna que no ha acabado de cuajar. No hay familias hechas, o dadas, en el mundo moderno; sólo hay familias por darse, por hacer, familias que la pareja “natural” o la virgen inseminada por obra y gracia de laboratorio (porque hasta eso: ahora ya ni la pareja es indispensable para iniciar la familia) toma a su cargo a partir de sí, a partir de la topada o del prurito. Las “funciones familiares”, a que se refiere el doctor Escardó, son el haz de funciones sociales que tienen por objeto la creación de cierto órgano social que, dentro del leviatánico mundo moderno, siga mereciendo el nombre sacrosanto de familia. Aquí, una vez más, la función creará el órgano, y esta vieja fórmula cifra la notable novedad de la concepción. Ahora puede verse claro: “la anatomía es la fisiología en la resultante biológica de la estructura”. Es decir: la estructura (familiar) es la resultante biológica de una buena convergencia de las funciones sociales que supone el concepto de familia. Así entendemos los profanos la licitud del título elegido arrostradoramente por el doctor Escardó. La concepción inveterada de la familia se vuelve aquí del revés. Ya no valen las antiguas ideas orgánicas imbuídas de dogmatismo jerárquico. Antes que un orden dado, la familia configura hoy “un clima”, del que

debe responder la conducta conciente de la pareja y demás accesorios humanos del complejo doméstico, según requisitos circunstanciales. "Clima" —aclarar agudamente el doctor Escardó— en este caso significa sistema de seguridad intrafamiliar. "La familia no es un sistema estático de personas conviventes", subraya: es un estado en continua surgencia y fluencia, producto de un juego permanente de reacciones recíprocas entre sus componentes, que la vigilancia de los padres debe mantener en punto de estabilidad y seguridad interna bastantes. Como sistema biópsicosocial, sintetiza el doctor Escardó, la familia es un organismo vivo en elástica actividad. Estamos, pues, en presencia de una especie de concepción deportiva de la anatomía, antítesis de la usual, y ciertamente mucho más útil, aclaratoria y estimulante, ante los problemas de la familia en el mundo moderno.

Lógicamente, "la eficacia funcional de la familia dependerá en gran parte de la capacidad funcional de sus componentes". El órgano agenciado por convergencia eficaz de funciones de conducta, será como una máquina vital destinada a su vez a cumplir una función taxativa: la posibilitación del hijo física y psíquicamente sano: "el niño equilibrado y responsable". Pues de eso se trata al fin; la familia no tiene otro objeto. La doctrina procede aquí de una experiencia médica. El doctor Escardó es uno de los mayores pediatras americanos. La experiencia profesional le ha llevado a la evidencia de que gran parte —la mayor sin duda— de las llamadas enfermedades de los niños no son en rigor sino reflejos o consecuencias de enfermedades de la familia. Ya no se trata, como en los tiempos de Osvaldo, de aquellas culpas secretas de los padres que los hijos pagaban. Las enfermedades de la familia —que, es claro, también pueden estar condimentadas de taras físicas de los progenitores— son las fallas del agenciamiento del organismo funcional, las cuales se proyectan patológicamente sobre el niño bajo formas para él y la sociedad más peligrosas y difíciles de curar que las enfermedades meramente somáticas. Es justo reconocer que la patología del estado familiar procede principalmente de las condiciones características del mundo moderno, de la civilización. En todo caso, todo esto hace que corresponda a los padres actuales "una mayor conciencia de sus funciones y responsabilidades" que a los de antaño. "De los *status* que un mundo progresivamente socializado ofrece a los hombres y a las mujeres, el de padre y de madre se perfilan, sin escape, como una obligación personal que, aunque engastada en un sistema evolutivo y cambiante, requiere en última instancia un cumplimiento que no puede delegarse sin consecuencias para el niño, es decir, para el futuro de la humanidad". Esta intaxatividad, cumplida continuamente a una altura de máquina de precisión dotada de conciencia y elasticidad, constituye el mayor compromiso de la pareja contemporánea. Indudablemente, se está en camino hacia un nuevo tipo de familia "más maduro, autónomo y responsable" que el que heredaron nuestros padres y ya no pudieron encontrar nuestros hijos. Todo el sistema de conceptos —morales, sociológicos, filosóficos— tradicionalmente afectados a la idea de familia, necesitarán, pues, ser debidamente reajustados y reacondicionados; y sobre estas perspectivas se abre fecunda-

mente la obra del doctor Escardó. Las normales imprevisiones paternas sólo podrán ser remediadas mediante una intervención técnica que desgraciadamente sólo suele ser requerida cuando las papas queman: la intervención del pedagogo, o la del pediatra. (Importa distinguir, en el plano de las ideas del doctor Escardó, al pediatra del simple médico de niños. El médico de niños se ocupa de las enfermedades del infante como sujeto individual. El pediatra en cambio, "se ocupa del niño no sólo como parte del conjunto en que está integrado en lo biológico, en lo psíquico y en lo social, sino también como sujeto de una dinámica compleja proyectada evolutivamente hacia el porvenir".) Lo que quiere decir que si bien el doctor Escardó carga primordialmente la responsabilidad de la función familiar sobre los padres, obliga al médico-pediatra a una función mucho más difícil y amplia que la que suele exigírsele. Al ser el médico del niño en la familia el pediatra queda obligado a ser el médico de la familia. La asistencia individual se agranda a asistencia social, en un sentido profundo.

"Médico que no educa es médico a medias; médico que autoriza, así sea permisivamente, el error y el prejuicio, es antimédico." Ahora estamos en las claras galerías del segundo librito de las logradas probanzas argéntas del doctor Escardó: *El alma del médico*. El acento gana aquí plafones de examen de conciencia ética bastante desacostumbrados en nuestras latitudes, y que hacen de esta obrita un hito liminar definitivo en los anales del género. "Ningún médico puede valer más de lo que vale como hombre; la medida del médico es exacta e inextensiblemente la del hombre en quien reside", sentencia el doctor Escardó. Pero ¿a qué escala remite el doctor Escardó la estimación del tamaño humano? La palabra hombre surge aquí con un compromiso valorativo muy premioso: señala al hombre que sabe situarse en la circunstancia y decidirse —a todo precio— según una línea supernormativa por así decir de conducta que sólo las palabras pureza, decencia, y carácter, podrían cifrar. "La fórmula no falla jamás —machaca el doctor Escardó—: hombre pequeño es médico pequeño"; "sólo quienes son hombres en plenitud, son médicos de veras". Hombre, pues, en el sentido de todo un hombre...

Útiles, profundas lecciones, las que brindan estas dos obras del doctor Escardó, aparte las fecundas sugerencias que irradian sobre diversos campos de las ciencias sociales. Escritas con esa nerviosa agilidad, en ese estilo rico de fosforescencias aforísticas, que le son característicos, surgen tan señaladas al interés profesional especializado como al de cuantos buscan en las enseñanzas el hechizo de la buena letra.

BERNARDO CANAL-FEIJÓO

PIERRE DE BOISDEFFRE: *André Malraux* (La Mandrágora, Buenos Aires, 1954).

POR novela se entendió durante varios siglos una obra de características determinadas. Pero en el siglo XX todo puede ser novela, y no se desestiman recursos para operar tan brusca transformación. Abolido el discurso, es decir, el trayecto clásico de la palabra, ésta ha llegado a ser objeto de un culto físico,

diríamos sensual. El *logos*, caído en desuso, es sustituido por la mera grafía, al menos en primera instancia; lo universal abruma, se busca más bien el excitante, ya sea monólogo interior, ya sea realismo telegráfico. Se acepta la imagen clásica de la novela, pero se la deja estar; lo nuevo es procurar efectos más plásticos que intelectuales.

Sin duda por ello, y a la vez porque el planeta resulta ya un sitio demasiado conocido (Robinson Crusoe sería hoy inverosímil, pero no lo fué en el siglo XVIII), y porque la gente prefiere rodearse de seguridades, decaen las perspectivas de lo azaroso; no hay cauce para la narración ingeniosa, cuyo hilo lleno de suspenso; a la vez que de maravilla, invite a la lectura también por su verosimilitud. Tal vez sea ésta una de las razones (junto con la de ofrecer un "argumento" en el sentido tradicional de la palabra, según lo anota Borges) que han determinado el auge de la novela policial, que a la vez ofrece fábula y realidad.

En tal medida reconforta la obra de un escritor que, como Malraux, proporciona en sus novelas ese compendio, raro hoy, de historia y riesgo. Sus novelas de revoluciones, crímenes, guerras, persecuciones y cárceles, aun cuando no siempre enfrentan en un plano profundo las causas de aquella crisis (si es una crisis), poseen al menos las virtudes que no hacen de su lectura un ejercicio áspero, sino placentero. Sobre el contorno agitado o sombrío de aquellas luchas, ofrecen el atractivo de la peripecia, la fascinación de la aventura, sentimiento relegado hoy al cinematógrafo, depositario urbano de la misión de entretener. Porque *El tiempo del desprecio*, *La condición humana*, *El camino real*, *La esperanza*, *Los conquistadores*, son ante todo obras entretenidas, gratas al lector de novelas de aventuras, que busca el halago de la imaginación, el placer de transportarse, impulsado por la ficción, a comarcas lejanas donde se ejecutan acciones memorables y peligrosas.

En el estudio que consagra a Malraux, Pierre de Boisdeffre, provisto de una vasta documentación y sostenido por una admiración infatigable, atiende tal vez menos a dicho aspecto que a lo que podríamos llamar el lado ideológico del autor. En frases ágiles, entusiastas, mediante citas comparadas a dos columnas, nos habla de una fraternidad André Malraux - T. E. Lawrence ("caballeros del nihilismo", los llama), y traza varios aspectos de la obra del escritor francés hasta "Malraux autor de prefacios", pasando por el crítico de arte, el dirigente político y el orador. No sabemos con certeza si este tipo de juicio es el que más se merece la obra de André Malraux. Pero no podemos olvidar que para su contemporáneo y compatriota Paul Valéry, mucho de lo que Malraux exalta, a través de sus personajes, eran "grandes puñeterías"¹ (si bien, desde luego, no lo decía Valéry refiriéndose al ilustre novelista sino a determinados valores, como cierta alianza de la inteligencia y del coraje, cierto heroísmo apasionado y otras concepciones ético-políticas de aquel momento europeo). Entendemos, por tanto, que el ferviente exegeta no le hace

1 "Valéry visto por su hijo", en SUR, Nº 204, octubre de 1951.

mucha justicia a Malraux al subrayar su lado ideológico y no atender, más bien, a su creación de ficciones animadas por el colorido de los mundos histórico-geográficos que tan bien supo explorar.

Con todo, por su acopio de citas y, en particular, de datos biográficos significativos, esta obra merece un sitio especial entre los libros de aquellos que se interesan por la personalidad de Malraux.

LUIS JUSTO

POESÍA

AGUSTINA LARRETA DE ÁLZAGA: *Sin Riberas* (Emecé, Buenos Aires, 1954).

CON un mundo poético en pleno desarrollo y un manejo de las formas en evidente superación, la autora de *El Otro Paisaje* nos entrega ahora este nuevo libro cuyas páginas revelan, dentro de la obra por ella cumplida, un avance rápido y seguro.

Salvo una que otra composición aislada, como "Los muertos" o el soneto dedicado a García Lorca, el volumen presenta una gran unidad temática que contribuye a darle ese sentido de totalidad que lo beneficia y que, al mismo tiempo, facilita al lector la mejor apreciación de sus valores. De una u otra manera, y aun en poemas de aliento esencialmente místico, llama la atención la incidencia en el tema amoroso, a cuyo asedio la autora se entrega desde un sentimiento que, declarado a veces, a veces velado y como oculto, reviste gran intensidad. En ocasiones, partiendo de una circunstancia o de un matiz determinado, de un estímulo exacto, la emoción se da o busca darse en forma directa, de una sola vez, diríamos. En tales momentos la expresión adquiere un gran ceñimiento, asume un giro decididamente sustantivo. En otros instantes, en cambio, varía por completo. La voz parece demorarse gustosamente en llegar a la precisión, como entregada a un lento y feliz despuntar de imágenes y cosas, a través de las cuales y en las cuales la pasión se va fijando. Esta doble modalidad, este juego alternado del decir y del callar, es uno de los encantos seguros del libro.

Señalemos nuestra preferencia por la última de las actitudes apuntadas. En ese no querer decir del todo, en ese apenas sugerir, Agustina Larreta de Álzaga logra sus poemas más altos. Entendámonos: su expresión directa, también acertada, es siempre digna. Pero ocurre que, a fuerza de sustantiva, cae por momentos en lo simplemente nocional, con lo que pierde gracia, misterio, y a veces peca de cierta rigidez. Y aquí, también, algo que interesa consignar: al apartarse de las formas estrictas y buscar una libertad que le permita expresarse de modo más inmediato, Agustina Larreta de Álzaga consigue su propósito, sí, pero, a nuestro entender, el nivel de su poesía desciende. Lo que no ocurre, por ejemplo, salvo en oportunidades muy contadas, en ninguno de los sonetos, que mantienen siempre un tono elevado y son de una gran justeza,

Hemos entrado, pues, a considerar las formas. En este aspecto es dable apreciar, respecto del libro anterior, una superación muy acentuada. Dentro de los moldes tradicionales, grande es la desenvoltura y la facilidad con que la autora dice lo que tiene que decir y quiere decir. Todas las composiciones muestran un sentido muy equilibrado de la estructura, virtud que cada día se vuelve más rara, y son en su mayoría de una gran musicalidad. Hay un dominio técnico evidente, las rimas se dan con naturalidad y la sorpresa, en ellas, no falta. De cuando en cuando nos encontramos con verdaderos alardes de virtuosismo, como en algunos versos con rima interna en los que el eco es muy bien llevado. Y no falta, tampoco, el intento personal, la aventura nacida de la propia exigencia, signo indudable de autenticidad. Como ocurre en ese "Soneto canción", de entrada tan rotunda:

*Soy como el río, río, río,
que va hacia el mar, el mar, el mar,
y el amor mío, mío, mío,
te ha de buscar, buscar, buscar.*

No sabemos, a esta altura, qué podríamos agregar a lo dicho. Conocemos la acendrada vocación de la autora, su amor por la poesía, el fervor con que trabaja y realiza su quehacer. No nos queda más que expresar nuestra satisfacción, entonces, por este libro que tan alta referencia pone en su trayectoria y que tan próxima la muestra a la culminación de su claro destino. Que no otra cosa podemos pensar y sentir frente a poemas de la calidad de "Así", "A un pecador", "Expiación" o "Esa palabra leve...", por no nombrar más que algunos y sentar una preferencia entre los muchos y buenos que este volumen de *Sin Riberas* incluye.

JORGE VOCOS LESCANO

MIGUEL D. ETCHEBARNE: *Juan Nadie* (Alpe, Buenos Aires, 1954).

EL tema del arrabal está tratado, desde fines del siglo pasado, en la obra de la mayoría de los escritores nacionales. Sin embargo, no existe una literatura abundante y sobresaliente donde se muestre el tipo suburbano, su ambiente, y una trama definida, por ejemplo, para lograr su enfoque recreativo en un poema.

"Ojalá este volumen sirva de estímulo para que alguien escriba aquel verosímil poema que hará con el compadre lo que el *Martín Fierro* hizo con el gaucho. Ojalá aquel poema, como el otro, sea menos estudioso de lo accidental, de los dialectos y apariencias del tiempo que de la forma de un destino" escribió Jorge Luis Borges en el prólogo a *El Compadrito* (Emecé, 1945).

Hoy podemos decir que el orillero ya tiene su poema. *Juan Nadie* (Vida y Muerte de un compadre) trae en su línea argumental la trama de una historia enraizada en el arrabal y sumida de sinsabores en la vida de su personaje.

Este poema argumental define una personalidad sobresaliente de nuestros suburbios; se desprende de la persona de Juan una actitud de resentimiento. Ortega y Gasset ha dicho que "el rencor es una emanación de la conciencia de inferioridad. Es la supresión imaginaria de quien no podemos con nuestras propias fuerzas realmente suprimir". De esta manera *Juan Nadie* sale al mundo con el odio por incentivo, destruyendo para construirse, con el propósito de hacerse valer; siempre a la defensiva, "nunca alargando demasiado el brazo" según la sentencia que estampó en *Lejanía* el propio Etchebarne:

*Nació en casilla de lata
con un arroyo en el frente
que era una arisca serpiente
corriendo de mata en mata.
El agua aquella fué grata
a la fugaz inocencia,
y al adquirir la experiencia
que da la vida salvaje,
vió que tan sólo el coraje
mantiene la independencia.*

Entre el campo y la ciudad se marca la franja irregular del suburbio. Las casillas de lata, la casucha sin puerta, el excusado sin techo y de piso de tierra y la bomba de agua son componentes, entre otros, de ese medio cotidiano del compadre.

Etchebarne parte de una realidad elaborada en todos sus detalles. El conocimiento del hombre, el medio, el habla y las costumbres definen, en la descripción ajustada, el alma arrabalera de este personaje, sin ocupación fija, dado al ocio, al compadraje, a la vida fácil, casi siempre "vividor" a expensas de las mujeres.

El poeta de *Campo de Buenos Aires*, maestro en la versificación de arte menor, sobre todo en la construcción de la décima, reelabora el itinerario de la existencia del compadre. Muestra al "chico" del suburbio, su medio, su pobreza y, he aquí, el símil con el "gaucho" de *Don Segundo Sombra* que también inicia su experiencia en el suburbio de San Antonio de Areco, huyendo de la casa de sus tías, comerciando como podía para ganarse unos cobres.

Asimismo pinta el escenario doloroso del hogar de Juan: *La madre, como una esclava, / se doblegaba en el yugo / alguien le sacaba el yugo / y encima la castigaba.*

Obsérvese en estos octosílabos y todo a lo largo del poema que el autor recurre con frecuencia a la comparación sostenida por el *como*, típico remedo del habla popular de las orillas y del lenguaje familiar pueblerino.

Miguel D. Etchebarne, como buen criollo, sabe medir la ironía del lenguaje figurado: "Tuvo una hermana mayor / y la mordieron pintona". También, de cierta manera, revitaliza palabras del lenguaje cotidiano para que expresen

la intención precisa y para que la poesía nazca con un nuevo valor vital. Citamos: Pintona, bulto, cogote, escupió, sopapo, bagre, cascotazo, esterilla, sisa, chalina, enteco, pellejo, viaraza, cascoteó, etc.

Este libro, *Juan Nadie* tiene parentesco con la literatura picaresca; su modo es el de Laucha, de Payró; su medio y su "viveza" se complementan en los hechos, en los recursos, aunque el primero tiene un tinte de amargura que elegíacamente lo va llevando a cumplir su destino y su ley de malevo, y el otro premedita, en cierto modo, los hechos.

El autor describe y pinta con sus verdaderos tonos al hombre y a la mujer de la orilla. Así dibuja a Juan:

*Fué fuerte de nacimiento
y arisco de punta y filo,
delgado como pabilo
y cimarrón como el viento;
curtiéndose igual que tiento
en la escarcha y la garúa,
lastimándose en la púa,
robando al pobre y al rico,
se hizo familiar de chico
del naipe y de la ganzúa.*

Si vemos al compadre como un brote bastardo del gaucho, comprenderemos esa incesante sucesión de imágenes de corte campero que abonan el poema.

De esa manera (véase, en el estudio preliminar, la sugestión literaria del arrabal porteño), en donde se estudia al personaje nos enseña al compadrito desde dentro, con esa brillazón arrogante de las individualidades todavía libres de leyes y frenos sociales.

Sus expresiones "rancho tordillo", "rostro enteco", "hombre engallado", "pecho-nido" y "piernas-tijeras" evocan, en el juego adjetivo sustantivo y doble sustantivo, la modalidad estilística de *El cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes.

La figura del compadre Isable Acuña acusa ese perfecto delineamiento de la figura grabada en la medalla. El hombre

*guitarrero de afición
llegó a hacerse competente,
y escuchándolo la gente
se callaba de emoción
tocaba de corazón
y eso cualquiera lo siente.*

La rubia Isidra Galván define al tipo de mujer dominada por el medio semibárbaro; a pesar de los castigos, es fiel al brazo fuerte que la domina,

hasta culminar en el summum del sacrificio haciendo de celestina para conseguir a su amante la mujer joven de la Magdalena, Rosa, que ahora pretende Juan Nadie.

Utiliza, a menudo, y lo recrea, el refrán popular: "Como ya no estaba el horno / para el pan del forastero"...; también los distintos juegos de naipes, o la imagen traslativa de la doma, se entrelazan en el primer poema del suburbio.

No faltan las agachadas del político, la falta del compadraje echada al olvido, el adivino y los elementos de la fatalidad, el envalentonamiento y la conquista de "mujeres de las clases altas".

El viaje de Juan por el Paraná, la visión de Montevideo y, por último, el regreso del compadre, sin gloria, empobrecido, desesperado por la traición de Rosa, singularizan el fatalismo helénico del héroe (léase aquí compadre) a quien se le han concedido placeres y victorias, y también una vida breve con un final trágico:

*Nadie lo lloró en seguida,
nadie lo lloró después;
nadie sabe si una vez
estuvo vivo en la vida;
pero nació de su herida
un yuyo entre el empedrado:
tuvo en la Pampa el pasado
y en la Ciudad el olvido;
Juan de nombre, y de apellido
Nadie, según me han contado.*

NICOLAS COCARO

Al margen de los días

TÍTERES CON LIBRE ALBEDRÍO

ESCRIBIENDO sobre el drama póstumo de Chesterton, *La sorpresa*, dice Alfonso Reyes: "La mayor singularidad es que los personajes son títeres y ejecutan la acción dos veces: primero, movidos por los hilos, como los títeres comunes; después, dotados provisionalmente de libre albedrío, como los títeres humanos." ("Chesterton y los títeres". BAL, nº 12, p. 11).

¿En qué consiste el libre albedrío de los títeres humanos? No sabemos aún lo que dice Chesterton; pero hay un texto de Platón que responde a nuestra pregunta: "Figurémonos que cada uno de nosotros, que somos seres vivos, es un títere fabricado por los dioses, ya lo hayan hecho para divertirse, ya en vista de un plan serio —porque en este punto nada sabemos. Lo que sí sabemos es que los temores y esperanzas son otras tantas cuerdas o hilos que tiran cada

una por su lado, y que, a consecuencia de la oposición de sus movimientos, nos arrastran a cometer acciones opuestas; que es lo que constituye la diferencia entre la virtud y el vicio. En efecto, la Razón nos dice que debemos obedecer sólo a uno de estos hilos siempre, sin soltarlo de ningún modo, y resistir con firmeza a todos los demás. Este hilo no es otro que el hilo de oro y sagrado de la conducta racional, que aplicado al Estado se lo llama ley común. Y mientras que este hilo es suave, los otros son duros y férreos, y representan las formas más diversas. Debemos, pues, prestar siempre nuestra colaboración a la excelente conducción de la ley, porque la Razón, aunque excelente por su naturaleza, como es suave y no violenta, tiene necesidad de auxiliarse para que en nosotros la estirpe de oro venza a las demás. Así cumplirá su misión el mito de la virtud, que dice que somos como títeres, y resultará en cierto modo más claro lo que significa la expresión 'ser superior' o 'ser inferior a sí mismo'. Y por lo que se refiere al Estado y al individuo: éste, habiendo comprendido la verdadera razón de aquellos hilos, debe vivir de acuerdo a ella; y el Estado —ya sea que haya recibido esa Razón a través de los dioses o de los hombres que saben— deberá convertirla en ley, tanto para su interior como para sus relaciones con otros Estados." (*Las Leyes*, 644 d-645 c).

El análisis de este significativo pasaje nos llevaría demasiado lejos. Baste subrayar lo esencial: el libre albedrío de los títeres humanos consiste en obedecer al Logos universal, favoreciendo su triunfo en el particular campo de fuerzas antagónicas que es nuestra existencia. La imagen tiene que resultar un poco dura para los espíritus modernos: títeres, obediencia ¿es ésa toda la dignidad humana y la verdadera libertad? Platón contesta: "Digo que hay que tomar en serio las cosas serias, y no tomar seriamente las que no lo son, y que Dios por su naturaleza es digno de todos nuestros serios esfuerzos de bienaventuranza; pero que el hombre, según dije antes, ha sido hecho como un juguete de Dios, y que esto es, en realidad, lo que tiene de más excelente. Que por tanto todos, hombres y mujeres, deben obrar de acuerdo con este modo de ser y consagrar su vida a los más hermosos juegos —al revés de lo que ahora se piensa" (803 c.).

Dios es lo más digno que existe y el hombre es un juguete de Dios: la dignidad del hombre reside en "jugar" para Dios, en representar adecuadamente su papel metafísico en el gran teatro del mundo, consintiendo a las suaves atracciones del áureo hilo divino. ¿Y cuáles serán los "juegos"? Principalmente sacrificios, canciones y danzas. Así los hombres irán "pasando su vida entera como conviene a su modo natural de ser, puesto que son casi siempre títeres, y muy pocas veces participan de la verdadera Realidad" (804 b).

Megilo, personaje insignificante, anticipa la reacción del lector moderno: "—¿Desprecias enteramente al género humano!

"—No te asombres; pero perdóname, pues hablaba bajo la impresión de haber visto a Dios, y sentía lo que dije hace un momento. Si quieres, digamos que nuestra especie no es despreciable y que merece ser tomada con alguna seriedad" (804 b).

—Pero —quizá añada algún otro Megilo persuadido de que *the proper study of mankind is man*— no podemos abandonar los problemas humanos: estamos obligados a atenderlos; es lo mejor que podemos hacer...

Y Platón seguramente volvería sobre su distinción favorita entre lo bueno y lo necesario:

“—Los asuntos humanos no merecen ser cuidados muy seriamente; y sin embargo tenemos necesidad de tomarlos en serio —ésa es nuestra desgracia” (803 b).

MURENA: ¿TEORÍA O PROFECÍA?

No hace mucho escribiendo para estas mismas páginas sobre el sentido de la cultura, nos referimos a un comentario de Ramón Alcalde sobre algunos trabajos de Murena y citamos unas líneas de éste que dicen así: “Toda expresión cultural —desde las prácticas agrícolas hasta la filosofía— es un rito de conjuración de Dios, la voluntad de alejarlo y aplacarlo.” En seguida añadimos por nuestra cuenta: “Muy oportunamente se pregunta Alcalde qué obras antropológicas, históricas o de otro tipo fundan semejante teoría —si es una teoría de la cultura lo que Murena quiere proponer.”

Después de leer aquellas mismas líneas en el contexto del ensayo de donde proceden (“La lucha contra el silencio: Florencio Sánchez”) y de otros ensayos que componen el reciente libro de Murena (*El pecado original de América*) debemos decir que su autor no quiere proponer una teoría sino más bien hacer una profecía. Siendo así, poco importa que Murena pueda aducir abundantes o escasas observaciones sociológicas y similares para confirmar su tesis. No se trata de una posición científica y crítica sino de una actitud que participa de la poesía religiosa y de la metafísica teológica. Sabiendo que se expone a no ser bien entendido (¿y quién no se expone si decide hablar, o más aun escribir?) el mismo Murena llama a sus ensayos “mitos” y el título del libro menciona un dogma fundamental de la antropología bíblica. Por todos los ensayos corren la gravedad y el fervor propios del entusiasmo religioso. No se discute descriptivamente un problema; se conjetura acerca de un misterio: la condición humana en América y su probable salvación.

Estamos tan acostumbrados a ver que los métodos nacidos al amparo del positivismo se aplican descaradamente a toda clase de terrenos, que ya no sorprende verlos inmiscuirse donde no corresponde, y hasta hay que hacer un esfuerzo para no rechazar los enfoques que no pretenden seguir sus reglas. Pero un método se justifica por la adecuación a su objeto, y el hombre es un hueso que no se deja roer a fondo por ninguna clase de investigación naturalista o erudita. Una teoría científica se puede preparar en frío como hipótesis provisional para aplicarla a objetos exteriores, generalmente para dominarlos. El mito, el dogma, la profecía, surgen más bien involuntariamente en la conciencia del que busca comprender el sentido de la vida, su destino, su misión. Si la teoría científica es en cierta medida una invitación a realizar determi-

nados movimientos de poder sobre la naturaleza, la profecía es una conjetura acerca de nuestro ser, y por lo tanto una invitación a existir en consonancia con nuestra esencia. Lejos de lo que ocurre con las hipótesis de trabajo científico, que si no son eficaces se rechazan y se sustituyen sin mayor trastorno, con sus profecías el hombre no tiene tiempo que perder. Sus conjeturas metafísicas condicionan el uso que hace de su propia existencia donde cada decisión invoca al Cielo o al Infierno. Imposible dejar de ser dramático cuando se trata del hombre.

Sin embargo —tan múltiple y compleja es la vida humana— a veces es necesario relajar la tensión de la tragedia con el humor de la comedia. Quizá el desarraigo fundamental de América (tan agudamente destacado por Murena) pueda verse no sólo como su pecado de origen sino también como un trazo grotesco en la composición general del infinito Autor que entre sus infinitos nombres incluye el de Gran Humorista.

LA ZORRA Y LAS UVAS

Al año siguiente en pleno verano volvió la zorra a entrar en la viña, ahora mar de hojas, pámpanos y frutos verdes.

Entornando los ojos reflexionó:

—Hay que reconocer que aunque las uvas hubieran madurado estarían demasiado altas para mí.

Y al reabrir los ojos vió que los racimos estaban maduros y a su alcance; pero entonces le bastaba contemplarlos bañados por el sol.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

Aniversarios

LOS SETENTA AÑOS DE JULES SUPERVIELLE

JULES SUPERVIELLE tiene setenta años, y me guardaría de escribirlo si ya los homenajes de Francia no se hubieran apurado a recordarlo y celebrarlo. Jules Supervielle tiene setenta años y ¿quién lo diría? la curva del tiempo que lo lleva consigo nos lo deja, a la vez, enclavado, intacto y puro, sin vejez, sin desgaste, en la misma aptitud de alma, en la misma lozana vigilia de trabajo y poesía, en la misma secreta morada interior de toda su vida. Es difícil encontrar en el mundo un poeta en quien la poesía alcance una existencia tan absoluta y absorbente, un hombre tan distraído de cuanto no sea poesía y tan abstraído en su invención y su contemplación. Una vida que

no sale de su propio círculo mágico, que no acierta a salir, que no desea salir, siega una de las dimensiones, la del tiempo, para desenvolverse solamente en otra: la del espacio. Ensimismarse es un acto que se cumple en el espacio: en el instante en que el tiempo reaparece el ensimismamiento cesa, se quiebra, se rompe. Por ello la poesía de Supervielle comunica, al pronto, la sensación de moverse en un "mundo cerrado" y dominado, que la palabra del creador ensancha y enriquece y hasta colma, sin rupturas, sin solución de continuidad, simultáneamente y en todas partes.

Según René Daumal, los sabios indios escribieron y enseñaron, hace seis siglos, los más profundos tratados de arte poético. Pidamos a uno de ellos que nos aproxime a la poesía de Supervielle. "El estado de hombre es difícil de alcanzar en este mundo, y el conocimiento, entonces, muy difícil de alcanzar. El estado de poeta es difícil de alcanzar, y el poder creador del conocimiento poético, entonces, muy difícil de alcanzar. La operación poética es un verdadero trabajo del poeta, no ya para conocer las leyes de su materia y las reglas de su arte: es un trabajo interior para disciplinarse y ordenarse a fin de convertirse en un instrumento de las funciones sobrenaturales. El poeta es una lumbrera refleja del todo universal, y su acto poético participa del movimiento cósmico. Todos los poemas recitados y todos los cantos, sin excepción, son fragmentos del Gran Ser, revestidos de una forma sonora". La sobrenaturalidad de la poesía, su carácter sagrado, la misión instrumental, mediúmnica, del poeta, todo eso lo ha comprendido Supervielle. Que accedió al conocimiento poético lo atestiguan los durables destellos de poesía, los regueros de belleza inteligente que dejan sus obras. El ensimismamiento es un acto que se cumple en el espacio, fuera del tiempo, dije; también el conocimiento poético. Dése a un poeta exterior, descriptivo, medio siglo de tiempo: saldrá acaso un gris diluvio de palabras. Dése a Keats un lustro, dése a Holderlin el verano que reclamaba aún a la locura o a la muerte: nacerá la más sobrenatural, la más visionaria, trascendente poesía. Pero vivir treinta años, cuarenta, cincuenta, en el linde de lo inefable, en la tortura del alma sola, ¡qué milagro, qué experiencia! Quizás por la extrema, ascética autenticidad de su ser, Supervielle salvó su parte del conocimiento del Gran Ser —dirían los indios—, se salvó como poeta y como hombre; un sesgo, una débil concesión a lo adjetivo, y todo se derrumba "en un fracaso de cristales". El solipsismo de Supervielle, su abstraimiento, su lejanía, hubiesen podido precipitarle en místico o en yogi, en pensador abstruso o en poeta esencialista, no sustancial, sustantivo como es. Pero recibió la recompensa que se paga a espíritus leales y desnudos: el lenguaje más vívidamente humano de la poesía moderna. Los poetas —Novalis nos lo previene— "buscan lo Absoluto y sólo encuentran las cosas". Por ese resquicio se introdujo el tiempo —las cosas son el tiempo—, la dimensión que faltaba en el universo cerrado de Supervielle. Así pues llegaron "las cosas" a Supervielle: mientras se buscaba el espíritu, llegaron desde adentro elaboradas por el contacto, aunque evasivo, vital, con lo Absoluto, y no a partir del simple toque de los sentidos. Lección de los poetas de la índole de Supervielle;

para arribar a lo concreto debe pasarse, antes, por lo abstracto, por lo más abstracto: la verdadera poesía concreta nace en los espíritus más abstractos. He aquí el tiempo, instalado en la poesía de Supervielle, revelándole que el alma se trama de idéntica materia que las cosas, que las cosas y el Absoluto son dos formas iguales de la vida. Supervielle lo descubrirá con asombrada voz:

*Ce peu d'océan, arrivant de loin,
Mais c'est moi, c'est moi qui suis de ce monde.
Ce navire errant, rempli de marins,
Mais c'est moi, glissant sur la mappemonde,
Ce bleu oublié, cette ardeur connue,
Et ce chuchotis au bord de la nue,
Mais c'est moi, c'est moi qui commence ici...*

Tal hipótesis de lo exterior y lo interior se encadena, aún, a otra secuencia suya: la del indisoluble complejo que componen el alma y el cuerpo. En la poesía de Supervielle el espíritu es carnal, corporal, y el cuerpo no existe si el alma no sopla en él, no lo anima. (Cae a punto un paréntesis sobre la genealogía literaria de Supervielle: La Fontaine, Nerval, Verlaine se citan a su propósito. Le agregaría Montaigne. ¿Qué les aproxima o semeja, a pesar de tantas distancias? Puede que la medida perfecta de lo humano que nos ofrecen, cada cual en su estilo; puede que la libertad de espíritu, en cada cual perfecta. Montaigne, el más libre de los filósofos. Y Supervielle, definido por su crítico Claude Roy, es "en definitiva, el más libre de los poetas", ya que "el espíritu más libre debe ser el espíritu de algún cuerpo, tener un sitio en que radicarse" —Santayana—. El más libre de los poetas: bello elogio. Y grave paradoja triunfadora la de Supervielle, más que ninguno encadenado a sí, más que ninguno abstraído, inmóvil, que se trueca en el más libre poeta del humano ser genérico.)

Desembarcar, buscando lo Absoluto en las cosas, en el tiempo, equivale, al cabo, a tropezar con la muerte. Las cosas existen en el tiempo, existen, por lo tanto, para la muerte: todo lo que en el absolutista impulso inicial de su espíritu Supervielle tendía a eternizar, aislándolo, se torna frágil, perecedero, se vuelve fantasmal y dramático. Supervielle querría fijar las cosas, detenerlas, clavadas, en el espacio, pero se van hacia el tiempo, huyen de entre sus dedos. Y su ensimismamiento se quiebra por la desesperante presencia de la muerte: hiere la poesía de Supervielle con la sombra de una nostalgia, la del paraíso —el espacio pleno y cerrado— que se ha de perder. "Il suffit d'un geste — de la main barbare", dice un poema inédito de Supervielle, para cerrar las puertas del espacio. La mano bárbara —el tiempo, la muerte— ha tocado la poesía de Supervielle en la frontera misma en que se desencarnaba, y le puso lo que hace, en la poesía francesa, el lugar aparte de Supervielle: su conmovido humor. ¿Cómo no ser bueno con las cosas y los seres que van un día a morir, cómo no rodearlos, no vestirlos de ternura, no alojarlos en la "oublieuse mémoire" que los

defienda? Sentir la muerte —el tiempo— como el único hecho vital inexplicable, no dejar morir, recuperar lo ya perdido, en esa agonía se resuelve la poesía de Supervielle. Que nada muera: "Je cherche une goutte de pluie / qui vient de tomber dans la mer" ...

El conmovido humor, el estremecimiento nuevo de su lenguaje, allí radica, y es su magia, su excelsa virtud literaria, el perfecto equilibrio con que expresa la tragedia metafísica de existir diariamente con un cuerpo y un alma dueños del espacio y siervos en el tiempo. La poesía de Supervielle, ni mística ni exterior, es una gran poesía espiritual que va de adentro adentro.

RICARDO PASEYRO

RÓMULO GALLEGOS

EL homenaje continental a Rómulo Gallegos, con motivo del veinticinco aniversario de la publicación de *Doña Bárbara* y los setenta de su autor, tuvo lugar central en la ciudad de México durante el mes de agosto de 1954. Escritores de todas las latitudes fueron convocados por "Cuadernos Americanos" y la revista "Humanismo" para expresar en sus páginas un recuerdo o un mensaje al ilustre novelista venezolano. El Ateneo Español, el Ateneo de la Facultad de Derecho y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México organizaron actos especiales; el Fondo de Cultura Económica lanzó una edición conmemorativa de *Doña Bárbara* y "Cuadernos Americanos" prepara en estos momentos un volumen que reunirá artículos y ensayos aparecidos en toda América, entre ellos el de Fryda Schultz de Mantovani, "Doña Bárbara y la América de Rómulo Gallegos", leído en el acto que le consagró el PEN Club de la Argentina el 3 de septiembre último y que SUR publicó íntegramente en su número 230, con lo que se adhirió al homenaje al gran novelista.

Hace veinticinco años el libro fué proclamado el "mejor" del mes (septiembre de 1929) por un jurado en el que estaban Gabriel Miró, Azorín, Salaverría, Díez-Canedo y Ricardo Baeza; en un comentario aparecido entonces Baeza saludó a esta novela como el "advenimiento" de un signo de madurez en la literatura hispanoamericana. El poeta venezolano Andrés Bello, desterrado también, como su compatriota, leyó ahora en México el siguiente soneto:

*Rómulo, ya la patria está muy lejos.
La escucho ya en sus cantos y relatos,
la busco ya en sus cartas y retratos,
la encuentro ya como al amor los viejos.*

*No digo aquella de los cien reflejos
en el machete de sus arrebatos;
sino la sin maldad y sin zapatos
de pie y de agua como los espejos.*

*Ya nos queda no más la que escribiste.
En tus libros su olor y su cadencia,
su azul remoto en tu camino triste,*

*su rumbo y su paisaje en tu conciencia...
Lo demás, es tu pálida Teotiste:
la mitad gloria, la mitad ausencia.*

HOMENAJE DE "LA LICORNE" A MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA

UN viejo adagio napolitano que transcribe Croce dice que el hombre prudente sabe doblegar a sus astros, "piega a si anche le stelle". Pero tan ambiciosa sabiduría no ha sido nunca el patrimonio de los poetas, sobre todo de los poetas solitarios, de quienes el destino se burla rescatándolos de su soledad. A la vuelta de la muerte, del momentáneo silencio que la sigue —como si los hombres intimados no se atreviesen a mirar ni a juzgar—, le sucede un olvido, o algo que se parece al olvido, porque sólo asoman con discreción una anécdota, acaso un nombre, entre los muchos que pueblan la historia de los hechos literarios. Mas he aquí que de pronto, a la cabecera de aquellos que convocaron a la soledad, a la sombra, al *largo sueño sin clave y sin fulgor de redenciones*, se instala una compañía más cálida, no curiosa, por fin fraterna a la distancia, y repite sus extraños cantos, cree adivinar, avanza a tientas la mano ansiosa por estrechar a esa otra mano perdida hace ya tanto tiempo.

De María Eugenia Vaz Ferreira se podrían recomponer los rasgos entre-sacándolos de los que la conocieron —algunos de los cuales han escrito páginas conmovidas en esta entrega de "La Licorne"¹—; además, surgen patentes de esa memoria anónima de Montevideo, clima de aparecidos, nunca desarraigados de una tierra que no sabe echar a los espíritus. Desde la hoja más pequeña de poesía salida en un rincón departamental, hasta el acto central de homenaje presidido por los escritores y las autoridades de gobierno, desde el artículo periodístico a la audición de radio y el estudio responsable de su figura y de su obra, los uruguayos han conmemorado juntos a María Vaz Ferreira. Este año se cumplían los treinta de su muerte, y llegan bien estas voces, cuando ya no pueden turbar a esa mujer que se ganó con su insomnio y su vida —no tan cargada de peripecias visibles, sino plena de un drama invisible— el derecho al respeto y, por fin, al sueño de aquél que de veras cuenta para su pueblo, y no es hombre de acción, ni político, ni guerrero, sino sólo poeta.

¹ Entregas de "La Licorne", 2da. época, año II, Nro. 3. Montevideo, Uruguay. Sumario: Susana Soca, *Memoria*; Alberto Zúñ Felde, *Las dos islas de los cánticos*; M. B. A. Mendilaharsu, *María Eugenia Vaz Ferreira*; Esther de Cáceres, *María Eugenia Vaz Ferreira la experiencia poética*; Sarah Bollo, *Conciencia estética de María Eugenia Vaz Ferreira*; Ángel Rama, *Espiritualidad creadora*; y *Antología de María Eugenia Vaz Ferreira*.

Un único libro, *La Isla de los Cánticos*, para el que ella misma reunió el material pero sin fechas indicativas y que apareció póstumo, es la huella parva de su alma. "Si sus contemporáneos no hubieran sido sensibles a la poesía oral de María Eugenia, ésta no sólo no hubiera sido transmitida sino que tampoco hubiese podido existir. Hubiera escrito pero no hubiera hablado", dice Susana Soca, demorándose en la sugestión que fluía de su persona, de su voz más bien baja, monocorde y cálida, que decía los poemas en forma de melopea; esta mujer que tocaba el piano como si hablase en la oscuridad, que salía de una fiesta o no se decidía a entrar y se sentaba en las plazas a conversar con otros vagabundos; que evitaba los escollos del ridículo en su lenguaje matizando la expresión antigua con el giro popular o la palabra de injerto directo, traducción de primera mano: acriollamiento del idioma que crece en tierra nueva y se muestra a veces cohibido, irrespetuoso y vital siempre. Esta mujer que a comienzos de siglo lucía en los salones, los prosenios y las revistas, como señala Zum Felde al aludir a la primera época de sus versos ampulosos en los que ostentaba "la magnífica egolatría de su genialidad", vive en pugna consigo misma y se esfuerza por desmentir de viva voz lo que dicen su cara, sus ojos, sus poemas cada vez más inasibles en los que se advierte algo patético que acecha o calla o murmura a contratono. Después, no es posible que la escéptica y creyente, católica y desesperanzada María Eugenia haya sufrido, o le haya importado, el eclipse momentáneo de su fama en el ambiente intelectual, "pospuesta por el brillo de las poetisas eróticas, llegadas en pos suyo, y en torno a las cuales se concitaba el coro de las alabanzas (y lo mejor de su obra era lo menos conocido)", como asegura el mismo Zum Felde. Lo más probable es que le resbalase toda esa faramalla de los círculos literarios, siempre omnispicientes, panegiristas y detractores a la moda. Ella escribía porque sí, acaso porque la poesía es un descanso de la vida para los solitarios que no pueden dormir, y se nos antoja que el inmediato reconocimiento o la gloria post-mortem la tuvieron sin cuidado. Si reunió sus poemas —porque su familia culta o su hermano filósofo la instaron a ello o la dejaron que lo hiciese, sin importárseles tampoco— fué a modo de justificación de su mansa locura, de su sonambulismo, que en la sociedad criolla son cosas que producen escándalo.

En estas huellas de su alma que son sus poemas hay (¿y cómo podría no haberlo?) sabor de una época y de una cultura rioplatense del mejor trasplante; progenitores conocidos, influencias más o menos visibles en quienes escribimos. Pero hay también, y esto es lo esencial, signos personales que la señalan y justifican el actual reencuentro y recuperación de María Eugenia Vaz Ferreira como figura impar de la poesía hispanoamericana. En "La Licorne" se publica una breve antología que podría ser la muestra más depurada de su estilo y de su espíritu. Así, la *Barcarola de un Escéptico*, con su ritmo de voluntario vaivén entre formas que parecen abstractas, porque huyen de la anécdota, y se reconocen vivientes, empapadas de realidad; habla en ella de su alma, que no se atrevió a arrojar la red en el mundo:

*Yo he visto los pescadores
pescando gloria y amores
que disiparon después.
Unos llevan cosas muertas;
otros las llevan desiertas:
lo mismo es.*

En *El Regreso* dice a la tierra que ha de volver a ella como surgió de sus entrañas, reprochándole con dulzura:

*Tú me brotaste caprichosamente
alguna vez en que se confundieron
tus potencias en una sola ráfaga...
Y no tengo camino.*

En *La Rima Vacua* habla de su hastío, que consueña con el grito del sapo en las charcas:

*...y la tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas.*

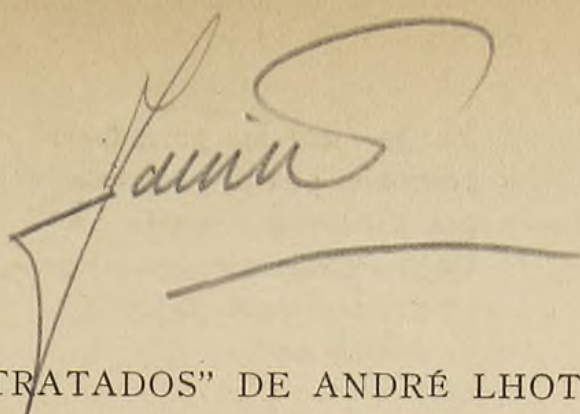
Y en *Único Poema*, con un símil onírico, se ve a sí misma como el pájaro que cruza el mar sin nombre y sin orillas:

*Jugando a cunas y tumbas
estaba la soledad...*

En toda esta poesía, en la que la crítica literaria podría internarse hasta encontrar a Heine o a Poe en la actitud original, queda la voz criolla de una mujer que en su época no se pareció a ninguna. Situarla, acorralarla entre post-modernistas y simbolistas podría ser tarea destinada a quienes les interese más el hecho literario que el caso humano; nosotros no podemos deslindarlos, y nos conmueve María Eugenia Vaz Ferreira porque en su poesía, como quiera que fuese, imperfecta, trunca, de proposiciones filosóficas incorrectas, a veces de incongruente lenguaje —pero siempre con atisbos de un más allá como sólo se da en espíritus excepcionales, y que es en ella una especie de cinta que enlaza desencantada a lo invisible— hay un poeta, una mujer que habló por sí misma y que, con su aventura humana, hizo posible que la memoria de los que la seguían se ovillase algún día a sus pies. Porque esta solitaria ya no está sola, y no pueden molestarla el rumor, el comentario, ni la alabanza de sus actos poéticos. María Eugenia Vaz Ferreira no gobernó a sus astros; por eso su destino se cumple, tal como ella lo previó en todo lo humano, a su pesar, aunque quisiese borrarlo y a la vez dejarlo escrito, sin apelación.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

Pintura



LOS "TRATADOS" DE ANDRÉ LHOTE

EL *Tratado del paisaje* y el *Tratado de la figura*¹, de André Lhote, son un breviario del arte de pintar. ¿Es posible prescindir de su enseñanza? Nos referimos, sobre todo, a esos pintores a quienes Sagitario apunta con su flecha, que necesariamente los hiere en un punto neurálgico: la falta de preparación en el oficio que practican. Desprovistos de saber, ¿cómo habrían de practicarlo? André Lhote destila este saber para nosotros a través de una experiencia de medio siglo de lucha fundamentada en el contacto que mantiene con alumnos que acuden a él de todas partes del mundo. El autor de los *Tratados* es la antítesis de un profesor académico. Lo vemos rebelarse contra las teorías y, si se interesa en determinados problemas —se ocupará de la creación pictórica, lisa y llanamente—, tiene una manera pragmática de asirlos: ante nuestros ojos extrae sabiamente el filón, haciéndonos tocar con el dedo los escollos con que tropezábamos y volviéndonos al buen camino. Sus movimientos sutiles y seguros de mago que explora y descubre, sin que los desvíos lo fatiguen ni lo atemoricen las emboscadas, instruyen a los pintores —a quienes se dirigen principalmente sus *Tratados*— y cautivan a los profanos sensibles al arte. Por zonas centradas en la transposición pictórica nos acerca gradualmente al misterio inicial de la encarnación plástica de un sueño. Su registro parece inagotable. Después de las constantes del paisaje, pasa a la figura. Ejemplos tomados de todas las épocas nos ilustran sobre los "equivalentes plásticos", las virtudes de la línea, el colorismo moderno, íntimamente ligado a la música. El cuadro, que André Lhote considera una abstracción de la naturaleza, se resume en relaciones de masas y colores. Pero en el fondo de los grandes modelos plásticos, André Lhote entrevé el reflejo maravilloso e inconsciente de los ritmos del cosmos.

"Nada más hermoso —escribe— que los embates sucesivos de las savias, creadores, si los miramos de cerca, de inesperadas obras de arte. Pensemos en esos brotes que contienen todas las futuras explosiones del árbol. Nos ayudan a comprender el orden que reina en las más perfectas manifestaciones del genio humano". El crecimiento de un pámpano vegetal se desarrolla según el mismo ritmo que anima ciertas composiciones del Renacimiento y hasta llega a parecerse al mismo ritmo que "hace gravitar los planetas".

Esto excede singularmente los límites de la técnica. Desde las primeras páginas de su libro consagrado a la figura humana, André Lhote defiende apasionadamente la inteligencia. No la inteligencia matemática, desde luego,

¹ El *Tratado del paisaje* ha sido traducido al español por Julio E. Payró (Poseidón, Buenos Aires, 1943). *Le Traité de la Figure* está editado por Floury (París, 1950).

sino la inteligencia pictórica, gravemente amenazada —según él— por la anarquía moderna. “Entendemos por inteligencia en arte —nos dice— un equilibrio entre los ímpetus de lo que se llama corazón y la censura de la experiencia”; o dicho de otro modo, “el peso del saber”. Esta inteligencia recibiría “asaltos tanto más violentos cuanto que el instinto está magnificado”. En las artes plásticas, por lo tanto, habría que hacer una distinción muy nítida entre impulso y aparato ordenador. La profundidad y la intensidad que hoy reemplazan la belleza sólo se manifestarían gracias a la inteligencia —plástica, desde luego— nacida de la experiencia, es decir, del “peso del saber”. Pero ¿de dónde proviene la experiencia sino del instinto mismo que modela la materia? Para nosotros no hay en esto un dualismo antinómico, sino una sola y misma energía que el artista proyecta al exterior. Más poderosa es la energía, más sólido será el saber, su residuo; mientras menos se ponga en evidencia el temperamento del artista, menos se hará sentir la intervención del “saber”. La técnica en forma de artificios utilizados para consolidar la armazón de una tela no puede identificarse con el saber pictórico. Es, a lo sumo, un juego hábil, pero que nos deja fríos porque se ejerce sin convicción profunda. Contrariamente a lo que piensa André Lhote, y sin querer disminuir en modo alguno el alcance de la inteligencia en el arte, creemos que la deplorable mediocridad que señala con justeza en su libro cuando nos habla de la pintura moderna se debe a un debilitamiento general de la energía que llamamos temperamento. Orientada hacia la mecánica y sujeta a un ritmo trepidante, la colectividad humana se desvía cada vez más de los senderos de la introspección donde toman vuelo las fuerzas creadoras. También allí se elaboran inconscientemente, antes de surgir a la superficie, los impulsos de la técnica, tan individuales como el temperamento del pintor, quien, por lo demás, nunca podrá asimilar desde afuera otras lecciones que aquellas que, de acuerdo con su propia naturaleza, estimulen el rápido despertar de sus facultades. ¿No era Gustave Moreau el mejor de los maestros, puesto que sus lecciones beneficiaron por igual a Matisse como a Marquet y Rouault, temperamentos disímiles y tan contrarios al suyo propio? En la actualidad, André Lhote considera que hay demasiados artistas para que puedan pintar con razón y con método. En Francia la pintura abunda hasta el exceso; se habría vuelto algo así como un vicio nacional. La cantidad, desde luego, es poco compatible con la calidad. Y la batahola de pintores aficionados agrega poca cosa al arte. No creemos, sin embargo, que nuestras insuficiencias dependan de este exceso señalado por Lhote. En los Países Bajos, durante el Siglo XVII, el florecimiento de la pintura fué breve y exuberante. Más de 800 pintores conocidos habían dispuesto sus caballetes en todos los rincones del minúsculo país para captar alguna escena de taberna, sorprender un diálogo de enamorados en el confortable interior de una casa burguesa, o saludar un rayo de sol...

Proliferación que no impidió el alto nivel medio de la pintura holandesa de aquella época, ni la acabada ejecución de innumerables cuadros. ¿Por qué? Porque entonces “el ideal de cada uno —es André Lhote quien habla— se confundía con el ideal común”, mientras que hoy “ninguna mística común inclina

las conciencias, las inteligencias, hacia un fin determinado". Tal es la razón decisiva.

Cuando habla del impresionismo, Lhote condena su influencia en la pintura de nuestros días, porque ha engendrado esa corruptora estética "del frenesí y de la veleidad". Ante nosotros desfila toda la fraseología, hartamente manoseada, de "disolución de la personalidad en el cuadro", "espíritu de composición ausente", y que culmina con el aserto —un poco gratuito, a nuestro juicio— de que Monet sería un genio sin cerebro, después de no haber sido, según Cézanne, más que un ojo. Sin poner en duda el talento del gran impresionista, se le reprocha no haber sido un constructor de formas. Tanto valdría reprochar a un músico no ser arquitecto.

Inútil proseguir un debate —sin salida posible— sobre la buena manera de justificar dos tendencias opuestas en el arte plástico y que reflejan los contrastes fundamentales de la naturaleza humana. En cuanto a las influencias ejercidas por las "Escuelas" sobre los temperamentos débiles, aún quedaría por probar que, a este respecto, un impresionismo delicuescente haya causado más estragos que un cubismo rigorista...

Notemos, al pasar: André Lhote no gusta de los literatos, por lo menos de los que hacen crítica de arte. El gran error de los literatos sería sobre todo detenerse en los "desperdicios anecdóticos" de un cuadro e ignorar "el mensaje estrictamente pictórico"... "impropio para el uso literario". Concederemos de buena gana a Lhote que los literatos-críticos pueden no tener un ojo bastante especializado para asir todos los matices técnicos de la materia plástica de un cuadro. Pero el público, o aquel que lo esclarece, ¿no aprecia acaso la obra en su conjunto más bien que tal o cual particularidad del oficio? Berenson, por ejemplo, que dice no interesarse en el cuadro tal como está hecho, sino en la impresión que le deja. El factor humano, desde luego, no puede ser indiferente al espectador. ¿No lo tuvo siempre en cuenta en los grandes pintores de hoy y de otras épocas? André Lhote nos confía: "En el signo coloreado puro, excluyendo su significación humana, encerramos la esencia de la delectación". Lo cual significa limitar singularmente el alcance de la pintura. ¿Ha olvidado que el poeta Baudelaire figura entre los críticos de arte más perspicaces y revolucionarios, que el poeta Apollinaire fué el gran promovedor de los movimientos de vanguardia de la pintura francesa? Qué decir, en fin, de este admirable "pasaje" de André Gide que ilumina, y con qué sutileza, la poesía intimista de Vuillard:

"Se relata íntimamente a sí mismo... Tiene una melancolía que no es romántica, ni altanera, una melancolía discreta que lleva el traje de todos los días; de una ternura acariciadora y, casi diría, tímida... No adelanta un color que no justifique por un eco sutil y precioso..." (*Gazette de Beaux-Arts*, 1905. *Promenade au Salon d'Automne*). ¿Qué habría podido agregar Gide a nuestro deleite si nos hubiera hablado técnicamente?

Estos pocos desacuerdos con André Lhote, y que señalamos por escrúpulos de conciencia, en nada disminuyen la admiración que nos inspiran sus *Tratados*.

Dice en ellos cosas necesarias con la sabiduría de un vidente. Y, suprema delicadeza, a veces nos hace confidencias "casi en voz baja —como diría André Gide—, de modo que nos inclinamos para oírlo".

NICOLÁS LWOFF

Música

LA VISITA DE HINDEMITH

UNO de los más importantes acontecimientos de la temporada de 1954 fué la visita de Paul Hindemith. Gracias a ella, Buenos Aires vuelve a una tradición añeja: ponerse personalmente en contacto con las figuras salientes de la creación musical. Este contacto ha sido siempre provechoso para los compositores locales y para el público, pues de esa manera nace siempre inquietud por los estilos nuevos y las técnicas individuales. Si hacemos memoria surgirán ilustres nombres que en diversas ocasiones han visitado nuestro país, y cada una de esas visitas significó en su tiempo —según la orientación personal del huésped— un enriquecimiento de las tendencias artísticas locales. Recordemos, entre otros, a Saint-Saëns, Puccini, Franco Alfano, Respighi, Henri Rabaud y, aún de mayor importancia, Richard Strauss, Arthur Honegger, Strawinsky, Manuel de Falla. Es digno de elogio que la "Asociación Amigos de la Música" haya hecho factible la venida de Hindemith para ofrecer —tanto en su propio ciclo de conciertos como en los del Teatro Colón— una serie de composiciones, en su mayoría del propio Hindemith, nuevas o aún poco conocidas en nuestro ambiente. Lamentamos que casi a último momento se suspendiera el anunciado estreno de su *Requiem*, programado en el Teatro Colón, y suplantado por obras sinfónicas varias veces repetidas en la misma temporada.

Hindemith ocupa un lugar destacado entre los compositores actuales. Ha contribuido en forma considerable a la renovación conceptual y estética de la música moderna. Su camino ha sido largo y complejo y marca una curiosa evolución que arranca de una posición aguda, por momentos agresiva, en sus primeras obras. Pero, con implacable lógica, ha sabido librarse paulatinamente de lo que eran, según él y para él, "prejuicios de época" y arraigarse, ya madurados sus propios medios expresivos, en una secular tradición sonora a la que se adhiere con autoridad y fe. Superó para sí mismo, y por un camino distinto del de los otros rectores musicales de nuestro *demi-siècle*, la tradición romántica alemana (a la que por formación y temperamento parecía estar tan ligado), no obstante aceptarla como manifestación humana y extraer de ella útiles recursos. No se limitó a combatirla ciegamente, buscando en técnicas completamente opuestas posibilidades que no coincidían con su temperamento y que, por lo tanto, le parecían estériles. Antes bien, se colocó en una posición equidistante del

romanticismo y de los demás estilos musicales históricos e intentó en su propia obra, y a partir de su ciclo de canciones *La vida de María* y de su concierto *Der Schwanendreher* para viola y orquesta, un salto genial para revalorizar la música barroca y la de tiempos anteriores. Su propia posición podría definirse como un estilo gótico. Sólo que no lo hace con la estrechez de miras de todos los "retornos" musicales, que tantas veces esconden la falta de ideas de los músicos que los defienden. Ni tampoco con la pedantería esotérica de los que quieren hallar significados ocultos detrás de cada manifestación estética. Por el contrario, su camino significó un enorme adelanto como medio de formulación musical y a la vez una importante ampliación de los medios técnicos. Hindemith se ha ceñido, correlativamente, aún más a las posibilidades de orden tonal o modal, dentro de las cuales ha sabido proceder con estricta lógica y que ha unido, conscientemente, a las necesidades de expresión y de creación que se hallan en la órbita espiritual del hombre moderno.

Otro hecho importante, suscitado por Hindemith, es de índole moral: su convicción de la "artesanía" musical. Para él no existe la genialidad aislada, explosiva, teatral y sensacionalista, sino el trabajo cotidiano, metódico, optimista pero constante como factor primordial de la creación artística. Nada ha de quedar librado al azar ni al capricho en la elaboración musical, y todos los elementos inherentes a esa tarea deben quedar supeditados al objetivo esencial, es decir a la obra como meta final en un aspecto tanto conceptual como formal. Su "artesanía" no esconde una mediocridad "académica" (o *pompier*): encauza los elementos estéticos hacia un resultado en que lo intelectual y lo emocional están sabiamente equilibrados. Eso se traduce en su música como un elemento vigoroso y no le quita sabor personal ni contenido sensitivo. Una elocuencia vibrante es el resultado de esa posición estética personal.

Todo cuanto se presenta a través de su música es claro y nítido: no es el suyo un arte oscuro o secreto. Aunque parte, en muchas de sus obras, de un punto de vista netamente contrapuntístico y ensaya leyes formales y armónicas a veces severas y caminos frecuentemente intrincados, esos medios de composición no son la única meta de su obra. El "ludus", las "metamorfosis", las transformaciones "canónicas" son para él caminos de escritura que encierran múltiples posibilidades de manifestación sonora, intrínsecamente musicales y desvestidos de toda pretensión literaria o simbólica, como puede serlo la forma sinfónica para los maestros del siglo XVIII.

Entre las diversas obras de Hindemith que hemos tenido ocasión de escuchar durante su visita deben recordarse ante todo las cuatro canciones de su ciclo *La vida de María*, sobre textos de Rilke, instrumentadas en una nueva versión. Fueron éstas los más bellos ejemplos de lo que ha alcanzado Hindemith en su madurez en cuanto a lenguaje personal lleno de vigor, amplio, objetivo y, no obstante, también usado con delicado lirismo poético. Muy interesantes fueron también sus *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber*, encantadora "recreación" de temas dados, con sonoridades sutiles y sugestivas, y sus dos conciertos: uno para viola y orquesta, *Der Schwanendreher*, sobre melodías de

carácter medieval, obra que ocupa un lugar tan destacado en su producción; y otro para flauta, oboe, clarinete, fagot, arpa y orquesta, chispeante "concertato" en que no faltan la nota graciosa ni la pintoresca, cuando en el último movimiento usa como tema obligado la marcha nupcial de Mendelssohn. Menos favorablemente impresionó, en cambio, su nueva sinfonía *La Armonía del Mundo*, obra compleja, programática —es un ensayo para una ópera sobre la vida del astrónomo Kepler que piensa componer—, evidentemente inferior como factura y contenido a la sinfonía que compila ideas de su drama lírico *Mattias el Pintor*.

Fué un avezado director y magnífico intérprete de sus propias obras. Hizo milagros con las orquestas a sus órdenes. Sin embargo, no mantuvo una idéntica eficacia musical e interpretativa cuando se encaraba con partituras del repertorio clásico —Haydn o Mozart, por ejemplo. Fué en ellas inexpresivo, seco, contradictorio. Pero eso, para un balance total de lo que aportó la visita de Hindemith, poco nos interesa. No cabe duda de que el director Hindemith debe ser pospuesto al compositor. Él mismo confesó que, "al fin y al cabo, su verdadera profesión era componer música".

"IL PRIGIONIERO" DE LUIGI DALLAPICCOLA

LA trágica posición del individuo frente a los hechos circundantes ha sido siempre un problema fundamental para el pensamiento humano. Y hoy lo es aún mas, después de un período tan largo como cruel de persecuciones sin lógica ni razón, de torturas y exterminios, en que la libertad del individuo ha quedado sepultada bajo terribles cataclismos. La falta de concordancia entre el hombre y el mundo en que debe vivir produce una tensión en que sucumbe aquel que no quiere traicionarse a sí mismo. Luigi Dallapiccola ha sentido la necesidad de exponer su pensamiento y sus sentimientos acerca de tal problema y ha compuesto una partitura de singular intensidad dramática, un documento humano de desgarrador patetismo. Es un relato simbólico —no una "acción dramático-musical" según las convencionales características habitualmente expuestas en las partituras operísticas—. La prisión de ese "prigioniero", más que un calabozo húmedo y oscuro de la Inquisición en tiempos de Felipe II, es una representación del medio nefasto contra el que se estrella el hombre en su ansia de liberación. Su tentativa de evasión no es, por lo tanto, una anécdota meramente espacial y temporal.

El libro, conciso, breve, casi epigramático, y del que es autor el mismo Dallapiccola, resume diversos elementos literarios dispares (provenientes de uno de los "cuentos crueles" de Villiers de l'Isle Adam y del *Ulenpiegel* de De Coster). Dallapiccola dejó sin explicación dónde concluye la realidad circundante y dónde comienza la ficción alucinante de su "prigioniero". La música acentúa aún más esa intensa dualidad. Todo realismo tiene que desaparecer ante

un estilo que subraya aquel simbolismo transmutador. El resultado es una obra modelada como en un solo bloque y en que la acción, la palabra y la música se han fusionado íntimamente. En todo momento este *dramma per musica* (en el más puro, más “florentino” sentido de la palabra), alucinante, torturado, suscita una gran emoción. Emoción, compasión y rebelión interior. Si existe, en la época moderna, la posibilidad de lograr una “katharsis”, es con este *Prigioniero*. Todo el desarrollo se desenvuelve —aún más por la música que por el texto— hacia el tremendo desenlace final, en que el ser humano, engañado por una diabólica *torture par l'espérance* es traicionado, con palabras de ternura y caridad, en su más caro anhelo y por aquel en quien confiaba.

Los recursos técnicos usados por Dallapiccola en su música son complejos y variados. Nos dice: “La composición musical de esta obra está basada en series dodecafónicas, tratadas con suma libertad”. Ha sabido usarlas como nexos de unión confiriendo a su partitura esa unidad “en bloque” cuyo efecto tanto coadyuva sobre el oyente. La serie fundamental en acordes que surge desde el comienzo, reaparece, ya sea íntegra o desglosada en frases, a lo largo de la partitura. Pero ha sido, al mismo tiempo, muy flexible en la aplicación de esos recursos. No tienen una influencia directamente perceptible para el oyente sobre la fluidez del lenguaje. Dallapiccola supera la estrechez teórica de un sistema que elige y sabe lograr una emoción directa y profunda. Su orquesta se exploya en sonoridades múltiples y matices de gran variedad.

El rigor formal colabora también con esa unidad; así los “ricercare” de la tercera escena, las contraposiciones temáticas entre los dos primeros interludios y asimismo el violento contraste entre las escenas solistas y los fragmentos corales en su audaz y luminosa polifonía. Como obra de contenido, el *Prigioniero* está, desde luego, por completo alejado de toda estéril polémica tecnicista y es lo que toda obra de arte debe ser en esencia: un documento de profunda humanidad.

Escuchamos una versión respetuosa. Si bien es difícil opinar acerca de la ejecución de obras cuyas partituras aún no son familiares al crítico, cabe considerar que Carlos Félix Cillario supo dirigirla con autoridad musical y fidelidad interpretativa y no sólo conseguir bellas sonoridades orquestales sino alcanzar un elevado dramatismo y una convincente emoción. Elogio sin reservas merece Ángel Mattiello en el papel central: reafirmó sus dotes de competente músico y cantante de técnica segura y fines matices vocales, y también volvió a demostrarnos su comprensión de los más difíciles personajes. A su interpretación no le faltó ni el acento intensamente patético ni el más tierno lirismo. A su lado merecen señalarse Sofía Bandin (La Madre), que cantó con amplio caudal vocal el penetrante “recitativo” del prólogo, y Marcos Cubas (Carcelero y Gran Inquisidor), de voz grata y con exacta comprensión del estilo. En partes episódicas actuaron Ítalo Pasini y Víctor de Narké. El coro tuvo un desempeño lucido. La *mise-en-scène* (decorados de A. Chiesa, “régie” de Otto Erhardt) fué —contrariamente a lo que requiere el libro y el estilo de la música— detallista y por momentos pintorescamente realista, es decir, inadecuada.

CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN MENDOZA

UNA vez más la acción cultural en Mendoza se ve prestigiada por una valiente iniciativa de Julio Perceval quien dirige, con elevado criterio, un ciclo auspiciado por una nueva agrupación de melómanos cuyanos titulada "Amigos del Instituto de Estudios Musicales". La fecunda labor que Perceval inició en Mendoza en 1939 y cuyos frutos fueron la Orquesta Sinfónica estable de la Universidad, el coro de Madrigalistas y la congregación de una serie de capacitados instrumentistas, hace posible ahora una serie de audiciones con programas de elevada jerarquía. El ciclo comprende una serie de conciertos sinfónicos y de música de cámara, audiciones corales y conferencias, cuyo propósito es facilitar una visión general del arte musical de nuestro tiempo. Fué iniciado por un concierto dirigido por Paul Hindemith integrado por obras propias. Le siguieron cinco disertaciones del musicólogo Ernesto Epstein, conciertos a cargo del Trío de la Universidad (integrado por el flautista José Habschied, la violinista Leonor Valesby y el pianista Alberto Vázquez), de la soprano Hilde Mattauch, secundada por el pianista Enrique Gelusini, del cuarteto Acedo, del Coro de cámara que dirige Luis Castellazzi y un recital de la pianista Nora Boulanger. Cerró el ciclo un concierto sinfónico dirigido por Julio Perceval. Fueron ofrecidas composiciones de Paul Hindemith, Wolfgang Jacobi, Jean Françaix, Esteban Eitler, Bohuslav Martinu, Alban Berg, Arnold Schoenberg, Arthur Honegger, Eduardo Ogando, Luigi Dallapiccola, Alberto Ginastera, Igor Strawinsky, Julio Perceval, Francis Poulenc, Claude Debussy, G. A. Gavazzeni, Darius Milhaud, Andrzej Panufnik, Vassilij Cioban, Karol Szymanowski, Carlos Chávez, Samuel Barber, Dimitri Kabalevsky, Juan Carlos Paz, Aarón Copland y Dimitri Shostakovitch.

JUAN PEDRO FRANZE

Revistas

"IMAGO MUNDI"

HA cumplido un año "Imago Mundi", la revista de historia de la cultura que se publica en Buenos Aires bajo la dirección de José Luis Romero y la colaboración de un Consejo de Redacción formado por un grupo de estudiosos argentinos en las diferentes direcciones de la historia. Los cinco números aparecidos desde septiembre de 1953 constituyen un claro testimonio del interés que existe en nuestro país por los estudios relacionados con la historia de las ideas y de las diversas formas del saber y la creación: filosofía, música, litera-

tura, política, derecho, ciencia, educación, artes plásticas, etc., como también, y de un modo especial, la filosofía de la historia y el problema mismo de la historia. La jerarquía de la revista ha quedado de manifiesto con la acogida que ha encontrado en distintos centros de estudio de América y de Europa. Se la reconoce ya como una de las más altas realizaciones de este género en Latinoamérica, lo que significa un motivo de satisfacción para nosotros, porque esfuerzos de este carácter, aunque suelen surgir de un modo espontáneo, quedan siempre en manos de una minoría de estudiosos que no cuentan generalmente con medios para sostenerlos, cayendo a veces en el desánimo por la indiferencia que los rodea. A este respecto es digno de ser señalado un hecho poco común entre nosotros: para llevar adelante una empresa de cultura como es la publicación cuatrimestral de "Imago Mundi", con colaboraciones de especialistas extranjeros y nacionales, se contó con la generosidad de un industrial joven, Alberto Grimoldi, que amaba la cultura, y cuya muerte coincidió con la aparición del primer número de esta revista que él ayudó sobre todo en la solución de sus aspectos prácticos.

En los números ya aparecidos figuran ensayos de Rodolfo Mondolfo, Francisco Romero, Claudio Sánchez Albornoz, Arthur F. Whitaker, José Ferrater Mora, Marcel Bataillon, Adolfo Salazar, entre otros. Se destacan, también, *Notas* de los mejores especialistas argentinos y extranjeros; *Crónicas* de los acontecimientos más importantes en el campo de las ciencias histórico-culturales; *Textos y documentos* para la historia de la cultura, inéditos, de difícil acceso o merecedores de divulgación; *Reseñas* bibliográficas de las obras más importantes dentro de cada especialidad. Constituye una práctica de incuestionable valor la sección *Bibliografía para la historia de la cultura* que, desde el primer número, contiene una nutrida serie de fichas ampliamente informativas sobre obras de historia general, historia antigua, medieval, moderna, contemporánea, americana colonial e independiente, como también de las ideas sociales, económicas, de las letras, filosofía, educación, ciencia, etc.

SUR se complace en destacar el valor de este esfuerzo cultural que se cumple entre nosotros. "Imago Mundi" no es solamente la revista para los especialistas de la historia, sino también para los que se sienten interesados en la dimensión de los problemas culturales y en el movimiento general de las ideas.

ÍNDICE GENERAL DE LOS AÑOS 1953 Y 1954

NÚMEROS 219 A 231

- ABEIEDO, ENRIQUE: *Arthur Miller y su nuevo drama*, N° 230, pág. 125.
- ALEIXANDRE, VICENTE: *La mirada infantil*, N° 228, pág. 10.
- ÁLVAREZ FORN, RAÚL: *Arnold J. Toynbee: Guerra y civilización*, N° 224, pág. 141.
- ALVARO, CORRADO: *La yegua negra*, N° 225, pág. 97 * *Casi una vida*, N° 228, pág. 2.
- ÁLZAGA, AGUSTINA LARRETA DE: *Tu alma, Éxodo*, N° 230, pág. 68.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *PAPELES: Nalé Roxlo; Unas tradiciones inéditas de Palma; La Cruz*, N° 219-220, pág. 116 * *La medida de todas las cosas; Los grandes libros de occidente; O'Henry en el cine*, N° 221, pág. 110 * *Historia de la ilusión teatral; Pérez Bonalde; El valor; Clásico, barroco; Tipos de prosa*, N° 222, pág. 77 * *Juan Ramón Jiménez; Nalé otra vez; Consejos; Aquellos egipcios*, N° 223, pág. 123 * *Cursi; Kafka en el cine; Güiraldes y lo sobrenatural; "Lunes de carnaval"*, N° 224, pág. 119 * *Tennessee Williams; Un prólogo a Antonio Machado; Teatro en México; La lengua universal; Ricardo Palma*, N° 227, pág. 65 * *La muerte de García Lorca; Alejandro Sirio; Aleixandre, Rubén Darío y Unamuno*, N° 230, pág. 97 * *El Greco; Las bombas atómicas; Katherine Anne Porter*, N° 231, pág. 79.
- ÁNGELI, HÉCTOR MIGUEL: *Lanza del Vasto: "Judas"*, N° 222, pág. 103 * *Mediodía*, N° 223, pág. 63 * *Carlos Viola Soto: "Periplo"*, N° 226, pág. 85 * *Desde mi barrio*, N° 229, pág. 59 * *Lanza del Vasto: "Peregrinación a las fuentes"*, N° 231, pág. 93.
- ARCINIEGAS, GERMÁN: *Sobre dos famosas autobiografías de Salvador de Madariaga y de Waldo Frank*, N° 224, pág. 144.
- ARGAN, GIULIO CARLO: *El arte moderno en Italia*, N° 225, pág. 308.
- BABINI, JOSÉ: *Una interpretación "económica" de la historia*, N° 222, pág. 125.
- BACCHELLI, RICCARDO: *El pavoroso caso del "Mary Bonfield"*, N° 225, pág. 70.
- BAGRATION, DEMETRIO: *Marie Noële Kelly: "Mirror to Russia"*, N° 223, pág. 152.
- BAYÓN, DAMIÁN CARLOS: *Las palomas de Times Square*, N° 227, pág. 47.
- BARBIERI, VICENTE: *Homenaje a Marta Brunet*, N° 221, pág. 107 * *Manuel Mujica Láinez: "Los ídolos"*, N° 226, pág. 94 * *Graham Greene: "Camino sin ley"*, N° 227, pág. 90 * *Eduardo Mallea: "La sala de espera"*, N° 228, pág. 97 * *Álvaro Fernández Suárez: "Los mitos del Quijote"*, pág. 111 * *Almafuerte: "Obras"*, N° 230, pág. 123.
- BECCO, HORACIO JORGE: *Ricardo Güiraldes: "Rosaura y siete cuentos"*, N° 223, pág. 142.

- BIGIARETTI, LIBERO: *La hija del conductor de tranvías*, N° 223, pág. 266.
- BIOY CASARES, ADOLFO: *Homenaje a Francisco Almeyra*, N° 229, pág. 1.
- BOCK, WERNER: *Conversación con Rudolf Kassner*, N° 223, pág. 98 * *Reencuentro con el solar natal*; *Página de diario*, N° 224, pág. 59.
- BLANCO AMOR, JOSÉ: *Albert Camus: "El mito de Sísifo"; "El hombre rebelde"*, N° 229, pág. 92 * *El idealista*, N° 231, pág. 65.
- BONTEMPELLI, MASSIMO: *La poesía contra la historia*, N° 225, pág. 131; *Sobre la composición musical*, pág. 321.
- BORGES, JORGE LUIS: *Destino escandinavo*, N° 219-220, pág. 9 * *Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín*, N° 226, pág. 47 * *Mutaciones*, N° 228, pág. 1 * *Paradiso, XXXI, 108*, N° 231, pág. 1.
- BRANCATI, VITALIANO: *Los placeres de la crueldad*, N° 225, pág. 216.
- BRUERA, JOSÉ JUAN: *Tres ideas sobre la soledad*, N° 229, pág. 29.
- BUBER, MARTIN: *Esperanza en esta hora*, N° 219-220, pág. 1.
- BUZZATI, DINO: *Noche de invierno en Filadelfia*, N° 225, pág. 272.
- CAILLET BOIS, JULIO: *Sor Juana Inés de la Cruz: "Obras completas"*, N° 219-220, pág. 129.
- CAILLOIS, ROGER: *Los recursos del poeta*, N° 222, pág. 64 * *Carta a Jean Ballard*, N° 228, pág. 125.
- CAMUS, ALBERT: *El artista preso*, N° 222, pág. 2.
- CANAL-FEIJÓO, BERNARDO: *Bóleslao Lewin: "Los movimientos de emancipación en Hispanoamérica"*, N° 219-220, pág. 141 * *Guillermo Orce Remis: "El aire que no vuelve"*; *William Shand: "The Blind Warrior"*, pág. 102 * *César Rosales: "La patria elemental"*, N° 231, pág. 114.
- CANTO, PATRICIO: *Rosa Chacel: "Sobre el piélago"*, N° 222, pág. 105.
- CARDARELLI, VICENZO: *Silencio de la creación*, N° 225, pág. 41.
- CARNER, JOSÉ: *Francis Ponge y las cosas*, N° 230, pág. 71.
- CECCHI, EMILIO: *La gruta de la sibila de Cumas*, N° 225, pág. 113.
- CLEMENTE, JOSÉ EDMUNDO: *Estilística del lunfardo*, N° 227, pág. 51.
- CÓCARO, NICOLÁS: *Miguel Hernández: "Obra escogida. Poesía y teatro"* N° 219-220, pág. 132 * *Raúl Galán: "Carne de Sierra"* N° 223, pág. 144 * *Ernst Wiechert: "Misa sin nombre"*, N° 228, pág. 100 * *Fryda Schultz de Mantovani: "Apasionados del Nuevo Mundo"*, N° 230, pág. 121.
- COLDAROLI, CARLOS: *Giovanni Papini: "El libro negro"*, N° 219-220, pág. 146 * *"El hombre del traje blanco"*, N° 228, pág. 128.
- CORTAZAR, JULIO: *Gardel*, N° 223, pág. 127.
- COMISSO, GIOVANNI: *Reposo en una colina*, N° 225, pág. 117.
- CROCE, BENEDETTO: *Soliloquio*, N° 225, pág. 8.
- CHACEL, ROSA: *Una palabra de adiós*, N° 224, pág. 124 * *La epopeya del pan y el vino*, N° 230, pág. 101.
- CHÉJOV, ANTÓN PAVLOVICH: *El obispo*, N° 231, pág. 2.

- DABINI, ATTILIO: *La inauguración*, N° 225, pág. 227.
- DAVIDSON, ANGUS: *Alberto Moravia y "El conformista"*, N° 219-220, pág. 108.
- DELAGE, RENÉ: *En recuerdo de Georges Bernanos*, N° 229, pág. 9.
- DOCUMENTOS: *A propósito de las exequias de Colette*.
- DUMUR, GUY: *Sacrificio*, N° 227, pág. 15.
- FABRO, BENIAMINO DAL: *La música en Italia (1952)*, N° 225, pág. 324.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, ÁLVARO: *Paul Claudel y André Gide: "Correspondencia"*, N° 221, pág. 143 * *Un hombre fuma acodado a la ventana*, N° 222, pág. 70 * *Infernales*, N° 223, pág. 64 * *Ernesto Sábato: "Heterodoxia"*, N° 224, pág. 129 * *Arnold J. Toynbee: "Estudio de la historia"*, pág. 139 * *H. A. Murena: "El Juez"*, N° 227, pág. 87.
- FERRATA, GIANSIRO: *Estética y crítica italianas de los últimos cincuenta años*, N° 225, pág. 34.
- FERRO, HELLEN: *Carta a Jean Ballard*, N° 230, pág. 131.
- FRANK, WALDO: *Carta a Germán Arciniegas sobre "Birth of a world. Bolívar in terms of his people"*, N° 226, pág. 105.
- FRANZE, JUAN PEDRO: *"The Rape of Lucretia"*, N° 231, pág. 121.
- GADDA, CARLO EMILIO: *Imagen de Calvi*, N° 225, pág. 120.
- GANNON, PATRICIO: *Noticia de Londres*, N° 227, pág. 78.
- GATTO, ALFONSO: *Canto a las golondrinas; Tal vez me deje de tu bello rostro*, N° 225, pág. 160.
- GHIANO, JUAN CARLOS: *Los poemas de Macedonio Fernández*, N° 231, pág. 109.
- GIRRI, ALBERTO: *"Paradojas de la Torre de Marfil". Dibujos de Luis Seoane*, N° 221, pág. 152 * *El desesperado; La serpiente*, N° 223, pág. 61 * *La amante infeliz; De la muerte*, N° 227, pág. 12 * *Elegía; Del remordimiento; Adiós a N.*, N° 230, pág. 39.
- GOLLANCZ, VÍCTOR: *"Frente a nosotros..."*, N° 230, pág. 1 * *Mentalidad comunista, conciencia y traición*, N° 231, pág. 25.
- GÓMEZ, CARLOS ALBERTO: *Julio Ardiles Gray: "Elegía"*, N° 222, pág. 137 * *El hombre Kafka*, N° 227, pág. 23.
- GONZÁLEZ, ABELARDO: *Saludo a John Ford*, N° 228, pág. 131.
- GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO: *Fantasmas*, N° 219-220, pág. 14; *Pär Lagerkvist: "El enano"*, pág. 125; *Mircea Eliade: "El mito del eterno retorno"*, pág. 147 * *Homenaje a Marta Brunet*, N° 221, pág. 108; *Conrado Nalé Roxlo: "De otro cielo"*, pág. 126; *G. K. Chesterton: "El perfil de la cordura"*, pág. 146 * *Guido Piovene: "La Gaceta Negra"*, N° 223, pág. 133; *Michel Gordey: "Pasaporte para Moscú"*, pág. 147 * *Franz Kafka: "La muralla china"*, N° 224, pág. 153 * *Alfonso Reyes: "Obra poética"*, N° 226, pág. 79; *Álvaro Fernández Suárez: "Se abre una puerta..."*, pág. 90 * *Vicente Fatone: "Introducción al existencialismo"*, N° 227, pág. 83; *André Maurois: "Lelia o la vida de George Sand"*, pág. 92 * *Almafuerte existencialista "avant la lettre"*, N° 229, pág. 65; *Vicente Barbieri: "El bailarín"*; *Hugo Lindo: "Sin-*

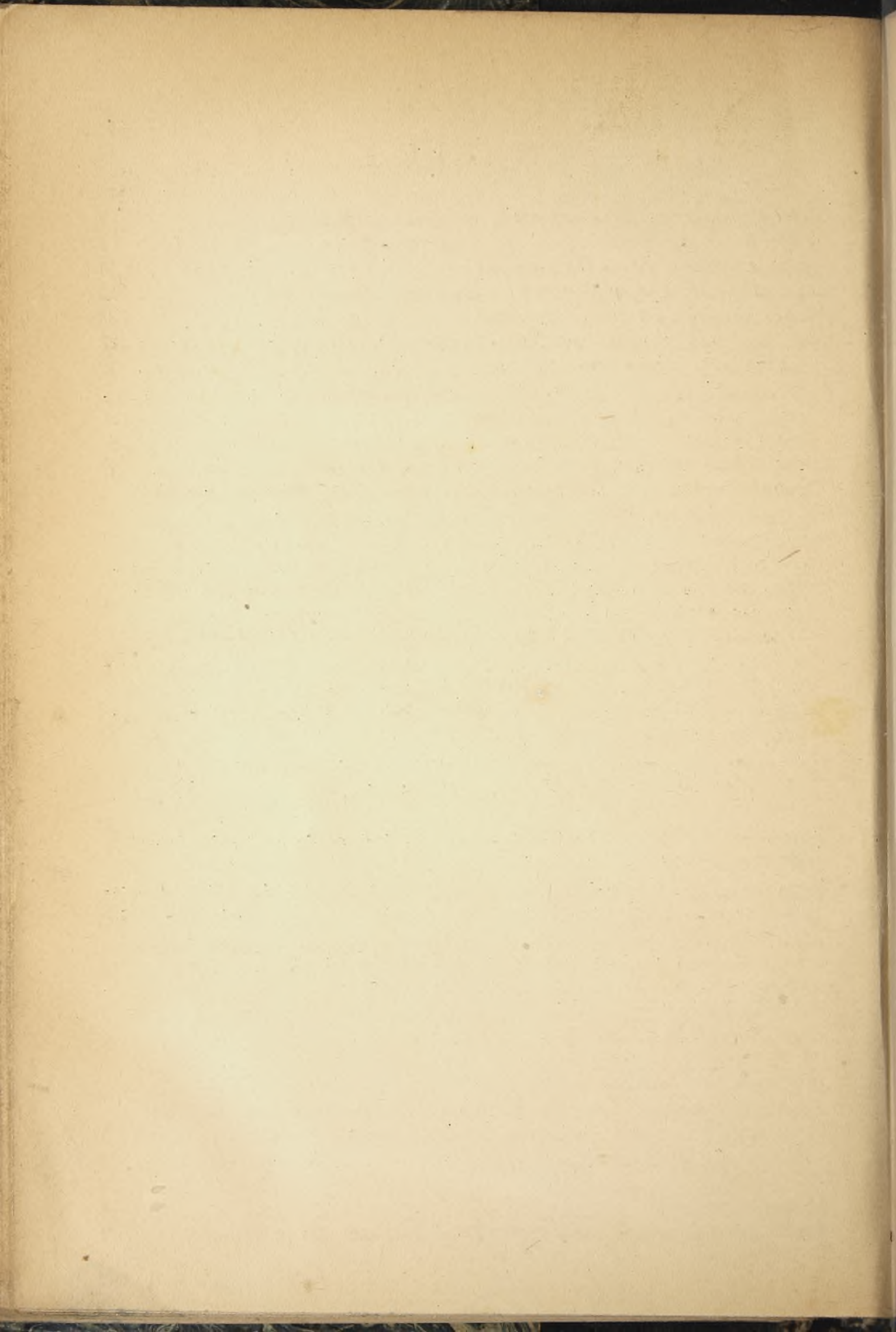
- fonía del límite", pág. 96 * Whittaker Chambers: "El testigo (el caso Hiss)", N° 230, pág. 115 * Manuel Mujica Láinez: "La casa", N° 231, pág. 98.
- GOYANARTE, JUAN: "La quemazón", N° 224, pág. 81.
- GRIEBEN, CARLOS F.: *La poesía de Carlos Molinari*, N° 221, pág. 129.
- GUIDO, BEATRÍZ: *Cine mudo; El coche fúnebre*, N° 224, pág. 76.
- HALPERÍN DONGHI, TULIO: *Clara Vilasecas: "Biografía de una época. Cartas de Mariquita Sánchez"*, N° 219-220, pág. 135; *José Luis Lanuza: "Esteban Echeverría y sus amigos"*, pág. 139. * "Las cartas de una peruana", N° 221, pág. 94. * Félix Lizaso: "Proyección humana de Martí", N° 229, pág. 113.
- HELLENS, FRANZ: *La flautita*, N° 219-220, pág. 15.
- HILLARD, GUSTAV: *Epílogo del "homme de lettres" alemán*, N° 229, pág. 42.
- HURTADO, LEOPOLDO: *Néstor R. Ortiz Oderigo: "Estética del jazz"*, N° 219-220, pág. 157. * Pierre Schaeffer: "A la recherche d'une musique concrète", N° 222, pág. 134.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *A la llama de luto*, N° 222, pág. 1.
- JUSTO, LUIS: *José Juan Bruera: "Filosofía de la paz"*, N° 227, pág. 85. * Arthur Koestler: "Flecha en el azul", N° 229, pág. 94.
- KASSNER, RUDOLF: *Recuerdos sobre Rainer Maria Rilke*, N° 223, pág. 1.
- KENNAN, GEORGE F.: *Los Estados Unidos y el futuro de Rusia*, N° 223, pág. 30.
- KIPLING, RUDYARD: *La iglesia que estaba en Antioquía*, N° 221, pág. 1.
- KRAPF, EVA H.: *Joyce Cary*, N° 223, pág. 129.
- LABROUSSE, ROGER: *Echeverría y la filosofía política de la Ilustración*, N° 219-220, pág. 79.
- LANCELOTTI, MARIO A.: *Igor Strawinsky: "Poética musical"*, N° 219-220, pág. 155. * François Mauriac: "De Pascal a Graham Greene", N° 222, pág. 111; *Emile Vuillermoz: "Historia de la música"*, pág. 132. * Roland Manuel: "Placer de la música", N° 224, pág. 159. * "Precritica de una versión cinematográfica de "La metamorfosis", N° 227, pág. 73. * Franz Kafka: "Diarios", N° 228, pág. 105. * Dino Buzzati: "El desierto de los tártaros", N° 230, pág. 113. * "Mi amigo el ladrón", N° 231, pág. 123.
- LANDOLFI, TOMMASO: *La espada*, N° 225, pág. 221.
- LEDESMA, ROBERTO: *Homenaje a Marta Brunet*, N° 221, pág. 107.
- LEZAMA, HUGO EZEQUIEL: *A un joven apóstata*, N° 231, pág. 64.
- LOZANO, EDUARDO: *Habla de amante; Diálogo*, N° 221, pág. 57.
- MADAULE, JACQUES: *Marcel Jouhandeau o La tragedia del matrimonio*, N° 222, pág. 92. * *El misterio del amor en la obra de Graham Greene*, N° 226, pág. 48. * *Mallarmé, clásico*, N° 229, pág. 16.
- MALINOW, INÉS: *Barca absurda*, N° 231, pág. 61.
- MALLEA, EDUARDO: *Los otros mundos*, N° 226, pág. 1.

- MANDIARGUES, ANDRÉ PIEYRE DE: *Los cuerpos platónicos*, N° 222, pág. 33. * *El vocabulario*, N° 228, pág. 13.
- MANTOVANI, FRYDA SCHULTZ DE: *El gran desterrado*, N° 221, pág. 64. * *Los nombres*, N° 229, pág. 56. * *Doña Bárbara y la América de Rómulo Gallegos*, N° 230, pág. 79. * *Benjamín Carrión: "San Miguel de Unamuno"*, N° 231, pág. 95.
- MARCHI, CARLOS ENRIQUE: *"Alemania año cero"*, N° 221, pág. 159.
- MARÍAS, JULIÁN: *Los cristianos y la verdad*, N° 224, pág. 20.
- MASSUH, VICTOR: *Agonía y espíritu de síntesis*, N° 221, pág. 46. * *La lucha contra el olvido*, N° 224, pág. 132. * *El "Bolívar" de Waldo Frank*, N° 228, pág. 79.
- MASTRONARDI, CARLOS: *El ángel y el método*, N° 219-220, pág. 21. * *Eduardo Jorge Bosco: "Obras"*, N° 222, pág. 113. * *El pobre Almafuerte*, N° 229, pág. 60.
- MAULNIER, THIERRY: *El problema moral del comunismo*, N° 222, pág. 7.
- MONTALE, EUGENIO: *La casa de los aduaneros; La anguila; Noticias de la Amiata; Barcas sobre el Marne*, N° 225, pág. 148.
- MORAVIA, ALBERTO: *Luna de miel, sol de hiel*, N° 225, pág. 166. * *La cortesana fatigada*, N° 229, pág. 19.
- MOSQUERA, MARTA: *La victoria perdida*, N° 227, pág. 30.
- MUÑOZ LARRETA, HELENA: *Tres poemas*.
- MURENA, H. A.: *El juez*, N° 224, pág. 26. * *Hermano*, N° 226, pág. 65. * *Chaves: Un giro copernicano*, N° 228, pág. 27.
- NALÉ ROXLO, CONRADO: *Homenaje a Marta Brunet*, N° 221, pág. 110.
- NOSSACK, HANS ERICH: *Entrevista con la muerte*, N° 230, pág. 43.
- OCAMPO, SILVINA: *La raza inextinguible*, N° 224, pág. 18.
- OCAMPO, VICTORIA: *Saludo a los dos Sergios*, N° 222, pág. 81. * *A propósito de una cita suprimida y de un aforismo de los Upanishads*, N° 223, pág. 121; *"Escala en Stromboli"*, pág. 161. * *Al lector*, N° 235, pág. 1. * *La casa de la calle México*, N° 227, pág. 6. * *Ida y vuelta a Victor Hugo*, N° 230, pág. 22. * *Una nueva ley*, N° 231, pág. 78.
- OLIVER, MARÍA ROSA: *Sobre una nota del "Calendario"*, N° 222, pág. 144.
- OLIVERA, MIGUEL A.: *"Elisabeth de Inglaterra"; La "Antígona" de Sófocles*, N° 224, pág. 164. * *Revistas*, N° 228, pág. 133. * *"Juan Gabriel Borkman" en la Máscara*, N° 230, pág. 129.
- ONETTI, JUAN CARLOS: *El álbum*, N° 219-220, pág. 66.
- ORCE, REMIS, GUILLERMO: *El secreto*, N° 228, pág. 74.
- PALAZZESCHI, ALDO: *El jorobado*, N° 225, pág. 82.
- PAMPALONI, GENO: *La literatura italiana. Panorama de 1953*, N° 225, pág. 43.
- PANDOLFI, VITO: *Los espectáculos en Italia*, N° 225, pág. 290.
- PASCUALE, ROBERTO DI: *Las alusiones*, N° 221, pág. 60.

- PAVESE, CESARE: *Poesía y libertad*, N° 225, pág. 136.
- PAYRÓ, JULIO E.: *Un panorama de la pintura argentina*, N° 219-220, pág. 159.
 * "Martín Fierro", 25 zincografías de Julio Vanzo; Grabado alemán moderno, N° 221, pág. 154. * Ana M. Berry: "Understanding Art", N° 222, pág. 130; Cincuentenario de Della Valle, Rodríguez Etchart, Gauguin, Pissarro, Whistler y "La Revue Blanche", pág. 137. * Exposiciones, N° 223, pág. 156. * Horacio Butler, Oscar Capristo, Mónica Soler-Vians, N° 224, pág. 160.
- PAYTA, JORGE: *Poema*, N° 227, pág. 49.
- PAZ, OCTAVIO: *Sexta vigilia*, N° 223, pág. 58.
- PEA, ENRICO: *El diablo de Malborghetto*, N° 225, pág. 90.
- PENNA, SANDRO: *La plazoleta veneciana*, N° 225, pág. 165.
- PENARD, JEAN: *André Gide y Emmanuèle*, N° 228, pág. 36.
- PERSANO, ALDO LUIS: "Días de odio", N° 229, pág. 117. * "Juegos prohibidos", N° 231, pág. 126.
- PEZZONI, ENRIQUE: "Poemas de John Donne", N° 226, pág. 88. * "Giulio Cesare" en el Odeón, N° 229, pág. 113.
- PEYROU, MANUEL: *Estela Canto: "El hombre del crepúsculo"*, N° 230, pág. 111.
- PIOVENE, GUIDO: *La guerra fría*, N° 225, pág. 9.
- PORCHIA, ANTONIO: *Voces*, N° 223, pág. 50. * *Voces*, N° 230, pág. 11.
- POZZI, HÉCTOR: *Tres poemas*, N° 231, pág. 62.
- PRAT GAY, JUAN DE: *Música*, N° 229, pág. 119. * *Actualidad y ejemplo de Boulez*, N° 231, pág. 116.
- PRATOLINI, VASCO: *Largo viaje de Navidad*, N° 219-220, pág. 35. * *Una muchacha*, N° 225, pág. 278.
- PRIOR, ALDO: *Almafuerte en la conciencia de todos*, N° 229, pág. 80. * Juan Carlos Onetti: "Los adioses", N° 230, pág. 110.
- QUASIMODO, SALVATORE: *Ante el simulacro de Hilaria del Carretto; A mí, peregrino; Diálogo; Carta a la madre*, N° 225, pág. 154.
- REDACCIÓN: *Pablo Neruda y SUR*, N° 221, pág. 121. * *Colaboradores italianos*, N° 225, pág. 331; *Reconocimiento*, pág. 336.
- REY, ANTONINO: *Laurette Séjourné: "Palenque, una ciudad maya"*, N° 223, pág. 154.
- RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, NORBERTO: *El peligro de la libertad intelectual*, N° 219-220, pág. 150. * Rodolfo Mondolfo: "El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica", N° 221, pág. 134. * *El intelectualismo de Francisco Romero*, N° 222, pág. 115. * *Una teoría teatral argentina*, N° 227, pág. 77; Benedetto Croce: "Ética y política. Seguidas de la contribución a la crítica de mí mismo", pág. 80. * *Revistas*, N° 228, pág. 133. * *A propósito de "Filosofía de la paz"*, N° 229, pág. 122; *Revistas*, pág. 125.
- ROMERO, FRANCISCO: *Anotación sobre Spencer*, N° 227, pág. 1.
- ROSALÉS, CÉSAR: *Eduardo González Lanuza: "Retablos de Navidad y de la*

- Pasión*", N° 228, pág. 107. * Novalis: "Himnos a la noche. Cantos espirituales", N° 231, pág. 104.
- ROUSSEAU, ANDRÉ: *Simone Weil, matemática de Dios*, N° 221, pág. 20.
- RUDA, OSVALDO JORGE: *Exposición universal de la Máscara*, N° 229, pág. 120.
- SABA, HUMBERTO: *Vieja ciudad*, N° 225, pág. 159.
- SÁBATO, ERNESTO: *Carta a Alvaro Fernández Suárez*, N° 228, pág. 128.
- SALAS, ALBERTO: *Las Casas y la "Historia de las Indias"*, N° 219-220, pág. 93. * *El Dorado*, N° 223, pág. 103. * Ángel L. Cabrera: "Manual de la flora de los alrededores de Buenos Aires", N° 226, pág. 99. * *Memoria y nostalgia de un poeta*, N° 228, pág. 85.
- SÁNCHEZ, ALEJO: *Strawinsky y Bartók en el Colón*, N° 226, pág. 101.
- SEBRELI, JUAN JOSÉ: *A propósito de "Entre mujeres solas"*, N° 221, pág. 115. * *Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt*, N° 223, pág. 109. * Alberto Girri: "Misántropos", N° 226, pág. 96. * Ramón Ferreira: "Tiburón y otros cuentos", N° 227, pág. 97. * Rodolfo Kusch: "La seducción de la barbarie", N° 228, pág. 115. * *La acción de Sarmiento y la razón de Alberdi*, N° 230, pág. 74; Jorge Abelardo Ramos: "Crisis y resurrección de la literatura argentina", pág. 119.
- SERENI, VITTORIO: *No sabe ya nada; Italiano en Grecia*, N° 225, pág. 163.
- SILONE, IGNAZIO: *Un puñado de moras*, N° 225, pág. 210.
- SINISGALLI, LEONARDO: *Aquí en esta orilla*, N° 225, pág. 164.
- SOLDATI, MARIO: *Doctor en letras*, N° 225, pág. 259.
- SOLERO, F. J.: *Valentín Fernando: "Desde esta carne"*, N° 223, pág. 139.
- SOLMI, SERGIO: *Nietzsche y D'Annunzio*, N° 225, pág. 54.
- SOSA LÓPEZ, EMILIO: *Herbert Read: "Arte y sociedad"*, N° 219-220, pág. 142. * *Etienne Gilson: "El espíritu de la filosofía medieval"*, N° 221, pág. 139. * *Salvador Toscano: "Cuauhtémoc"*, N° 224, pág. 150. * *Poesía y pensamiento místico de San Juan de la Cruz*, N° 228, pág. 50.
- SOTO, LUIS EMILIO: *"Lunes de carnaval"*, N° 222, pág. 95.
- STEINER, HERBERT: *Rilke*, N° 233, pág. 23.
- SVANASCINI, OSVALDO: *Paul Eluard, desterrado en el tiempo*, N° 221, pág. 62.
- SVEVO, ITALO: *Alevosamente*, N° 225, pág. 60.
- TERZAGA, ALFREDO: *El Rilke de Angellos*, N° 223, pág. 26. * *Pentesilea, el Eros destructor*, N° 231, pág. 17.
- TEUBAL, JUNE: *Muerte*, N° 221, pág. 102.
- TORRE, GUILLERMO DE: *El "Cancionero" póstumo de Unamuno*, N° 222, pág. 48; *Contestación a un "Popútchiki"*, pág. 142.
- UNGARETTI, GIUSEPPE: *Los ríos; Caín; La muerte meditada; En las venas; El ángel del pobre*, N° 225, pág. 141.
- URIBE, BASILIO: *Antes de que la luz desaparezca*, N° 221, pág. 81. * Graham Greene: "El poder y la gloria", pág. 149. * Giovanni Guareschi: "Don Ca-

- miro", N° 222, pág. 109. * *Frederic Wakeman*: "El libertino", N° 227, pág. 95. * *Manuel Peyrou*: "La noche repetida", N° 231, pág. 102.
- USINGER, FRITZ: *Peregrino en dos continentes*, N° 224, pág. 56.
- VALENTIÉ, MARÍA EUGENIA: *La conspiración*, N° 222, pág. 68. * *Basilio Tatakis*: "Filosofía Bizantina", N° 223, pág. 131.
- VALÉRY, PAUL: *La libertad del espíritu*, N° 224, pág. 1.
- VÁZQUEZ, JUAN ADOLFO: *Simone Weil y María Rosa Lida a propósito de "Antígona"*, N° 219-220, pág. 103. * *José Ferrater Mora*: "El hombre en la encrucijada", N° 224, pág. 136. * AL MARGEN DE LOS DÍAS: *Filología o Historia de la Filosofía; Filosofía supersintética; Mística, Física, Metafísica*. * *Jaeger y la cultura como refugio; Metafísica y valores según E. S. Brightman; Los pájaros y los cuadros*, N° 228, pág. 121. * *Más sobre la cultura; Platón y el platonismo; Carta sobre China*, N° 229, pág. 108.
- VERNENGO, ROBERTO: *Entrevista con Octavio Paz*, N° 227, pág. 61.
- VIÑAS, DAVID: *F. J. Solero: "El dolor y el sueño"*, N° 224, pág. 157.
- VIOLA SOTO, CARLOS: *A un poeta de la época*, N° 221, pág. 61. * *Nigel Balchin*: "Las tinieblas descienden", N° 223, pág. 141; *Samuel Eichelbaum*: "Teatro", pág. 146. * *Baudelaire y el sentido de la creación poética*, N° 224, pág. 63. * "Ladrones de bicicletas", N° 226, pág. 103. * *Luis Seoane*: "Libro de tapas", N° 228, pág. 118. * *Élegos en el sepulcro de Beatrice*, N° 229, pág. 58. * *A propósito de Murena y "El pecado original de América"*, N° 231, pág. 83.
- VITTORINI, ELIO: *Historia de un hombre y su hijo que andaban a pie por Sicilia*, N° 225, pág. 191.
- VOCOS LESCANO, JORGE: *Vicente Aleixandre: "Nacimiento último"*, N° 226, pág. 83. * *Liras al hermano mayor*, N° 228, pág. 68.
- WALSH, MARÍA ELENA: *Jocelyn Brooke: "La imagen de la espada desnuda"*, N° 219-220, pág. 127.
- WEISS, ALFREDO J.: *Calendario*, N° 221, pág. 160. * N° 222, pág. 146. * *A quienes leyeron a María Rosa Oliver*, N° 223, pág. 166; *Calendario*, pág. 166.
- ZAMORA, VICENTE ALONSO: *Una novela de 1902*, N° 226, pág. 67.
- ZENKOVSKY, V. V.: *N. V. Gógol*, N° 219-220, pág. 121.



INDICE

	Pág.
El escritor argentino y la tradición, por <i>Jorge Luis Borges</i>	1
Sí, por el aire, por <i>Eduardo González Lanuza</i>	9
Tareas especiales, por <i>Graham Greene</i>	10
Los estudios secundarios y el amor a Dios, por <i>Simone Weil</i>	16
Últimas palabras, por <i>André Maurois</i>	23
Juan Álvarez, historiador, por <i>Tulio Halperín Donghi</i>	27
El padre, por <i>Graziella Peyrou</i>	32

CRÓNICAS Y NOTAS

Sobre "Notas de un novelista", por <i>Mario A. Lancelotti</i>	37
Papeles: Psicología del turista; Azorín; Definirse, no definirse, por <i>Enrique Anderson Imbert</i>	39

LIBROS

Roberto P. Giusti: "Momentos y aspectos de la cultura argentina", por <i>Aldo Prior</i>	46
Florencio Escardó: "Anatomía de la familia"; "El alma del médico", por <i>Bernardo Canal-Feijóo</i>	48
Pierre de Boisdeffre: "André Malraux", por <i>Luis Justo</i>	51
Agustina Larreta de Álzaga: "Sin riberas", por <i>Jorge Vocos Lescano</i> ..	53
Miguel D. Etchebarne: "Juan Nadie", por <i>Nicolás Cócaro</i>	54

AL MARGEN DE LOS DÍAS

<i>Juan Adolfo Vázquez</i> : Títeres con libre albedrío; Murena: ¿teoría o profecía? La zorra y las uvas	57
---	----

ANIVERSARIOS

<i>Ricardo Paseyro</i> : Los setenta años de Jules Supervielle	60
<i>SUR</i> : Rómulo Gallegos	63
<i>Fryda Schultz de Mantovani</i> : Homenaje de "La Licorne" a María Eugenia Vaz Ferreira	64

PINTURA

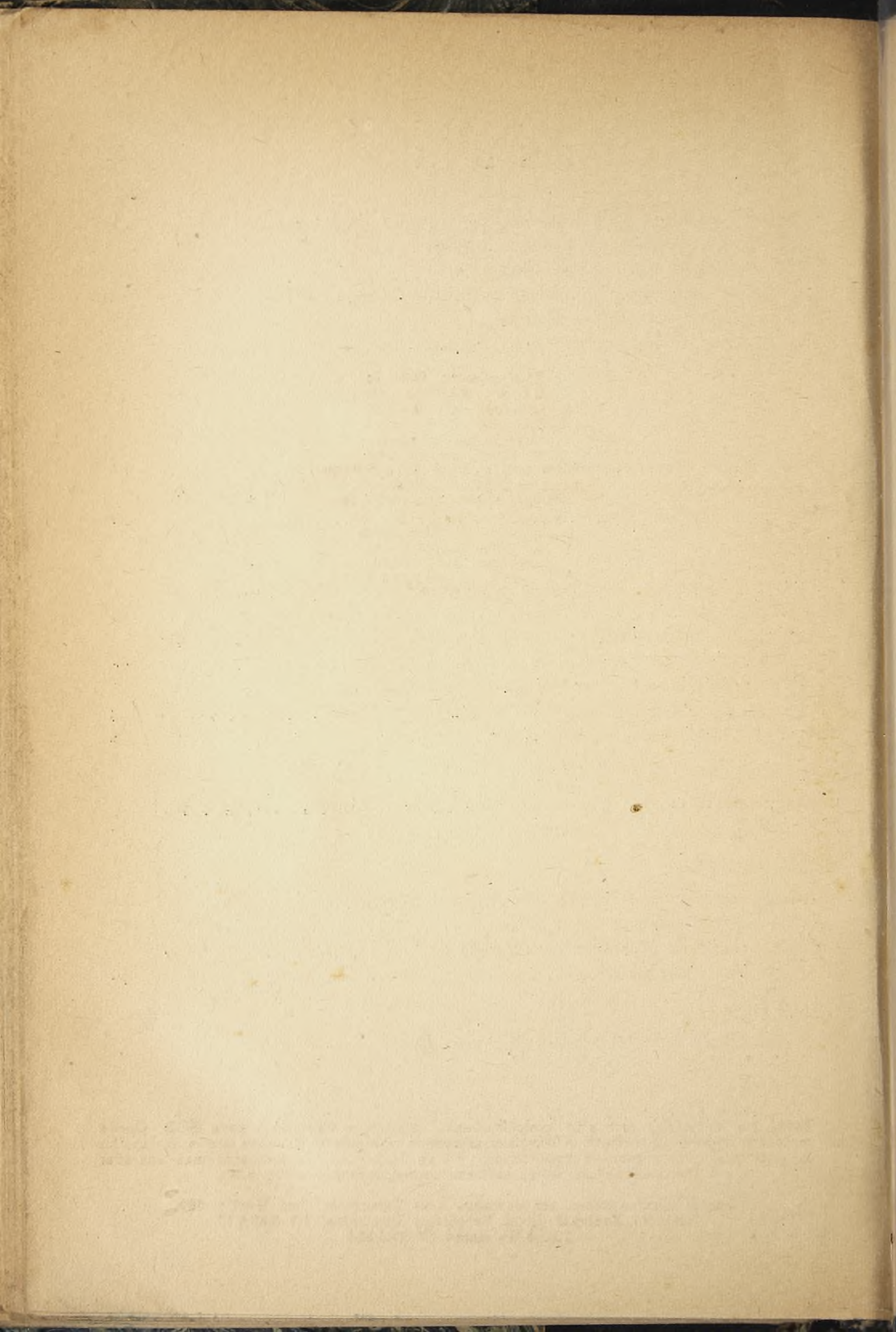
<i>Nicolás Lwoff</i> : Los "Tratados" de André Lhote	67
---	----

MÚSICA

<i>Juan Pedro Franze</i> : La visita de Hindemitz; "Il Prigioniero" de Luigi Dallapiccola; Ciclo de música contemporánea en Mendoza	70
--	----

REVISTAS

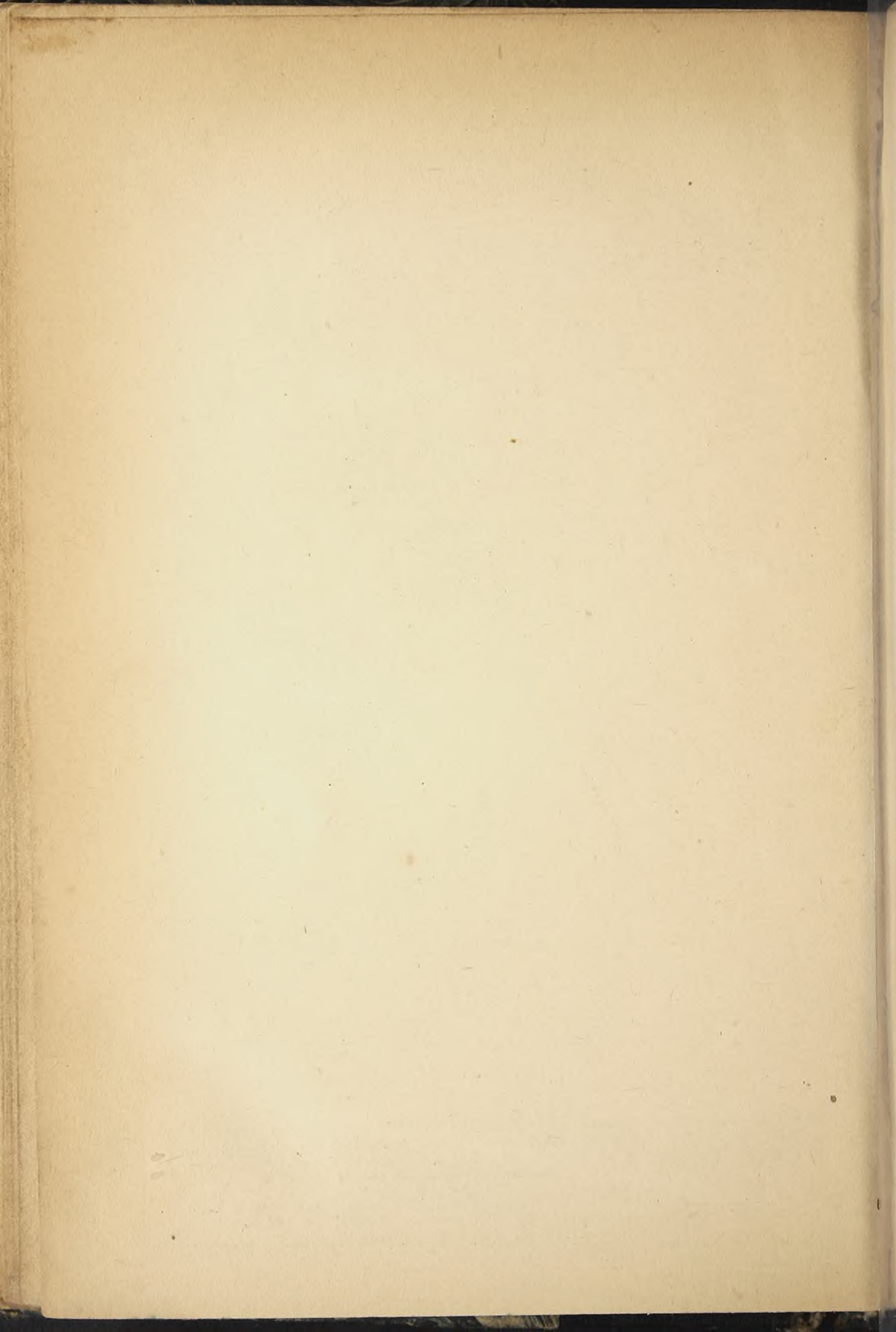
"Imago Mundi"	74
ÍNDICE GENERAL DE LOS AÑOS 1953 Y 1954. NÚMEROS 219 A 231	76



Este número 232 de
SUR terminóse de
imprimir el día 11
de enero de mil
novecientos cincuenta
y cinco, en la Im-
prenta López, Perú 666, Buenos
Aires, Argentina. Además de la
tirada corriente que forma la
presente edición, se han
impreso cien ejemplares
en papel especial, nu-
merados del 1 al 100
para los amigos
de "SUR"

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 246.807
Título de marca Nº 229.356



LANZA DEL VASTO

VINOBA

O LA NUEVA PEREGRINACION

“No violencia. Veracidad. Honestidad. Castidad. Pobreza. Trabajo corporal. Sobriedad. Intrepidez. Respeto a toda religión. Independencia pecuniaria. No distinción entre las castas”. Son once preceptos gandhianos. Los Hermanos del Amor, dirigidos por *Vinoba*, los difunden por los pueblos de la India. LANZA DEL VASTO, como hiciera antes con Gandhi, va en busca de *Vinoba*. Encamina sus pasos, directamente, a una aldea de barro y rastrojo donde trabajan *Vinoba* y los Hermanos del Amor. Porque “sólo el amor puede detener el odio” y “hay que vencer la cólera con la bondad, el mal con el bien”. Allí, en la India, LANZA DEL VASTO encuentra lugares en que la justicia no es una noción abstracta, sino un hecho real; en que los hombres no están unidos por la rapacidad o la voluntad de dominio, sino por el Amor. Un límpido amor hacia el enemigo que, por ciego y desamparado, aguarda nuestro apoyo. Este modo de vida, en todo diferente del anonadamiento del nirvana o de las maceraciones de una religión meramente contemplativa, *es un enérgico programa social*. Oriente y Occidente podrán salvarse si lo llevan a la práctica. “El mundo —dice LANZA DEL VASTO— sólo puede elegir ahora entre seguir las vías de Gandhi o marchar hasta su destrucción total”.

Traducción de

VICTORIA OCAMPO y ENRIQUE PEZZONI

\$ 30.—

EDITORIAL SUR S. R. L.

SAN MARTÍN 689

T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

POEMAS ARGENTINOS

LEIDOS POR SUS AUTORES

JORGE LUIS BORGES
FRANCISCO LUIS BERNARDEZ
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
RICARDO MOLINARI
SILVINA OCAMPO
VICENTE BARBIERI
ALBERTO GIRRI
H. A. MURENA

traducidos y leídos en francés

POR

VICTORIA OCAMPO

ALBUM DE OCHO DISCOS

CON EL TEXTO DE LOS POEMAS

Suscripción	\$ 200.—
Venta	\$ 250.—

EDITORIAL SUR S. R. L.
SAN MARTÍN 689 T. E. 31-3220
BUENOS AIRES