Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

MARÍA ELENA WALSH	Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel.
ALBERT CAMUS	Los adoradores del hecho consumado.
ROY FULLER	Respiración.
F. S. DE MANTOVANI	Biografía de las hadas.
ALBERTO GIRRI	Comentario.
VIRGIL THOMSON	El arte de juzgar la música.
PIERRE MOREAU	La tradición "egotista" en la literatura francesa.
JORGE A. PAITA	Cara y cruz.
JORGE A. CAPELLO	El desquite.
LUISA M. LEVINSON	La niña Panchita.

CRÓNICAS Y NOTAS

Victoria Ocampo: Enrique Bullrich (1903-1957) ● E. González Lanuza: Comentarios a "Comentario del Evangelio" ● E. Anderson Imbert: Papeles ● M. A. Lancelotti: H. A. Murena: "El centro del infierno" ● E. G. L.: Norah Lange: "Los dos retratos" ● Alicia Jurado: Hermann Kasack: "Falsificaciones" ● Gustavo Ferrari: A. Lernet-Holenia: "El barón Bagge" ● David Garnett: Lawrence en el banquillo de los acusados ● A. J.: Antonina Vallentin: "El Greco" ● E. G. L.: Michel de Ghelderode: "Teatro" ● Eugenio Guasta: François Mauriac: "El pan vivo" ● E. Sosa López: Víctor Massuh: "América como inteligencia y pasión" ● Héctor Oscar Ciarlo: Martín Heidegger: "Introducción a la metafísica" ● CRÍTICA DE ARTE, por Hugo Parpagnoli ● MÚSICA, por Juan Pedro Franze ● CINEMATÓGRAFO ● REVISTAS ● NOTAS DE LA REDACCIÓN ● ÍNDICE GENERAL DE LOS AÑOS 1955 Y 1956.

244

ENERO Y FEBRERO DE 1957

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO SUC. 58 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración
SAN MARTÍN 689
BUENOS AIRES
T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALBERTO GIRRI
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ALFONSO REYES
FRANCISCO ROMERO
ERNESTO SÁBATO
JULES SUPERVIELLE
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 18.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 80.—
Número suelto: $ 18.—

Otros países:
Anual..... 6 dólares
Número suelto: U$S 1.—

H0008044 51CJ.15.1.1 18

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

CESARE PAVESE

NOCHE DE FIESTA

Top. 201.551

Fascinantes narraciones de uno de los maestros de la literatura italiana contemporánea. Traducción de Alberto Luis Bixio. $ 35.—

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO TOTAL
Restes Precio $ 12000
Fecha - 7 OCT 1998

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



IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

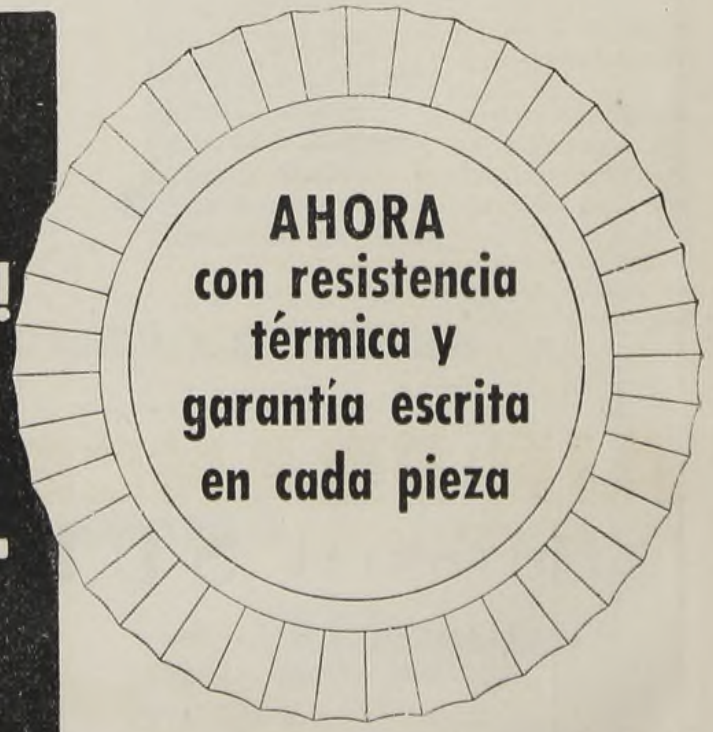
La vajilla fina ¡más económica!

Nuevo

RIGOPAL

marfil y verde nilo

Producida por los fabricantes de vidrio marca "Pyrex"



Cristalerías Rigolleau S. A.

Moreno 570 - Sección Artística - Buenos Aires





Economice 30%

Viaje económicamente en el más moderno de los aviones de primera clase en servicio en el Atlántico Sur, el SUPER G AIR FRANCE.

A partir del primero de Marzo, gracias a las nuevas tarifas turista economizará un 30% viajando en aviones de primera clase, proverbialmente reconocidos por la rapidez, seguridad y puntualidad que a sus viajes brindan.

Utilice la clase turista beneficiándose en un 30% sobre las tarifas de primera clase con iguales aviones, iguales horarios, e itinerarios, iguales tripulaciones y personal auxiliar a bordo y comidas calientes fieles exponentes de la calidad francesa.

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

"a la vanguardia
del progreso"

Informes: CANGALLO 549 - T. E. 30 - 1525 y en su agencia de viajes

Del renovador del
Derecho Constitucional
Dr. Carlos Sánchez Viamonte

2 OBRAS DE GRAN ACTUALIDAD

MANUAL DE DERECHO CONSTITUCIONAL

Expone los problemas de nuestro presente con el único criterio que satisfará a todos: el jurídico.

COMPENDIO DE INSTRUCCIÓN CÍVICA

Un nuevo libro de Instrucción Cívica, que es la más pura y cabal expresión didáctica del espíritu democrático argentino.
Para 3er. año Comercial, 4º Normal y 5º Bachiller.

Solicítelos en las buenas librerías

EDITORIAL KAPELUSZ
Medio siglo
al servicio de la educación
MORENO 372
BUENOS AIRES



Cómo el hombre acortó la noche

En la lucha que sostiene el hombre, desde hace siglos, para prolongar las horas de luz, ha tenido activa participación el petróleo, presente en múltiples elementos de la iluminación moderna.
A la aplicación del petróleo en ese campo, como en muchos otros, contribuye el trabajo de los Laboratorios de Investigación Esso.

Esso

ESSO SOCIEDAD ANONIMA
PETROLERA ARGENTINA

Si necesita una horquilla o un juego de muebles...

Cualquier artículo que usted necesite, lo encontrará siempre en Gath & Chaves con esa calidad que le ha permitido acrecentar su prestigio a través del tiempo. Esta constante preocupación de Gath & Chaves por la nobleza de su mercadería, se viene confirmando desde 1883 con la preferencia que el público ha demostrado siempre por su sello, sinónimo de la más amplia garantía.

SEÑORAS: CONFECCIONES - SPORT - MODAS TAPADOS - LENCERIA - BATONES - ARTICULOS DE PUNTO - CORSES - MEDIAS - ZAPATERIA - GUANTES **CABALLEROS:** CONFECCIONES - SASTRERIA CAMISERIA - CORBATERIA - BONETERIA GUANTES - SOMBRERERIA - ZAPATERIA SPORT - **NIÑOS:** CONFECCIONES PARA VARONES - CONFECCIONES PARA NIÑAS - MODAS DELANTALES - LENCERIA BONETERIA - ZAPATERIA COLEGIALES - BEBES **HOGAR:** MUEBLERIA - TAPICERIA - ALFOMBRAS - BAZAR - MENAJE - COLCHONES - ARTICULOS ELECTRICOS Y SANITARIOS - **TELAS:** TEJIDOS - SEDERIA - LANERIA - CAMA - BAÑO - **NOVEDADES:** MERCERIA - GARNITURES - MARROQUINERIA - MAQUINAS DE COSER - **VARIOS:** PERFUMERIA - JUGUETERIA - COMESTIBLES - BEBIDAS - FIAMBRERIA - PASTELERIA - BOMBONERIA - VALIJERIA - MANTAS **"SERVICE":** TEA ROOM - PELUQUERIA - TALLER RELOJERIA - **SEÑORAS:** CONFECCIONES - SPORT - MODAS - TAPADOS - LENCERIA - BATONES - ARTICULOS DE PUNTO - CORSES - MEDIAS - ZAPATERIA - GUANTES - **CABALLEROS:** CONFECCIONES - SASTRERIA - CAMISERIA - CORBATERIA - BONETERIA - GUANTES - SOMBRERERIA - ZAPATERIA - SPORT - **NIÑOS:** CONFECCIONES PARA VARONES - CONFECCIONES PARA NIÑAS - ZAPATERIA - COLEGIALES

Gath & Chaves



FLORIDA Y CANGALLO (R. 28) Y 10 SUCURSALES EN EL INTERIOR DE LA REPUBLICA

COMPENDIOS NOVA

DE INICIACIÓN CULTURAL

Introducciones, esquemas y panoramas de carácter preuniversitario, destinados a la exposición y análisis de los problemas básicos de la cultura contemporánea.

Pierre Guiraud

LA ESTILÍSTICA.
Una "mise au point" de la ciencia literaria. $ 20.—

James B. Connant

LA CIENCIA MODERNA Y EL HOMBRE ACTUAL.
Compromisos de la ciencia con la conducta y los valores espirituales. $ 18.—

Raúl H. Castagnino

TEORÍA DEL TEATRO.
Todos los aspectos de la escena en sus conexiones técnico-estéticas. $ 24.—

Hermann Schneider

ÉPOCAS DE LA LITERATURA ALEMANA.
Un éxito sin precedentes en las universidades europeas. $ 26.—

Julio E. Payró

PICASSO Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO-SOCIAL CONTEMPORÁNEO.
Ilustrado cronológica y sistemáticamente.

Carmelo B. Bonnet

LA TÉCNICA LITERARIA Y SUS PROBLEMAS.
Intencionada exposición de las normas, requisitos y recaudos que debe observar el escritor.

EDITORIAL NOVA

Perú 613 Buenos Aires

Novedades

Noviembre - Diciembre

A. MAGAÑA ESQUIVEL: *Teatro mexicano del siglo XX* $ 122.50
A. REYES: *Obras completas.* Volumen III . . . . $ 140.—
INCA GARCILASO DE LA VEGA: *La Lorida del Inca* . 133.—
C. PELLICER: *Práctica de vuelo* . . . . . $ 210.—
M. AUB: *Tres monólogos y uno solo verdadero* . . . $ 35.—

J. LOCKE: *Ensayo sobre el entendimiento humano* . $ 189.—
N. HARTMANN: *Ontología.* Volumen II . . . . . $ 126.—
J. LÓPEZ MORILLAS: *El Krausismo español* . . . . . $ 52.50

J. CASTAÑEDA: *México y el orden internacional* . $ 52.50
V. R. HAYA DE LA TORRE: *Treinta años de aprismo* $ 77.—

F. PICHARDO MOYA: *Los aborígenes de las Antillas* . $ 42.—
A. SALAZAR: *La música orquestal en el siglo XX* . . $ 30.—

REEDICIÓN

Diccionario de psicología

$122.50

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

INDEPENDENCIA 802
T. E. 23 - 9603
BUENOS AIRES





SQUIBB

A la vanguardia
en la elaboración e investigación de antibióticos.

SABER VIVIR

Nº 117 — NAVIDAD 1956

SUMARIO

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	La oración.
JOSÉ LUIS LANUZA	Los símbolos.
ERNESTO RODRÍGUEZ	La fe.
RODRIGO BONOME	Una ventana abierta a la Edad Media.
ALBERTO GIRRI	Amistad del hombre con Cristo.
ROMUALDO BRUGHETTI	La poesía, arte y expresión.
LUPO A. STEIN	Un museo en Cafayate.
NICOLÁS COCARO	Novelas y cuentos en Argentina y América.

Libros, teatros, música y exposiciones. Y además 12 xilografías por Alberto Nicasio, M. A. Elgarte, Juan Batlle Planas, Enrique Peyceré, Aída Carballo, Domingo Bucci, Fernando López Anaya, Oscar Caprisco, Américo Balán, Juan Ballester Peña, Víctor Rebuffo y Ana María Moncalvo. Y tres reproducciones de Luca di Tomme, Armoldi y Niccolo da Foligno.

Precio del ejemplar $ 15.—

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

SAN MARTÍN 643 BUENOS AIRES

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

PRECIOS:	Por ejemplar	Por suscripción (6 números)
México	$ 10.—	$ 50.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

Ejemplares atrasados, precio convencional.

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país.

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2 o al Apartado Postal Nº 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

Novedades

PAUL VALÉRY, *Variedad* I .. .. $ 45.—

PAUL VALÉRY, *Variedad* II .. .. $ 45.—

Dos importantes tomos de ensayos sobre temas literarios, filosóficos y estéticos, tratados con la penetración y el rigor habituales en el autor de "La idea fija".

MICHEL DE GHELDERODE, *Teatro: Arriba, Signor!, Escorial, Halewyn, Magia roja, La señorita Jaïr, Fastos del infierno* $ 40.—

Seis obras de una violencia de forma y de una fuerza dramática extraordinarias.

MANUEL LAMANA, *Otros hombres* .. .. $ 35.—

El drama de las generaciones de la postguerra española, la rebelión del estudiantado, la cárcel, la huída... Todo ello en una novela apasionante.

OLIVERIO GIRONDO, *En la masmédula* .. .. $ 23.—

El autor, innovador hoy como hace treinta años, sacude el Diccionario, inventando personales palabras.

ELVIO ROMERO, *El sol bajo las raíces* .. .. $ 25.—

Miguel Angel Asturias dice: "Lo que caracteriza la poesía de Elvio Romero es su sabor a tierra, a madera, a agua, a sol...".

RAFAEL ALBERTI, *María Carmen Portela* .. .. $ 30.—

Semblanza de la célebre escultora, hecha con tanta sensibilidad como comprensión. Con 32 láminas en negro.

HORACIO QUIROGA, *El desierto* (Bca. Contemporánea, número 251) .. .. $ 12.—

HORACIO QUIROGA, *Los desterrados* (Bca. Contemporánea, número 263) .. .. $ 12.—

Con la publicación de estos dos volúmenes, la Editorial Losada continúa la edición de las "Obras" de Horacio Quiroga.

NUEVAS EDICIONES

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

J. HESSEN, *Teoría del conocimiento* (núm. 3; 3ª ed.) .. .. $ 12.—

EDUARDO MALLEA, *Fiesta en noviembre* (núm. 89; 3ª ed.) $ 14.—

HORACIO QUIROGA, *Cuentos de la selva* (núm. 255; 2ª ed.) $ 8.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

C U A D E R N O S

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 23

HOMENAJE A GABRIELA MISTRAL

Por J. TORRES BODET, RÓMULO GALLEGOS, GERMÁN ARCINIEGAS, LUIS ALBERTO SANCHES y J. CARRERA ANDRADE.

DWIGHT MACDONALD: *Diez días en El Cairo.*
PAUL IGNOTUS: *La conciencia nacional Húngara.*
MILOVAN DJILAS: *La crisis del sistema comunista.*
JORGE MAÑACH: *Variación hispanoamericana.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, LUIS ARAQUISTAIN, PIERRE EMMANUEL, FERNANDO DÍEZ DE MEDINA, FEDERICO DE ONÍS, ARTURO BAREA, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière. París (8) Francia

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, Bmé. Mitre 950, B. Aires



Revista TIEMPO de AMERICA

Crítica de libros *información*
fotografías *reproducciones*

Adquiérala en kioscos y librerías

CANGALLO 439 BUENOS AIRES
Of. 509

CONTENIDO DEL Nº 1

HERBERT READ: *Psicopatología de la reacción en el arte.*
JOAO DE SOUSA FERRAZ: *Aprendizaje y sus fundamentos.*
JOSERMO MURILLO VACAREZA: *Dictadura y criminogenia.*
JORGE DE LIMA: *La adolescencia en crisis.*
EUGEN RELGIS: *La política, lo social y la cultura.*
GERARDO ANDÚJAR: *Función común del estudiantado de América.*
CARLOS S. BIANCHI, *La escuela rural.*
FELIPE COSSIO DEL POMAR: *Tupac-Amarú, el precursor.*
MARCELINO M. ROMÁN: *Cantares, música y poetas del antiguo méxico.*
LEOPOLDO HURTADO: *Situación del músico argentino.*
DANILO ROMERO: *Notas sobre la crítica de arte.*
VÍCTOR ITURRALDE: Cine abstracto y movimiento.
RODOLFO ALONSO: *Función social en la nueva poesía.*
FRANCISCO URANDO, *García Lorca.*
LUIS EMILIO SOTO: *Roberto F. Giusti.*
Notas de GUSTAVO VALCÁRCEL y EDGARDO CANTÓN.

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



LANCELOT LAW WHITE

La FORMA de lo DESCONOCIDO

Un apasionado anticipo respecto al estilo de vida del futuro. Traducción de Enrique L. Revol. $ 40.—

☆

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3229

BUENOS AIRES

JEAN-PAUL SARTRE

EL EXISTENCIALISMO ES UN HUMANISMO

La célebre polémica sobre la filosofía de nuestro tiempo. Traducción de Victoria Prati de Fernández.

2ª Edición . . . . . $ 20.—

★

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

Revista SUR

CANJE

CANJEAMOS cada uno de los números 6, 10, 14, 15, 16 y 17 por revistas de otros precios y suscripciones hasta completar el importe de $ 180.—

COMPRA

COMPRAMOS los seis números citados por ..... $ 250.—

★

SAN MARTIN 689 T. E. 31 - 3229

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 244 ENERO - FEBRERO DE 1957

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, PREMIO NOBEL

Presencia y diálogo

Él existe de tal modo que parece robarnos el aire y el tiempo. Languidecemos a su lado como si su fuerza poética nos aplastara. Sólo así puedo evocar la presencia física de Juan Ramón. Nos nutre pero nos paraliza. Aun ahora, a la distancia, a una distancia acentuada por su gloria creciente, debo hacer un terrible esfuerzo para intentar describirlo, con mi constante mezcla de devoción y encogimiento. Él suele apenarse de que lo enfrentemos como a un examinador, e indignarse del hermetismo que provoca en la gente joven. Su generosidad, su interés humano, no contrarrestan siempre el abismo de pavorosa confusión que, probablemente, se entretiene en suscitar. Siempre me he sentido borrada a su lado, como si sus ojos me estuvieran corrigiendo, culpable de no ser ángel de la perfección poética o demonio de la belleza total. Él ansía el diálogo, pero lo imposibilita. Es a menudo el ogro tierno a quien sólo el inocente se confía, el que ignora el pavor por la poesía personificada. Juan Ramón nos busca desde un cruel misterio a donde no podemos alcanzarlo, y si nos tiende la mano es para hacernos tropezar.

Maryland, 1949

Era difícil compartir su casa y sus días. Muy temprano amanecía su voz, despertándome a la fatalidad de una mañana ya clasificada por su entusiasmo: los árboles, la nieve, los pájaros. Yo había dormido de puntillas, cuidando que mi sueño no perturbara su aire a través de los muros. Cada

día tenía que inventarme coraje para enfrentarlo, repasar mi insignificancia, cubrirme de una desdicha que hoy me rebela. Me sentía averiguada y condenada. He padecido la poesía de su estar, de sus actos cotidianos, con una fría devoción que creo él nunca entendió. Suelo evocar con rencor a la gente que, mayor en mundo, tuvo mi verde destino entre sus manos —destino tan obvio o tan importante como el de cualquier mortal— y no hizo más que paralizarlo. No es que requiriera la fórmula de vida ni el consejo edificante, sino que me permitieran respirar por mis propios medios y equivocarme sin inquisiciones. Con generosa intención, con protectora conciencia, Juan Ramón me destruía, y no tenía derecho a equivocarse porque él era Juan Ramón, y yo, nadie. Sólo alguien que esperaba el diálogo y recogía la torpeza. ¿En nombre de qué hay que perdonarlo? En nombre de lo que él es y significa, más allá del fracaso de una relación. Pero la vergüenza de un nadie es culpa menor que la ceguera de un poeta. Me aleccionó en el análisis y la destrucción; he necesitado mucho tiempo y mucho mundo para desbrozar, en esa cátedra, lo estéril de lo positivo, para llevar mis sentimientos a un plano de objetividad, considerándolo con justicia. Juan Ramón es el mito, el grande de quien esperamos una palabra, si no definitiva, al menos pura, y no un vano ensañamiento. Quizás es tonto exigir esa especie de santidad de un artista, quien, pese a nuestra canonización particular, es siempre compendio de todas las facetas humanas.

ÉL Y LOS DEMÁS

Nunca he podido participar de los coros unánimes de obsecuencia que rodean a los genios, ni aliarme ciegamente a sus detractores. Más allá de estas dos hispánicas posturas, quisiera condenar respetuosamente a Juan Ramón, al mismo tiempo que trazar su defensa. Muchos que están unidos a él por una enemistad añeja y rencorosa se indignarán de que alguien defienda la crueldad de sus gestos en la política literaria. Yo suelo justificarlos, aunque renuncio a entenderlos en un ser tan profundamente noble, porque obedecen a una implacable línea de exigencia y a un sistema de higiene particulares e incomprensibles, que impiden a Juan Ramón juzgar con generosidad, para obligarlo otras veces a pecar de indulgencia doméstica. Esta norma no es sino la caricatura de la que practicamos todos los que tenemos libertad de opinión. En el viciado mundo de la literatura es imposible ser fiel a Juan Ramón y a los demás. Yo elijo la fidelidad hacia su persona y su poesía, porque las considero ejemplares más allá de las sombras que nos arroje su conducta de crítico feroz y de difícil amigo.

SOLEDAD CON ACÚSTICA

Sin embargo, formas profundas del amor y virtudes que considero esenciales en lo intemporal y lo cotidiano, las he hallado exaltadas en Juan Ramón. Su desdén por el salón y el privilegio, su sincera complicidad con los desprotegidos. La soledad, el trabajo y la pobreza eran sus diarios materiales. En un momento en que la gloria podía haberlo petrificado en figurón cómodo y engolado, él seguía —y no dudo que sigue— siendo el austero hacedor y corrector. No ha perseguido a la gloria por el camino fácil de los salones, sino que la gloria lo ha buscado a pesar de que él existe *contra* toda protectora cofradía, fuera de toda lucrativa maquinación. Su soledad, contrariamente a la creencia que ha dejado el famoso cuarto impermeable de Madrid, es una soledad profundamente vibrante con su ámbito y su tiempo. Juan Ramón es increíblemente joven, *actual* en sus ideas y sus preferencias. Nadie más distinto del solitario de vitrina, del literato limitado a sus papeles. La poesía de los actos y las actitudes mide al poeta más que la habilidad sobre el papel, que finalmente significa tan poco en este mundo de fatales e infernales convivencias. Juan Ramón *vive* su tiempo, tanto como revive amorosamente los seres y los gestos de su pueblo, que yacen en un pasado roto. Lo he visto comprender y amar infinidad de cosas que escapan a la tan pobre consideración de los escritores que —digámoslo con una barata frase marxista— están "*divorciados del pueblo*". Del pueblo, la vida, la tierra y lo cotidiano, como sucede en general en las ciudades de Sudamérica. A pesar de que incontables profesores pueden averiguar mejor que yo la poesía de Juan Ramón, aventuro contradecir su confinamiento en un plano de *depurada abstracción*. No comprometida y jamás prostituída, es una poesía humana y humanizante. (Juan Ramón puso toda su humanidad en su obra y toda su inhumanidad en su vida de relación.) La insistencia con que ha llenado infinitos cajones, cuartos y casa de papel escrito, manifiesta una intención de amarlo todo por la poesía, más allá del juego literario y la aventura ideal. Esto no contradice su pasión del desdén, que va en general dirigida a seres o cosas dotadas de alguna forma de artificio. Una especie de pureza primitiva lo acerca a lo sencillo, aunque a veces ese acercamiento se produzca de tortuosas maneras.

"ESPÍRITU FOLKLÓRICO"

Por eso y por español, Juan Ramón es un espíritu *folklórico*. Y quiero reivindicar esta palabra no pocas veces desprestigiada en tanta literatura apestada de literatura, como es la de las revistas literarias. Parte de la fuer-

za de todo español, literato o no, reside en su condición *folklórica*. El español está nutrido de España, sucio de tierra española, abarrotado de coplas, con una guitarra derretida en la sangre, con un jugo ancestral que asoma hasta en sus mayores disimulos. ¿Qué es *Platero y Yo*, sino folklore español, pueblo hablando por la boca de un andaluz irremediable?

Él y nosotros

Desgraciadamente, Juan Ramón no conoció el pueblo ni la tierra argentina, pero los sospechó mejor que nosotros mismos, que en general somos doctores en París. Se quedó con la ilusión de ir a la Quebrada de Humahuaca, que amaba desde el nombre. Lo pasearon por los salones, y él consiguió hacer una que otra escapada hacia encuentros anónimos, ventilar su rebelión de los confinamientos literario-mundanos. Pero estoy segura que nadie intentó mostrarle un verdadero ápice de la Argentina folklórica, salvo alguna payada para gringos o una lujosa edición del Martín Fierro. Amaba a nuestro pueblo a través de su música, de unos discos que sonaban a diario en la casita de Riverdale. Alguna vez me hizo avergonzar de mi desabridez telúrica. Siempre le agradeceré esa invitación a la conciencia, que me ha refundido las raíces, y que trataré de ahondar toda la vida. Ningún escritor nos ha dado más existencia, como pueblo sospechado y como literatura *escondida* (y eso que no tuvo ocasión de decir *piedra libre* a las coplas de bagualas), y nadie ha valorado mejor nuestras tentativas y calidades. A su lado hemos aprendido que la presencia física de un poeta es, y debe ser, avasalladora y escabrosa de duras verdades e inútiles escarmientos. Como si bajo su imperio estuviéramos todos demás, y sólo hallara gracia el inocente que dejó los papeles en blanco, o lo arrasado por la poesía total.

MARÍA ELENA WALSH

LOS ADORADORES DEL HECHO CONSUMADO [1]

En el umbral del homenaje que dedicamos hoy a un hombre que todos admiramos y queremos, desearía inscribir una fórmula que no sé si encontrará eco en muchos de los que están aquí presentes, pero que resume, en todo caso, con la debida elevación, el destino y la vocación de nuestro amigo Salvador de Madariaga. Ya proponía Nietzsche esta fórmula, hace ochenta años, al intelecto libre: "Escogerás el exilio para poder decir la verdad." No siempre es seguro que se entre voluntariamente en el exilio. Pero es indudable que se escoge permanecer y vivir en él; y en efecto, para aceptar de buena gana una situación tan dura, lo menos que hace falta es el amor de la verdad y de la libertad. En todo caso, nada podría definir mejor a Salvador de Madariaga que esta doble posición, a condición tan sólo de añadir inmediatamente que ha sabido vivirla e ilustrarla, sin contorsiones espectaculares y hasta con esa inteligencia hábil y ese humor que tanto nos gusta en él, y que cuando se trata de ciertos espíritus selectos, son manifestaciones de discreto pudor. Sin embargo, por muy discreta y prudente que sea su pasión por la verdad, no por ello es menos indomable, y este cortés luchador es también, como todos sabemos, un noble combatiente.

No se trata de decir, y Salvador de Madariaga no me permitiría decirlo, que en su obra nos espera una verdad definitiva e inapelable. Pero en ella encontramos el esfuerzo infatigable que tiende hacia la verdad, la progresión prudente y decidida del espíritu que rehusa contentarse con palabras, que denuncia las comodidades intelectuales y que sólo quiere rendirse ante la evidencia. Cuando el autor de tantos libros sagaces y contundentes nos propone una idea o una solución, podemos estar seguros de que no ha ido a pedir de antemano su fórmula a ningún partido, ni a ninguna iglesia. Como otros grandes talentos españoles, y en contra de una opinión muy extendida (porque cierto día un imbécil declaró que no existía la filosofía española, ahora hay cien hombres inteligentes que lo repiten), Madariaga es uno de los raros contemporáneos que pueden ostentar legítimamente el título de filósofo. A pesar de su cultura enciclopédica, no cree, como nuestros pensadores oficiales, que la filosofía consiste en enseñar la historia de la filosofía, sino que sabe, sin la menor duda, que consiste en ejercitar el propio

[1] Palabras pronunciadas por Albert Camus en el homenaje que se le hizo a Salvador de Madariaga, con motivo de haber cumplido 70 años.

pensamiento para buscar al mismo tiempo los secretos del mundo y unas reglas de conducta; consiste, en una palabra, en vivir lo que se piensa y, a la vez, en tratar de meditar exactamente sobre la propia vida y el propio tiempo. De ahí que este buscador de la verdad sea también uno de nuestros raros testigos de la verdad. Está dispuesto a defender lo que cree, y si bien pasa la mitad de su vida en su retiro estudioso, reflexionando sobre el hombre de esta época, consagra la otra mitad a servirlo. Así, pues, yo hubiera resumido mi pensamiento diciendo que no honramos hoy aquí a un hombre de letras, sino a un gentilhombre de las letras.

Sin embargo, quisiera tranquilizar a nuestro amigo y decirle que mi intención no es abrumarlo con elogios académicos. Mi propósito es menos solemne y quizá un poco más grave. Ya se ha celebrado, hasta con música, su septuagésimo aniversario, y se ha rendido a su obra el homenaje que merecía. Permita Madariaga tan sólo que un cuadragenario le diga, con todo el respeto y la deferencia que siente hacia él, por qué le considera como a su camarada de lucha. Estoy seguro de que esta afirmación no lo asombrará. Pero si así fuera, le rogaría que considere el estado de nuestra sociedad intelectual, a los maestros del pensamiento que se exhiben por todas partes, y en fin, el alimento averiado que ofrecen a nuestro apetito de verdad y de dignidad. Madariaga apreciaría mejor la clase de soledad en que viviríamos algunos de nosotros, que vamos en busca de grandes enseñanzas, si un puñado de hombres, entre los que él figura, no mantuviera obstinadamente, por encima de las fronteras, los derechos, los deberes y el honor de la inteligencia. Pues, forzoso es decirlo, los grandes ejemplos no se nos han prodigado. No hablo siquiera del debilitamiento general del carácter de aquellos cuya función era gobernarnos o representarnos. Pero, sin salir del dominio del pensamiento, diré que los hombres de mi generación, nacidos a la vida histórica en el momento en que Hitler tomaba el poder y que se desarrollaban los procesos de Moscú, han visto en primer lugar cómo los filósofos de derecha, por odio a una parte de la nación, justificaban el sometimiento de toda esta nación a un ejército y a una policía extranjeros. Entonces fué necesario que también la inteligencia tomase las armas para rectificar tan lamentable razonamiento. Apenas habíamos vuelto a encontrar la paz y el honor, cuando una nueva conspiración, todavía más dolorosa para nosotros, se organizaba contra el espíritu y sus libertades. Hemos visto y todavía seguimos viendo, que los pensadores de izquierda justifican con hermosos razonamientos la supresión del derecho de huelga y de las conquistas obreras, el régimen concentracionario, la abolición de la libertad de pensamiento y de expresión y hasta el antisemitismo, a condición de que se profese y se ejerza bajo etiquetas humanistas. De este modo, en un intervalo de diez años, un frío delirio de autocastigo ha convertido a nues-

tros teóricos de la libertad o de la nación en servidores apasionados de las peores tiranías que jamás se han extendido sobre el mundo y, para decirlo en pocas palabras, en adoradores del hecho consumado. Tenemos demasiados intelectuales y artistas que, presa de delirio, han acabado por parecerse a esas jóvenes que, ante la posada de Peirebeilhe, cantaban con todas sus fuerzas para ahogar los gritos de los viajeros degollados por sus virtuosos padres. Durante años, en el curso de los cuales ha sido menester luchar paso a paso, se ha desarrollado, en nombre de la historia y de su realismo, un prodigioso complot contra la inteligencia y contra la libertad.

En esta lucha interminable, que todavía no ha cesado, ¿en quién podríamos apoyarnos con el pensamiento y con la acción, a no ser en hombres como usted, Salvador de Madariaga? Usted nos ha ayudado, con su ejemplo y con sus escritos, a comprender por qué las actitudes cínicas y realistas tienen un prestigio decisivo. Estas actitudes permiten definir y despreciar, mientras que las actitudes como la de usted obligan a comprender y suponen un esfuerzo constante sobre sí mismo. De ahí el prestigio de las primeras sobre ciertos intelectuales amigos del menor esfuerzo. La inteligencia sin carácter resulta, al fin, mucho más nociva que la bienaventurada imbecilidad. Por falta de una voluntad firme, la inteligencia se entrega de buena gana a una doctrina implacable, y así es como se ha visto nacer esta especie tan peculiar de nuestro tiempo: el intelectual duro, dispuesto a justificar todos los terrores únicamente en nombre del realismo. Ante esta actitud y estos hermosos discursos, hemos podido aprender de usted la paciencia y la firmeza. El vidrio también es duro, sólo el diamante puede rayarlo y, sin embargo, el primer golpe le hace saltar en pedazos. Basta con saber y esperar y resistir, sonriendo si es posible, para permanecer fiel a la enseñanza de usted.

En suma, usted ha impedido que desesperemos de la inteligencia de esta época, mostrándonos, con la fuerza del ejemplo, que al intelectual duro puede oponérsele el intelectual firme. Cuando leemos en nuestras revistas especializadas las hermosas apologías del odio, basadas en la denuncia del adversario que, para ellos, representa la mansedumbre borreguil, no nos sentimos, gracias a usted, ni mansos ni borreguiles, y podemos contestar que lo contrario del odio no es el idealismo tímido, sino la justicia generosa. Después bastará con esperar, dejando que nuestros adversarios digan a gritos que no hay justicia eficaz sin un poco de odio. La historia, su famosa historia, está aquí para enseñarles en un momento determinado que la justicia se pierde en odio, como el río en el océano. Pues las moscas de la diligencia [1] de la historia no detienen en su progreso. Zumban, mienten y gritan

[1] Alusión a la fábula de La Fontaine que lleva este título. (*N. del T.*)

que el pueblo es feliz cuando está esclavizado y, un día, histórico esta vez, una capital se cubre de insurgentes que mueren y vencen bajo la única bandera de la libertad.

Sí, querido Salvador, querido amigo, los hombres como usted son los que nos han impedido caer en la desesperación. Y cuando me pidieron que le dirigiese unas palabras en el día de hoy, pensé que esto era lo primero que le diría. Los que se consideran creados ante todo para admirar y para amar, y que, en el desierto del mundo contemporáneo corren el riesgo de morir de hambre y de sed, tienen una deuda de gratitud infinita para con todos los que en tiempos de deshonor les han ofrecido una imagen digna y elevada del hombre y del intelectual. Esta gratitud es la que yo quiero expresarle, junto con todo mi afecto. Gracias a usted y a otros pocos, muy pocos, nosotros los guerrilleros perpetuos, tenemos un partido. ¿Qué partido? Pues el partido de los hombres a quienes los duros y los totalitarios insultan y, al mismo tiempo, vienen a pedirles una firma para salvar la vida de sus militantes. Con esta definición reconocerá usted que hablo de los liberales. Pero usted ha dado, y en esto consiste su originalidad, un contenido a esta noción de liberalismo, que agonizaba bajo las calumnias de sus adversarios y las cobardías de sus partidarios. Usted ha sabido decir que la libertad no es la libertad de prosperar o de matar de hambre, sino el hecho de tomar a su cargo el deber cívico. Usted se ha negado a adoptar ninguno de los conformismos actuales y ha sabido trazar los límites, fuera de los cuales las nociones de que vivimos pierden su sentido. Se le ha oído repetir infatigablemente que la libertad no era nada sin la autoridad, pero que la autoridad sin la libertad no era más que un sueño de tirano; que los privilegios de dinero eran inaceptables, pero que no había sociedad sin jerarquías, y que la nivelación era lo contrario de la justicia verdadera; que el poder sólo era legítimo mediante el asentimiento popular, pero que el sufragio popular directo era un fermento de anarquía o de tiranía; que los nacionalismos eran la llaga de esta época, pero que la sociedad internacional no podía prescindir de las naciones, y que éstas, para elevarse sobre sí mismas, era preciso que existieran antes, y, finalmente, que no había humanismo que pudiera permitirse aniquilar al hombre en el individuo.

Un pensamiento tan atento, tan vigilante, tan preocupado de la veracidad y la ilustración que también le ha dado usted con su vida hacen de usted el digno heredero de esta gran tradición española, que subsiste aún allende los Pirineos, la única que sigue viva. Usted también se ha dedicado al estudio de la historia, pero usted ha visto en ella, según la magnífica fórmula de Ortega, "una guerra ilustre contra la muerte", y por consiguiente, el lugar privilegiado en que el hombre libra un combate sin tregua

contra las fuerzas de la noche, por la vida de la libertad. Para usted que no se ha dormido en ningún prejuicio, éste es el secreto de su juventud y de su fuerza. Y sólo citaré un ejemplo. Yo sé, sin haber hablado de ello, cuál es su emoción ante la heroica y conmovedora insurrección de los estudiantes y de los obreros de Hungría. Pero sé también que usted ha debido reírse. al saber que el general Franco protestaba, en recuerdo sin duda de Guernica, contra el hecho de recurrir a un ejército extranjero para aplastar al pueblo en armas. Usted se ha reído, como me he reído yo, con el desprecio que era del caso. Porque nosotros somos, en efecto, totalmente solidarios del pueblo húngaro, levantado contra sus amos extranjeros. Como también lo somos totalmente del pueblo español oprimido y en espera de la liberación que las naciones desunidas le han robado. Para nosotros no hay verdugos pequeños y grandes. Hay los verdugos y los otros. ¡Nosotros estamos al lado de los otros!

Usted escribió recientemente, con una amargura suficientemente justificada, acerca de la decadencia de la indignación. Es cierto que la indignación declina. Y lo que es peor aún, se organiza, se ejerce a horas fijas y en sentido único. Nuestros indignados se han hecho hemipléjicos. Hacen distingos entre las víctimas y decretan que unas son conmovedoras, en tanto que otras son obscenas. Usted denunciaba, pues, con su acostumbrada clarividencia, uno de los males que nos aquejan. Y entonces añadía: "Estamos reducidos a buscar nuestra esperanza en nuestra misma desesperanza. La humanidad ha caído tan bajo, que ya no puede remontarse". Pero al hablar así, en uno de esos instantes de descorazonamiento que todos conocemos, usted ha olvidado su propia enseñanza; ha olvidado que la larga lucha que usted y sus semejantes han sostenido empieza a dar sus frutos. Permita que, para terminar, uno de sus lectores le recuerde: según usted, no hay tregua para el combate del hombre por la luz y la libertad. La historia no se estabiliza ni en la felicidad de los pueblos, ni en su desgracia. Hoy, cuando creíamos haber alcanzado el límite máximo de la desdicha, la esperanza se despierta, la humanidad se remonta, en efecto, la libertad ilumina de nuevo con sus llamas las ciudades hasta ahora prisioneras.

La Europa que se está forjando hoy con la sangre inocente se pagará con un precio terrible, y nosotros, para quienes cada vida humana es irreemplazable, no podremos saludar con gritos de alegría su renacimiento. Pero renacerá, y la saludaremos gravemente; renacerá al Oeste lo mismo que al Este; en Madrid lo mismo que en Budapest, y tendrá el rostro de usted y reconocerá a sus verdaderos maestros, puesto que ya reniega de sus falsos profetas. Europa será esta gran maestra de libertad y de orden con que usted había soñado. "La tierra sigue girando", ha dicho el Ministro de

Negocios Extranjeros, Shepilov, después de haber dado cuenta de la salvaje intervención de las tropas rusas. Sigue girando, en efecto, y con ella declina la mentira, que tanto tiempo estuvo triunfante; la verdad, tanto tiempo oscurecida, empieza a iluminarnos. Los mundos artificiales, cuyo único cimiento eran la sangre y el terror, se derrumban, en medio de la confusión y del silencio de los que cantaban sus virtudes. La libertad, cuya vanidad nos habían demostrado y cuya desaparición inevitable nos habían anunciado, dispersa en un solo día los millares de doctos volúmenes y los ejércitos, bajo los cuales se la mantenía sepultada. De nuevo se ha puesto en marcha, y millones de hombres saben de nuevo también que ella es la única levadura de la historia, su única razón de vivir y el único pan del que nunca llega uno a saciarse.

Si hoy renace esta esperanza, si al fin vuelve a nosotros el honor de vivir, sepa que esto lo debemos a los hombres como usted, y como muchos de los que están aquí. Lo debemos a todos los que, sencillamente, sin miedo y sin odio, la han sostenido. Por esta razón no le desearé, para terminar, ese reposo que otros estimarían bien merecido. Porque nosotros le necesitamos aún. Le necesitamos para continuar lo que hemos comenzado. Y sabiendo que de este modo respondo al deseo de su joven corazón, le deseo, y deseo para todos nosotros, la lucha perpetua y noble por la verdad y la libertad, que usted y nosotros colocamos por encima de todo. Añadiré sólo a este deseo incómodo la expresión personal de una gratitud y de una amistad que usted ya sabe que no son fingidas. ¿Cómo olvidar jamás que, en medio de tantas traiciones, usted ha permanecido fiel a nuestras razones comunes de vivir? ¿Y cómo, guardando las debidas proporciones, no estaría yo tentado de repetir, con respecto de usted, lo que Turgueniev, moribundo, escribía a Tolstoy: "He tenido la dicha de ser su contemporáneo"? Pero nosotros, después de todo, hemos sido más que sus contemporáneos, y éste es el sentido de nuestro homenaje de esta noche. Hemos participado en sus angustias y en sus esperanzas; nuestras derrotas han sido las suyas, y la liberación que todos esperamos al fin, la deberemos a su ejemplo y a su acción, que continúa.

(Traducción de Adela Jiménez)

ALBERT CAMUS

RESPIRACIÓN

No era extraño que tuviera insomnio. Oía gemir el viento en la chimenea y, con menos frecuencia, sacudirse la puerta —sacudirse tímidamente— como si una persona nerviosa dudara de entrar en el cuarto: eso bastaba para no dejarla dormir. Estaba acostada boca arriba, con los ojos cerrados y los brazos caídos, en una de las camas gemelas. Y más allá del ruido del viento y de la puerta le parecía oír otro ruido, harto débil e intermitente para que pudiera identificarlo. Un crujido, quizá, de la caprichosa puerta con espejo del ropero victoriano. Abrió los ojos, levantó la cabeza. La oscuridad le impedía ver si había dejado abierto el ropero. Mientras clavaba los ojos en las tinieblas, oyó de nuevo el ruido. ¿Se estaría balanceando, tal vez, el "curioso" grabado que colgaba encima de la chimenea? ¿O un leve movimiento de su propio cuerpo hacía rechinar la madera de la cama?

No poder descubrir el origen del ruido era absurdo, enloquecedor. Eso quitaba toda importancia al viento que gemía en la chimenea, al neurótico golpeteo de la puerta. En verdad, pensó, cerrando de nuevo los ojos, los habría soportado tranquilamente, hasta habría dormido a pesar de ellos, si sólo pudiese rastrear y por fin terminar con el crónico, sutil, demoníaco, infrecuente chirrido.

¿Chirrido? *Respiración*, decidió de pronto. Y sintió gran alivio al encontrar la causa. ¿Estaba oyendo la respiración intermitente de alguien? Una respiración no temible, desde luego, y mucho más fácil de reducir al silencio que la sonoridad de un objeto. ¿Estaría Alfonso, por casualidad, encerrado con ella en el cuarto? Encerrado tal vez en el ropero o, más bien, en el gran cajón donde ella guardaba su ropa de lana y que lo fascinaba violentamente. Pero al hacer estas conjeturas vió, de nuevo, con perfecta claridad la sala donde estuvo momentos antes de acostarse; vió la bandeja, y sobre la bandeja la copa a medio llenar del odioso chocolate con vitaminas que no pudo terminar de beber; vió la bandeja y la copa encima de la pequeña mesa italiana; debajo de la mesa, Alfonso, con la punta de la cola enroscada en las patas traseras, muy contento de dormir en el nuevo sitio al cual se había aficionado mientras ella estuvo ausente de la casa. No, no escuchaba la respiración de Alfonso, el suave ronroneo que hacen los gatos cuando duermen profundamente. Sólo que Alfonso estuviera detrás de la puerta. Absurdo. En ese caso, habría arañado la puerta para que lo dejasen entrar.

Bueno, se dijo, con la terrible lucidez que depara el insomnio, ¿quién puede ser? ¿Tony? Lo imaginó como lo había visto por la tarde, con su pijama a cuadros, haciendo subir y bajar el costado de su propia camita, cuyo mecanismo acababa de descubrir, saltando en un pie sobre el ratón dibujado en la alfombra, acercándose a una de las camas gemelas (ya que no fué a darle las buenas noches, con una indiferencia que ella no había podido comprender), buscándola vanamente y acurrucándose a su lado. No pudo menos de reírse ante lo absurdo de la idea. Y, de todos modos, el niño la hubiera buscado cuando ella estaba en la sala.

¿Laura, entonces? Pero los bebés de cinco semanas no salen sin que los ayuden del cuarto en que duermen. Y como pasar lista a todos los seres que pueden respirar en una casa se convertía en una especie de juego, ese juego infantil y ridículo que a menudo emprendemos para conciliar el sueño, pensó en la niñera de Laura, una mujer encorvada, diestra, bigotuda, cuya presencia solía molestarla. ¿Por qué? No, desde luego, porque ella misma quisiera ocuparse de Laura. Era muy posible, hasta natural, odiar a su propia hija, como se lo dijo para sí muchas veces al pasar junto a los rododendros del jardín de la casa del médico, o cuando contemplaba las ventanas extrañamente enrejadas de su cuarto del sanatorio. La niñera, claro está, no inspiraba simpatía. Pero ella no podía condenarla por su habilidad para intervenir pasivamente en todo y para expresar una tácita desaprobación. Sí, por antipática que fuera la niñera, no podía imaginarla entrando en el cuarto y echándose a dormir a su lado.

De nuevo oyó la respiración y esta vez su corazón latió con más fuerza. También el ruido se aproximaba. Abrió los ojos, pero no movió la cabeza. Sobre las cortinas bailaba una sombra que la estremeció, hasta que pudo advertir que era una rama, sacudida por el viento, entre la ventana y el farol de la calle.

Y después tuvo la idea —harto plausible y desagradable— de que Heap, la enfermera, había llevado el celo de cuidarla hasta dormir en su propio cuarto. Tal fué su ataque de furia que apretó con los dientes la mordedura de sus labios, la mordedura ya cicatrizada, y sintió el gusto salado de la sangre. ¿Es tan difícil un parto? Al cabo de cinco semanas, ¿necesitaba ella el cuidado de una enfermera, una pequeña, anteojuda, por fuera condescendiente, por dentro porfiada, hipócrita enfermera? "Aunque no nos guste, debemos tomar un vaso de leche tibia y calmante". Pero recordó con alivio que le dió las buenas noches a Heap después que le trajeron la bandeja en la sala; recordó que se había desnudado sin ayuda de Heap (aunque el hecho de ponerse uno mismo el camisón y la bata de cama no es prueba evidente de estar mejor), y que se fué sola a su cuarto.

Completamente sola. Era eso, y no el aborrecible embarazo, el parto dificultoso, el sanatorio semejante a una cárcel, lo que hacía detestable aunque lógica la presencia de Heap en la casa. Se vió de nuevo en el sanatorio, irguiéndose en la cama, preguntando a la sirvienta que llevaba un vestido de percal azul y venía por las mañanas a lustrar los pisos: "Muéstreme cuáles son las flores de Robin", y agregando, cuando la muchacha la miraba con su aire más estúpido y medroso que de costumbre: "Las flores que me trajo mi marido". La muchacha, arrastrando su enmarañado estropajo por el suelo, había señalado una docena de pesados crisantemos color bronce mandados evidentemente por Thelma Maxwell. Hasta esa infeliz creía poder engañarla con una mentira piadosa. Había sido, qué duda cabe, aleccionada por la Directora. En los sanatorios era convención ineludible que las parturientas deben ser visitadas en primer término por el marido, recibir del marido las flores más hermosas, y si el marido no manda flores y ni siquiera se hace presente, hay que buscar algún laborioso engaño para excusar su indiferencia. Se dijo: aunque Heap esté conmigo durante el día, eso no me impide quedarme completamente sola por la noche, precisamente durante las horas en que debo estar acompañada, durante las horas en que se apagan los ruidos de la calle y en que no me dejan dormir el viento que gime en la chimenea y la puerta que se golpea, y, esta noche, la extraña, suavísima respiración.

De pronto reconoció el sonido, y le pareció terrible. Supo lo que era. Se transportó de inmediato al dormitorio que había ocupado antes de casarse, revivió las noches que había pasado despierta en el cuarto contiguo al de su padre moribundo. Por entonces, de manera intermitente, oía llegar el esfuerzo agotador que hacía su padre para respirar. Y de nuevo sintió el intolerable peso de su culpa y de su miedo; de su culpa porque deseaba que terminara la respiración del agonizante; de su miedo al pensar en el rostro descolorido, en el cuerpo transformado que ya no le inspiraba amor; un miedo tan intenso que la había llevado a echar llave a la puerta, horrorizada ante la perspectiva de que un atroz milagro devolviera a su padre la capacidad de moverse y de que pudiera levantarse como un fantasma y entrar en el cuarto.

No era *eso*, desde luego, pero se parecía a *eso*. Al fin comprendió que el ruido provenía de un lugar mucho más próximo de lo que había supuesto: de la cama de al lado. Y simultáneamente comprendió que un ratón había trepado hasta allí para abrigarse del frío. O una rata, más probablemente una rata, la misma que el invierno pasado había hecho su repugnante nido en el garage. Se levantó silenciosamente, temerosa y al mismo tiempo excitada por su descubrimiento y su posible manera de afrontarlo. Hasta se dió cuenta, en un momento dado, antes de pensar en fierros de chimenea y en

mangos de escoba, de cuán admirable e inesperadamente vacío estaba su camisón y se sorprendió ante la persistente sensación de su embarazo. Se llevó sin querer una mano a la cabeza y con la otra se tapó la boca. "Debemos tener esa cabecita bien peinada", le oía decir a Heap, y: "No debemos mordernos el labio lastimado".

En su dormitorio no había escobas ni hierros de chimenea. Inmediatamente recordó la llave del ropero de nogal que había en el pequeño cuarto de vestir de Robin, una llave en forma de trébol. Algo sucedía con esa llave. Días antes, al abrir el armario del cuarto de baño, advirtió que faltaba la caja con navajas de afeitar que usaba Robin, una caja con siete navajas de afeitar, toda una herencia de familia. "¿Se ha ido el señor Redfern, entonces?", le dijo después a Heap. "Vamos, qué preguntas hacemos", contestó Heap, con esa tonta sonrisa que insinuaba saber mucho más que ella. Ella no respondió. Pero ese mismo día había descubierto en la cómoda de Robin, debajo de una pila de pañuelos, la llave del ropero. Por lo tanto, sólo tenía que tomar la llave y abrir la cómoda. Allí, en el ropero, estaba la caja con las navajas. Las había mirado fijamente, tratando de asumir una expresión sensata, como ante una broma que no comprendemos pero de la cual todos ríen. Cerró la cómoda, de nuevo puso la llave debajo de los pañuelos. Estaba perpleja, pero no dudaba de que el sentido del hecho entraba en sus planes y de que, como sucede con un nombre momentáneamente olvidado, sólo tenía que relegar el problema a su subconsciente para que se resolviera de manera automática en su debido momento.

Quizá fuera el momento. En la oscuridad, sin hacer el menor ruido, fué hasta la cómoda, la abrió, encontró la llave, se deslizó hasta el cuarto de vestir, abrió después el ropero, sintió en las manos el cuero tibio de la caja. No tuvo ningún miedo mientras llevaba a cabo esta complicada maniobra. Sólo al tocar el delicado instrumento recordó al intruso, alarmante, *enojoso* roedor. ¿Seré capaz de hacerlo?, se preguntó, ahora temblando de miedo y de frío. Pensó: Sí, debo hacerlo; si no logro dormir, Heap estará siempre conmigo. Además, las ratas son vectores de bubónica; hay que desconfiar de las ratas.

De vuelta, mientras se detuvo para escuchar si el animal no había escapado cuando ella estuvo ausente del dormitorio, la embargó el antiguo sentimiento de que ella misma y sus actos eran irreales, que ahora, por ejemplo, ella continuaba en la cama, con demasiado cansancio, con demasiada pereza, con demasiada sensatez para ocuparse del ruido y desplegar la tediosa, inusual actividad necesaria para conseguir esa afilada navaja. Pero de nuevo llegó desde la cama contigua la leve respiración, y un violento acceso de rabia le hizo olvidar esa visión amable, reciente. ¿Seré

capaz de hacerlo?, se preguntó con una especie de seguridad sarcástica. Atravesó el cuarto con admirable y silenciosa rapidez.

Apresaba con la mano izquierda la piel del animal, pero sólo pudo cortarle la cola antes de que empezara a moverse de nuevo. Asustada, se precipitó en su propia cama y se cubrió con las frazadas. Pensó, felicitándose por su coraje y habilidad: ¡Qué cola tan gruesa tenía!

Continuaba el ruido desde la otra cama. No he conseguido matarla, reflexionó decepcionada. Ahora la respiración se interrumpía con más frecuencia, por momentos era un verdadero estertor; para colmo, acompañado de gemidos. Pensó con espanto: He matado a mi padre. Pero como escuchara más atentamente, comprendió con regocijado alivio que el estertor, aunque profundo e indudablemente masculino, no era el de su padre. ¿Quién podrá tener la osadía de molestarme en mi propio cuarto?, se dijo, y le hubiera gustado detener allí su pensamiento, hacer toda clase de conjeturas, si no fuera por la idea de los inminentes y lastimeros reproches de Heap y por el líquido desagradable, cada vez más frío, que le corría por el camisón.

(*Traducción de Carlos Heredia*)

ROY FULLER

BIOGRAFÍA DE LAS HADAS

Génesis y ubicación geográfica

Las hadas no nacieron aquí. Si recorremos América preguntando por ellas nos dirán que a esta punta Sur no pudo traerlas la inmigración, en sus maletas positivistas de la segunda mitad del siglo XIX; más arriba geográficamente y más atrás en el tiempo tampoco se las conoce. Hay seres sobrenaturales en las narraciones indígenas; fantasmas, almas en pena y aparecidos en la ingenua concepción popular; pero nunca hadas, a quienes se ignoró tradicionalmente en Hispanoamérica. Heredamos de España su indiferencia por el niño en la literatura; en cambio, tuvimos lo concreto: la lucha del hombre con la desventura de su destino terrenal. Los aventureros que llegaban mozos a estas playas debían hacerse pronto pícaros o mártires; es decir, adelantados y grandes capitanes para empujar la historia, arrasando civilizaciones arcaicas, quemando y destruyendo ídolos, junto con el natural que los adoró, o bien, tenían que optar por la

mansedumbre que los transformaba en santos —fustigados por la historia oficial, si se habían puesto del lado de los indios—, inmóviles en la hornacina oculta de las almas, convertidos en apócrifa leyenda, mezcla de hagiografía y fermento político, en proverbio comarcano; en fin, en mera superstición.

Hablar de la España de la Conquista nos resulta tan misterioso como hablar de una fábula, o de la Grecia homérica, o de una inscripción cuyo significado perdimos. Los Conquistadores —fuera de los títulos de grandeza que ganaron con sus hazañas— y la gente que vino con ellos, provenían del común, del pueblo, que cree en los portentos, admira el valor y es lo suficientemente imaginativo como para embarcarse en la aventura a tierras extrañas; decían que su causa era la del espíritu, y lo fué, sin lugar a dudas, por más que nuestro descreimiento de emancipados asegure que en tres siglos América no palpó más que las huellas materiales de su dominio en la tierra.

Durante la Independencia tampoco nacieron aquí las hadas. Y es natural; la libertad tiene un signo romántico, de hombres que pelean por sus derechos. Hay demasiado combate y euforia para que ellas se acuerden de nacer. Abundan las cosas importantes de que acordarse: por ejemplo, del peán que incita a la batalla, de la copla zumbona que se rasguea en el vivac, de la culta décima satírica, del himno que celebra a la nación victoriosa... Las hadas insisten en ocultarse porque las aleja el ruido de las armas y el alborozo de los triunfadores.

Es ocioso preguntarse dónde estaban en tanto. ¿Acaso en el Norte, hablando inglés, entre la Biblia y el fusil, en aquellos Estados en los que nada podían hacer por el negro? ¿Refugiadas, acaso, en fábulas de abuelas irlandesas? Allí las conocieron de oídas, tan infrecuentemente como aquí, pero nadie asistió a su nacimiento. Sin embargo, si tienen un lugar de origen estos seres incorpóreos hay que buscarlo en la tierra a la que da nombre el espíritu occidental. Celtas son los primeros cuentos de hadas, y es un geógrafo de nuestro siglo I, Pomponius Mela, quien ubica en la Isla del Sena a nueve vírgenes dotadas de poder sobrenatural, medio ondinas y medio pitonisas, que con sus imprecaciones y sus cantos imperaban sobre el viento y el Atlántico, asumían diversas encarnaciones, curaban a los enfermos y protegían a los navegantes. En el siglo V nace Ambrosio, aquel sabio tenido por mago, que cree en la Astrología y es el que inspira a su egregio discípulo y amigo, el Rey Arturo, la idea de fundar la orden de los Caballeros de la Tabla Redonda. Nada menos que en cuatro siglos se desarrolla el ciclo caballeresco, que celebra la gesta del Rey Artús o Arturo y convertiría al sabio Ambrosio en Merlín, el Encantador, de larga y famosa memoria en novelas de caballerías por Francia, Italia y España; es

el mismo a quien alude Don Quijote, porque sus hazañas subsisten y subsistirán durante mucho tiempo en papeles de ciegos y romances populares.

La existencia de las hadas, durante aquel ciclo caballeresco, no deja lugar a dudas, y llega a su apogeo con la más célebre de todas, Morgana, maestra de Holger el Danés —por quien le vendría al romántico Juan Cristián Andersen su comercio con ellas—; pero con quienes de veras se emparientan es con las familias bretonas, que tejen junto al mar los encajes de las dunas y las aguas verdes, de donde surge lo desconocido. Desde el siglo IX hasta el XIII continúan las historias de caballerías, y en ellas aparece Melusina, druidesa de la Isla del Sena, con todos los atributos que hacen de un hada un personaje tangible de la historia humana. Pero, ¿esas son las verdaderas o estamos frente a un espejismo de lo que en el espíritu popular significa lo oculto, el intrépido aventurarse del hombre en la máquina del destino, en lo que en la más remota antigüedad pudo llamarse lo *arcaico,* que provenía de la naturaleza y por eso era lo sagrado? ¿Las hadas eran la *aletheia,* la apariencia de la realidad? Acaso por ello pudo decir Aristóteles que los hombres anteriores a la filosofía apelaban a los mitos, y declara en un pasaje de la Metafísica que el amigo de mitos, o "filómito", es en cierto modo "filósofo", pues el mito se forma de prodigios. "Cuanto más solitario estoy más amigo de mitos me he vuelto", confiesa más tarde, queriendo significar con ello que el mito representa en la soledad una respuesta interpretativa del mundo, algo equivalente a la filosofía.

El mito y la razón

Lo cierto es que las hadas no son ideas abstractas, sino figuraciones, imágenes de lo real que nacen del corazón y aprueba el razonamiento del hombre, culto en la educación cósmica, hecha de tradición y experiencia; en fin, nacen de lo desconocido frente al choque inmediato de la realidad. Por eso son femeninas. ¿Por qué habríamos de decir que son francesas, irlandesas o celtas? Porque ése es su origen inmediato en Occidente; pero, sin el nombre de hadas, su nacimiento ha ocurrido y muchas veces ocurre, no importa el lugar de la tierra donde se asiente el espíritu humano. El lenguaje ha buscado siempre un nombre para designar aquello impreciso y vago en las formas, que parece determinar algunos actos del hombre y cuya patencia a él en determinados momentos le es imposible negar. Los antiguos le llamaron *fatum,* los hados, a esas fuerzas superiores que arrastraban su voluntad y para bien o para mal presidían su destino. El Cristianismo canalizó esos sentimientos dándole potestad al hombre, por el libre albedrío; jerarquía que hizo de él un custodio de su propia conciencia, reser-

vándole a Dios el papel de juez supremo. El cristiano es un ser responsable, libre, sólo sumiso a la voluntad de Dios, de cuya creación es parte; no tiene temor del mundo, sino de la perdición de su alma; por eso se entrega mansamente a la providencia divina, cuyos secretos no posee. Pero, aquí estamos nuevamente frente a lo desconocido: ¿cuál es esa ambición que hace que el hombre ansíe conocer lo que se le oculta? Es enérgica espuela para la aventura y tiene mucho que ver con la imaginación, la loca del entendimiento. Ambición que por igual aqueja a cultos e incultos, al hombre de letras y al del pueblo; pero que es distinto movimiento a aquel otro del espíritu que pretende inteligir, razonar, discutir las causas y sus apariencias. De aquí se originan dos corrientes diversas, pero que a veces suelen marchar juntas en el espíritu humano. Frente a la objetividad natural y social existe una individualidad, *otra realidad*, un alma que intenta conocer y gozar del mundo a sus expensas. Toma la realidad objetiva como elemento vivo, que da pábulo a su aventura. Y esa aventura del alma, que es ímpetu de conocimiento —como el religioso: unión de elementos— forma el mito, configuración, imagen abreviada de la realidad, según Platón.

Julián Marías, en su Introducción al *Phedro* dice, siguiendo el pensamiento de Platón: "el papel del mito es manifestarnos la realidad aunque sea de modo imperfecto y parcial, para decir a qué se asemeja"...; "lejos de ser un sustitutivo de la definición es superior a ella". Y también concluye: "El verdadero conocimiento reside para Platón en el mito". Y luego asienta una radical diferencia: "Pero el mito platónico, que arranca de la definición, no es como el mito pre-filosófico".

La edad de la cosmogonía, de los dioses, de los héroes, dice Vico que es la de la infancia de los pueblos: reina en ella la fantasía, poética y plástica; la representación de la realidad, vivaz e imaginaria, pero que no obstante requiere la experiencia de los sentidos. Y nuestro contemporáneo, Julián Marías, asegura: "Porque el mito no bastaba ya, por haber pasado algo —será menester ver lo qué pasó— tuvieron los hombres que vicariar el mito con la filosofía". Lo que pasó fué, sencillamente, la aparición paulatina del logos discursivo, razonador; la pretensión sofista de explicar la realidad. En la época pre-filosófica los pueblos llegaron a ser grandes en el arte y en la política; pero sólo más tarde alcanzarían madurez dialéctica, científica, racional, precisamente cuando se desintegraban sus estados y su potencia artística transmigraba a otras regiones. No obstante, en aquel mundo de niños grandes —que era el mundo homérico— existían como edades propias del hombre la juventud, la madurez y la vejez; la infancia no era un *problema*. En el ámbito de los hombres hacían, *también*, lugar al niño; por eso para nosotros, en la imagen que conservamos legada por la *Ilíada*, el niño griego se resume en Astianaxtes, el hijo de Héctor,

que se asusta de las crines negras del yelmo viril y se refugia en brazos de su nodriza... Esos impulsos elementales, propios de las primeras etapas de la vida en los hombres y en los pueblos, los antiguos creyeron poder superarlos por medio del mito. El mito vencía a una realidad prepotente: el miedo era abatido por el coraje; el egoísmo, por la generosidad. Por eso en todas estas ficciones lo de menos es la alegoría, fácilmente trasmutable; lo que esencialmente vale es la aleccionadora respuesta de un espíritu a la realidad que lo circunda.

Daimon llamaban los griegos a esta inspiración personal, y *lo demoníaco* para Goethe, en un fragmento de sus *Conversaciones* con Eckermann, es "...el enigma inefable del mundo; ...aquello que no puede resolverse por entendimiento ni razón. No reside en mi naturaleza —dice—, pero estoy sometido a él". Y aquí podríamos hacer un paréntesis. Goethe es una de las cifras más altas de humanidad, y bien vale la pena relacionarlo con este mínimo apartado, curioso tema de la cultura del hombre al que no fué de ningún modo ajeno. Si examinamos psicológicamente al individuo en su historia veremos que, acaso, ninguno tuvo como el poeta de Weimar tanta vocación de personalidad llevada a su más completo logro. La intuición —que posteriormente recibió el nombre de genio— empujaba en él a la voluntad, iluminada por la razón. Pues bien: este hombre superior, que reunía en sí los atributos del científico y del esteta, y que ha pasado a la galería de imágenes de la cultura como un ser apolíneo, todo forma y razón, ¿qué nos dice en la autobiografía de los primeros años, *Dichtung und Wahrheit?* Que fué un niño que quiso ligarse con lo desconocido; y en una habitación del piso superior de la casa de sus padres, en Francfort, levantó un altar o trípode en el que ardía continuamente una pira y celebraba un culto, infantil y primitivo, pero que tenía viejas raíces, para él vírgenes, de comunión con lo trascendente. Este religarse con el todo es el origen de la religión, que canaliza al alma en sus diferentes dogmas.

Pero es que el hombre se evade, aunque no quiera, del dogma; y el poeta de la letra. No es posible deducir a Goethe del esquemático razonamiento de unas premisas y su consecuencia. Se nos escapa; como se nos escapa el alma humana, siempre imprevista. En otro pasaje de sus *Conversaciones* dice que "hay que auxiliar a lo espiritual con toda suerte de habilidades", y al hablar con Eckermann de lo demoníaco en la poesía y en la música, enseña: "a su vez, el hombre debe tratar de secundar el impulso demoníaco", queriendo significar con ello que la grandeza y verdad del arte están por encima del hecho histórico, del acontecer inmediato, que pueden darle pie, pero no sentido: la configuración poética, la *forma* esencialmente valedera, proviene del hombre que ha sabido adueñarse del mundo

y expresarlo. Y más adelante, añade Goethe esta ironía sobre sus contemporáneos —y los nuestros— que sólo ven en el hombre un ente de razón, y no un manojo de contradicciones: "Pero esperemos —dijo sonriendo— a ver si dentro de un siglo los alemanes hemos dejado de ser sabios y filósofos abstractos y hemos llegado a ser hombres".

Esencia y existencia

Se ha dicho que un grano de poesía sazona el mundo; podríamos homologar este poder creacional, que es lo demoníaco para el poeta, con lo que significa el *fatum*, o los hados, para el hombre común. Como Jacob con el Ángel, lucha el hombre con su destino, doma a la adversidad y a veces recibe ayudas insospechadas durante el sueño de su vida. Por eso, al margen de toda doctrina confesional, pero paralelo y sin rechazo de ninguna, es posible aceptar el mito de las hadas. Para no ofender a nadie las designaremos, cuando se quiera, con el ambiguo y dulce, seductor apelativo de *azar*.

¿Existen las hadas o es sólo cuestión de literatura para niños? Es lo que estamos tratando de examinar, en la historia y en nuestros días. Sin duda han nacido y existen. La literatura es un hecho, tan inventado como se quiera, pero real; y lo que se inventa está realizado por el hombre que vive en el mundo y es nuestro vecino. No se trata de imaginaciones autónomas, que marchan por su cuenta, como reloj de manicomio; sino de las que son como la tuya o la mía, lector, y se aposentan aquí en la tierra. La razón tiene sus derechos, pero limitados; la realidad suena a contratono, y camina a los tumbos entre lo que pensamos y ella resuelve.

Un esclavo griego llamado Esopo, tan común como el hombre que en nuestros días pasa por la calle, pero que tenía su *daimon* propio, inventó fábulas en las que había lugar para lo maravilloso: animales y elementos que razonaban como si fueran humanos, personificaciones de cosas abstractas y de seres históricos sobre una masa humana anónima: pescadores, labriegos, artesanos, soldados. En Arabia, en la India y en la China milenaria igualmente nacieron para la literatura aquellos apólogos y breves cuentos sentenciosos en los que los hombres procuraban transmitirse los unos a los otros sus visiones personales, el mínimo rincón de un universo contemplado a través de una semilla de la realidad, que para la cultura resulta fruto sazonado. Porque el hombre no imagina lo que está fuera de la vida; tan caprichosa como se crea a la fábula, su autor le tiene horror al caos: si se examina la construcción se verá que sólo una estricta lógica y una severa economía verbal han presidido su tarea. Lo que pasa es que en el mundo abundan los portentos; mejor dicho, todo es portentoso para el hombre que

sabe asombrarse y no se desliza por la vida como mera sombra. Lo cotidiano está hecho de muchas cosas anodinas, pero si se mira bien, dentro de ellas mismas ocurre lo extraordinario. "Y es que acaso no haya concepción más honda de la vida —dice Unamuno en *Recuerdos de niñez y de mocedad*— que la intuición del niño, que al fijar su vista en el vestido de las cosas sin intentar desnudarlas, ve todo lo que las cosas encierran, porque las cosas no encierran nada, siente el misterio total y eterno, que es la más clara luz, toma a la vida en juego y a la creación en cosmorama".

¿Qué son *las cosas*? La naturaleza, la Physis de los griegos, que es antigua, perennemente renovada y joven; es a ella a quien también llamaron Arkhé, el principio, lo arcaico. ¿Y cómo se muestran las cosas? Por su apariencia. Aquí, en ella, ocurre el nacimiento del mito. En consecuencia, las hadas son apariencias de la realidad, como toda interpretación emotiva de la naturaleza que provenga de un temperamento en el que predominen los sentidos, es decir, lo sensorial, y el juicio estético, antes que el logos discursivo. Pero las hadas tienen una psicología fácilmente captable: son buenas o malas, o caprichosas, sujetas al puro azar. Los hombres son los que las juzgan. ¿Y por qué las distingue esa simplicidad de sentimientos? Porque la trama ética de la vida también es simple, elemental; y las hadas son tradicionalistas: saben que el bien o el mal procuran placer o dolor a los seres humanos, y que a éstos, tengan o no tengan luces, los defiende el instinto de conservación de la vida.

Las hadas son posteriores encarnaciones de leyendas, y nacieron en la voz viva y hablada de los pueblos; su origen remoto, tanto como el de los cuentos que narran sus hazañas, está en la edad oral del mito, cuando aun no se habían inventado para estos usos los caracteres de la escritura. Según asegura Platón, en un famoso pasaje, Theut, que los inventó, no había creado el elixir de la memoria, sino el de la rememoración. Por eso paradójicamente, y a medida que irían incorporándose a la literatura escrita, las hadas y su existencia se vuelven de más en más legendarias. Porque, durante el Humanismo y el Renacimiento, entran y salen del pensamiento de los hombres: su vehículo es la imaginación popular, las fábulas y los ejemplos que se narran en la calle, en el mercado, en la plaza; la crónica menuda, en tercetos o en octavas, las prosas versificadas de que son maestros los *cantastorie* florentinos, como aquel Andrea di Jacopo di Barberino in Valdelosa, que hacia 1430 recitaba en la plaza de San Martino los Reales de Francia —el ciclo caballeresco y todos los personajes de la múltiple épica carolingia—. Luigi Pulci, hijo de uno de estos *cantastorie*, protegido y amigo de Lorenzo el Magnífico, retoma la vieja materia de aquellos paladines franceses y configura en veintitrés cantos su *Morgante*, gigantón de miembros descomunales y cerebro pequeño, camarada de Margutte, ma-

landrín de menores proporciones físicas, pero ingenioso, ladrón, voraz y amigo del escándalo. Patrón y escudero son símbolos de fuerzas dispares que la vida real engendra.

Pero, así como para la historia de la literatura el *Morgante* de Pulci resulta antecedente de Rabelais y de Cervantes, para nuestro interés particular en este caso revela uno de los nexos de la fábula popular con la letrada, es decir, de la oralidad del cuento con su escritura. Y aquí ocurre algo extraordinario: junto a la seria influencia de los horóscopos y de la astrología en la concepción de la vida, pareja al Renacimiento, comienzan a manifestarse los primeros síntomas del burlesco en la literatura. Burckhardt ha llamado a este momento el de la aparición de la burla y el sarcasmo modernos. Lo insólito resulta de que varía la actitud frente a lo desconocido, y todo aquello que los antiguos llamaban ampulosamente *los hados* interviene aquí sólo para jugarles malas pasadas a los hombres. Por supuesto, los altos dignatarios de la Iglesia, cardenales y prelados, los nobles y señores de la Corte, y hasta los burgueses y los individuos del común eran el objeto de esas "burle" o "beffe"; pero, sintomáticamente, es un interés directo por el destino humano el que revela esta proyección desencadenada en la vida y en la literatura.

Durante el siguiente período, que es el del barroco-burlesco, aparece en Italia, escrito por un noble napolitano, el *Pentamerón,* o sea la fábula de las fábulas. Su asunto es popular: son cuentos que se narran en un palacio, por vecinas parlanchinas, ante un ocioso príncipe y su consorte. He examinado la materia de este libro en un anterior ensayo; para mi propósito necesito solamente recordar que a lo largo de las cinco jornadas las hadas se vinculan día a día con la existencia de hombres y mujeres del pueblo. Sólo que su imagen resulta tan risueña y digna de ponerse en duda como la de los seres humanos; acaso tiene un gramo más de verosimilitud. El autor del *Pentamerón* suele conceder mayor naturalidad a las hadas que a los hombres; es que la realidad de que se nutre le presenta a menudo máscaras, fingidas apariencias, y prefiere, quizá, la verdad de lo incorpóreo.

Naturalidad y ficción

Quedaría incompleto este intento de justificación de las hadas, dentro de la antigua y siempre fresca fantasía popular, si ocultase a sabiendas la maledicencia que perjudica su biografía. Proviene de que muchas veces en la historia las imaginaciones enfermizas han confundido el genuino asombro ante lo desconocido —que es trance emotivo, esencialmente poético y semejante, como hemos visto, al asombrarse del filósofo— con el trato histérico

de un más allá absurdo, que deriva en comercio y en función de brujas. El aquelarre y la *noche del sábado* son monstruosas excrecencias surgidas al rescoldo de la leyenda. Y la sociedad ha tenido razones sanitarias, defensivas, cuando eran verdaderas y no dogmáticamente inquisitoriales, para sambenitarlas y quemarlas. Y conste que razón verdadera y que lo valga llamo a la defensa del cuerpo social, y no al prejuicio masculino que llama muchas veces "bruja", con intención ampliamente peyorativa, a la Celestina de que se vale para sus placeres y de la que abomina cuando le resulta onerosa. Pero, es curioso: las brujas y los brujos son siempre seres anormales; sólo los hombres pobres y sanos de alma, casi siempre con muchas letras, como son los poetas, y los niños, que viven en la pura poesía del género humano, creen en las hadas.

Hecha esta salvedad, con cuya incongruencia me avengo para evitar toda posible objeción a la existencia de estos seres cuya biografía escribo, paso inmediatamente a considerar su tránsito de la fantasía antiquísima al cuento para niños. Es necesario siempre cruzar el puente de la invención popular si queremos referirnos al cuento infantil, acaso porque es un lugar común partir de lo primitivo en la edad de los pueblos y en la del hombre . . . No para desmerecer, claro está, este apartado de la literatura, que sólo para darse tono llama el hombre *lo fantástico*, sino para encontrarle origen y destino en el alma. El cuento de hadas es un género que tiene ubicación, jerarquía anterior y superior dentro de la literatura poética. Es el más real, como dijo Chesterton, y el más genuino. Podemos homologarlo con la simpatía humana, que está emparentada con la ternura irónica, con la imperceptible superioridad y distancia de la contemplación con que el hombre experimentado distingue al niño o al hombre del común. Es una posición moral, que se confunde con la estética. Parece decir: hagamos por un momento como si entráramos en su juego de imágenes, nada más que para que nos sienta su igual; pero sin abandonar nuestra actitud de inteligencia que razona. Sólo es un recreo.

Así resulta la aparición de las hadas en la literatura de los hombres. Pero cuando se las quiere utilizar educativamente, como instrumentos de la moral o de una información "ad usum Delphini", las hadas se rebelan. Y eso ocurre a fines del XVII. Todos los cuentos que nacieron después de Perrault, que no necesitaba inventar los casos —como nunca los necesitó el mito para sus diversas encarnaciones—, que tenía la gracia y el discreteo del lenguaje para narrarlos, y por eso fué máximo en el género, sus discípulas, las institutrices moralistas, los desfiguran echándolos a perder, divorciadas de lo natural para amancebarse con lo ficticio, alejadas del pueblo, en el que los cuentos tenían su origen, para amanerarse, ridículas, en los salones. Las hadas sufrieron mucho con este trato, porque eran plebeyas y

sanas, y las hartaba repetir de memoria las lecciones, igual que a los niños. En el siglo XVIII la literatura infantil francesa es sencillamente insoportable. En ella impera Berquin, con su mal digerido Rousseau y sus no menos mal imitados idilios germánicos de fin de siglo. La naturalidad fingida es casi peor que el preciosismo. En Berquin todo ocurre entre niños ricos que dispensan limosnas y buenos modales a los más infortunados, porque se cultiva la piedad, el alisamiento entre las clases sociales —cuyos verdaderos conflictos ya anuncian la Revolución Francesa—. Y esta infancia sin imaginación que muestra Berquin, claro está, no cree en las hadas.

Otra enemiga de las mismas es Mme. de Genlis, quien en sus *Veladas del Castillo* las reemplaza por la Ciencia, y a su protagonista, la pequeña Adela, la instala en lo que ella denomina un medio educativo, cuartos en cuyos papeles murales se reproducen escenas de la historia, jardines en los que cada planta ostenta su clasificación botánica; en fin, que no hay para dónde mirar... Las conversaciones tienen que ser sólo sobre temas serios, o los que ella llama tales: geografía, mitología, ciencias naturales; y cuando la pobre niña se evade para dejarse contar un cuento por la criada, es severamente reprendida, como si hubiera cometido un pecado mortal. Por supuesto, contra la Ciencia y la buena educación, ya que Mme. de Genlis es una escéptica en materia religiosa, y su doble personalidad consiste en escribir novelas de amor libre y tener un adecuado instinto burgués para lo que conviene y no conviene hacer en la vida diaria.

Toda la literatura rosa contemporánea y los libros para la juventud femenina, especialmente, nacen de aquella época; trasnochada en el Romanticismo, envejecida, muerta y resucitada en la cursilería que acaso por siempre aquejará a los humanos. Porque al mal gusto es difícil encontrarle remedio.

El espacio y el tiempo de las hadas

Felizmente para las hadas vendría una época mejor. En 1812 aparece el *Kinder und Hausmärchen,* fruto de dos espíritus románticos, el de los hermanos Grimm. "Encontrar de nuevo los cuentos y, en general, todos los monumentos de la poesía primitiva —dice Paul Hazard— es devolver al espíritu nacional sus títulos de nobleza y lograr acceso hasta el espíritu divino". Con su sencilla armonía germana, hecha de paciencia y espíritu de filósofos y poetas, aventaron toda la moralina que pesaba como hollín sobre las alas de las hadas. Recogieron los cuentos de labios de la Viehmännin; en su dialecto popular los pedían, ya que esta vieja mujer del pueblo, sin más cultura que la de la vida, representaba el pensamiento humano en sus orígenes. Revelaba los hechos mágicos, refería casos de animales en un

ingenuo totemismo; era, en fin, el espíritu democrático que a las puertas de la edad contemporánea se abría paso en los cuentos. Nunca agradeceremos bastante a Jacobo y Guillermo Grimm el favor que como estudiosos prestaron a la poesía de los pueblos; con su redescubrimiento de los mitos, permitieron valorar nuevamente la ingenua y fresca fantasía de los hombres, concediéndole jerarquía artística y rango documental como concepción espontánea de la vida. Y ellos, por fin, fueron los primeros que encontraron la veta escondida del napolitano Giambattista Basile, traduciendo algunos de los cuentos del *Pentamerón* al alemán.

En Dinamarca, el romántico Andersen, más joven que los hermanos Grimm, trabajaba solitario. No necesitaba de mentores para descubrir a las hadas, que anidan en el alma de los hombres. Le bastó con oír al pueblo, escuchándolo en la vida de su padre iluso, de su abuelo demente, de las viejas del asilo de mendigos donde lavaba ropa su madre . . .; y por fin, lo oyó dentro de sí, niño genial, sin salida en su pueblecito de tulipanes y pequeños burgueses. Andersen es el poeta de las hadas; el último en nuestra historia, y pertenece al Romanticismo, que creyó firmemente en ellas.

Pero esto no se puede decir sin peligro. Un autor inglés que alcanzó a pertenecer a nuestro siglo, Sir James Barrie (1860-1937), asegura que cada vez que un niño dice "yo no creo en las hadas", cae muerta una de ellas. Ubica al protagonista de su cuento, Peter Pan, en la Isla de Nunca-Jamás, donde vive con los niños perdidos —que son los que se abandonan en los zaguanes, los que se caen del cochecito cuando sus nodrizas los llevan a las plazas y se entretienen con los guardianes . . .— Vive con la infancia, así también como nuestra fantasía vivió con él alguna vez, fuera de este mundo donde los niños nacen, y es lo consabido, irremediablemente crecen, por desdicha, y mueren. ¿Quién no ha soñado con detenerse en un punto fijo de la carrera de la vida, como el pájaro-mosca en el aire? Todos tenemos dentro del alma la ilusión mitológica de Peter Pan, el dios Pan de la naturaleza, eterno y joven, como el niño que no quiso crecer, acaso para no morir. La infancia es la etapa más lógica de la vida.

Por eso, como a la biografía de las hadas no se le encuentra ubicación para su nacimiento en la geografía inmediata, debemos buscarla en el tiempo, ya que su espacio es el del alma humana. Felizmente su existencia continúa: sabemos que están aquí o allá, en todas partes. Las hadas toman el nombre de azar porque les gusta ser buenas, a veces, y tranquilizan con eso a los hombres. Ellas son así.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

COMENTARIO

Cuando una diosa que es el movimiento,
lo fértil, los múltiples senos de la tierra,
segura de sí y rudamente imperativa
elige un pastor y lo seduce,
los sentidos del joven están de acuerdo
en que mordisquear una ramita divagando
anestesiado por el sopor del mediodía
y el despliegue tenaz de las cigarras,
es tedioso en comparación con privilegios
que lo ennoblecen, lo hacen rey del bosque.
Uno supone, contagiado por memorias
y mediocres, personales episodios
del juego del cuerpo y el capricho,
que el pastor se dejará caer
deslumbrado por venideros mármoles,
ignorante de que ese paraíso es burla
donde él, muñeco de sumisión y leyenda,
se convierte en pino, desangrándose
en un suelo del que nacerán violetas.

La fortuna, la porción de ceguera
y mala fe que la fortuna alberga,
le impedirá reconocer las advertencias,
y merece que lo comprendamos; procurémoslo:
nuestro mortal salió de una almendra,
quizá de una granada floreciendo en una virgen,
y ahora que las mullidas hojas nupciales
lo reciben como a un dios, es sólo hombre,
y de promesas inunda el sentimiento
sin ver la guerra que debajo se prepara,
la danza en toda su crudeza, el deseo infiel.
Y en rigor también habría que aclarar
el comportamiento de la diosa, establecer
si su rayo pegó en la boca señalada
para quemarle, mezquino, su aliento propio,

o si, como un fatal gesto humano,
quiso darse reflejada en esa boca.
Nadie lo sabe, los hechos acontecen
pero las interpretaciones no son los hechos.

Allí se inmiscuirá la poesía. Sus cuervos
cantarán con venenosa música, impávidos,
un éxtasis, visiones de coquetas guirnaldas
rodeando la cabeza del pastor, fuerte yedra
despegada de los árboles, y la carrera,
el frenesí del castrado hacia la muerte.
Pues eso será conmover, ser patético
con lo que debió contarse sencillamente:
"Atis, pastor de Frigia, engañó a Cibeles
quién lo castigó convirtiéndolo en pino".
Así, el instrumento de Ovidio, su retórica
elegante, vivaz, plagada de astucias,
y aún de detalles licenciosos,
estudió a conciencia la situación
y le dió una movilidad casi teatral,
énfasis en el terror y el desastre,
inclinando su fallo por la diosa.
Y así, Catulo, simple, epigramático,
en estilo no muy natural tampoco,
lloró con el pastor iguales penas.
Catulo no podía salirse de sí mismo.

¿Fué legítimo que se enamorara de otra,
es justa la ira de los despechados?
Aunque elevadas, estas opiniones son ociosas,
descuéntese lo decorativo, el diestro exámetro,
el ritual de gozar de un arte inamovible,
y cualquiera percibe que no logran ocultar
la odiosa verdad de la tribu, el instinto común
donde repetimos la fábula, sentenciados,
conformando dos en uno pero negándonos
no bien el abrazo afloja su exigencia
para buscar más lejos lo que ya no encierra.

ALBERTO GIRRI

EL ARTE DE JUZGAR LA MÚSICA

El profano no está obligado a abrir juicio sobre las obras a detallar sus características o calcular su importancia histórica. Pueden conmoverlo o dejarlo indiferente. No tiene por qué ser exacto o imparcial, o tomar en consideración cualquiera de sus aspectos. Puede aceptar, rechazar o tolerar, guiándose sólo por su capricho. Pero el profesional, en cambio, no goza de esa libertad; tampoco el mecenas o el aficionado que desea deducir las normas que rigen al creador musical, basándose en su propia experiencia como oyente.

Esas normas no son inmutables, pero evidentemente existen. Y existen porque el mero hecho de ser profesional implica, por definición, asumir una actitud responsable, tanto con respecto al material utilizado por la población, como con respecto a la sociedad en general, a cuyo servicio está, incuestionablemente, la profesión. Como es natural, la utilidad es el precio que toda profesión paga para ser tolerada por la sociedad. Además, la remuneración por los servicios prestados es el criterio que determina el profesionalismo. Aunque de por sí esa transacción no es una garantía de calidad de la tarea cumplida, *es*, eso sí, el símbolo de la responsabilidad que se ha aceptado. Y, en consecuencia, desde el momento en que el trabajador ha asumido esa responsabilidad, debe, por lo menos moralmente, merecer su salario, por limitada que pueda ser su pericia o su capacidad intelectual. En otras palabras, profesionalmente debe estar dispuesto a respaldar sus opiniones sinceras, tal como estén expresadas en sus actividades profesionales.

En consecuencia, todo músico es un crítico musical. Está obligado a formular juicios acerca de su arte y a actuar de acuerdo con ellos. Por supuesto esa necesidad se impone, primeramente, en lo tocante a la obra de los otros músicos —actuales y pretéritos—, por cuanto de todos modos la producción de cualquier creador es, en un noventa por ciento, un comentario a la obra de los demás autores, o una interpretación de lo que ellos compusieron. E inclusive el compositor —no menos que el erudito, el pedagogo, el ejecutante y el crítico— siempre necesita formular una apreciación imparcial y honradamente responsable de la capacidad musical de los demás.

La formulación de un juicio de esa naturaleza, apresurado o reflexivo, entraña tres posibles etapas. En la primera no existen motivos para que haya una deliberada imparcialidad. Consiste en escuchar una composición

musical, o en leerla, aproximadamente de la misma manera en que un cocinero prueba una comida. Ese acto de conocimiento, ese comienzo de relación con la obra, es quizá un elemento determinante que influye más en nuestros juicios definitivos —aquellos en cuya base actuamos— que las reflexiones ulteriores con las que intentamos rectificar dichos juicios. Y no podemos prepararnos para ese acto purificando el espíritu. Y evidentemente tampoco se lo necesita, de suyo, porque la curiosidad es más intensa que el prejuicio. Cualquier músico, ante una composición nueva, está dispuesto a escuchar; quizá no pueda hacerlo mucho tiempo, pero, siquiera durante un momento, se someterá a ella. De hecho tendrá que escuchar tanto cuanto pueda, tanto cuanto la obra retenga su atención.

Luego de saborearla por primera vez, el segundo período de la primera etapa consiste en continuar escuchando: es la sensación de que se tiene fija la atención en algo. No todas las composiciones retienen la atención. Cuando eso ocurre es posible sentir algún pesar, pero nunca se debe subestimar el hecho de que la retengan o no. En este caso, la fatiga tiene no mayor importancia que el prejuicio. Si se encuentra en buen estado de salud y lúcido, el músico ha de prestar atención a la música, a resonancias de cualquier tipo, más bien que reflexionar, de la misma manera en que un pintor está dispuesto a observar o un bailarín a bailar. Pues es un músico en razón de que escuchar es su actitud más espontánea. Cuando un músico no puede prestar atención a una composición musical, ese hecho debe ser tenido en cuenta cuando llega a formular su juicio.

El período final de la primera etapa es la imagen que toda composición deja en la mente en los primeros instantes después de haber sido escuchada (y digo *escuchada* porque leer una composición significa escucharla mentalmente, aunque en forma atenuada). Ésta es una parte tan significativa en el proceso de valorar una composición como lo es gustarla por primera vez y seguirla hasta el final. Es una evocación del conjunto, mientras el recuerdo aún es fresco y antes de que la corrección y la reflexión hayan comenzado a distorsionarlo. Nunca se debe olvidar ese hecho —y en realidad nunca se lo olvida— cuando se escucha por primera vez una composición que nos ha absorbido desde el principio hasta el fin, y de la cual uno regresa a la vida cotidiana, por así decirlo, tan conmovido y purificado, como si hubiera vuelto de un viaje a la luna o a las islas de Grecia.

No siempre la música nueva produce ese efecto. Pero la medida en que lo logra es un factor tan valioso para formular el juicio como cualquier otro elemento que pueda descubrirse en el análisis subsiguiente. Y en gran parte, el análisis subsiguiente, de hecho, es una investigación de las razones por las cuales la obra musical retuvo o no la atención la primera vez que fué escuchada. Y el agrado o disgusto inicial que provocan sus cualidades

interferirá constantemente en la investigación final, perturbándola o iluminándola, desalentándonos o inspirándonos en la adquisición de un conocimiento más pleno.

Y así como gustar o paladear una composición es la primera etapa, el preludio del juicio, así también la segunda consiste en alcanzar un conocimiento más completo. Naturalmente, esta última depende de los resultados de la primera. Si el primer contacto ha sido agradable o interesante, entonces se inicia la segunda etapa. Iniciarla es un resultado del primer juicio, aunque no necesariamente de la reflexión. Todo el proceso inicial, permítaseme insistir, es espontáneo; lo mismo sucede con el segundo. Con todo, a esa altura, la espontaneidad deja de ser la principal senda de la experiencia, la guía del conocimiento. En ese momento debemos ampliar y corregir nuestra primera impresión. Si esa primera impresión se basaba sólo en lo meramente auditivo, en ese caso debemos examinar la partitura. Si, en cambio, se basaba en la lectura de la partitura, debemos escuchar una ejecución. Muchas composiciones en su partitura ofrecen una apariencia que es superior a su sonido; y muchas otras dejan mejor impresión sonora, cuando se las escucha por primera vez, que lo que su estructura justifica. Pues los sonidos armonizados usualmente son agradables en sí mismos, esté o no presente un interés intrínsecamente elevado que proceda de una naturaleza ya expresiva, ya estructural. Durante el estudio de una obra, en el caso de los ejecutantes, hay continuos desplazamientos entre la lectura de la partitura y la ejecución, pues esos factores se influyen recíprocamente hasta que la interpretación del artista llega, plenamente, a ser formada como concepto y corporizada como sonido. No es posible lograr un conocimiento absoluto de cualquier composición musical, su dominio con miras a propósitos profesionales responsables, sin esa doble adquisición visual y auditiva. Al alcanzar ese grado de dominio se dispone de material suficiente para emitir un juicio bien sopesado y, si es necesario, *se lo formula*. De lo contrario se prosigue estudiando y corrigiendo hasta que se desvanezca el interés.

La tercera etapa del juicio, que consiste en una recapitulación, sólo puede iniciarse después de un intervalo, después de un alejamiento del tema. Se debe olvidar tanto el período de estudio como sus resultados, y enfrentar de nuevo la obra desde cierta distancia. En ese caso la adquisición de experiencia y los desplazamientos del centro de interés emocional, provocados por el paso del tiempo, pueden llegar a iluminar la obra con nuevo resplandor. A veces la presentan como más noble, otras, evidencian la vulgaridad del material o la pobreza técnica; en otras, en fin, ni siquiera se alcanza a comprender por qué esa composición nos preocupó. Sin embargo, igual que al leer viejas cartas de amor o al revivir una antigua querella, aquellas emociones todavía constituyen un hecho que debe tomarse en

cuenta. Nos vuelven a embargar sentimientos leales o crueles; en cualquier caso, nos anegan oleadas de recuerdo. La música ya ha dejado de ser nueva y resplandeciente, como consecuencia del uso continuado, ni siquiera ha conservado su brillo. Ha adquirido una pátina que hay que quitar antes de que el objeto pueda ser visto nuevamente tal como era en su antiguo ser. Por lo tanto, si debemos formular un nuevo juicio sobre la obra, es necesario estudiarla y oírla una vez más. Y algún juicio tiene que formularse si por cualquier motivo se la vuelve a utilizar.

Un juicio, por supuesto, nunca es definitivo o permanente. En cualquier etapa del conocimiento musical puede hacerse necesaria tal acción; se puede dar el caso de tener que ejecutar la obra, explicarla a los alumnos o describirla al público. Para cualquiera de esos propósitos se debe formular el juicio al que se ha llegado hasta ese momento, por lo menos en lo tocante a su naturaleza, si no a su valor. Esa formulación puede tener lugar en cualquier momento de la experiencia. Los críticos se refieren con frecuencia a la música nueva habiéndola oído una sola vez, asimismo los pedagogos critican las composiciones de sus alumnos después de una sola lectura. En el noventa por ciento de los casos eso es suficiente, y no se comete ninguna injusticia. Con mayor frecuencia las composiciones del repertorio habitual suelen ser descritas después de haber sido escuchadas y estudiadas, es decir, después de la segunda etapa del conocimiento, ya que ese conocimiento es fácilmente adquirible en nuestra época, pese a que la prensa no siempre está tan bien informada en cuanto al repertorio corriente (basándose en el estudio de las partituras) como podría estarlo, y a que muchos profesores de música suelen carecer de un repertorio tan amplio como sería de desear para responder a las preguntas de los estudiantes y para exponer a la juventud los distintos tipos de música existente. En general, la prensa tiende a formular juicios acerca de una composición nueva después de haberla oído, solamente, como asimismo los historiadores —sobre todo aquellos que se dedican a períodos remotos— se ven obligados a describir una gran cantidad de composiciones que nunca han escuchado, basándose sólo en las partituras.

Cuando existe el propósito de formular un juicio teniendo en cuenta sólo la primera etapa de conocimiento de una composición, sea leyéndola o escuchándola, se está obligado a recurrir a la ayuda de los indicios o síntomas clínicos. Los síntomas clínicos son tres: 1) la capacidad de una obra para retener nuestra atención; 2) nuestra propia capacidad para recordarla vívidamente; 3) una cierta originalidad en la textura musical, es decir, la presencia de invenciones técnicas tales como las novedades de ritmo o de diseño armónico, melódico, contrapuntístico o instrumental. Además la estructura que una partitura ofrece en una página puede seducirnos, aún antes de que comencemos a leerla. En lo tocante a la atención, no es esencial

que uno se deleite o se aburra. Lo que importa es si uno se siente impulsado a continuar escuchando.

"¿Puede escucharla?" y "puede recordarla?", son preguntas que, según creo, sólo responde uno afirmativamente cuando está ante una auténtica invención. A todos les agrada la novedad. Sin embargo, la reacción ante la novedad asume formas muy diversas, puesto que la proporción que cada uno puede captar es un cociente personal. A algunos les agrada una cantidad pequeña, a otros, en cambio, una cantidad mayor. Y por esa razón al hacerse presente la novedad, suelen manifestarse intensos sentimientos de agrado o de disgusto. Esos sentimientos, igual que los de odio y amor, se invierten con la mayor facilidad. Su valor como una indicación clínica de que probablemente se está en presencia de una música intensa, reside en su fuerza, no en su dirección.

También es necesario mantenerse en guardia y examinar constantemente la propia mente para precaverse contra posibles fallas al establecer las distinciones fundamentales. Esas distinciones fundamentales también son tres: 1) concepción *vs.* ejecución, es decir la composición en sí misma como algo diferente de su presentación; 2) el poder expresivo de una obra como un elemento que puede diferenciarse de su interés musical formal; 3) un efecto emotivo convincente *vs.* uno espurio.

Por consiguiente siempre debemos preguntarnos: 1) "¿He escuchado una buena obra o sólo una buena ejecución?"; 2) ¿Es sólo un procedimiento mecánico o tiene un significado?; 3) Al recibir su mensaje, ¿fuí conmovido o meramente impresionado?"

El estudio y la reflexión podrán proporcionar respuestas a todas esas preguntas, pero, en el caso de que haya que actuar rápidamente, se debe admitir que la primera impresión es un criterio legítimo, y de hecho, esa impresión es tan auténtica como cualquier otra, desde el momento en que la mayor parte de los elementos adquiridos en un conocimiento más amplio pertenecen a una naturaleza descriptiva, a una pintura más detallada, que complementan los esquemas ya percibidos. No suele acontecer así, pero con mucha frecuencia sucede. A mi parecer, cuando se superponen varias impresiones sucesivas y contradictorias, la primera tiende a sobrevivir.

Recapitulemos.

En primer término, se opina acerca de una composición espontánea, sincera y, en la mayoría de los casos, permanentemente; se la acepta o se la rechaza. El agrado no es necesario para aceptarla, el interés, en cambio, sí lo es. Si hay interés, se puede estudiar la obra provechosamente con mayor amplitud. En caso contrario se tiende a olvidarla. Después de haberla estudiado también se la puede olvidar, aunque no por completo. Pero, en

cualquier momento, cuando se ha descubierto que se desea formular un juicio o una opinión, esa formulación debe basarse en una descripción de la obra. Las técnicas de la descripción musical comprenden cuatro aspectos:

1) Identificación *estilística,* reconocer el período o escuela a que pertenece apoyándose en la evidencia interna o en los procedimientos técnicos de composición empleados. Después de haber identificado esos procedimientos se estará en condiciones de contestar a la pregunta: "¿A qué se parece?"

2) La segunda técnica de la descripción musical consiste en la identificación *expresiva.* Se debe determinar si una obra reproduce las cadencias del lenguaje, los movimientos corpóreos o los sentimientos (es decir, la serie total de estructuras de ansiedad y de alivio que constituyen nuestra vida emocional). Descifrar tal cosa es una operación mucho más complicada, pero también más importante puesto que en caso de necesidad —y si el transcurso del tiempo coopera—, se puede hacer a un lado las diferencias estilísticas e inclusive abstraerlas del problema, en tanto que no se puede ejecutar, comunicar o *utilizar* en cualquier otro sentido una composición musical hasta que no se ha encontrado una respuesta —correcta o incorrecta— a la pregunta: "¿De qué se trata?"

3) La tercera técnica de la descripción consiste en apoyarse en las ayudas clásicas de la memoria. Son los conocidos métodos de análisis melódico, armónico, orquestal y formal. Tienen muy escaso valor sin la identificación estilística o expresiva, pero son útiles para recordar los detalles, siempre que antes se haya comprendido la totalidad, estilística o emocionalmente. Al usar el término *comprender* quiero significar *aceptar,* estar satisfecho con algo. En cierta ocasión, Bernard Shaw demostró la futilidad de un análisis formal de arte que no esté basado en referencias a su contenido, haciendo una parodia de comentarios para programas teatrales que podrían haber sido escritos sobre el más famoso de los cinco monólogos de Hamlet. Comienza (cito de memoria): "El tema al principio se plantea en modo infinitivo, seguido de inmediato por su inversión". El análisis es un procedimiento indispensable, pero el análisis de una composición dada carece de valor en cualquiera que no haya adquirido cierto conocimiento previo de la obra. Y por ese motivo, cuando se describe verbalmente una composición, en primer término se debe responder a las preguntas: "¿A qué se parece?" y "¿Qué trata?", antes de intentar responder a: "¿Cómo se desenvuelve?"

4) El cuarto procedimiento de la descripción musical consiste en formularla verbalmente. Como es lógico, ése es un problema más bien literario que musical, pero nadie puede pasarlo por alto: ni los maestros, ni los directores de orquesta, ni los integrantes de los cuartetos de cuerdas, ni, menos aún, los historiadores y los periodistas. En algunos de los géneros musicales,

el problema ofrece una solución más fácil que en otros. Así, es peculiarmente difícil enseñar a vocalizar sin ejemplificaciones, o describir alguna de sus características por cuanto no existe ningún vocabulario corriente encaminado a ese fin. La terminología instrumental es más rica, aunque la mayoría de los términos ha sido tomada del lenguaje de la pintura. La composición es descrita, principalmente, en términos metafóricos, si bien las identificaciones estilísticas y expresivas poseen una terminología erudita. Y sucede así porque los estilos siguen a la historia de las artes espaciales, excepto en el período comprendido entre 1775 —más o menos— y 1825, vale decir cuando los artistas plásticos revivieron un período clásico y los músicos un período Clásico (con mayúscula). La clasificación de la fraseología musical en estrófica, coral o espasmódica es legítima; pero la última división incluye una parte tan amplia del repertorio que no puede alcanzar mayor precisión que la que puede obtenerse por medio de la alusión poética. Lo mismo es valedero en lo tocante a un paisaje pintado musicalmente. En ese caso uno debe valerse de símiles; no queda otro recurso.

Ya se habrá advertido que no he dicho nada acerca de la comunicación de la propia pasión provocada por una obra. No he aludido a ese punto porque pienso que no plantea ningún problema; se presenta automática e inevitablemente. Además, insistir en ello denotaría falta de modestia. Lo que más interesa en cualquier juicio musical es el análisis descriptivo en que se basa o, si se prefiere, el hecho de que el juicio propio probablemente haya precedido al análisis. Y ése es un aspecto revelador y estimulante a la vez. La circunstancia de que a un hombre le agrade o no el final de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven no tiene por qué influir en nadie. El hecho de que yo, por mi parte, considere que esa composición es, por así decir, más parecida a un editorial periodístico acerca de cualquier tema que una transcripción directa de sentimientos personales —por acertado o erróneo que sea, por convincente o disparatado— quizá sea digno de tenerse en cuenta aunque sólo fuera para refutarlo.

El público no tiene por qué tener razón. Los músicos no tienen por qué tener razón. Nadie tiene por qué tener razón. Es legítimo actuar basándose en cualquier opinión siempre que de antemano se acepte la responsabilidad de esa acción. Es legítimo expresar cualquier opinión que pueda ser formulada en un lenguaje claro. Es absolutamente legítimo sustentar cualquier opinión. Como ya dije antes, lo que vale para los demás no es el sí o el no de un juicio, puesto que el *sí* o el *no* personal acerca de un determinado tipo de música puede haber sido condicionado por la actividad total de una vida. El público extrae de esa actividad en sí misma el espectáculo de una mente en acción. Y por eso, así como una reacción emocional es más signi-

ficativa por su fuerza que por su dirección, también un juicio musical es más valioso para los demás, no tanto por las conclusiones logradas como por los métodos utilizados, que no fueron empleados para llegar a esas conclusiones sino para elaborarlas, defenderlas y expresarlas.

(*Traducción de Virginia María Erhart*)

VIRGIL THOMSON

LA TRADICIÓN "EGOTISTA" EN LA LITERATURA FRANCESA

El hombre es la medida de todas las cosas; y cada hombre, en sí, la medida del hombre... Con Montaigne aparece en Francia esta afirmación que resume todo el egotismo. En la conclusión de su ensayo *De la vanidad,* Montaigne la pone bajo la protección del dios de Delfos, en una admirable prosopopeya en que ese dios parafrasea su "Conócete a ti mismo": "Mirad en vosotros, reconoceos, depended de vosotros mismos; vuestro espíritu y vuestra voluntad, que se consumen fuera, conducidlos a sí mismos, etc...." Mirada interior; oído interior; cada *Ensayo* es un diálogo del *yo* consigo mismo; y ese diálogo platónico, que le gusta tanto a Montaigne, no es en realidad, sino un diálogo a varias voces, un medio de ceder la palabra a la diversidad de sus ideas; como para el Renan de los *Diálogos filosóficos,* cada interlocutor no es más que un lóbulo de su cerebro.

Con motivo de Montaigne, sobre todo, la palabra *yo* se impone en el siglo XVII. Los jansenistas la pronunciarán con horror. Fénelon, en el libro XIV de *Telémaco,* coloca entre los réprobos al que ha querido "encerrarse en sí mismo": "Ahora estás solo contigo mismo, que eras tu ídolo". Jean-Jacques Rousseau retomará con complacencia esta palabra condenada para hacer del *yo* el único objeto de su observación y de su contemplación, para cultivar sus "diferencias", para cultivar "todo aquello por lo cual uno es uno mismo". Las ciencias y la filosofía le interesan en la medida en que le permiten conocerse, y en ello Rousseau se opone a los filósofos de su tiempo. "...Estudiaban el universo —dice— para saber cómo estaba compuesto, de igual modo que estudiarían, por pura curiosidad, cualquier máquina que hubiesen percibido. Estudiaban la naturaleza humana para hablar sabiamente de ella, pero no para *iluminarse por dentro*". Estas palabras

señalan dos itinerarios divergentes. Jean-Jacques —y son sus propias imágenes— lleva a cabo en sí mismo las operaciones que practican los físicos para conocer el estado del tiempo; aplica a su alma el barómetro; instituye en su alma una verdadera meteorología. Imágenes que, en el siglo XIX, reencontraremos en Hoffmann, después en Baudelaire.

Entretanto, el *yo* pasaría a ser el *ich* de los filósofos alemanes, de Fichte, de Guillermo de Humboldt; también nos llegará de Inglaterra con una palabra que el francés no tardará en adoptar: *egotismo*. Este vocablo tiene toda una historia: André Monglod y Henri Martineau han seguido su pista minuciosamente. Stendhal lo consagró, y pocas veces se le ha dado un sentido tan favorable como en el siguiente pasaje de *Recuerdos de egotismo*: "El egotismo sincero es una manera de pintar el corazón del hombre en cuyo conocimiento hemos avanzado a pasos agigantados desde 1721". En *Roma, Nápoles y Florencia*, el 2 de enero de 1817; en el prefacio de 1826 a *Del amor;* más tarde, en una página de la *Vida de Henri Brulard*, fechada el 16 de octubre de 1832, le da una acepción peyorativa o matizada de ironía consigo mismo. Tal era el significado que el diccionario de Rivarol, en su edición de 1827, asigna al vocablo: "*Egotismo*: costumbre reprobable de hablar de sí mismo".

Ironía consigo mismo... Pero quién sospecharía que el egotismo sólo responde, en Stendhal y en sus héroes, a un vacío del alma, a la necesidad de ser dichoso; a la voluntad, sobre todo, de poner en fuga al espectro que le causa horror: el hastío; a la voluntad de ocupar, de animar el alma cuando se ha doblegado; de librarse de un siglo demasiado chato, donde no existe ya individualidad; de buscar un *juego*: ese juego consistiría en jugar a vivir y en mirarse vivir. Nadie más que los personajes de Stendhal se complacen en la imagen meteorológica de Jean-Jacques: Julien Sorel, en *Rojo y negro*, observa, en un termómetro imaginario, la barra de su coraje; mira si está por encima o por debajo del nivel de la muerte.

Significaría todo un estudio analizar el termómetro de Maine de Biran, el de Benjamin Constant, el de Amiel. A fines del siglo XIX, este instrumento de precisión se ha vuelto tan sensible que lo enloquecen las menores variaciones de temperatura. En 1887, las *Moralidades legendarias* de Jules Laforgue son una representación perfecta de esa descompostura, en que el yo se destruye a sí mismo por la importancia que se atribuye. El Hamlet de las *Moralidades* muere con estas palabras: "qualis artifex pereo", que Barrès retomará, cuatro años después, en *El jardín de Berenice*.

Barrès ha sentido como pocos la antinomia íntima del egotismo y se ha deleitado en ella. En 1899, en *Un hombre libre*, vuelve con insistencia a un dualismo de términos entre los cuales busca un equilibrio sutil: "*Seamos ardientes y escépticos*". "Cuando tenemos el honor de ser a tal extremo

apasionados y *reflexivos* debemos cultivar en nosotros una dualidad tan punzante". "Primer principio: nunca somos tan felices como en la *exaltación.* Segundo: lo que aumenta en mucho el placer de la exaltación es el análisis... Consecuencia: hay que sentir lo más posible analizándose lo más posible". Tal es precisamente la colisión de términos a la cual lleva en línea recta el culto del yo: por un lado, *ardiente, apasionado, exaltación, sentir;* por otro, *escéptico, reflexivo, análisis.*

Mientras el juego inventado por Montaigne se complicaba de tal modo en el curso de tres siglos, la noción del *yo* sufría una crisis en la que estuvo a punto de perecer. Auguste Comte le declaró la guerra desde 1830, en la primera lección de su *Curso de Filosofía Positiva.* Se burlaba de los metafísicos que "en estos últimos tiempos" habían distinguido "dos clases de observaciones de igual importancia: una exterior, otra interior..." Y exclamaba: "El espíritu humano puede observar todos los fenómenos, con excepción de los suyos propios". Describía los obstáculos de tal actitud y esa especie de jugar a las escondidas del *yo* consigo mismo: "Por un lado nos recomiendan aislarnos, lo más posible de toda sensación exterior; debemos vedarnos sobre todo cualquier trabajo intelectual porque si nos ocupáramos de hacer ¿qué diré? el cálculo más simple ¿qué sería de la observación interior? Por otro lado, luego de haber alcanzado, a fuerza de precauciones, ese estado de sueño intelectual, debemos ocuparnos de contemplar las operaciones que se ejecutarán en nuestro espíritu cuando nada suceda en él".

Pero los ataques de Auguste Comte significan, a lo menos, que cree en el *yo* y en su unidad. Nadie está menos dispuesto a admitir el desdoblamiento de la personalidad: "el individuo *pensante* no podría dividirse en dos". La ofensiva de Taine no se dirige a la observación del *yo,* sino al yo en sí.

Y ante todo, en 1857, en sus *Filósofos clásicos del siglo XIX francés,* censura sarcásticamente, en el más profundo de nuestros filósofos del *yo,* Maine de Biran, las fórmulas conquistadoras en que se afirma la posesión del individuo por sí mismo; en la psicología de Jouffroy, denuncia esta fe en un *yo* que sería distinto de nuestras ideas, sensaciones y resoluciones pasajeras. Trece años después, en su libro *De la inteligencia,* sólo quiere ver, en el ser, sus "aconteceres"; el yo es una ilusión gramatical.

Quizá, al huirse de tal manera, estas almas inquietas, que se disfrazan de inteligencias positivistas, huyen de un enemigo. A esta escuela pertenece Anatole France, que se entrega al fluir de sus "aconteceres" para olvidar que tenía un destino personal. Actitud a la vez elegante, indolente y dolorosa, que se llamó "dilettantismo". En un penetrante artículo sobre "Anatole France y el propio conocimiento", publicado en *La azucena roja* de

1954, Jean Levaillant aporta una página del manuscrito de *Pedrín*, en la cual se expresa esta destrucción de la vida personal, que se escapa de sí misma y se pulveriza: "Pienso que fuí ese incrédulo. No creyendo en el oráculo de Delfos, lejos de tratar de conocerme, me esforcé siempre en ignorarme. Considero el conocimiento de sí mismo como una fuente de preocupaciones, inquietudes y tormentos". Esto, en verdad, casi parece de Pascal, pero es el reverso franceano del pensamiento de Pascal. Y Anatole France continúa: "Si es verdad que Montaigne compuso los *Ensayos* para estudiar su propio individuo, esta inquisición debió de serle más cruel que los oráculos que le destrozaron los riñones. Pero creo, antes bien, que escribió su libro para distraerse y entretenerse, para divertirse y no para *advertirse*". Divertirse: tal es asimismo el designio de Jules Lemaître, que toma por su cuenta el aforismo de Heráclito: "Nunca nos bañamos dos veces en el mismo río", y que, cambiando, contempla un mundo que cambia.

Parte de la obra de Bergson, toda la obra de Proust, nacen del apasionado deseo de exorcizar esta disgregación del *yo*. La busca del tiempo perdido indaga los recomienzos que, pieza a pieza, lo recomponen. Hoy mismo, los estudios de Georges Poulet sobre el tiempo humano convocan a los grandes escritores del pasado a esta caza de nuestra sombra.

Igual sentido tiene la detenida mirada que André Gide ha posado sobre sí mismo. Paul Valéry, desde la infancia, destruye el *yo* de los otros, pero con el objeto de asegurarse a sí mismo un *yo* irreductible. "Pensaba, hacia los quince años, cuando me reprendían —dice en *Palabras que me conciernen*—: no son más que asociaciones de ideas, y me enaltecía por esta conciencia pueril del mecanismo del adversario, cuya autoridad despreciaba, dándome la sensación agradable de saber mirarlo como un animal observado en su vida automática y, por lo tanto, menor que Yo, y *contenido* en aquella mirada. Lo transformaba en fenómeno pre-visible". Lenguaje barresiano, en el cual ni siquiera falta el término de Barrès: "el adversario". Después de Benjamin Constant y del "aficionado a las almas", Valéry es el analista más clarividente de esa mirada al *yo* y al *yo* que mira al *yo* hasta el infinito. Dice, en *La velada con el señor Teste*: "Era y me veía; me veía verme; y así sucesivamente". Y en los *Extractos del Logbook del señor Teste*: "Soy, me respondo, me reflejo y me repercuto, me estremezco en el infinito de los espejos, soy de vidrio". Juego peligroso; nada tan frágil como el vidrio. Esa multitud de reflejos, y esos reflejos de reflejos, ¿no son, acaso, el yo "madrepórico" en el cual ha expirado Jules Laforgue?

Y en la época de Laforgue, precisamente, se hizo un descubrimiento que agravó tan inquietante perplejidad. La filosofía de Hartmann, tradu-

cida al francés por Nolen en 1877, invitaba a esa peregrinación a las fuentes de que habla Laforgue, a esa vuelta a las "grandes aguas del Inconsciente". "Mezclemos —decía el poeta— ese Jordán cuyo bautismo en nuestra frente no será borrado por todos los perfumes de Arabia, mezclemos nuestro Jordán al Ganges de los antepasados". Curiosa reminiscencia de *Macbeth* a la que se unen palabras que parecen provenir de *Una temporada en el infierno*: "Soy el esclavo de mi bautismo". Es un largo trabajo inconsciente de los siglos —diría más o menos Barrès—; en nosotros meditaban nuestros antepasados; el Laforgue de *Imitación de nuestra señora la Luna* piensa lo mismo, pero con una imagen gángica:

Bons aïeux qui geigniez, semaine sur semaine,
Vers mon coeur, baobab des védiques terroirs,
Je m'agite aussi mais l'Inconscient le mène;
Or il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir...

O sea que *el yo* es suplantado, y no está lejos de ser excluído en beneficio de los baobabs: "Las selvas vírgenes de la vida —dice Laforgue— son un dominio que, como sabemos, acaban de abrirse a la sociedad; son la atmósfera oculta del ser, el inconsciente..."

En el palacio de Salomé, el autor de *Moralidades legendarias* ha colocado el símbolo de lo Inconsciente: un acuario semejante a esos "mundos submarinos que fermentan desconocidos"; en otra parte, por lo demás, se refiere a la presencia de esos desconocidos en los lugares más secretos de su universo interior. Vuelta al *yo* más íntimo que es, de hecho, disolución del *yo*. Salomé reprueba nuestra etiqueta de "individuos, es decir, de indivisibles". Este egotismo se destruye a sí mismo; y Laforgue es un egotista que no cree en su yo.

Sería en verdad un gran tema la invasión de todas las artes por el panteísmo de lo inconsciente en los tiempos del simbolismo. Según Barrès, es el evangelio de Bayreuth. En 1891, *El jardín de Berenice* hará de la "pequeña sacudida" del inconsciente el motor del mundo cósmico y del mundo interior, "el fuego que mantiene al universo desde siempre". "El instinto, muy superior al análisis, crea el porvenir; sólo él domina las partes inexploradas de mi ser...". Demarcada por el análisis egotista, esta presencia inadvertida y panteísta consigue abolir el análisis. Y —como lo presentía Jean-Jacques en sus paseos por el lago de Bienne— termina en el éxtasis.

Eterna historia de Narciso que, para contemplarse, se desliza en el estanque, insensiblemente, y se ahoga en él. Oscar Wilde ha simbolizado

admirablemente el desquite que se toma la naturaleza con quien había decidido cultivar exclusivamente su yo: el agua en que se reflejaba lo ha como absorbido, ha terminado por apropiárselo. "Amaba a Narciso —dijo a las oréadas que acudieron a consolarla— porque, cuando se tendía sobre mi orilla y bajaba los ojos hacia mí, en el espejo de sus ojos veía el reflejo de mi belleza".

(*Traducción de Carlos Heredia*)

PIERRE MOREAU

CARA Y CRUZ

NUNCA de mí te vas, aunque te vayas
y me interpongas días como mares;
la bienherida voz hiende murallas
y todo lo rescatan sus cantares.

La savia adormecida da azahares
y hasta recogen sol brumosas playas.
Yo te puedo cantar. Tras los pesares,
el canto alumbra lo que callo y callas.

Permanece el torrente bajo el hielo,
y si tu ausencia me ennegrece el cielo
te mira amanecer mi pensamiento.

Tiene su cara y cruz este desvelo:
cuando casi te va a perder mi anhelo,
en mi sangre renaces, y en mi acento.

JORGE A. PAITA

EL SIGNO

ENTRE tantas cosas accesorias, después,
lo encontrarás ligado
a los momentos menos soportables.
Vuélvete cauto.
Porque hay azules persistentes,
mentales,
y matarlos requiere su magia.
Pero si te era un placer
que se arrojara el pelo hacia adelante,
contemplarle la nuca,
si amabas su garganta,
no te mires las venas,
porque ese azul recuerda.
De cualquier manera,
cómo evitarás que en un sueño,
traidora,
peligrosamente,
te llegue.

JORGE A. CAPELLO

LA NIÑA PANCHITA

DESDE criatura, una criatura muy blanca, solía llegarse a la estancia con su madre. Y decir una criatura muy blanca no es lo que le cuadra: la niña Panchita siempre fué distinta de las otras, como si el sol no la hubiera tocado. A lo mejor era por ella que Eleuterio tenía esa costumbre de apartarse de las cocinas y andar por ahí dando vueltas alrededor de las casas. Costumbre fea porque a nadie le gusta que le claven la vista cuando cree que está solo, sea despierto o dormido. Eleuterio, a veces, hasta pegaba la frente contra el vidrio de las puertas, los ojos como pozos secos. Don Marcelino Zaldarriaga, que no aguantaba pulgas, abría de golpe las puertas; claro que no hacía más que írsele encima con el rebenque, y cualquiera que no fuera Eleuterio hubiera disparado, pero el chico se que-

daba y don Marcelino no tenía otro remedio que castigar, después de tanto alboroto y tanta amenaza, calcule que nunca falta quien se entretenga observando desde el rancho de la peonada, y el patrón no puede dejar de ser el patrón, sobre todo después de haber gritado que ya no hay respeto y que algunos guachos son peor que la aftosa.

Una mañana que las casas estaban solas —era día de marca— divisé a Eleuterio, encorvado sobre la tranquerita: tajeaba las letras de la marca, M. Z., con un machete. Cuando me apercibió quedó quieto, mudo, y largó la mirada esa, como si tuviera sé. A la semana, no más, se fué del campo.

A la primavera siguiente, la niña Panchita, que era ahijada de la finada, llegó a la estancia y se quedó. La niña Panchita se estaba quieta en el corredor, con el bordado entre las manos. Dicen que bordaba M. Z. en sábanas y manteles. Don Marcelino ya iba para viejo y tenía por la niña un cariño paternal, y algunos dicen que algo más. Siempre hay mal pensados cuando una muchacha es así, como la Panchita, con sus ojos de carbón. Las Alzogue fueron las chinas más lindas del otro lado del Lucas. La niña Panchita también es linda, como su merced puede apreciar.

Hará unos cinco años, si mal no recuerda su merced, se supo ver por Montiel a un tal Abelardo Socas, domador. Aunque ya había terminado la doma solía arrimarse por la estancia. Tarde, una noche, cuando todos parecían dormir, se allegó hasta las casas, y don Marcelino le azuzó a los perros. Fué cosa de no creer, porque los perros de la estancia siempre andaban ladrando sin dañar a ningún cristiano. Pero al Abelardo Socas lo encontramos muerto, a la madrugada, con marcas de colmillos en el pescuezo.

La estancia ya no fué la misma: por semanas la niña Panchita no apareció por el corredor. Al volver del rodeo, un mediodía, don Marcelino quedó tieso. Lo acostamos; parecía que no podía mover los brazos, pero a los tres días, en su cuarto, se oyó un disparo. Había despenado al perro, a Leal, que quedó, como siempre, enroscado a los pies de la cama. A la noche llegó el cura desde Maciá. Don Marcelino Zaldarriaga murió al amanecer.

Nadie hubiera creído que la niña Panchita iba a ser la patrona de la estancia. Se la sabía ver a la tardecita en la mecedora de la finada, mirando a lo lejos. Yo me hacía que no iba a quedar, pero quedó. Nunca se sabe con las mujeres; siguió bordando M. Z. en manteles y sábanas.

Su merced ya sabe que Eleuterio volvió hace cosa de seis meses. Fué derecho a las cocinas. Hasta a los nuevos les trajo zonceritas de plata. Aura, quien diría, era doctor, su nombre, Eleuterio Fernández, y venía por el asunto de los bañaderos. Estaba por pasar la inspección y había que limpiar de garrapata: la estancia queda, justo, donde empieza la zona semilim-

pia. Eleuterio sabía el monto de la deuda; creo que se hizo cargo de los préstamos.

Recién al tercer día se arrimó a las casas. La niña Panchita estaba en el corredor, sentada en la mecedora, con una flor de burucuyá entre las manos, como si contara los clavos y la corona de espinas. El cielo de la tarde parecía derramársele encima. Para hacer tiempo me puse a recordar el pasado, pero me encontré que no había más recuerdos que los rebencazos del patrón, el domador Abelardo Socas, el perro despenado, o la niña Panchita, con la palmatoria en la mano y su sombra como un gran murciélago en la pared de su cuarto bajo la cruz, detrás de la otra cruz de los barrotes de la reja. Pedí licencia para volver a las cocinas, donde se puede cavilar a gusto. Ellos quedaron.

Luego de unos días, el cuarto de don Marcelino Zaldarriaga se llamó el escritorio; Eleuterio había traído unos libros grandotes que puso sobre la mesa, pluma y tintero.

Es difícil saber qué piensan las mujeres: la niña Panchita seguía con su bordado, mientras Eleuterio mangoneaba la estancia. Hasta para hombres es engorroso entenderse con papeles, y más para mujer. Si Eleuterio era el patrón de la estancia, a mí no me incumbía. Para el tropero decir patrón es decir el monte o el río. Cuando hace falta voy al encuentro de ese patrón que todo hombre necesita y recibo mi pago, aunque vuelva a la estancia con las pilchas medio deshechas. Su merced ya sabe que cuando se es baqueano, hasta la mala suerte sirve.

Pero al Eleuterio, caray, las suertes se les daban. Eso sí, no fijaba la vista, al mandar, como si su única mirada fuera de guacho y tuviera miedo de que lo descubrieran. Parecía obedecer a una voluntad más dura que patrón, y su cuerpo era su propio perro. Al notario le ofertó un asado con cuero, después de las firmas. Fiesta de mucho vino y ginebra, pero sin guitarra ni acordeón. Los mensuales alegaron que los instrumentos se habían estropeado, el alcalde no apareció, y la niña Panchita se encerró en su cuarto.

Yo me estaba retirando para las cocinas cuando el nuevo patrón se me vino casi a los brazos. O, a lo mejor, era por efecto de la bebida, porque se achicó y contó que había pasado hambre y desvelos para llegar a este día en que era patrón, para que la M. Z. fuera su estancia, pero a esas letras, M. Z., las iba a achurar, y a las vacas de cría las iba a carnear, una a una. Me lo saqué de encima y ya me iba retirando cuando Eleuterio empezó a hacer pucheros, quién diría, porque la niña Panchita lo despreciaba: "Si para ella no basta una estancia le daré las linderas, que andan todas medio hipotecadas", dijo.

Al otro día se supo que la niña Panchita se volvía para el otro lado del Lucas.

Eleuterio andaba boleado, con ojos de fiebre, dando vueltas alrededor de las casas. Así siguió unos días. Una tarde, me llegué al escritorio, como tenía convenido a esa hora, y divisé a la niña Panchita, ahicito, nomás, apoyada contra la puerta de su cuarto, en el corredor. Estaba hermosa, aunque pálida, y los ojos renegridos parecían rejuntar todas las penas de los campos y los poblados. Blanca debe ser la mujer, como ella, para aclarar el alma del varón que a veces necesita ser lavada de tanta ambición y soberbia. Eleuterio se le acercó, como de un salto, parecía con hipo; se arrodilló, escondió la cara en las polleras de la niña y le besó el vuelo del vestido. Dijo cosas:

—Yo lo hice porque quería ser su igual, porque quería casarme con usted, porque la quiero, niña Panchita, no me eche de su lado, seré su peón, su perro. Y la estancia se la doy, se la regalo... por nada... niña Panchita...

Yo me fuí alejando porque no me gusta oír lo que sólo a Dios le pertenece.

Al rato, Eleuterio se vino por las cocinas, tembloroso y sudado:

—A la madrugada vaya a buscar al notario otra vez. ¡Vaya, don! Ella parece que acepta. La niña Panchita...

¡Bicho raro, el varón! Puro empuje y audacia hasta que llega la mujer que le cuadra; entonces, cualquier hombre se vuelve guacho. Es la mujer la que debe cuidar del varón, para que no se salga de madre.

La saltona, que había amarilleado el monte, ya se iba yendo para las chacras del lino. Yo también aprontaba el recado para la madrugada. De repente oigo los pasos casi sin ruido de la niña Panchita. Me quedé sin respiro, en lo oscuro, pero ella se acercó y se quedó ahí; casi podía oler la negrura de su pelo, pero, a lo mejor, eran los paraísos que andaban floreciendo. Tal vez ella quiso decirme algo, y yo quería que me lo dijera, quería ayudarla, pero atropellé con *En que puedo servirla, niña Panchita,* y eché todo a perder. Ella tenía los ojos brillantes y miraba cosas que los demás no podemos mirar, y contestó como distraída:

—Para mañana, enlace el alazán de don Marcelino y déjelo ensillado acá en los paraísos.

Todavía quedó ahí, quieta, la mirada adentro de la noche. Pero chilló una lechuza y ella se volvió para las casas.

A la madrugada tomé el camino hacia Maciá. Apalabrado el notario pegué la vuelta esa misma tarde y a la nochecita ya estaba bajando la cuchilla grande de la estancia. Son más noches esas noches, cuando la luna se está en su casa. El sendero y los atajos iban quedando atrás, pero el

tropero pasa de largo con sus anteojeras de orgullo, y el presente y el futuro de ayer y de anteayer ya son un mismo gajo demasiado seco para formar otro plantel. El monte era una tropilla oscura, sin cencerro. Dicen que hay que silbar para ahuyentar a las ánimas. Yo no silbaba. No había salido la estrella de los troperos, todavía.

Se levantaba un vapor espeso, tal vez para disimular el galope de tanto huido que anda por ahi, entre los vivos y los muertos. Debe ser triste la muerte, hasta acostumbrarse al silencio. Mi tordillo se paró, de repente. Una voz de hombre o de río se arrastraba con el viento; sólo una palabra se distinguía, *pureza,* o *sos la pureza.* Después, nada.

Hasta para el tropero es larga la noche cuando se espera y no se sabe qué. No es la madrugada, ni el llegar, es la espera, no más.

Un grito de mujer atravesó las cuchillas. Era eso, entonces. Seguí la huella del grito y me interné en Montiel; mi caballo agarró derecho por entre los espinos. Dos alazanes estaban atados a un algarrobo: el de don Marcelino y el otro. Desmonté y saqué el machete para abrirme paso por la espesura cuando reventó una voz emponzoñada:

—¡Perra!

Tal vez había salido el lucero, porque en un abra la ví, la espalda blanca y ella, tendida, boca abajo, sacudida por un temblor. Después, sólo esa blancura, la espalda de ella, con un cabo de facón clavado adentro, casi rozando una cicatriz vieja, la marca, M. Z., hecha a fierro, la marca, como en las terneras.

A la otra figura o sombra la vi después; como un tronco de árbol largo, oscuro, se estaba ahí, mudo. Despacio, con cuidado, desclavé el facón de adentro de la blancura. Casi limpito se lo alcancé a la sombra. Esperé un momento; yo empecé a machetear. La sombra cayó, desangrándose entre raíces. Era Eleuterio, más guacho, ahora. Le volví la espalda y me puse a cavar. La tierra cubre la blancura y cubre bien.

Vea, señor juez, si no hablé antes es porque resulta lo mismo si su merced cree que fué Eleuterio o que fuí yo. El ánima del guacho debe andar huída por Montiel y así seguirá. Yo... eso a nadie le importa. Pero su merced, señor juez, no debiera haber mandado desenterrar lo que la tierra ha cubierto. Ningún hombre debe ver lo que ahora mira su merced. Se paga demasiado caro. Quien ha visto las M. Z. marcando la espalda de la niña Panchita, las verá siempre, en las cuchillas o en el tajamar; en los refusilos o en los ojos de su hija, porque, señor juez, esa marca, marca.

LUISA MERCEDES LEVINSON

CRÓNICAS

ENRIQUE BULLRICH
1903 - 1957

ENRIQUE Bullrich estuvo en nuestro Comité de Colaboración desde 1935 hasta 1949. Más que el parentesco de sangre, nos unía un parentesco de aficiones. Pero el parentesco de sangre que significaba, en este caso, un *background,* circunstancias comunes, me permite quizá tener una visión más clara de las resistencias que debió de encontrar en su camino, así como de las facilidades. Eran las resistencias y facilidades, las ventajas y limitaciones que ofrecían nuestra clase, nuestro país, nuestra sociedad para los de mi generación y los de generaciones un poco posteriores como la suya.

"Les dons inemployés pèsent aux coeurs élus" [1]. A menudo Enrique Bullrich que ha muerto en plena madurez, debió de sentir ese peso, esa pesadumbre. Quería con demasiado fervor lo que quería —la música— para quererla pasiva más que activamente. Quiero decir (dejando de lado todo cuanto haya podido hacer en pro de la música y de los músicos en la Argentina) que el hecho de escucharla apasionadamente, como lo hacía, no era suficiente para su sed. Iba seguramente más lejos. Por orden de intensidad, la pintura ocupaba el segundo lugar, la literatura el tercero, en sus preferencias artísticas.

La música... Me parece que sé cómo le gustaba y cuánto. Era su compañera y su pan de cada día. No iba a parte alguna sin ella. Acostarse a dormir, despertarse por la mañana sin tomar un libro y leer por lo menos unas páginas resulta casi inconcebible para ciertas personas. Creo que para Enrique Bullrich pasar un día sin oír música era igualmente imposible. Cuando llegaba de improviso a alguna casa amiga —la mía, por ejemplo— el piano anunciaba su presencia: "Ahí está Kike". O bien se le oía silbar algo complicado como si no lo fuera, de manera afinada y perfecta.

Un día que caminábamos del brazo por mi jardín (miraba con sensibilidad de pintor las formas y los colores de los árboles que sabía llamar por su nombre) le hice notar que un pájaro (no llegaba yo a identificarlo) parecía silbar y repetir ciertos compases del segundo *Concierto para piano y orquesta* de Brahms y que se podía completar la frase musical contestándole con diez notas

1 Delfina Bunge de Gálvez.

Ese juego nos divertía. Agregué que en primavera llegaba un zorzal inaguantablemente guarango; me hacía odiar el canto de todos sus congéneres. Kike, indignado, tomó la defensa de los zorzales. Me contó que en su quinta de San Miguel había uno, incomparable. También aparecía en primavera y su ciencia musical era sorprendente. Interrumpía su canto —una melodía siempre idéntica— en cualquier nota. Y después de un momento de silencio, la continuaba en el punto en que la había interrumpido. "Imaginate que canta esto... y hace esto..." Se puso a silbar como el zorzal. La imitación era de un parecido y de una musicalidad tales que le dije, riendo: "¡Desgraciado! Has perdido miserablemente el tiempo porque no has seguido tu vocación". No era la primera vez que se lo decía.

¿Qué carrera hubiera podido ser la suya? ¿La de director de orquesta? Quizá. Tenía dotes de intérprete, ¡qué duda cabe! Era lo que se llama un dotado.

¡Ay!, este país, esta América no ha sido, hasta ahora, muy propicia al desarrollo de los dotados, especialmente si al mismo tiempo son tímidos y delicados. Así como es una terrible desventaja haber nacido mujer en las orillas del Plata (para mayor vergüenza nacional), también tenía su *handicap* el nacer hombre en un medio imbuído de tradiciones y de principios —por no decir prejuicios— inflexibles. Un hombre, digno de serlo con hombría de bien, tenía la obligación de trabajar, por el adelanto de su patria y la prosperidad de su familia, en algo serio. El arte no es, no era sobre todo, considerado como una ocupación seria... desde cierto punto de vista. En primer orden, no era, por lo general, una ocupación de rendimiento. No solía proporcionar un nivel de vida envidiable, o por lo menos respetable. Era una profesión de bohemios, de vagabundos, o de haraganes disfrazados. Además, las familias creen rara vez en la vocación artística de sus vástagos (incluso cuando los adoran... quizá por esa misma adoración) y desconfían de ella, con o sin motivos.

Hay, desde luego, ejemplos ilustres de familias de músicos que, por consiguiente, no ponían a la música en cuarentena. Los Bach. El padre de Mozart tocaba el violín. Pero es más común todavía encontrar ejemplos de artistas de toda especie y categoría que han emprendido sus estudios contra la voluntad de los suyos y escandalizando a su medio. El padre de Berlioz era un médico que soñaba con que su hijo siguiera la misma carrera. La familia Wagner, según tengo entendido, dudaba con vehemencia de la vocación de Ricardo, y quería transformarlo en pintor.

Enrique Bullrich nació, más que para continuador de una importante casa de remates, para ser intérprete de grandes músicos. Cedió a la influencia del medio. No sé si personalmente hubiese sido más feliz siguiendo otra carrera de acuerdo con sus aficiones. Pero nosotros hubiéramos podido aprovechar mejor sus dotes.

Escuchar música como la escuchaba, sin que nada se le escapara, es un arte que se aprende, no sólo un don gratuito que la casualidad nos depara al nacer. Él había pues agregado a su patrimonio *eso*, fruto del aprendizaje, y nosotros que lo conocíamos deploramos que no haya llevado más lejos aún el desarrollo de sus posibilidades.

Su vocación quedó pues latente. Participó de las alegrías y fervores del artista como sólo lo puede hacer el artista latente. El lado penoso de las carreras artísticas, que a menudo desgarra a los más valientes y valiosos, le fué ahorrado. Quizá la ausencia de esos dolores fué su dolor secreto.

La última noticia que recibí de él fué indirecta. Mi hermana Angélica me escribió a Nueva York de su parte en diciembre. Quería que el mejor crítico escribiera un artículo sobre el *Canticum Sacrum* de Strawinsky, estrenado en septiembre, en Venecia. El artículo era para SUR, y como el dinero anda escaso, ofrecía pagarlo. No hubo tiempo de contestarle.

Sabiendo la estimación y el cariño que sentía por él Strawinsky, y conociendo la pasión de Kike por la música de este genio de nuestro siglo, le escribí para anunciarle lo ocurrido: la inesperada muerte que nos desolaba a todos.

La contestación a mi carta llegó por cable. En el cable la palabra "beloved" acompañaba en la muerte al sobrenombre de toda la vida. Recogemos esa palabra y la repetimos. Creo que es lo que más le hubiera gustado oír a Enrique Bullrich, pasando de boca de Strawinsky a la de los amigos de SUR y a la mía.

VICTORIA OCAMPO

COMENTARIOS AL "COMENTARIO DEL EVANGELIO" DE LANZA DE VASTO[1]

La palabra "comentario" tiene un valor reversible sobre sí mismo que la vuelve inagotable. Se puede hacer un comentario sobre el Evangelio, un comentario sobre ese comentario, y en tercer grado un comentario sobre ese comentario del comentario, y así hasta el infinito. Claro que a medida que nos alejamos del motivo original, va creciendo la vanidad del propósito, y ello debiera bastarme para detener mis actuales intenciones. Pero ocurre que justamente el valor fundamental del libro de Lanza del Vasto recién publicado reside en su capacidad de suscitación. No obstante el "nihil obstat" que le precede, y el "Imprimatur" del señor obispo de La Rochelle y de Saint que le acompaña, la imaginación del comentarista, no agotada en sus propias palabras, fuerza al lector a seguir pensando por su cuenta sin demasiado respeto ya por el innegable impulso ortodoxo que la anima.

En buena parte ello procede del hecho de que siguiendo el ejemplo del verdadero autor del Evangelio, el creador de este *Comentario* tampoco lo ha escrito por su propia mano. Sus páginas nos dan el resultado de los afanes de Mónica, una de las adeptas del grupo de los compañeros del Arca, formado en París por católicos gandhianos en torno al Peregrino de las Fuentes, al recoger las enseñanzas orales del mismo, y por ello el *Comentario* es casi siempre fruto de improvisación en cuanto a su forma, ya que no a su esencia. Acaso de proceder de otro modo y de haber elaborado la forma de sus palabras, éstas hubieran trazado pru-

1 SUR, Buenos Aires, 1956.

dentes barreras limitándose a decir lo que dijeran, pero al brotar con el entusiasmo de lo espontáneo mantienen vivo su impulso, que no se agota en la propia expresión y obliga a su lector apasionado a continuarlo por su cuenta.

El Evangelio es fuera de duda a un mismo tiempo el libro más maravilloso y el más peligroso para ser comentado. Como clave de una Revolución prescinde de toda vanidad dialéctica: nada más alejado de discusiones, de especioso ingenio argumental. Una autoridad suprema se derrama desde el comienzo hasta el final, y sus trozos principales carecen del menor sentido polémico: el Sermón de la Montaña, donde se compendia toda su doctrina, es justamente eso: un Sermón, lo más alejado que pueda concebirse de un diálogo socrático. La verdad no anida en el fondo del hombre del que sea menester hacerla surgir mediante las argucias silogísticas, sino que debe serle impuesta, y a él todo lo que le queda es reconocerla: "el que tiene oídos que oiga" se nos repite con insistencia. y es la divina Gracia quien se la brinda para que él la aloje en su interior y sea vivificado por ella. El Evangelio tiene un carácter monologal, de Maestro a discípulo donde toda colaboración que a éste se le exige es la humildad del acatamiento. Si se parte del principio de que es el Hijo de Dios, Dios Él mismo, quien se digna dirigirse a sus criaturas, la misma Lógica impone prescindir de la Lógica pues ella siempre resultará insuficiente para interpretar la Eterna Sabiduría.

Pero suceden dos cosas: La primera de ellas es que la naturaleza de nuestro entendimiento no nos permite desasirnos en su totalidad de nuestro instrumento conceptivo. Incluso el místico más desasido de lo intelectual, aún debe valerse de palabras y de oraciones en las que perdura, a pesar de sí mismas, el sello de la inteligencia discursiva de donde provienen. Añádase a ello que la mayor parte de las enseñanzas de Jesús se valen de parábolas cuya transparencia expresiva suele producir espejismos de simplicidad detrás de los cuales se ocultan insondables complicaciones, y se comprenderá la sed de comentario que la lectura seria del Evangelio proporciona. La otra cosa que sucede es que así como los Comentarios de Lanza del Vasto, por ser fruto de improvisación, suscitan en su lector el ansia de continuarlos, en grado muchísimo más alto se produce esa apetencia al asistir a las palabras de Jesús, viéndolas brotar como agua viva, al estado naciente, desbordantes de sentido recóndito. Quien proclamaba la bienaventuranza de los pobres de espíritu, no se dirigía por cierto a la inteligencia, pero, al mismo tiempo, ay de los pobres de espíritu que osaran vanagloriarse de haberle entendido porque inmediatamente dejarían de serlo. Contradicciones formales de esta índole surgen en cada página de los cuatro evangelistas, y no habría labor más ociosa que tratar de enmendarlas, puesto que allí están por algo, e incluso el escándalo que provocan en la mente humana puede muy bien ser su propósito justificador. Todo ello hace imprescindible el comentario en cada lectura. Considero que el dejar librada la interpretación de los textos evangélicos a la simple buena voluntad del lector común desvalido de toda ayuda exegética es uno de los más grotescos despropósitos de la demagogia teológica. Naturalmente que la exclusividad interpretativa reclamada por cualquier organización —incluso por las más respetables— entraña otros tipos de peligros, entre los cuales la estatificación del entusiasmo es el de mayor gravedad.

El valor imponderable que a mi modo de ver tiene esta obra de Lanza del Vasto, proviene por ello de que respetando el punto de vista de la ortodoxia, como la aprobación episcopal lo garantiza, proyecta sobre la lectura de los Evangelios una luz coincidente e inesperada, coincidente porque participa de su luminosidad religiosa, e inesperada por provenir de otra religión como es la indostánica. Cierto es que ella aparece filtrada a través de una de las figuras de mayor pureza religiosa de todos los tiempos, la en verdad incomparable del Mahatma Gandhi. Dice el propio Lanza del Vasto: "Si no hubiese conocido a Gandhi pensaría como la mayoría de los cristianos que varios preceptos del Sermón de la Montaña sólo tienen validez en el plano místico y no pueden ser aplicados sino por los santos, y que es imposible instaurar su práctica en el mundo actual". Gandhi, pues, es el maestro que le ha enseñado que las doctrinas de Jesús no son solamente ciertas en su valor trascendente, sino que constituyen normas posibles de vida práctica para el hombre común, no favorecido por la gracia de la santidad. Todo el *Comentario* está enderezado hacia ese propósito, y no es del caso analizar en su total vastedad semejante problema. No es del caso, por supuesto, para mis limitadísimas fuerzas. Pero en la lectura de cada una de las páginas de este volumen extraordinario, las palabras de Cristo aparecen con tal nitidez como si estuvieran recién dichas y provocan la meditación a veces maravillada, en ocasiones desconcertada, cruzan sobre el comentario como su Autor andando sobre las aguas, sin hundirse en ellas y concitándonos para la pesca milagrosa e inesperada. Quiero en estas páginas limitarme a considerar tres puntos en los que osaré aventurar mis comentarios al *Comentario*. Son ellos el "desapego", el segundo "la no violencia" y el tercero la maldición a la higuera, y trataré de indagar hasta dónde coincide la doctrina de Jesús con la de Gandhi a través de la interpretación del adepto de ambos.

El "desapego". — Para quien se encamina hacia la vida espiritual no hay mayor impedimento, ni más grave, que las ataduras que le unen, no ya a las apariencias mundanales cuya dificultad de superación nunca es tanta, sino hacia las criaturas sus hermanas en limitación. De nada valdría salir de nuestros límites para caer en los ajenos, quien aspira a lo sobrenatural, sepa cortar los vínculos naturales, tal es en breves palabras la doctrina del desapego o desasimiento, en la que coinciden plenamente el cristianismo con las enseñanzas de Gandhi. Desde luego es en los Evangelios donde aparece expresado con un vigor extremo en repetidas ocasiones, porque Gandhi extendía su no violencia incluso al lenguaje que empleaba, mientras que en la prédica de Jesús desborda un fuego cuya luminosidad recorta los perfiles de sus imágenes con nitidez tal que se nos aparecen como crueles. Nunca se expresará el "desapego" con mayor energía que la que hallamos en Lucas XIV 26: "Si alguno viene a mí, y no aborrece a su padre, y madre, y mujer, e hijos, y hermanos, y hermanas, y aun también su vida, no puede ser mi discípulo". Y Lanza del Vasto prefiere decir en algunas partes "odiarás" en vez de "aborrecerás". Claro que en nota al pie de la página aclara: "No puede tratarse de *odio*, pero sí de *desapego*. Tal distinción, total y profunda, no podía señalarse en la lengua que hablaba Jesús y tampoco en la de los Evangelios, traducidos palabra por palabra del arameo o escritos en griego

por judíos que seguían pensando en su propia lengua, falta de términos abstractos y vocablos psicológicos." Desde luego esta aclaración tiene un tono timorato y audaz a un mismo tiempo, pues si esa distinción no podía señalarse en la lengua que hablaba Jesús, lo prudente sería seguir sin establecerla, pero claro está que en tal caso el duro sentido resultaría mucho más inaceptable para nuestro actual concepto del cristianismo, que para el del propio Jesucristo al enunciarlo. La verdad es que Jesús mismo pregunta airado: "¿Quién es mi madre?, ¿quiénes son mis hermanos?" al que osa decirle que los seres de su sangre le buscan mientras Él está predicando. Sin caer en un odio activo, en un engrifado aborrecimiento que atentaría contra la suprema ley de Caridad que es el cogollo digno de su doctrina, Cristo predica el desasimiento de los vínculos naturales, por ser ellos los que con mayor eficacia en su apariencia de virtud nos separan de las exigencias estrictas del Espíritu. Debemos pues, según Él, mirar como enemigos al acecho, a los afectos familiares, y a ese respecto no debe olvidarse la dureza con que responde, niño aún, a sus padres afanosos cuando lo encuentran discutiendo con los doctores en el Templo. La lección terrible que se desprende de ello, es que cuanto más solícitos cuidados nos presta el pariente más allegado: el padre, la madre, la mujer, el hijo, tanto más peligrosos son para nosotros, y por ello con mayor energía debemos proceder al desapego a su respecto. Gandhi mismo no supo desasirse de su esposa, ni de un núcleo de personas que velaban en torno a su preciosa ancianidad, pero en su *Peregrinación a las Fuentes* advertimos cómo Lanza del Vasto recibe la suave insinuación de alejamiento en el momento oportuno, cuando se le considera suficientemente iniciado en la doctrina y comienza a sufrir los efectos del "apego" personal. La dureza de Jesús es a este respecto "sobrehumana": "Si no odias a tus seres queridos, y a tu propia vida, no puedes ser mi discípulo." La entrega debe ser absoluta o resultará inútil. Amarás al prójimo, nos dice, como a ti mismo, pero de ti mismo debes desasirte si quieres venir detrás de Mí.

Lanza del Vasto nos aclara a nosotros, y a una dama que le pregunta si el hogar cristiano no es el lugar natural de los sentimientos más nobles y delicados: "Nada más conmovedor, en efecto, que la devoción de una madre inclinada sobre su hijo; la vigilante bondad paternal, la piedad filial, la fidelidad fraternal. Todo eso es bueno y hermoso en el plano natural... Pero lo que es preciso tratar con severidad es esa confusión de los planos en que hoy nos complacemos. Lo que nos disgusta justamente es que tengamos por divinas cosas que son perfectamente naturales; mejor dicho, que confundamos la fachada convencional y la parte noble de la naturaleza con su totalidad." ¿Pero es que nos es dado acaso escindir nuestro ser en sus diversos planos y permanecer naturales en uno y sobrenaturales en el otro? No. Justamente de la conmovedora devoción de la madre y de la vigilante bondad paternal, y todo el resto de nobilísimos afectos "naturales" es de los que nos impone Jesús que nos arranquemos en el supremo "desapego", y entonces "el hogar cristiano" a que alude la dama que pregunta no saldría con demasiada ganancia. Para ver los verdaderos quilates de una doctrina, nada más aleccionador que llevarla hasta sus últimas consecuencias, y si aplicamos el procedimiento a la del "desapego", cuya coherencia

para consigo misma desde el punto de vista sobrenatural es inobjetable, llegaremos a la conclusión de que sólo puede ser rigurosamente observada en una sociedad de vagabundos o de monjes contemplativos que acepten la coexistencia familiar como un período transitorio y lleno de engorros y peligros, tolerado al único efecto de evitar la extinción de la especie.

Comprendo los riesgos —los maravillosos y temibles riesgos— que el excesivo apego de los seres humanos entre sí acarrea, y desde luego estoy convencido de la valla prácticamente insalvable que representa para el acceso a la vida sobrenatural. Lo que no comprendo es que Lanza del Vasto insista en sostener que Gandhi le ha enseñado que los preceptos de Cristo en todo su rigor puedan ser aplicados en la práctica del mundo actual por quienes no somos santos. Tal vez porque su maestro lo fué, y porque él tiene vocación y capacidad para serlo. ¿Pero se llega a ser santo a fuerza de "desapego", o es posible el "desapego" sólo para el santo? Y qué sería del pobrecito hombre medio que forma los millones y millones de unidades de todas las multitudes de todas las latitudes y todos los tiempos si aprendiera el "desapego", e incapacitado para la vida mística no supiera utilizarlo para el acceso a lo sobrenatural? Los seres de extraordinario vigor espiritual, un Jesús, un Buda, un Gandhi, nos legan doctrinas a su medida, porque en ellos lo sobrenatural y lo natural son una sola cosa y al quererlas aplicar a nuestra desproporcionada flaqueza vemos cómo su salvación, por contraste, nos deja en las tinieblas exteriores, y no nos queda otro recurso en defensa de nuestra supuesta dignidad que su negación o la hipocresía que suele ser la peor forma del desaliento.

La "no violencia". — Me limitaré ahora al capítulo titulado "Los mercaderes expulsados del Templo" y será suficiente que reproduzca los versículos 14 a 16 del Cap. II de San Juan: "Y halló en el templo vendiendo bueyes, y ovejas, y palomas, y a los cambistas sentados. Y haciendo de cuerdas como un azote, los echó a todos del templo, y las ovejas, y los bueyes, y arrojó por tierra el dinero de los cambistas y derribó las mesas. Y dijo a los que vendían las palomas: Quitad esto de aquí, y la casa de mi Padre no la hagáis casa de tráfico."

Por supuesto es éste uno de los más hermosamente comentados de todos los capítulos de este libro que abunda en bellezas formales. Da la impresión que su autor se esfuerza en salvar la dificultad máxima, porque es evidente que aquí sus dos maestros difieren. La posición de Jesús y la de Gandhi frente a la no violencia está muy lejos de coincidir. Es imprescindible reproducir las palabras con que Lanza del Vasto trata de salvar la dificultad.

"Lo primero que nos impresiona, lo primero que nos preguntamos al leer este episodio es: ¿Qué se ha hecho la no violencia de Jesucristo? Pero es que nos hacíamos de la violencia y de la no violencia ideas perfectamente falsas si creíamos que la no violencia consiste únicamente en pronunciar palabras untuosas y en hacer ademanes corteses y en bendecir a derecha e izquierda, para que a nuestra vez nos bendigan. La no violencia es un arma de ataque y también un arma de defensa, y la caridad puede traducirse mediante el azote y también mediante el beso. No hay en esta actitud de Cristo ninguna forma de violencia,

si violencia significa infracción a la ley por pasión, interés o ceguera. Al anudar los siete nudos en la cuerda Jesucristo estaba sereno, sin duda. Y la fuerza de su actitud está sostenida por su impasibilidad interior."

De inmediato sigue un estupendo truco literario que consiste en la vívida descripción de un fresco inexistente realizada con la maestría habitual del autor, pero es evidente que mediante él quiere alejarnos del examen de lo que acaba de decir, que es simple y sencillamente, que la "no violencia" puede practicarse mediante la violencia, lo que es absurdo. Para ello se vale de una serie de afirmaciones parcialmente exactas: Que la no violencia, no debe confundirse con untuosa gazmoñería. Que la no violencia es un arma de ataque tanto como de defensa. (¡Si lo sabrán los ingleses que por algo dejaron la India!) Que la caridad puede traducirse mediante el azote o mediante el beso. Esto es cierto. Lo que es falso es identificar "caridad" con "no violencia". La caridad puede traducirse mediante el azote en determinadas ocasiones, la "no violencia", nunca. La caridad es una finalidad, y la "no violencia" una técnica. Termina el desarrollo de su tesis sosteniendo que no había violencia en Jesús porque conservaba su serenidad interior. Sin duda la conservaba, y tal vez por ello arreciaba la violencia. ¡Y qué violencia! Imaginemos, si ello es posible, a Gandhi, conservando la serenidad perfecta y esgrimiendo su látigo contra el Virrey de la India. No. Gandhi hubiera sentido idéntico disgusto que Jesús ante los mercaderes del Templo, pero se hubiera limitado a acurrucarse entre ellos y rogarles que se fueran, con tono de inquebrantable firmeza, y al negarse, hubiera comenzado un ayuno por considerarlo más eficaz que el azote, eso es todo.

Jesús predica y practica la "no violencia" más estricta en todo lo que se relaciona con nuestra persona y con nuestro ser individual: si te abofetean la mejilla izquierda, presenta la derecha, y si te roban el vestido, da también la capa. Da el ejemplo. Sufre su pasión y pide al Padre perdón para sus verdugos. No hay un desmayo en su actitud, ni en los momentos de más extremo peligro: tiene la mansedumbre perfecta del verdadero Cordero de Dios destinado al sacrificio. Pero esa mansedumbre se transforma en fiereza, y esa "no violencia" en irresistible "violencia" apenas se trata, no de Él, no del ser individual, como nosotros predestinado a la muerte, sino del Padre Celestial y del Espíritu. Violencia que va desde la palabra flamígera contra los hipócritas que rezan en las esquinas para ser vistos más por los hombres que por Dios, y que no traduce por cierto una serenidad sino un ánimo justicieramente airado, hasta el latigazo aplicado en las dolientes carnes de los atónitos mercaderes que creen estar desempeñando una lícita tarea, pero que ofenden la casa de su Padre. Es el azote, ciertamente, que la Caridad exige para que cese el pecado y la profanación, pero es al mismo tiempo la violencia, si es que esta palabra debe tener algún significado concreto. Y esa violencia no irrumpe por primera vez en los Evangelios, sino que predomina desde el Génesis, con el Diluvio, con la destrucción de Sodoma y Gomorra y llega hasta la suprema violencia final del Apocalipsis: es la Violencia incontrastable reservada al Espíritu, que se vale, no sólo del azote, si no del hierro y del fuego eterno.

La maldición a la higuera. — Dice el Evangelio según Marcos XI 12-14:

"Y al otro día, como saliera de Bethania, tuvo hambre.

Y viendo a lo lejos una higuera que tenía hojas, fué allá por si hallaría alguna cosa en ella; y cuando llegó a ella, nada halló sino hojas; porque no era tiempo de higos.

Y respondiendo, le dijo: 'Nunca más coma nadie fruto de ti para siempre'."

Y dice Lanza del Vasto en su *Comentario*:

"Y tú, higuera, el más femenino de los árboles... Hay miel y leche bajo tu lengua, dice el Cantar, hay leche un poco agria y miel un poco gomosa en el higo, pero el fruto es bueno como la mujer es buena cuando da fruto.

Y el ramaje de la higuera es rizado, y su sombra medianamente fresca, y su tronco suavemente arrollado. Allí está para exhibir por toda respuesta al Señor, allí está para mostrar que son los tibios, los que siempre encuentran 'que no es la estación de los frutos' cuando el Señor pasa y tiene sed. La higuera es inocente en su dulzura y tiene razón en no dar frutos cuando no es la estación exacta. Y todos nosotros encontramos excelentes razones para responder con palabras hábiles y graciosas a quien nos pide el fruto. Y éste es el motivo por el cual nos secamos."

Y dice aquí la higuera:

Oh, mísera de mí. ¡Cuánta Santidad y qué belleza de lenguaje coligadas en mi contra! Primero fué Él de cuya boca sólo fluía el agua viviente del amor y del perdón quien me maldijo, y ahora eres tú, Lanza del Vasto quien me reconoces inocente y razonable, y por lo mismo digna de secarme. Pero yo no encontré "excelentes razones", ni palabras hábiles, ni sonrisas graciosas para responder a quien me pedía frutos. Eso no hubiera sido propio de mi dignidad vegetal. Permanecí silenciosa ante el requerimiento inesperado, porque desde que fuí creada por el Padre, aprendí a no entender sus designios, limitándome a cumplirlos. Supe así que en el orden divino había un tiempo de florecer y un tiempo de fructificar, y un duro tiempo baldío, de esterilidad, y que de su circular sucesión dependía el equilibrio gozoso de la naturaleza. Una vez dos astrólogos buscaron frescura bajo mi sombra en la aún violenta siesta del comienzo de otoño, y mientras se deleitaban con mis frutos, hablaron de equinoccios y solsticios, pero bien poco fué lo que entendí de sus confusas palabras. Yo sólo sabía que en llegando ciertas claridades de intensidad creciente, mi savia circulaba más densa, porque en verdad la leche y la miel del Cantar que tú mencionas, pugnaba por henchir cada uno de mis frutos incipientes. Metódicamente acendraba en ellos su plenitud, y cuando su dulzor los colmaba, el Padre Celestial se lo advertía a las aves del cielo, y ellas con sus sagaces y durísimos picos les apuñalaban el pecho, dejando en los más sazonados un rojo y sagrado corazón abierto en su costado. Pero cuando Él llegó, era la Pascua, y sólo una higuera imprudente, impúdica o apresurada hubiera lucido una gravidez frutal sin correspondencia con los antiguos mandatos de nuestro Creador. En tales días, la esterilidad es mi natural reconocimiento de amor a Su Orden, porque la castidad tiene entonces primacía sobre la fructificación. ¿Iba yo a tener la osadía de rivalizar con Él en milagros improvisándome frutos intempestivos? No, Lanza del Vasto, no era tibieza la mía, ni era pretexto de esos que según tus

palabras "siempre" encuentran "que no es la estación de los frutos". Siempre no, sino tan sólo en aquellos momentos que su Padre me había señalado. Obedecer sus mandatos, ésa era toda mi culpa. Fructificar de pronto, hubiera equivalido a ponerme a gritar escandalizando en medio del recoleto silencio de los vegetales. En Sus manos que sabían multiplicar los panes de atezada corteza, sin intervención de hornos ni de molinos, ni de segadores, y centuplicar los peces sin que mediaran los azares reproductivos fluctuando sobre las aguas, en Sus todopoderosas manos estaba la posibilidad de colmarme con la gracia de inmerecidos frutos; pero Él siempre reservó para los otros los dones del milagro y para Sí Mismo las esperanzas de la realidad. ¿Cómo hubiera podido yo osar oponerme a sus designios en verdad inescrutables?

Yo permanecí impávida ante sus iracundas palabras, y apenas si mi salomónico tronco se retorció un poquito más, y si la lija de mis tardías hojas se hizo algo más ríspida, pero me allané a su mandato y me mantuve estéril para siempre.

Pero mi permanente esterilidad encierra ahora un escondido gozo: el de sentirme siempre en vísperas de Pascua y por lo tanto en vísperas de Su inminente llegada. Porque al aceptar su maldición, sin entenderla —y tengo para mí, Lanza del Vasto que tú tampoco acabas de entenderla del todo— no hago otra cosa que continuar dentro de un orden que a mí, pobre higuera, más me corresponde acatar que entender.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

PAPELES

La unidad hispanoamericana.

Quienes hablamos castellano en América somos como una única persona. Ser persona es tener un alma, un cuerpo, unos gestos. Y así nos sentimos los hispanoamericanos: con un alma original, con un cuerpo muy curtido en aventuras a la intemperie, con unos gestos de cortesía hacia nuestros prójimos. A esta persona histórica a la que llamamos Hispanoamérica hay que entenderla como algo vivo e indivisible. Nadie va a partir una persona para entenderla mejor, y tampoco hay por qué definir por separado el alma, el cuerpo y los gestos de Hispanoamérica. Sin embargo, si alguien que no fuera hispanoamericano nos pidiera que lo hiciéramos, quizá, un poco con buen humor, intentáramos complacerlo con estas definiciones.

1) *Alma.* Nuestra alma es ésa con la que nacimos cuando España colonizó el nuevo mundo. Recibimos un legado cultural. Lo hemos modificado, sin duda. Pero es esa común herencia europea la que explica la curiosa simultaneidad con que las mismas manifestaciones espirituales aparecen en rincones incomunicados entre sí. Nos ponemos a hablar, y ya nos sentimos hermanos. No es sólo la lengua castellana lo que nos une: es toda una concepción de la vida,

implícita en el hablar. Y este modo de ser, de apreciar, de querer, de pensar es original: nuestra voz americana es inconfundible. Es la voz de una vasta comunidad de blancos, indígenas, mestizos, negros, mulatos que se ha organizado en una sociedad de marco europeo pero con matices propios.

2) *Cuerpo.* Nuestro cuerpo es ése con el que hemos abierto los caminos del continente. A pesar de las selvas, montañas, desiertos, ríos e inmensas distancias, nuestros pueblos, desde los comienzos mismos de la vida colonial, se han buscado para mezclarse y celebrar las fiestas de la familia. La conciencia de de ser todos uno fué más patente de 1810 en adelante, cuando toda la América hispánica estuvo recorrida por un solo movimiento de Independencia. Ciudades alejadas unas de otras coincidieron en sus gestos. Y esa coincidencia no era la de meras reacciones ante las mismas causas, sino la de pulsaciones en un organismo vivo. Ideas e ideales circulaban por las arterias de toda nuestra América. Los liberales que lucharon contra el absolutismo de España se sentían animados por un espíritu continental. Se pensaba en una patria grande, se actuaba en un gran escenario. Desgraciadamente, las guerras de la independencia se convirtieron en las guerras de la anarquía. En vez de la Magna América, en que había soñado Bolívar, tuvimos una América hecha añicos. Pero aun así, estas líneas de fractura son superficiales. A pesar de sus fronteras, a pesar de su diversidad, a pesar de sus riñas, las naciones hispanoamericanas no perdieron nunca la conciencia familiar. En los momentos de apuro, se prestaron sus héroes. Y los héroes —"americanería andante" ha llamado Alfonso Reyes a este espíritu caballeresco— solían emigrar para servir a los hermanos. Cada país está justamente orgulloso de sus hijos, pero Bello, Sarmiento, Montalvo, Hostos, Martí y cincuenta más no pertenecen a ningún país; son de todos. Así, la geografía levanta obstáculos pero la historia salta sobre ellos. Y aun lo más negativo de nuestra historia, que es la violencia política, ha servido al mutuo conocimiento de nuestros pueblos, por la acción de los proscriptos y por el sentimiento de vergüenza, de justicia, de solidaridad que se extiende por todo el continente cada vez que un bárbaro atropella las honras del vivir. Y cuando se trata de actuar, nos apretamos en los congresos internacionales y, sin necesidad de consultarnos previamente, acabamos siempre por ponernos de acuerdo. Éste es el cuerpo enérgico, activo, con el que, moviéndonos por encima de las fronteras, hemos hecho la historia de Hispanoamérica.

3) *Gestos.* Nuestros gestos de cortesía son esos con los que distinguimos, saludamos y atendemos a nuestros prójimos. Nos interesamos en otras civilizaciones y sabemos oír lo que tengan que decirnos. Europa ha sido el punto convergente de nuestras miradas. Todos nuestros países han crecido con las cabezas vueltas hacia los grandes centros de la cultura europea. Parecería que, por esta actitud, los hispanoamericanos nos estamos dando la espalda. Y, en efecto, nos damos la espalda, pero solamente como en el teatro. Es decir, que por muy entretenidos que estemos en lo que se ve en el escenario, gozamos en todo momento del sentimiento de estar viviendo a este lado del melodrama, en una sala llena de gente igual a nosotros. En los intervalos nos saludamos por los pasillos; y aun en medio de la función solemos buscarnos las miradas y nos guiñamos el ojo

con ese aire de complicidad de quienes son espectadores del mismo espectáculo. Gracias a esta doble experiencia, la de observar a Europa y la de sentirnos en compañía, hemos robustecido la conciencia de nuestra personalidad. El Modernismo —para mencionar sólo uno de los muchos ejemplos posibles— fué la respuesta hispanoamericana a las nuevas voces de la literatura europea. Fué en esos años (los de Rubén Darío y sus compañeros) cuando los hispanoamericanos se leyeron, se trataron, se admiraron y se emularon más. También las miradas hacia los Estados Unidos de América —miradas de asombro y de inquietud— nos han unido. Si Rubén Darío, al pensar en Europa, hablaba por todos nosotros, Rodó, al pensar en los Estados Unidos, hablaba también por todos nosotros.

Así podríamos describir el alma, el cuerpo y los gestos de la persona hispanoamericana. Claro, es una metáfora, y no hay que tomarla al pie de la letra. Sólo queríamos decir que el legado de la cultura hispánica, los lances de la vida histórica y la actitud ante civilizaciones ajenas han hecho posible que todos nuestros países se sientan uno. Unidad, no uniformidad. A la uniformidad se la impone desde fuera, y esto no lo hemos consentido nunca. Nuestros pueblos se acercan al margen de la política y muchas veces a pesar de las zancadillas de los gobiernos. Nos uniremos más y más, pero cada país acentuará los rasgos de su carácter.

El extranjero no siempre percibe la vida latente en este vasto organismo. Desde fuera ve las divisiones. A veces, los gritos de la política no le dejan oír las voces de los pueblos. Pero quienes hemos viajado por diferentes países hispanoamericanos, y estrechado muchas manos, y oído muchas confidencias, sabemos que todos nos sentimos animados por la simpatía, la comprensión y la solidaridad.

Sin embargo, ese sentimiento no basta. Es demasiado vago. Es sólo una buena disposición. Hay que convertirlo en idea y en obra. Vivimos en el período de la formación de nuevos bloques internacionales. Y ahora, más que nunca, necesitamos apresurar la unificación progresiva de Hispanoamérica. Sólo así lograremos respeto, seguridad, bienestar. País por país, no seremos nada. Si, todos juntos, nos damos un programa, nos haremos oír y al fin contaremos en el futuro del mundo.

RODOLFO USIGLI: TRES NOTAS SOBRE EL TEATRO DE RODOLFO USIGLI (México, 1905).

1) *La familia cena en casa* (1942). Comedia en tres actos

Usigli se ha perjudicado al manifestar públicamente su admiración por Bernard Shaw. Uno la reconoce en esta comedia, pero la comparación de Usigli con Shaw es muy cruel. Usigli empieza su carrera en el punto en que Shaw la terminó: puro diálogo, sin construcción. Además, a Usigli le falta una filosofía —por lo menos una filosofía original—, capacidad dialéctica y aun sentido humorístico. En cambio, le sobra lo que Shaw no apreciaba: sentimen-

talismo. *La familia cena en casa,* aunque transcurre en México, no tiene nada de mexicana. Si presenta un problema es el de la mezcla —en salones de fiesta— de las clases sociales: aristocracia de ricos, diplomáticos y viejas familias; burguesía de medio pelo; y el plano bajo de boxeadores, toreros y bailarinas de cabaret. El problema, en México, se da de otra manera. Tampoco convence la situación central de la comedia porque Usigli se descuida en los detalles y la hace inverosímil.

2) *El Gesticulador* (1944). Pieza para demagogos.

Con una situación a la que Pirandello hubiera tratado en tono de farsa (como que trató una parecida, en *Enrico IV*), Usigli hizo un melodrama. César Rubio, profesor de historia, se hace pasar por César Rubio, general de la revolución mexicana, asesinado misteriosamente muchos años atrás. Primero es sólo una impostura para ganar dinero y así salir de la pobreza; pero después es patriótica identificación con los ideales revolucionarios. Irónicamente, el César Rubio profesor muere asesinado por el mismo que asesinó al César Rubio General. Cuando Usigli critica la violencia y sordidez de la política mexicana lo hace con solemnidad. Este admirador de Bernard Shaw carece de sentido humorístico.

3) *Corona de sombra* (publicada en 1947).

Es una de sus obras más ambiciosas. Pieza anti-histórica, dice él, sobre un tema histórico: las trayectorias trágicas de las vidas de Maximiliano y Carlota. No es, en verdad, anti-histórica. En todo caso, podríamos llamarla defectuosamente histórica. Usigli se aparta a veces de los hechos conocidos o los interpreta de modo poco satisfactorio para un historiador. Anti-histórica sería su pieza si mostrara irreverencia por la historia o si recurriera a anacronismos para iluminar su tema con las luces de una filosofía personal. Pero Usigli ha escrito escenas con efectismos de melodrama histórico y diálogos en que las frases siguen las líneas convencionales de un melodrama histórico. Lo más anti-histórico de su pieza consiste en que los personajes hablan demasiado solemnemente, como si hubieran leído una historia del Imperio de Maximiliano escrita por Rodolfo Usigli. Es lástima, porque la concepción escenográfica de *Corona de sombra* —el título alude a la locura que durante sesenta años ciñó las sienes de Carlota— reclama un tratamiento más novedoso, original y brillante. La acción está bien multiplicada en planos temporales: ocurre en 1927, fecha de la muerte de Carlota, y ágiles saltos retrospectivos evocan episodios del Imperio mexicano de Maximiliano. El pensamiento no se multiplica con tanta fortuna en planos dialécticos, sin embargo.

"Que el caballo no quiere beber".

Ese caballo de *Bodas de sangre* no quería beber. García Lorca tuvo otro, en *Yerma,* que sí se puso a beber: nada menos que en las fuentes de la *Calestina.* En el cuadro II del acto I la Vieja primera le dice a Yerma:

—¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo.

Este caballo aprendió a relinchar a las mujeres en el Acto II de la *Celestina*. Allí Pármeno va a ensillar el caballo de Calixto: "¿Relincháis, don caballo? —le dice—. ¿No basta un celoso en casa?... ¿O barruntás a Melibea?"

El simbolizar la lujuria con amores entre animales y mujeres tiene una larga tradición literaria. En la Biblia (Éxodo, capítulo 22, versículo 19) se dice: "cualquiera que tuviere ayuntamiento con bestia, morirá". Más específica es la referencia en el Levítico, capítulo 20, versículo 16: "Mulier, quae succubuerit cuilibet jumento, simul interficietur cum eo, sanguis eorum sit super eos".

(*Ann Arbor, Michigan*, 1956).

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

NOTAS

Libros

RELATOS, NOVELA

H. A. MURENA: *El centro del infierno* (SUR, Buenos Aires, 1956).

EL hombre, tema confesado o inconfesado de toda filosofía, es hoy el objeto de una interrogación premeditada, urgente, previa. A ello han concurrido la exigencia de una delimitación más precisa del propio filosofar y la crisis de los valores, de la circunstancia en que aquél se mueve. Ninguna conciencia estética honrada escapa a esta preocupación que, al sobrepasar su primitiva órbita profesional, invade el campo entero del hacer conciente. Basta reconocer los trabajos publicados a lo largo de los últimos años por Murena para descubrir en este escritor un detenimiento obsesivo en la situación del hombre: sentido de su existencia, pregunta por el mundo que le pertenece, cuestión de Dios mismo. Esta inquietud está en sus poemas, en un trabajo sobre Quiroga como en el examen de Arlt, en las reflexiones sobre nuestro suelo como en un estudio dedicado a Florencio Sánchez, en el destino de cierto juez [1] como en las tribulaciones de Alejandro Sertia [2]. Poesía, novela, ensayo, drama. En definitiva: este ser, a veces noble, otras abyecto, a ratos lúcido, frecuentemente torpe, que, un buen día comienza a habitarnos, a dolernos, a exultarnos, a enfermarnos. Hasta el fin.

Este conjunto de relatos breves, no contradice, en lo esencial, el inexorable punto de partida de Murena. Allí está, presente hasta el primer asomo de una desgarrada escasez, el hombre en su desvalida soledad, en su insalvable necesidad de Dios. Un ejemplo: el relato inicial y los dos con que culmina el libro [3]. En "Inútil todo" el protagonista lucha con denuedo por alcanzar su propio, humilde límite. Obligado a debatirse en un medio hostil, que Murena subraya hasta lo grotesco, el modesto empleado con afanes de pintor encuentra, al fin, la salvación en un camino tan distante de su empleo como de su ambicionada

1 *El juez* (Sudamericana, Buenos Aires, 1953).

2 *La fatalidad de los cuerpos* (SUR, Buenos Aires, 1955).

3 En su novela *La fatalidad de los cuerpos* se hace presente esta tesis. De modo claro en el diálogo del protagonista con don Ezequiel.

vocación. Opta por la difícil, tercera solución, del amor. Difícil, pues, para alcanzarla es preciso despojarse de sí mismo o, mejor dicho, conseguir su propia estatura, su propio límite. Lo que equivale a apurar la soledad hasta la máxima resistencia: allí donde pintar de acuerdo con su voluntad entrañable o continuar esclavizado a una máquina de calcular se transforman en dos actos indiferentes. Algo importa más, infinitamente más, parece decirle el perro, testigo de su dolor, vehículo de su piedad. En un momento dado, el animal es la humanidad, sobre la cual, al fin, puede inclinarse y llorar [1].

"El fin", relato apocalíptico en el que la tercera persona no vela el tono personal que lo anima, acusa una forma típica en este autor, forma profundamente lírica y a la vez íntima, confidencial, donde lo que podríamos calificar de "horrendismo" se prestigia en una imagen deliberadamente arcaica, dotada de una quejumbrosa, incontenible fuerza. Aquí la narración asume, espontáneamente, el rigor poemático que se manifestará, como una paradigma, en la que cierra el libro y le da nombre. Como ésta y como la primera, debe ser clasificada entre los relatos que aluden al hombre de Murena: hombre roído por la necesidad de alcanzarse a sí mismo, en un movimiento que le revela a un tiempo lo circundante, el sentido de esa vida escasa, desposeída, en que le toca actuar. Sólo así quedará conjurado el asombro doloroso con que asiste a la vida [2].

Aguda, original y sentida interpretación del episodio de Judas, "El centro del infierno" contiene lo mejor de la prosa poética de Murena: suerte de canto, donde el discurso —melódico, rítmico— más que servir a las exigencias de una belleza estrictamente literaria, obedece al rigor interno —oratorio, polémico— de la idea y a cierta exigencia musical de su articulación semántica. Esta versión de Judas alcanza la forma, el lenguaje, de la defensa: un discípulo dispuesto a ejecutar el ingrato papel del traidor y, con él, el trágico anuncio de los profetas, apurar de una vez la agonía que el Maestro presiente y cuya instrumentación le trasmite. Judas asume aquí una Culpa universal, capaz de revestir la inquietante percusión de un pulso febril y alcanzar sin resquicios, lúcidamente, la totalidad de la conciencia [3]. Esa Culpa vive, como si lo fundara, en el centro de un territorio que en parte es el mundo, "porque es aquí donde empieza el reino que podemos franquearnos con un gesto."

1 Este perro agonista es en Murena un personaje y un motivo. En la novela es Max.

2 Los personajes de Murena enfrentan la vida sin demasiada resistencia. Se diría que aspiran a una condición neutral desde la cual la "crisis" que les depara la circunstancia se evidencia en toda su patética, escandalosa, libertad. Dentro de su apariencia simple, Alejandro Sertia, el protagonista de su primera novela, es un enfermo de inteligencia honda y sensible —lo prueba la angustiosa caída en el "origen" que intermitentemente lo acosa, como una especulación metafísica que le fuera impuesta por su propio morbo y no se distinguiera, fatalmente, de él—, inteligencia que lo induce a cada paso a un planteo exigente de la realidad.

3 El corazón, víscera noble, expresión humana del primer latido creador, símbolo de esa vida perenne que es Dios, es aquí un tema, como lo es, en el sentido del génesis, en el paréntesis poético con que aparece en *La fatalidad de los cuerpos* (págs. 14 y 45). El vientre como flaccidez, gordura, hinchazón (págs. 12, 76, 89), representa en Murena el abandono a la circunstancia, a la costumbre y a la ambulación primaria: mecánica conformidad del hombre consigo mismo.

Como el pecado —con el que carga, en su terrible, inmemorial inmovilidad—, Judas yace en un punto sin tiempo, sin horas, eterno, sólo reversible en la medida en que el acto que evoca, que allí está para evocar, es el trasunto de miles de otros, repetidos, actos todos que conducían al primero y provenían de él. Pues, como el edificio en que se aloja, ese pecado "nadie sabe dónde se inicia ni hasta dónde se extiende."

El Judas de este relato es sombra y pecado al estado vivo, fermentante; un pecado equívoco, es verdad, donde no faltan, como vertiginosas ráfagas de una pureza inenarrable, los signos de una generosidad y de una bondad sin concesiones: esa generosidad y esa bondad que pueden ser la carga secreta, inocente, insospechada, del malvado.

Maestro en el arte de introducirnos en la enfermedad del cuerpo, Murena nos hace vivir, con esta pieza poemática, una verdadera experiencia. Seguirla con honestidad —lo que equivale a superponernos a su canto y penetrar a coro con su más mínima y literal inflexión— es tanto como renovar la historia de nuestra propia conciencia, rehacer el camino de la gran traición que asumimos.

Como cuentos de horror y misterio pueden calificarse los relatos que se inician con "El sombrero de paja" y finalizan con "El gato". Aunque integran un infierno que Murena dejó estrictamente para el final, están vinculados a una aventura precisa y, por algún lado, terrenal. Son, dentro del libro, cosa aparte: aquí lo metafísico y lo cotidiano se tocan y si en "Inútil todo" y en las narraciones que le son enarmónicas puede entreverse la inspiración fatalista que movió al autor de "La náusea", en estos relatos es posible, sin el menor desmedro para la evidente originalidad de Murena, evocar a James, a Maupassant y a Kafka. Algo en ellos permanece omitido hasta rozar el límite de lo sobrenatural. En el primero, la imagen de un primitivo amor, personalizada, al fin, en la zona oscura, onírica, del incesto, si es que la pareja muchacha-tía contiene, aparentemente, una "censura" de orden psicoanalítico. En "El coronel de caballería" el misterio se encarna en un desconocido, en cuyo velorio transcurre parte de la acción, suerte de "doble" cuya entidad puede adscribirse por igual al muerto y al demonio. En "Los amigos", admirable ejercicio anecdótico que evoca el Kafka de "Contemplaciones" y de "Descripción de un combate", aquello a lo que el uno y el otro amigo sólo se atreven a aludir es, indudablemente, el mismo diablo que interviene, fantasmal, en el escalofriante relato titulado "Lo que no vieron". En "El gato" el Mal es la locura, anverso del crimen.

Murena luce en este libro una prosa densa, vigorosa y precisa. En el fondo: exuberante. De tal plenitud y de las vigilancias del estilo —un estilo que alcanza belleza sin proponérselo, por una suerte de improvisada, dúctil y extemporánea aplicación a la imagen (lo que revela su fuerza)— surge un discurso original que, si en algunos casos recuerda al poeta (en los dos trabajos últimos, por ejemplo), en otros evoca la natural inclinación del novelista. Concretándonos a la prosa, se diría que Murena es antes novelista que cuentista: trabajo de afuera hacia dentro, de la forma extravertida y amplia de la novela a los límites temáticos y problemáticos del cuento. Pero acaso esta hipótesis no esconda más que una ilusión originada en un estéril prejuicio entre estilo abierto y cerrado:

asunto de temperamento, en el fondo [1]. De cualquier modo, no es fácil escribir en el característico estilo abierto de Murena narraciones de la calidad de "El sombrero de paja" (el más perfecto, a mi juicio, de los que elaboran ceñidamente el misterio), "El coronel de caballería" o "El gato".

Desde el ángulo de la ficción el examen de este libro me ha inspirado varias veces la pregunta: ¿es Murena sobre todo un novelista? Otras tantas la universal destreza del autor me ha obligado a dejarla en suspenso. Pues no se trata, insisto, de intentar a su respecto el deslinde que separa el cuento de la novela para reconocer, luego, en cual de ambos géneros encaja una supuesta naturaleza del escritor. Al que nos ocupa, le sobran los recursos. Tanto, que la verdadera pregunta parecería ser ésta: ¿adónde va Murena y en qué molde definitivo perdurará su talento?

MARIO A. LANCELOTTI

NORAH LANGE: *Los dos retratos* (Losada, Buenos Aires, 1956).

ESTE libro ubica a la realidad como una isla rodeada por todas partes por el ensueño, un ensueño cuya paulatina dilución no permite señalar zonas estrictas de su propio comienzo. Como en los cuadros de Carrière los rostros parecen surgir concretando sus formaciones a fuerza de insistir en la incertidumbre. Norah Lange prefiere hilar una prosa de brumas deliberadamente esponjosa y poco concreta, solícitamente imprecisa, hasta torcer sus vellones en el hilo sutilísimo pero ya cierto y consistente del relato. De sus fluctuaciones derivan de pronto perfiles inolvidables.

Su realidad queda casi siempre confinada en un reducido interior. Ya no se trata de *Personas en la sala,* la escena y la concurrencia se han trasladado al comedor, pero la autora insiste en el conciso delineamiento de una habitación, asistida por una claustrofilia limitativa del acontecer, temerosa tal vez de los ímpetus del pleno aire que podrían irrumpir de pronto y disgregar los recuerdos, que son la levísima materia convocada. El aire libre en cambio, lo reserva para los "dos retratos", sacados en el patio, y mientras soplaba el viento norte, pero la fotografía es a su vez un fanal que impedirá todo desvanecimiento imprevisto.

Para que en ese comedor el presente por contraste no resulte demasiado crudo, está atemperado por dos presencias que lo asordinan. La primera es la de un gran espejo que lo duplica con esa acuosa presencia donde hasta la misma vulgaridad deja en cierta medida de serlo y se vuelve incorpórea y silenciosa. dulcificándose, ennobleciéndose, ni más ni menos que en el recuerdo. ¿Pues qué son las imágenes que pueblan los espejos sino eso, recuerdos al estado naciente, en el momento en que inician su vocación de tales? Todo espejo abre una dimensión hacia el pasado que todavía es porvenir, y el tiempo, al equivocarse con tales vueltas, idas y venidas, adquiere ese característico pasmo de eternidad La frialdad del cristal que las separa, es de por sí bien significativa.

1 Una dilucidación cabal del tema aquí aludido supondría una teoría del cuento

Y frente al espejo están los dos retratos mencionados, los que dan su nombre al libro. Todo retrato es como un espejo alucinado en su fidelidad a una única imagen entrevista una vez y para siempre. Son estos dos grupos familiares, sacados con una pequeña diferencia de tiempo entre ambos y con una ligera variación en la disposición de las personas retratadas. Ese breve intervalo que medió y ya irremediablemente mediará para siempre entre ellos marca un desequilibrio que los diversifica tanto como los iguala, constituyendo una especie de estrabismo temporal, evidenciado como nunca al reflejarse en la tersa imparcialidad del espejo. El recuerdo de ayer y el de mañana se enfrentan, y entre ambos se reúne, en torno a la mesa familiar, el conjunto de personas que los habitan, salvo la excepción de la protagonista que relata en primera persona, que por no haber sido retratada parece reservarse una objetividad, y en cierto modo una autonomía que le sirve para atisbar los minúsculos pero preciosos detalles de ese acontecer mágico derivado de la coexistencia de presente, pasado y futuro, del casi desencuentro y la semicoincidencia entre la realidad del ensueño, y el ensueño que allí sustituye a la realidad.

Puede percibir así lo que nadie sino ella advertiría en la conducta de las imágenes, y su relación con aquellos de donde salieron, al margen de las leyes naturales, sustituídas por otras de carácter mágico, cuya validez deriva de la eficacia del desparpajo literario con que se postulan en palabras de esta sutileza:

"Si yo miraba hacia el espejo en seguida de contemplar los retratos, podía advertir cómo entraban en él las personas que rodeaban la mesa y que eran casi idénticas a sus retratos. Nadie me hubiese creído, pero yo podría afirmar que los rostros de la mesa entraban en el espejo un segundo —una fracción de segundo— después de los retratos. Quizá las caras de los retratos estaban más habituadas a recorrer, rápidamente, no bien se prendía la luz, el trayecto hacia el espejo. En seguida todo se derramaba, se allanaba dentro del espejo. Un poco distanciada, como si hubiese entrado antes y le llevara la delantera, divisaba la cabeza de mi abuela, el pedacito visible de su nuca, puesto que se sentaba de espaldas al espejo."

Que esa insólita conducta de la luz aparezca como psicológicamente verosímil es el resultado de un auténtico milagro literario. En verdad a lo largo de todo este libro pueden observarse dos naturalezas nunca del todo coincidentes. El señalado estrabismo temporal de los dos retratos se extiende a todo su ámbito, tanto espacial como temporal. Hay, por ejemplo, esa serie de los acontecimientos monótonamente familiares de las cenas en común, ese "no suceder" engañoso que se estanca en torno de las largas mesas de comedor, donde caben mortificaciones y muertes, acaecidas en pequeños desequilibrios, del tipo del que media entre los fijados por los dos retratos, y cuyos afelpados pasos equivalen al estatismo, y otra insospechada para los demás pero evidente para la protagonista, íntimamente frenética, vertiginosa, deslizándose por entre los intersticios de los minutos, donde se verifican los minúsculos cambios en las actividades de las figuras que acechan desde los desequilibrados retratos.

Lo que ocurre en el primero de los "tempos" señalados, es evidentemente secundario, pues sólo adquiere verdadero valor referido a lo "otro", a la ininte-

rrumpida tensión establecida entre ellos y el detenido acaecer de los retratos. De ahí dimanan dos intereses también distintos en importancia, e incluso dos conductos. Porque en este libro conviven dos estilos antagónicos. A veces Norah se solaza extendiéndose en largos párrafos cuyo fluctuante ritmo se desvanece en ocasiones para reencontrarse, como si también lo que dice estuviera en la riesgosa incertidumbre de lo soñado que puede modificarse o desaparecer de pronto. Esa búsqueda, más que del tiempo, del sueño perdido tiene sus riesgos, y cuando se parte en procura de lo mágico, una retórica prudente debe valerse más bien de elementos desnudos, claros y simples, tales como los que la autora de este libro maneja con auténtica maestría, y se me ocurre que por ello mismo sin darse cabal cuenta de ello, en contraste con lo que le sucede con los largos párrafos. Vayan dos ejemplos de esa feliz apariencia de facilidad:

"Abrí la puerta del comedor y encendí la luz. Tal como sucediera desde los primeros días sentí, sin sorprenderme, la corriente casi visible producida por las caras que fluían hacia el espejo." (pág. 57).

"La tarde de ese lunes transcurrió con la atormentada quietud que sucede cuando alguien muere y empieza un silencio diferente, sólo interrumpido por las frases más simples y necesarias." (pág. 160).

La diversidad de tiempos señalada hace que, bajo una apariencia de monotonía, se oculte una tensión que pretende agolpar en simultaneidad de presente distintos acontecimientos, o mejor aún distintas versiones de lo que en el mundo físico podría considerarse un acontecimiento único. Una escondida poesía trasciende de pronto de párrafos como los señalados, y brota definitiva y pujante en el capítulo final, que figura entre las mejores páginas de la autora de *Cuadernos de Infancia* cuando después de la muerte de la abuela, cuya amplia sombra matriarcal se extiende sobre todo el libro, su "nieta predilecta", con un espejito de mano, le va enjugando la cara muerta como borrándosela, rescatándosela para el recuerdo, absorbiéndola con piedad de Verónica, que quisiera restañar en ella la luz final.

Esa operación mágica adquiere una secreta grandeza religiosa, como si le cerrara, no ya los ojos sino todo el rostro, transfiriéndola al estatismo, ya para ella definitivo, del orbe de los retratos.

Tal acierto pleno compensa con creces los veniales desfallecimientos de algunos pasajes anteriores.

E. G. L.

HERMANN KASACK: *Falsificaciones* (SUR, Buenos Aires, 1955).

HA inspirado esta obra el célebre proceso de Van Meegeren, falsificador admirable, que enriqueció al mundo —tan pobre en cuadros de Vermeer— añadiéndole algunos más y hasta el mejor de todos ellos, según sostuvieron los críticos.

Un caso parecido se presenta en la novela. Clemens Sandberg, industrial rico y famoso coleccionista de tallas antiguas, posee entre sus piezas más notables

un arcón gótico del siglo XV, en cuyos paneles están representadas con exquisita maestría escenas de la vida de Job. El arcón ha merecido los elogios unánimes de los expertos; es solicitado para exponerlo en el museo; se escriben artículos sobre él en las revistas especializadas. Pero un anticuario enemigo de Clemens aprovecha una insignificante restauración del mueble para sustituir un panel entero por otro visiblemente inferior. Advertida la nueva talla, sobreviene un escándalo en el ambiente artístico: Sandberg ha presentado como auténtico en el museo, un mueble con un importante trozo de época reciente. Claman los críticos: la diferencia es evidente; en los cinco paneles originales alienta, inconfundible, el espíritu de la Edad Media. Pero en tal crisis, con su reputación de coleccionista destruída, Clemens hace otro descubrimiento más asombroso. Una carta de su viejo amigo Van Eynde, artífice en madera que le había procurado el arcón en Amsterdam y muerto ya, llega a sus manos para revelarle que la obra entera no es antigua, sino creación del mismo Van Eynde tallada sobre una base medieval sin ornamentos.

Éste es el tema importante del relato. La historia sentimental que fracasa; las tribulaciones del protagonista que parecen repetir el friso de Job, pues sufre todos los abandonos, son pretextos para presentar el problema estético que plantea el arcón. Si el crítico más sutil y el experto más erudito son incapaces de distinguir entre un original del siglo XV y una imitación moderna, ¿dónde reside el valor del objeto histórico, que tanto influye sobre su precio? ¿Qué diferencia real puede establecerse a favor de la pieza auténtica, cuando su copia actúa sobre la sensibilidad de idéntica manera? Para el autor la respuesta parece obvia: tal diferencia es ilusoria y mero producto de la imaginación. Tratándose de una obra de arte, nada importa el momento en que haya sido fabricada, su mérito es ajeno a la antigüedad y se sitúa fuera del tiempo.

No es un problema de fácil solución, porque son varios los fenómenos que pueden tomarse en cuenta. Si se analiza la emoción estética, sin duda es la misma en ambos casos e igualmente valiosa para el individuo que la experimenta. Si se considera la jerarquía del artista como tal, el que crea un estilo es evidentemente superior al que imita el de otros, ya sean sus predecesores o sus contemporáneos. Si se adjudica un mérito a la antigüedad en sí, es decir a la perduración en el tiempo de un objeto, la crítica de esta arbitraria asignación llevaría muy lejos; sería preciso indagar la realidad, el significado, la naturaleza de esa cuarta dimensión que para nosotros dignifica las cosas materiales. En última instancia, quizá el valor de lo antiguo resida sólo en su escasez; en la vanidad, la satisfacción del hombre que se sabe dueño de algo que no está al alcance de todos —una de las muchas formas de afirmación del Yo que tanto estudian los psicólogos y tanto combaten las religiones. El sociólogo Veblen, en su *Teoría de la clase ociosa,* aporta muchos datos sobre este tipo de ostentación.

Sea como fuere, *Falsificaciones* es una novela interesante, escrita con habilidad y que no se avergüenza de sostener una tesis.

ALICIA JURADO

ALEXANDER LERNET-HOLENIA: *El barón Bagge* (SUR, Buenos Aires, 1956).

ALEXANDER Lernet-Holenia suele mover a sus espectrales personajes en un territorio de niebla y de ensueño. Y como el sueño es hermano de la muerte, resulta a menudo la muerte protagonista tácito de sus obras. Todo se desarrolla en un marco no muy lejano a nosotros en estricta cronología, pero definitivamente perdido y sepultado para siempre.

El barón Bagge, durante una escaramuza de la guerra del 14, es herido por la metralla y, mientras su cuerpo reposa inconciente en el hospital militar, su espíritu se interna en el reino de los muertos. Paradójicamente, allí late la vida con un fervor y una intensidad alucinantes. Sólo sospecha Bagge de la amistad sin defecto, de los viejos uniformes y de las sedas amarillentas, de los modales y la generosidad realmente anacrónicos, de la perfección de su amor presentido y alcanzado.

Las Dos Sicilias era una vasta novela o, más bien, un intrincado conjunto de novelas; *El barón Bagge* es un relato breve, una exquisita "nouvelle" que, aunque más simple, obtiene igual plenitud. Ambos libros consignan extrañas y mortales lealtades: la lealtad a un regimiento, la lealtad a una mujer a través del tiempo, de la muerte, del olvido. Lo mismo acontece en *El estandarte;* lo mismo, en *El conde Luna.*

Un cadáver inexplicable —hallado luego de la frívola enumeración de porcelanas y grabados— y una desganada búsqueda indujeron a los críticos a ver en *Las Dos Sicilias* una novela policial; así como la descripción del peculiar ambiente de Viena en 1925, que le sirve de fondo, originó alusiones, también infundadas, a la novela social. No obstante, es demasiado evidente que los temas y los recursos de Lernet-Holenia pertenecen a la literatura fantástica. El gran novelista de Salzburgo piensa que lo que llamamos realidad, además de ser desagradable, carece por entero de interés. La vida comienza a hacerse interesante cuando se hace irreal; y las narraciones más perfectas serán aquellas que, junto a la mayor verosimilitud posible, logren el máximo grado de irrealidad. Esto podrá parecer un alarde o una aberración; sin embargo, sus libros demuestran brillantemente el audaz postulado del autor.

La versión castellana de Alberto Luis Bixio mantiene la calidad del original, sin desvanecer en ningún momento su encanto poético.

GUSTAVO FERRARI

BIOGRAFÍAS

LAWRENCE EN EL BANQUILLO DE LOS ACUSADOS[1]

El señor Richard Aldington ha dedicado varios años a un estudio sobre la vida y la reputación de T. E. Lawrence, que se ha publicado con el título de *Lawrence of Arabia: a Biographical Enquiry*. La traducción francesa, que contiene diferencias en el texto, lleva el rótulo más franco de *Lawrence l'Imposteur*. Un pasaje decisivo de la versión inglesa ha sido omitido en la traducción al francés, y las dos últimas páginas, que el público británico no habría podido digerir, sólo aparecen en la edición francesa.

Las conclusiones de Aldington pueden resumirse de la siguiente manera: T. E. Lawrence era uno de los hijos de un baronet irlandés que adoptó el nombre de Lawrence a fin de vivir con la mujer que amaba. Este secreto de familia, que hizo que T. E. Lawrence "se sintiera amargamente resentido por su inferioridad social", determinó la trayectoria de su vida. El señor Aldington nos dice que Lawrence era insensible, snob, indolente, jactancioso; que odiaba a la mayoría de las mujeres y, ya adulto, llegó a ser un homosexual y un sádico al que sólo conmovían los actos de crueldad. El extinto Dr. Hogarth —quien es descrito, por alguna razón inexplicada, como el "débil" conservador del Ashmolean Museum— eligió a Lawrence como ayudante para las excavaciones de Carchemish, a pesar de que éste carecía de preparación arqueológica. Cuando estalló la guerra, Lawrence pudo aprovechar la circunstancia —siempre según Richard Aldington— de haber colaborado en una inspección en Sinaí para atrapar un puesto en el estado mayor; lo enviaron a Egipto, donde se mostró negligente y arrogante con sus superiores y se ocupó de urdir intrigas contra nuestros aliados franceses. Hogarth, que había obtenido un cargo en el Departamento Árabe, lo libró de las consecuencias de sus indiscreciones. Pese a tal protección, dice Richard Aldington, Lawrence es enviado contra su voluntad desde su seguro empleo en El Cairo a un arriesgado puesto en Arabia.

Allí se empeñó, según Richard Aldington, en la prosecución de un plan de acción político, manejando a Feisal como a un títere británico en una intriga contra los franceses en vez de trabajar para la victoria militar. Al encontrar en Jerusalén a un periodista norteamericano, el señor Lowell Thomas, lo envió a Akaba, donde Lawrence se hizo fotografiar vestido de árabe, y lo atiborró de fantásticas mentiras acerca de sus propias hazañas. Después de la guerra, las conferencias de Lowell Thomas sobre Lawrence llegaron a ser enormemente

1 Aunque consagramos una entrega de SUR a T. E. Lawrence (Nº 235, julio y agosto de 1955) cuando apareció el libro de Aldington, publicamos ahora la siguiente crítica de David Garnett, tomada de "The New Statesman & Nation", 5 de febrero de 1955, con motivo de la traducción al español del mencionado libro (*Lawrence de Arabia. Una investigación biográfica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1956). *N. de la R.*

populares y le dieron a Lloyd George —señala el señor Aldington— una oportunidad para engañar al mundo con esta figura subalterna a fin de justificar su estúpida y extravagante política anti-francesa en el Medio Oriente. Después vino forzosamente, según Richard Aldington, una conspiración de los que conocían la verdad, y así pudo Lawrence embaucar a sus compatriotas. Un grupo de personas distinguidas, deslumbradas por la fama de Lawrence e ignorantes de la verdad o indiferentes a ella, han formado posteriormente una "Agencia Lawrence" para fomentar esa reputación. Sin duda, el señor Aldington me considera como un humilde miembro de la misma, en mi carácter de editor de las *Cartas* ("muy mutiladas y pasadas por la censura") de T. E. Lawrence. Richard Aldington nos dice que, mientras tanto, por razones psicológicas vinculadas con su nacimiento, Lawrence buscó refugio en la R. A. F. Su muerte —dice finalmente— se debió directamente a la circunstancia de que jugaba con la idea de una dictadura fascista.

Esta valoración revolucionaria atraerá grandemente a aquellos que creen que los grandes hombres son ídolos de barro y que los "fascistas" de nuestros gobernantes se unen para emprender vastas conspiraciones a fin de ocultar sus extravagancias y fracasos.

La mayoría de los ingleses se sentirán rechazados por el tono del libro. Hay una burla en casi todas las páginas, a veces en casi todos los párrafos, y la abundante documentación no puede disimular la tontería y la malevolencia que encierra este juicio sobre Lawrence. Quienes, deseando profundizar el asunto, lean la nueva edición de *T. E. Lawrence by His Friends* (*T. E. Lawrence según sus amigos*) o *The Home Letters of T. E. Lawrence and His Brothers* (*Cartas familiares de T. E. Lawrence y sus hermanos*), se verán en la imposibilidad de dar crédito a los testimonios presentados por el Sr. Aldington.

Consideremos el caso, decisivo, de la bicicleta. Aldington dice: "Los que han llegado a darse cuenta de la irresistible propensión de Lawrence a dramatizar sus proezas y a hacerse propaganda no se sorprenderán al saber que hizo correr acerca de esta bicicleta, un cuento que se dejaba citar muy bien y que fué aceptado como bueno por sus amigos. Así, Vyvyan Richards dice: 'Lawrence tenía una bicicleta de carrera pequeña y liviana, construída por Lord Nuffield cuando no era sino el señor Morris, en Oxford. Ambos perfeccionaron el diseño'. ...Por desgracia para la verdad de esta historia, Lord Nuffield aseguró a David Garnett que dejó de hacer bicicletas antes de 1900... Podrá decirse que estas exageraciones y falsedades que le estoy achacando a Lawrence son bagatelas, y lo son, aunque la verdad misma no es ninguna bagatela. Pero sucede que se puede demostrar en forma convincente que son falsas... Y si él era capaz de engaños adrede por afán de lograr un asombro y una admiración vanos, ¿qué garantía existe de que no obrara de igual modo en asuntos importantes?"

Ahora bien, la historia de la bicicleta (o bicicletas, ya que la familia Lawrence poseyó más de una) no es tan simple. Porque el 6 de agosto de 1906 Lawrence escribía a su madre: "Estoy muy sorprendido por lo de la Morris. No se debía haber roto de esa manera". En esa fecha el señor Morris era desconocido fuera de Oxford y no cabía pensar en la grandeza de un Lord Nuffield. No

había, por lo tanto, posibilidad alguna de que Lawrence se dramatizara a sí mismo ante su madre haciéndole creer que había montado en una bicicleta de Morris o que conocía a Morris en 1906. Además, a pesar de la afirmación de Lord Nuffield, la señora Lawrence y el hermano mayor de Lawrence me dijeron categóricamente, cuando en 1937 conversé con ellos sobre este asunto, que la bicicleta *era* una Morris. Estén o no en lo cierto, la inferencia de Aldington es falsa. Una persona cuidadosa lo hubiera advertido teniendo en cuenta la fecha de la carta de la que él extrajo mi nota al pie. Y lo mismo ocurre con otros ejemplos.

Consideremos ahora el problema de las reiteradas afirmaciones hechas por Lawrence de que le ofrecieron, y él rehusó, el importantísimo cargo de Alto Comisionado en Egipto. "Fué esto —dice el señor Aldington— lo que primero me hizo desconfiar de la veracidad de Lawrence". Richard Aldington consultó al señor Amery, quien dijo que le parecía improbable que se hubiera ofrecido a Lawrence la sucesión de Allenby en 1925. Pero lo que pasa es que la propuesta se hizo a comienzos de 1922. El segundo Lord Lloyd no recuerda haber oído a su padre mencionar el asunto. Sir Ronald Storrs se mostró sorprendido ante la mera idea. De Sir Winston Churchill se declara en el texto que gruñó que la afirmación de que alguna vez le haya sido ofrecido a Lawrence oficialmente ese cargo es "indudablemente infundada". Pero en una nota al pie se nos dice: "Posteriormente Sir Winston Churchill ha afirmado que, si bien nunca ofreció el cargo oficialmente a Lawrence, puede ser que haya conversado extraoficialmente sobre esa posibilidad". (El señor Aldington ha omitido esta corrección en la traducción francesa [1]). Hay razones para pensar que la propuesta no se hizo nunca *oficialmente*. Además, es probable que fuera Lloyd George el que se hallaba detrás de ella, porque el cargo era de los que estaba en su mano conceder. Pero estoy convencido, por dos razones, de que se hizo tal sugestión. En primer lugar, Lawrence escribió a su madre, el 15 de febrero de 1922: "Se habló de que yo fuera a Egipto, en caso de que Allenby se retire, pero yo, desde luego, no quise aceptar". En segundo lugar, en 1934 escribió a Lord Lloyd, quien en 1925 había sucedido a Allenby: "Cuando me propusieron la sucesión de Allenby, dije...".

Si Lord Lloyd hubiera desconocido por completo un ofrecimiento semejante, probablemente habría hecho averiguaciones hasta descubrir la verdad. Y si la historia careciera de fundamento, ¿puede creerse que Lawrence habría escrito a Lord Lloyd mencionándola? Cuando yo estaba preparando la edición de las cartas de T. E. Lawrence, entrevisté a Lord Lloyd y hablé de aquella carta con él. Si él hubiera considerado falso o ridículo lo que decía Lawrence estoy seguro de que me lo habría dicho. En realidad, a Lawrence le hicieron un ofrecimiento mucho más importante, que Aldington no pone en duda, aunque lo llama "un empleo en la City de Londres, donde alguna vez había querido reservarse el puesto

1 No aparece tampoco en la edición en castellano. Para más pormenores sobre esta cuestión, ver en el ya citado número 235 de SUR, el artículo de B. H. Liddell Hart titulado *T. E. Lawrence, Aldington y la verdad*. (*N. del T.*).

de sereno del Banco de Inglaterra". El ofrecimiento consistía en ocupar el cargo de Secretario del Banco de Inglaterra.

La tentativa de mostrar que Lawrence desempeñó un papel secundario en la campaña árabe se encuentra en contradicción con el testimonio explícito de sus jefes y de los oficiales que sirvieron junto a él, y con el silencio de los que hubieran protestado si sus pretensiones hubieran sido infundadas. Aldington se preocupa por mostrar, con datos de fuente árabe, que Lawrence no estaba al mando de las operaciones cuyo mérito se le ha atribuído. Sus argumentos se habrían venido abajo si hubiera publicado extractos de las instrucciones de Lawrence a los oficiales británicos en contacto con guerrilleros árabes. Lawrence escribió (*Boletín Árabe,* 20 de agosto de 1917):

"Gánense la confianza del caudillo [árabe]. Cuando les sea posible refuercen su prestigio delante de los demás, aún a costa de ustedes mismos. No desechen ni anulen nunca los proyectos que proponga... Apruébenlos siempre y después de elogiarlos vayan modificándolos insensiblemente, haciendo que las sugestiones nazcan de él mismo hasta que estén de acuerdo con la opinión de ustedes... Vigilen estrechamente sus ideas y empújenlo con tanta firmeza como sea posible, pero en secreto, de modo que nadie salvo él mismo (y no muy claramente) tenga conciencia de la presión que ustedes ejercen... La posición ideal estriba en estar presentes sin ser notados... Nunca den órdenes a nadie".

Es obvio que cuanto más éxito haya tenido Lawrence al seguir sus propios preceptos, tanto menos valor habrá en el testimonio árabe. Sin embargo, dejaré que sean los soldados quienes se ocupen de esta ridiculización de la campaña árabe y volveré mi atención hacia los libros.

Escribe Aldington: "Si al lector le interesa saber hasta qué punto era capaz de descender Lawrence en su vengativo ataque contra la mujer debería procurarse un ejemplar de *El Troquel*" (el libro en que Lawrence se refiere a sus experiencias en la R. A. F.). En otro lugar dice: "(*El Troquel*) es casi maniático en sus ataques contra el sexo femenino". Esto es falso. Aparentemente, el señor Aldington creyó que el libro no se iba a publicar nunca. "Se prometió su publicación para 1950 —escribe—, pero en 1953 ésta parece tan remota como siempre".

Ahora bien, *El Troquel* aparecerá el 14 de febrero [de 1955][1] y el lector común podrá juzgar por sí mismo si las palabras de Aldington tienen alguna justificación. Lawrence reproduce muchas expresiones cuarteleras y obscenidades. Pero hay muy poca cosa acerca de las mujeres en el libro, con excepción de la descripción de una audiencia que le otorgó la reina Alejandra, escrita con horrorizada compasión ante la tragedia de la vejez. Por cierto que la compasión horrorizada es un tema que inspiró muchos de los pasajes más hermosos de *Los siete pilares de la sabiduría.* En *T. E. Lawrence by His Friends,* la señora Kennington describe cómo, cuando estuvo muy enferma después de un gravísimo parto y sin deseos de seguir viviendo, Lawrence fué a sentarse junto a su lecho y, clavándole los ojos, comenzó a hablarle:

"... y así prosiguió largo rato, haciéndome una descripción de mí misma,

1 *El troquel* (traducido al español por Victoria Ocampo), SUR, Buenos Aires, 1955.

aclarando todos mis temores de pesadilla al describirlos, poniéndose siempre en el punto de vista de la mujer y no en el del hombre... y a medida que hablaba el calor de la vida volvía a entrar a torrentes en mí, en lugar de salir de mí a torrentes, porque además de hacerme ver las cosas tal como eran, él traía consigo el poder de rehacerlas... me salvó la vida".

Después de esto el lector no podrá sorprenderse cuando vea que Richard Aldington dice que Lawrence era "frío como un pez, con raras expresiones de cariño aún para su madre" —de quien, supone Aldington, quería huir cuando fué a Carchemish— y luego cuando compruebe que Lawrence escribió desde allí al menor de sus hermanos:

"Cuida mucho a mamá: quiero que se ponga muy fuerte para que pueda venir aquí a hacer un viaje conmigo dentro de un par de años".

En todos los casos en que poseo pruebas de primera mano, las expresiones burlonas y despectivas de Aldington resultan injustificadas. Así, por ejemplo, es falsa la sugestión de que *Revolt in the desert* (*Rebelión en el desierto*) fué retirada porque la edición corriente había dejado de venderse y Lawrence quería evitar que la casa Cape Jonathan pusiera en circulación una edición económica. "Podríamos haber seguido vendiendo la edición de precio normal durante años —me informa el señor Wren Howard— y nunca se habló de ninguna clase de edición barata". Continuando con sus vigorosos ataques a diestra y siniestra Aldington escribe:

"Los expertos han condenado la traducción de Lawrence (de la *Odisea*), pero *les classiques, c'est le pain des proffeseurs* y éstos nunca tratarán con justicia a un extraño a su círculo —aunque venga de Oxford— porque, de acuerdo con su definición, Homero es intraducible... La versión de Lawrence, si bien tal vez no diste mucho de las traducciones literales para escolares, es legible"

En 1933 yo estaba a cargo de la sección literaria del "New Statesman" y envié la *Odisea* de Lawrence a Sir John Sheppard. Éste se negó a redactar la reseña, pero me recomendó, como brillante estudioso de griego perteneciente a la generación más joven, a Sir Maurice Bowra. Sir Maurice escribió:

"Es ésta, con mucho, la mejor traducción de Homero al inglés. Conserva en mayor grado sus cualidades y es infinitamente más legible que Pope o Mackail o Butcher y Lang. No es una traducción literal y por eso el estudiante aplicado podrá correr el riesgo de extraviarse, pero, como literatura, se mantiene en pie por derecho propio y puede leerse por sus propios méritos. Es estimulante, humorística y diestra como lo es la *Odisea*... la ausencia absoluta de frases trilladas y palabras empobrecidas por el uso le da la juventud y la alegría de los griegos".

Sir Maurice Bowra también encontraba digno de elogio el prefacio de Lawrence y citaba su alusión a la "irritante condescendencia [de Homero] para con las mujeres ingloriosas". Algunos meses más tarde Sir John Sheppard me dijo que acababa de leer la traducción de Lawrence y que le asombraba tener que coincidir con el juicio de Bowra; lamentó haberse negado a hacer la reseña.

El señor Aldington toma las cosas al pie de la letra y carece de todo sentido del humor. Por ejemplo, cuando Gertrude Bell decía con gracia que los árabes

nómades "se ganaban la vida robándose unos a otros la ropa puesta a secar", Aldington comenta: "lo cual puede inducir a error, ya que lavaban sus vestidos sólo una vez al año". Para dar otra muestra, cuando Lawrence, en una carta en que relata sus aventuras con alegría de escolar, escribe: "llené de aire un tanque de zinc", el señor Aldington intercala, perplejo: "¿cómo se hace esto?". Por eso es la persona menos indicada para comprender a Lawrence, cuyo travieso sentido del humor salía a relucir en momentos inadecuados, y que a menudo se complacía en entregarse a él contando anécdotas exageradas. Muchas se volvieron más exageradas todavía al ser repetidas por sus amigos. La vanidad de Lawrence era enfermiza. A menudo contaba una mentira para divertirse y luego tenía que contar otra para eludir las consecuencias de la primera. Aldington les ha sacado el mayor partido posible, pero pintar a Lawrence como un mentiroso incorregible es tan tonto como el hecho de que llame indolente a un hombre que a menudo llegaba hasta el límite de su resistencia física y que tomaba por su cuenta doble cantidad de trabajo que la mayor parte de los hombres.

La antipatía que el señor Aldington siente por los ingleses y su intensa desconfianza de las personas que ocupan altas posiciones lo conducen a postular un plan para imponer mañosamente a Lawrence ante el mundo como un gran hombre, y una "Agencia Lawrence" cuya finalidad era la de mantener en alto su reputación tergiversando y encubriendo la verdad. Y así escribe: "No me detendré a averiguar por qué Lord Allenby alababa públicamente en forma tan generosa a un hombre a quien en privado consideraba dotado de una fuerte vena de charlatán". Pero como biógrafo tenía la obligación de averiguar por qué Allenby puso su confianza en Lawrence durante la guerra y lo elogió tan generosamente después. ¿Qué valor puede tener un libro que desdeña el testimonio de los hombres que conocieron a Lawrence y trabajaron con él, *siempre que es favorable* y el de todos sus amigos?

¿Por qué se ha escrito este libro? Los que aceptan una interpretación económica del comportamiento humano pueden buscar las razones en la retribución monetaria que resulta del sensacionalismo iconoclasta. Quienes prefieren una explicación psicológica la encontrarán en un poema de Aldington, publicado hace cuarenta años.

I've seen people put
"To see", they told me, "what sort of moth would come"
A chrysalis in a match box.
That's how I was.
Somebody found my chrysalis
And shut it in a match-box.
My shrivelled wings were beaten,
Shed their colours in dusty scales
Before the box was opened
For the moth to fly.
But then it was too late.

... ...

I don't believe in God.
I do believe in avenging gods
Who plague us for sins we never sinned
But who avenge us.
That's why I'll never have a child. [1]

También a T. E. Lawrence lo encerraron en una caja de fósforos. Pero él pudo escapar, le crecieron las alas y obtuvo éxito en todo lo que emprendió, aunque también decidió no tener nunca un hijo. Esto explica, tal vez, el odio que encierra este libro y el deseo de pintar la vida de Lawrence como una "tragedia amarga y vana". ¿Quién será la próxima víctima de este ser sin alas?

(*Traducción de Héctor Pozzi*)

DAVID GARNETT

ANTONINA VALLENTIN: *El Greco* (Losada, Buenos Aires, 1956).

Lo que yo veo es un blanco y un rojo que nunca se encuentran en la naturaleza, que resplandecen más, con mayor brillo que todo lo que puede verse, veo cuadros que ningún pintor ha pintado jamás, de los cuales no se vé ningún precedente y que son sin embargo la naturaleza misma y la más gloriosa belleza que pueda imaginarse. Estas palabras, que en el libro se atribuyen a Santa Teresa (son sin duda la traducción de una traducción) y aluden a la visión mística, hubieran podido describir los cuadros de aquel contemporáneo suyo que pintó como jamás pintó ninguno. Toledo, ciudad apenas creíble, guarda sus telas como un milagro escondido en otro milagro; todo en ellas es sobrenatural, pero lo que más asombra son esos colores inverosímiles que sólo allí existen, como si el Greco hubiera inventado nuevas vibraciones a la luz.

De la vida de Doménico Theotocópuli se sabe tan poco que su historia se reduce apenas a un itinerario y un catálogo de pinturas. Creta, Venecia, Roma. Madrid, Toledo, señalan su paso; la autora se aproxima a la imprecisa figura del griego describiendo los sucesivos ambientes que frecuentó, enumerando los libros de su biblioteca, nombrando a sus amigos conocidos o conjeturales; intenta definir por aquello que lo rodea el hueco que deja la oculta presencia, siempre inasible. Conocemos los paisajes, las calles que recorrió; su interés por la historia, su afición al lujo; adquieren una biografía los ilustres personajes de sus retratos: el Gran Inquisidor, el Cardenal Tavera, Jerónimo de Cevallos, Fray

1 *He visto que algunos ponían / una crisálida en una caja de fósforos / "para ver —me decían— qué clase de mariposa saldría." / Así me pasó a mí. / Alguien encontró mi crisálida / y la encerró en una caja de fósforos. / Mis alas marchitas fueron golpeadas / esparcieron sus colores en polvorientas escamas / antes de que abrieran la caja / para que la mariposilla volara. / Pero entonces ya era demasiado tarde. / ..... / Yo no creo en Dios. / Creo sí en dioses vengadores / que nos acosan por pecados que nunca hemos cometido, / pero que nos vengan. / Por eso no tendré nunca un hijo.*

Hortensio Paravicino. Se nos dice que conoció a Lope pero no a Cervantes; que Góngora y él se admiraron recíprocamente; se atestiguan sus sórdidas y constantes disputas por dinero con los clientes, su amor desmedido por el hijo ilegítimo, el orgullo de su propio talento que exhibía sin reticencias, su cultura filosófica y literaria. Cuatro o cinco rasgos de carácter, y ni siquiera un retrato que se pueda reconocer como suyo.

Es en la obra, en cambio, donde se revela el Greco. Minuciosamente descritos, van apareciendo sus más famosos cuadros, desde las primeras asunciones y expulsiones del templo que muestran la influencia de Tiziano, hasta esas últimas telas en las que la distorsión y el movimiento han llegado a lo increíble, esos santos que "se desencarnan bajo los ojos de los hombres, que tienen la materialidad estrictamente necesaria para seguir siendo inteligibles." Hay un doble placer al leer estos pasajes observando a un tiempo las reproducciones de las pinturas; se advierte así la meticulosidad y el amor que ha puesto Antonina Vallentin en captar su íntimo sentido. Paso a paso vemos al Greco liberarse de las técnicas de Bizancio y de Italia, para pintar de modo tan único que ya nadie imita y de nadie puede ser imitado. Es un proceso en el cual los contornos se desintegran, las dimensiones se estiran hasta el absurdo, desaparece toda perspectiva y todo espacio libre, y un solo remolino ascendente parece unir las figuras aligeradas de la tierra con el cielo denso de ángeles y nubes.

Sucede con el Greco lo que con cualquier creador de originalidad extrema: disgusta o deslumbra. Para quienes hemos sido deslumbrados, es un verdadero deleite esta biografía excelente, seria, documentada, bien traducida y por añadidura con encanto; el especial encanto que produce la inteligencia cuando se suman a ella la finura y la sensibilidad.

ALICIA JURADO

TEATRO

MICHEL DE GHELDERODE: *Teatro* (Losada, Buenos Aires, 1956).

IMAGINEMOS que de pronto los personajes que superpueblan los cuadros de Jerónimo Bosco y de ambos Pieter Brueghel, el Viejo y el del Infierno, rompieron a hablar. Imaginemos que eso ya ha sucedido, y que un coterráneo ha fijado el diálogo, en correspondencia cabal con sus figuras y actitudes, y sobre todo con sus intenciones secretas. Pues bien: ya está, eso, precisamente eso, es el teatro de Michel de Ghelderode. Los siglos que entre ellos median, no cuentan, porque sus voces están liberadas del tiempo y responden a una visión desollada de temporalidad, ya que toda su labor de conjunto configura un grandioso y empavorecedor *Triunfo de la Muerte*, donde legiones de esqueletos emergen en formación cerrada, con esa sonrisa que la ausencia de labios hace inexorable, contra los adoradores de los Siete Pecados revestidos de todos los símbolos del

poder: las tiaras pontificias, los cetros reales, los compases y balanzas de la ciencia, los cofres de los mercaderes.

Michel de Ghelderode retoma ese vasto tema de la vanidad total, nunca atemperado por un asomo de esperanza póstuma. Es el suyo un mundo muriente, disgregándose en las cosas más indecibles y que sin embargo se dicen, donde cada violencia es todavía de violencia más atroz de lo que parece, y en cuyos rincones pululan siniestros personajes en solapada observación, apenas abocetados para que su posibilidad de horror sea acrecentable sin término.

Ese entreveramiento de vida o muerte contamina a ambas indentificándolas sin descanso. En *La Señorita Jaïr* la resurreción de la protagonista pone de evidencia el espanto que la resurrección es de por sí, en esa dureza inconmovible de su ánimo que ningún ser viviente alcanzará ni a comprender ni a doblegar, pero al mismo tiempo ilumina con áspera crueldad lo que de muerto hay en los vivientes, la antirresurrección, insuperablemente expresada en el cántico gregoriano titulado "In media vita in morte sumus".

Pero todo ello está recorrido por una especie de hálito festival, de kermesse desesperada y frenética, con enanos en zancos, y coros de carniceros, alquimistas y oblicuos frailes, y viejos de avaricia aún más antigua que alcanza refinamientos increíbles, y desconocidos, y máscaras, mezclándose en una zarabanda incesante, donde cada palabra tiene garfios y cada actitud es de por sí ya más perversa que todas sus posibles alusiones.

El retablo de Michel de Ghelderode parece tener por titiritero al propio Satanás, y no necesitar por cierto de hilos ni otros artificios que no sean las correspondencias demoníacas que subyacen en nosotros. Es un arte de poseído cuyo frenesí no desmaya un instante en sus tensiones a veces insoportables.

Su visión de aquelarre supera en eficacia penetrativa y disgregadora a los a su lado ingenuos intentos surrealistas. Escatológico en el doble sentido de la palabra apunta al mismo tiempo al más allá y a la indecencia que puede muy bien ser un límite final del más acá, no podría tildársele ciertamente de remilgado. ¡Y qué robusta salud se advierte debajo de tan infernal ejercicio! ¡Con qué sabiduría están construídas estas obras de apariencia desaforada! Un tumulto popular las anima, y como en los cuadros de Pieter Brueghel el Viejo uno nunca sabe dónde termina el regocijo y comienza lo tremebundo entre sus ráfagas de carnaval exasperado. En *Los Fastos del Infierno* que es la obra que cierra este volumen, el horror en un crescendo plástico e incontenible alcanza una plenitud insospechada y magnífica.

E. G. L.

FRANÇOIS MAURIAC: *El pan vivo;* guión cinematográfico. (Emecé, Buenos Aires, 1956).

ERA necesario el medio siglo anterior elaborando historias para que Mauriac pudiera darnos en la precisa brevedad de unas pocas frases la hondura del drama humano penetrado por la magnitud del drama divino. Mauriac puede escribir apretadamente sobre las escondidas e intrincadas complejidades que

enmarañan las vidas humanas porque conoce a los hombres y porque además es un escritor cabal. A su destreza le bastan unas pocas escenas para revelar lo profundo de un drama. Estas criaturas suyas tienen en parte antecedentes en el mismo Mauriac. Luc, el adolescente hirsuto y desaliñado, nada tiene que ver con el modoso Louis Pian de *La Pharisiènne,* pero sobre ambos gravita una filiación dudosa, un drama y un enigma aludidos. Tras ellos la figura borrosa de la madre, figura de mujer burguesa arrastrada por la pasión, de la cual sólo queda un recuerdo triste, y la amargura y desolación de un marido taciturno, herido. En este film el señor Valmont es el marido ultrajado, que rechaza y odia a Luc en quien cree ver el testimonio de la traición. Luc padece el desamor paterno y busca turbulentamente su revancha. Thérèse, víctima entre los dos, quiere asumir el peso de aquellos sufrimientos. Valmy es el muchacho enamorado que llega ignorándolo todo sobre el catolicismo, y se resiste ante la aceptación de un sacrificio, el de Thérèse, que él cree locura.

Es la primera vez que Mauriac inventa con la intención de probar algo. Desde el sacrificio del hombre parte a la visión del sacrificio del Hombre-Dios, y entendiendo el porqué de cada drama lo comunica con el otro sacrificio, descubriendo por qué se ofrece la víctima. En el prólogo dice que hoy quizás se olvide demasiado lo sacrifical de la Misa. Parte del público católico francés observó que antes se olvidó demasiado la acción de gracias comunitaria en torno a la mesa donde se realiza la consagración y la partición del Pan, y que eso falta todavía en el film de Mauriac. Semejante diálogo entre el público y el escritor muestra no sólo madurez y penetración sino que descubre la mayoridad de ese laicado capaz de abordar una controversia ligada a realidades sobrenaturales que son vitales para él y que la obra de una de sus más ilustres figuras suscitó.

Si la intención de comunicar al público con el misterio quizás no ha sido lograda del todo por Mauriac, en otro plano, también, *Le pain vivant* parece quedarse a mitad de camino. La interioridad de sus personajes nos llega a través de palabras y si bien reconocemos el esfuerzo de agilizar el ritmo y la sucesión de las escenas intentando visualizarlas hasta señalar con prolijidad detalles ambientales (de aquellos que están también en sus novelas) creemos también, aun antes de haber visto la proyección del film resultante, que el paso a la imagen dinámica no ha sido facilitado por el texto que encontramos demasiado literario.

Varias páginas con fotografías de la película sirven de ilustración al texto. cuya presentación gráfica, a cargo de Jorge Iaquinandi, es cuidada y atrayente.

EUGENIO GUASTA

ENSAYOS, FILOSOFÍA

VÍCTOR MASSUH: *América como inteligencia y pasión* (Tezontle, México, 1955).

EL tema de América se define, en sus mejores momentos, como un intento de síntesis para lograr un ideal del hombre americano o para plasmar una imagen armoniosa de la cultura o las culturas que la configuran históricamente. Así, oscilando entre una antropología o una sociología, este tema, tantas veces reiterado, constituye en sí mismo ya una tradición del pensamiento en América. Por muchos que sean los ideales, filosóficos, políticos o pedagógicos, o las preocupaciones, sociales o culturales, parece ser que el motivo que nos lleva a plantearnos tan radical inquisición es la situación especial de sentirnos distintos, diferentes, a otros productos de cultura, más desdichados quizás por no contar con tradiciones propias de valor universal o carecer de un fondo de religiosidad que nos permita ver el mundo de un modo entrañable. Miramos Oriente y Occidente, y siempre nuestra mirada refleja la misma inquietud: "¿Y América, qué es América, qué somos nosotros los americanos?"

En el fondo nuestra pregunta tiene cierto sesgo hamletiano. Tal vez lo que nos preguntamos sea lo siguiente: "¿Qué podemos hacer hombres como nosotros de nuevo, de original, frente a culturas tan logradas, tan fecundas en la captación de lo humano?" El tema roza lo vivo de la esperanza y la decepción que hay en toda experiencia de la historia. En el caso de América, esta esperanza se formula en la medida en que ella puede ser considerada legítimamente como una unidad de espíritu, capaz de restituir en esta hora, un sentido integral de lo humano, un ideal de hombre nuevo, en oposición a esos procesos de tecnificación o masificación del hombre a los que están expuestos tanto Oriente como Occidente, y a los que compulsivamente quiere arrastrarnos toda política extranjerizante de coloniaje. Pero contamos felizmente con un arraigado espíritu de libertad, cuyo índice de nacimiento ha surgido de un anhelo común de independencia. Por lo que se refiere a nuestra decepción está la historia de América, con sus inconexiones, con sus períodos de ruptura frente a cualquier tradición institucional, con sus constantes replanteamientos políticos y sus revoluciones, que parecería acentuar entre nosotros una forma de rechazo o de difícil asimilación de esos principios ecuménicos de convivencia, de recuperación ética del hombre o simplemente de progreso social.

Estos elementos dramáticos definen el conflicto de nuestras reflexiones. Llevados al terreno de la creación personal dan origen a esa conciencia histórica que se resuelve en algunos de nuestros pensadores en un sentido de agonía, de lucha, entre los ideales que persiguen y las formas de vida que enfrentan, y que en el mayor de los casos dejan siempre abierta, como un deseo de integración cultural, la posibilidad de llegar a una síntesis del pensamiento y la acción. He aquí lo que se procura conciliar en cualquier meditación sobre América. Víctor Massuh la concibe esta vez dentro de los términos de inteligencia y

pasión. "Trátase —dice— de una inteligencia que, sin renunciar al rigor o a la confianza en los instrumentos conceptuales, alcanzó siempre una nota apasionada. Pasión de América que nuestros mejores hombres experimentaron como un modo de urgencia, de agonía, como un estremecimiento activista que apresuradamente quiere resolver las ideas en quehacer, los principios en conducta, los teoremas abstractos en voluntad creadora".

Quien reflexione acerca de esta declaración, advertirá prontamente que el planteo de América se funda aquí sobre una concepción ética del hombre, que pone de relieve los contrastes del pensamiento con la existencia. Pero lo que en principio parecería mostrar a Massuh enrolado dentro de una corriente filosófica que prefiere ver al hombre como un simple agonista, encuentra su compensación en la valoración de la historia. Tal relevancia le permite ver a Massuh, desde un plano de integración objetiva, las experiencias diversas del pensamiento americano y el punto donde ellas coinciden. "Existe entre nosotros —dice— una rica tradición cultural que afirma un ideal del hombre conforme al espíritu de integración. Una línea tradicional que concibe la historia de América como el terreno de amplias síntesis propuestas en términos raciales, culturales o antropológicos". Esta tradición estaría integrada, entre otros, por José Martí, Eugenio María de Hostos, José Enrique Rodó, Antonio Caso, Saúl Taborda, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Todos ellos coinciden en ver al hombre como totalidad armónica, lo cual presta a América la posibilidad de realizar su destino cultural en un sentido de conciliación universal, entre culturas que se oponen y no siempre consiguen mantener un principio de convivencia.

Massuh estudia con prefencia en este libro los momentos en que tal concepción totalizadora del hombre ha sido definitivamente ganada por el pensamiento americano. Sus dos primeros ensayos que abarcan la mayor parte del volumen, se refieren a Hostos y a Martí. En el primero nos muestra al puertorriqueño Hostos librando, en pleno positivismo, una crisis interior que lo llevaría a formular su ideal del "hombre completo", como consecuencia de haber descubierto en su interioridad la imposibilidad de regir su propia naturaleza de acuerdo a un principio de razón. Resulta apasionante en este ensayo la precisión con que Massuh ha destacado ese momento en que Hostos decide no sacrificar más su vida interior a las exigencias de causas externas. "Ello ¿qué significa? —se pregunta Massuh—. Desde el punto de vista de la transformación del hombre en América, significa la audacia de plantear el problema en términos nuevos. Si hasta el presente, el positivismo había puesto en vigencia una determinada idea del hombre y en base a ella exigido una educación del ser para la *sociedad*, en adelante se exigirá una formación del hombre para el *hombre* mismo". Tal decisión fué la que llevó a Hostos a sostener que toda *revolución política* —única forma en que parecía resolverse entonces la tensión de América y que todavía para muchos sigue pareciendo la única—, debería provenir de una *revolución interior* para ser verdadera. En cuanto a Hostos, su drama consistió en no querer reconocer como valiosa su pasión romántica. No siempre pudo ver, más allá del ideal positivista del hombre de "razón", las implicaciones que en su pensa-

miento creaba la concepción del "hombre completo". En ocasiones habló del hombre de "razón" usando la fórmula del "hombre completo". Por ello puede decir Massuh que el ideal del "hombre completo" fué forjado a hurtadillas del hombre de "razón" que Hostos era. Sin embargo, el que haya declarado finalmente que "el hombre completo es un edificio que no se acaba nunca", muestra que Hostos tenía conciencia de su posible realización en el futuro. Es así por lo que Massuh recoge el mensaje como un signo lejano y profético. "Acaso el signo —dice— por el cual se deposita en manos de América el viejo designio eternamente postergado de *completar al hombre*".

En su segundo ensayo nos enfrenta a Martí. Esta trágica personalidad, remansada en un genio poético que bien pudo proyectarlo al mundo melancólico de los sueños y las figuraciones románticas, se sintió llamada, por impulso de una pasión libertadora, a participar en ese "tiempo virtuoso" en que se sellaba la independencia de su patria. Tal desprendimiento y entrega a la acción política, que él aceptó y convirtió en misión, venía a *completar* su condición de creador, a dar unidad vigente a lo que Massuh llama "el activismo creador" de Martí. Pero esta voluntad política no fué en él ni *caudillesca* ni *intelectualista*. Fué, afirma Massuh, *cordial*, emocional, en su más estricto sentido. "La *política cordial* martiana, fué un intento de proyectar a una escala mayor, en un pueblo, toda esa sabiduría del alma que los apóstoles, los santos, los reformadores morales y los maestros de la vida espiritual adquirieron como quintaesencia de sus tratos con los hombres. Aquellos sesgos del diálogo emocional, toda esa inasible intimidad, ese mundo de intercambios secretos suscitados en las relaciones entre maestro y discípulo, entre seres unidos por la amistad, protector y protegido, amante y amada, confesor y confidente, todo ese mundo de infinitas gamas formativas creado en la mínima proximidad de dos seres, cobró cualitativa vigencia en la conducción del esfuerzo revolucionario".

Este sentimiento de solidaridad logrado en función de un ideal de libertad, nos revela en cuanto relación histórica el *sustratum* emotivo que puede generar un acto de conciencia, el puro equilibrio de fuerzas que consigue el hombre cuando nace, como Martí, a una concepción total de lo humano. Fué así como él se proclamó por el "hombre entero", con un entusiasmo que esta vez arrancaba del pensamiento mismo, de la certeza de obrar con contenidos universales. "Su pasión —expresa Massuh—, no fué otra que la de señalar este proceso de liberación profunda. *Liberación* que no se sabe hasta qué punto puede ser entendida como una verdadera *creación* del "hombre entero" en las entrañas del hombre americano".

He aquí el sentido que para nosotros los americanos quiere restituir Massuh, la potencia, la raíz moral común que unifica la diversidad de hechos, luchas, anhelos e ideales, en la vida de Hispanoamérica. A lo largo de su libro se va destacando esta radical opción, y no de otra manera que postulando un principio ético de creación, que no otro es el *espíritu de síntesis* propiciado por él, ha podido referir el tema de América a esa intervención sucesiva de la pasión y la inteligencia.

A pesar de que el libro está realizado en un plano que bien podríamos vin-

cularlo al de la filosofía de la historia, tiene, por el carácter de sus sugestiones. el valor de un libro de experiencia. La capacidad de interiorización, de deslumbramiento que en él evidencia, lo muestran dotado de una sensibilidad que no siempre es dable hallar unida al rigor de la investigación. Es como si él, al mismo tiempo que demostrar, quisiera hacernos participar de sus descubrimientos. Pero no siempre esta tensión se mantiene. Los ensayos que siguen, enderezados a registrar nuevas coincidencias en la formulación de un ideal del hombre por parte de pensadores hispanoamericanos como Rodó, Antonio Caso, Taborda, Vasconcelos, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, o a contraponer distintas visiones de nuestra América, tipificadas en la reacción subjetiva de Keyserling o en la comprensión objetivista del mencionado Henríquez Ureña, parecen distraerlo, al emplear otros métodos distintos que el contacto directo, de esos objetivos que se perciben en sus primeros ensayos: los de entrar resueltamente en una caracterización ética del hombre americano, a partir de lo que orteguianamente podríamos llamar "nuestra circunstancia".

En el ensayo *América entre la naturaleza y la historia,* vuelve a retomar algunos motivos de su original preocupación, pero por proponerse categorías de índole tan metafísica, éstas lo alejan de la realidad viva y lo inducen a resolver de una manera programática los conflictos que nuestra vida histórica refleja de sus contactos con otras formas culturales. Ello, no obstante, le permite mostrar otro punto fundamental de sus convicciones, el de que América es también historia, "una historia que ha incorporado a su dialéctica interna, a su régimen creador, la pugna potencial de la naturaleza".

Los recientes trabajos de Massuh parecen llevarlo a un planteamiento sociológico del problema de las culturas, dentro del cual América se vería caracterizada en su definitiva proyección histórica. Sin embargo, nosotros seguiremos estimando como deuda las reflexiones y los descubrimientos que este talentoso escritor pueda todavía ofrecernos acerca de las realizaciones éticas del hombre americano.

EMILIO SOSA LÓPEZ

MARTÍN HEIDEGGER: *Introducción a la metafísica.* Traducción y estudio preliminar de Emilio Estiú (Nova, Buenos Aires, 1956).

ESTA obra, la más importante de los últimos tiempos, escrita casi diez años después de *Ser y Tiempo,* nos muestra el pensamiento de Heidegger en un intento de acceso al ser, fuera del camino iniciado en dicho libro. Esto, no obstante, está lejos de significar una ruptura entre el planteamiento de la *Introducción* y el de *Ser y Tiempo,* sino, por el contrario, existe una estrecha unidad. y la obra que nos ocupa resulta un ordenamiento y una sistematización orgánica de todo el pensamiento anterior del filósofo. Su preocupación siempre fué lo ontológico, por eso no acepta que se le incluya entre los filósofos de la existencia, y, por el contrario, se llama a sí mismo filósofo del ser.

Su análisis sobre el existente humano fué solamente un medio de acerca-

miento al ser. En la *Introducción a la Metafísica* el planteo es directo sobre cuestiones ontológicas.

La tarea prolija del profesor Emilio Estiú, cuyo resultado es esta admirable traducción, y todos sabemos cuán difícil es lograrlo tratándose de Heidegger, supone en el traductor un trato frecuente con el pensamiento del filósofo alemán, y esto queda ampliamente corroborado en el estudio preliminar que ha titulado "El problema metafísico en las últimas obras de Heidegger", que facilita, dando una ajustada visión de conjunto, la comprensión del estricto y profundo orden conceptual de la obra.

Sin lugar a dudas, la relativa facilidad que presenta la lectura de la *Introducción a la Metafísica,* comparada con *Ser y Tiempo,* en cuanto se refiere a la exposición y desarrollo de los conceptos, estriba en que, como lo advierte el propio Heidegger, la *Introducción* es el resultado de un curso dictado en el verano de 1935 en la Universidad de Friburgo, lo cual le da una mayor agilidad en su forma expresiva.

El primer capítulo lo constituye "la pregunta fundamental de la Metafísica": "¿Por qué es en general el ente y no más bien la nada?", o dicho más brevemente: ¿Por qué hay ser? Ésta es la pregunta fundamental, pues equivale a inquirir sobre el fundamento del ser. El *qué* de la pregunta requiere una respuesta concreta sobre cuál es la causa y el apoyo del ente. Esta pregunta, dice Heidegger, si bien no es la primera en el orden del tiempo, pues el hombre, antes de plantearla ha debido formularse otras, de las cuales aquélla es la última consecuencia, lo es en cuanto a la dignidad, "porque es la más extensa, la más profunda y, finalmente, la más originaria." Es la más extensa pues su único límite es la nada; es la más profunda, puesto que pretender averiguar el fundamento del ente, equivale a llegar a un plano más hondo de aquel en que encontramos al ente, a lo que "yace en el fondo... desviado de toda superficie y exterioridad"; y por último es la más originaria por dos razones: 1º porque preguntar por el fundamento del ente implica dirigir la cuestión al ente en general, o mejor aun, al ente total, no a tal o cual ente particular, ni siquiera el hombre, a pesar de ser el único que siente un sacudimiento ante esa pregunta, o sea que su originalidad se deriva en primer lugar, de su extensión y de su profundidad; 2º porque es, como dice Heidegger, una pregunta que *rebota* sobre sí misma, puesto que poder preguntar significa *ser ya,* y ser *carente* de la razón por la cual precisamente se pregunta. Es por ello, la única pregunta que se apoya sólo en sí misma, y también, por la misma razón, el primer fundamento con que tropezamos. A este pasar de un estado de ignorancia a la posesión inmediata de un fundamento, Heidegger le llama "Ursprung": salto originario.

Aquí aparece una crítica a la denominación "de filosofía cristiana", o filosofía de cualquier religión, pues eso equivaldría como decir "hierro de madera". Si se pretendiera —nos dice— que lo que leemos en la Biblia sobre la creación resulta una contestación a nuestra pregunta, debemos responder que no puede ser así bajo ningún aspecto, puesto que tal afirmación no tiene nada que ver con la pregunta fundamental de la Metafísica, en tanto que para un creyente, cuya razón es la sinrazón de la fe, esta pregunta no tiene sentido y es una

tontería. Pues bien, justamente, "la filosofía consiste en semejante tontería". Su cuestión fundamental es el ser, y está en su condición la absoluta conciencia de la inagotabilidad de ese preguntar. Concluir ya es teología. Por eso es absurdo —dice más adelante— hablar de actualidad en filosofía, y peor aún de moda, lo cual significaría un cierto acomodarse a las circunstancias y a la contingencia de la época, y eso es traicionar su esencia que es siempre búsqueda. Naturalmente, no debe pensarse que esto equivale a un pesimismo o a un agnosticismo, sino todo lo contrario, equivale a plantear la cuestión en sus verdaderos límites, y ya lo decía Simmel en su *Intuición de la vida,* que conocer un límite es tanto como sobrepasarlo. "Filosofar —dice Heidegger— es el extraordinario preguntar por lo extra-ordinario".

Aclara también, en este primer capítulo, en qué forma se fué desvirtuando el concepto de ser, incluso en la filosofía griega. "Al ente como tal y en su totalidad, los griegos lo llamaron physis". Pero poco a poco ese término llegó a significar la naturaleza, solamente lo físico, aunque no obstante eso, "todavía en Aristóteles, cuando habla de los fundamentos del ente como tal, resuena el conocimiento de ese significado primigenio", según el cual, la esencia y el carácter del ente en su totalidad, "consiste en ser la fuerza imperante que brota y permanece." Esa pérdida del primitivo sentido de la palabra physis, vició incluso a lo que más tarde pretendió ser el concepto metafísico del ente en general, hasta tal punto que "la Física determina así desde el comienzo la esencia y la historia de la Metafísica. También en la doctrina del ser como *actus purus* (Tomás de Aquino), o como concepto absoluto (Hegel), o como eterno retorno de idéntica voluntad de poder (Nietzsche), la Metafísica sigue siendo, sin vacilación, Física." Todo esto sirve a Heidegger para poner de manifiesto que los intentos metafísicos, aun cuando parten de la pregunta por el ser del ente, no han tomado verdadera conciencia de lo que significa tal preguntar, quedando, por lo tanto, en el plano del ente. El ser, como fundamento del ente, es lo indeterminado, lo oscuro, que subyace en el fondo último de la pregunta ontológica, que es la verdadera esencia de la Metafísica; por lo tanto, *"Introducción a la Metafísica* quiere decir: conducción hasta el preguntar por la pregunta fundamental. Pero llegar a dicha interrogación, y más aun, al preguntar fundamental, no es tan simple... Las preguntas *son,* y sólo son, en cuanto se las pregunta realmente. Conducir hasta el preguntar de la pregunta fundamental no es, por eso, un acceso a algo que está y se halla en alguna parte, sino que tal condición tiene que despertar y crear el preguntar mismo."

Ahora bien, preguntar por el ser del ente es tanto como interrogar al ente por lo que lo fundamenta, y que por lo mismo no está en el ente sino fuera de él y antes que él, pero, ¿acaso puede hacerse sin más la pregunta fundamental si no tenemos antes algún conocimiento de aquello sobre lo cual preguntamos? "De este modo, la pregunta ¿por qué es en general el ente y no más bien la nada?, nos fuerza a la que le es previa: *¿Qué pasa con el ser?* Pero he aquí lo paradójico: por lógica nos hemos enfrentado con el objeto de la pregunta fundamental, y ocurre que se esfuma, que su contorno se desdibuja hasta desaparecer. Mientras lo pensamos con referencia al ente notamos su vaga presencia, pero en

cuanto se lo pretende localizar, todo esfuerzo es estéril. Lo que vemos y lo que nos enfrenta es el ente, y de cualquier ente decimos que *es,* pero, ¿en qué lugar del ente radica el ser que le predicamos? Tal pregunta resulta absurda e inútil. Sólo nos encontramos con una palabra, vacía, indeterminada. Heidegger recuerda entonces aquello de la relación inversa en que se encuentran la extensión y comprensión de los conceptos, y en tanto que no puede hallarse un concepto con mayor extensión que el ser, cobraría pleno sentido la afirmación de Hegel en su *Lógica,* cuando dice que *el puro ser y la pura nada son una y la misma cosa.* Si el ser fuera algo determinado en sí mismo, no se podría predicar de ningún ente. Pero ya veremos, más adelante, cómo Heidegger desvirtúa esta sentencia.

Lo único que importa en ese preguntar previo "¿qué pasa con el ser?" es que para nosotros "significa nada menos que *re-petir* el origen de nuestra existencia histórico-espiritual, con el fin de transmutarla en otro principio", y así sucesivamente, en un recomenzar originario, donde cada momento no es "una prolongación progresiva del anterior". Esto constituye justamente —dice Heidegger— "la forma decisiva de la Historia, porque se sitúa en el acontecimiento fundamental".

Aquí se insertan reflexiones sobre la situación de Alemania y en general de Europa —no olvidemos que corrían los años de 1935-36—, haciendo una amarga crítica a esa "atroz ceguera siempre a punto de apuñalarse a sí misma, que yace hoy bajo la gran tenaza formada entre Rusia, por un lado, y Norteamérica, por el otro. Rusia y Norteamérica —continúa—, metafísicamente vistas, con la misma cosa: la misma furia desesperada por el desencadenamiento de la técnica y la organización abstracta del hombre normal." La única solución es devolverle al espíritu su dominio y librarlo de la caída que significan esos dos extremos de la gigantesca tenaza. Claro que, al igual que Hegel, para quién el Estado Prusiano resultaba el final del camino de la Idea, es para Heidegger Alemania el centro del cual puede partir esa salvación, justificando por esto, como único medio, la dominación militar. No obstante esta abierta posición nacional-socialista, y considerando que la *Introducción a la Metafísica* fué publicada en 1953, "al no suprimir —dice Estiú— los pasajes comprometedores, Heidegger no renegó de su propio pasado, lo cual —aun en las más desdichadas condiciones— constituye siempre una extraña virtud."

La conclusión de este primer capítulo, en cuanto al encuentro con el ser se refiere, consiste en hacer resaltar su inasibilidad, su extrañeza para nuestras posibilidades de aprehensión intelectual, y el ser es por ello, para nosotros, "una palabra vacía y un flotante vapor", como afirmaba Nietzsche, a quien Heidegger cita. Esto, el hallarnos ante una palabra desnuda como lo único que enfrenta nuestra interrogación —dice Heidegger—, hace que en adelante "nos veamos obligados a partir de reflexiones lingüísticas".

Al segundo capítulo le llama precisamente: Sobre la gramática y etimología del verbo "ser". Son dos las preguntas que deben contestarse aquí: 1º "¿Qué es en general el sustantivo *el ser,* según la forma nominal?" 2º "¿Qué nos dice el conocimiento de la lengua acerca del significado originario de esta palabra?"

A la primera pregunta contesta Heidegger diciendo que el sustantivo *ser* deriva del verbo ser, "por eso se dice que la palabra *el ser* es un *sustantivo verbal.*" Toda la carga significativa de la palabra ser como sustantivo, aun en su oscuro perfil de comprensión conceptual, deriva, para las lenguas occidentales, de la reflexión que implicaba en el lenguaje de los griegos, anterior a la forma nominal que le dieran posteriormente los latinos. Cuando los gramáticos romanos hablan de *modo infinitivo,* están usando el término modo como traducción del griego por *inclinación hacia un lado,* lo cual, señala Heidegger, está indicando una limitación, puesto que estar *inclinado* hacia algo equivale a no estar en ese algo. El sentido originario del ser en la lengua y la filosofía griega era el de "algo que está antes, que se sostiene en sí y se presenta a sí... Para los griegos *ser* significa, en realidad, el estado de presencia". Esta primera reflexión, más que aclararnos lo contenido en la pregunta formulada, nos conduce a la segunda pregunta, por la etimología, pues la dificultad está en que el *ser* es predicado en el lenguaje, de cualquier ente, y el significado se oscurece aún más, por lo tanto nos encontramos "ante la cuestión de las diferentes raíces de la palabra *ser*", a través de cuyo análisis Heidegger intenta una aproximación más en el esfuerzo por dilucidar la pregunta inicial de la Metafísica. Tres son las raíces que constituyen el sustantivo ser: sánscrita *asus*: lo viviente; indoeuropea bhû. bheu: ponerse por sí mismo, y sánscrita-germánica, que es una flexión del verbo germánico sein: wes, y sánscrito: vasami, que significa habitar, permanecer, detenerse. "De esta triple raíz tomamos las tres significaciones determinadas.. intuitivamente: vivir, brotar, permanecer", que están fijadas por la lingüística.

Hasta aquí, Heidegger no sale de la consideración del ser como palabra, y la conclusión a que arriba es la de una noción vacía. No obstante eso, es innegable el conocimiento pre-conceptual del ser que determina en nosotros el trato con los entes, y ante esa evidencia, Heidegger intenta librarse del planteamiento anterior y abordar la cuestión por la esencia del ser. Esto es lo que trata en el tercer capítulo, donde llega a afirmar esa primera evidencia como la única posible hasta ahora, de tal manera —dice— que "el *infinitivo ser* se nos aclara a partir del *es*". Pero, naturalmente, hablar del *es* significa encararse con el ser a través de lo que participa en él, y cuando se dice que una cosa participa de otra, se está señalando con ello que lo "participado" está "delimitado" en lo que ostenta la participación, y esto se agrava en el caso del ser, en tanto que como se señaló antes, nada tiene más extensión que el ser, de tal modo que todo lo que participa del ser lo estrecha de dos maneras: 1º en su extensión y 2º, más importante aun, en su comprensión, pues ello implica tanto como captar lo indeterminado por lo determinado, lo infinito por lo finito, y esto, sin lugar a dudas, constituye una prueba más de la imposibilidad con que chocan los intentos tradicionales de metafísica, viciados, como lo señaló Heidegger en la primera parte de la obra, por esta apreciación física del ser a través del ente, sin tomar en cuenta la trascendencia del primero con respecto al plano del segundo, tal como se intenta poner en claro en *Ser y Tiempo*. Estas delimitaciones del ser son los temas del cuarto y último capítulo.

Hasta aquí advertimos que repetidamente Heidegger hace alusión a la His-

toria, y esta especie de historia ontológica, como la ubicación más cierta de nuestra existencia, adquiere su significado y su justificación en el hecho de que el ser, en tanto que está oculto tras la apariencia del ente, que sólo lo refiere, necesita, para ser comprendido, ser captado a través de las formas como se ha ido revelando en los entes. "El olvido del ser en la metafísica —dice Estiú— no deriva sino del ser mismo, de la *epojé,* de la retención de su esencia... Por eso está destinada (la Metafísica) a errar a través de los entes para constituir, así, las distintas épocas de la historia del ser, es decir, del hacerse patente como oculto lo que se manifiesta en el ente como tal. Podemos considerar que el pensamiento rememorativo del ser es *epocal,* puesto que piensa lo no-dicho, lo que la aletheia no descubre... Por tanto la Metafísica nació entre los griegos cuando tradujo el destino del ser." Destino que hasta el presente se traduce en un ocultamiento histórico y en un olvido metafísico.

Al tratar la cuestión de las delimitaciones del ser, Heidegger señala estas diferencias: ser y devenir; ser y apariencia; ser y pensar, y, por último, ser y deber ser. Las dos primeras ya aparecen configuradas —dice— en los comienzos de la filosofía griega, y "por ser las más antiguas son las más corrientes". La tercera aparece "desplegada" en la filosofía de Platón y Aristóteles, no obstante alcanzar "su forma peculiar con el comienzo de la época moderna." Resulta, según Heidegger, la más dudosa. Y la cuarta pertenece absolutamente a la época moderna. "Una cuestión originaria de la pregunta ontológica —que ha de concebir la tarea de desplegar la verdad de la esencia del ser— tiene que poner las fuerzas ocultas de estas diferenciaciones en estado de decisión y retrotraerlas a su propia verdad".

Al tratar la primera diferenciación, la del ser y devenir, dice que se resuelve sustancialmente en la delimitación del ser por lo otro. Lo que es, consiste justamente en ser. El ente es en cada momento lo que es y no otra cosa, pero ello no implica que no haya un devenir anterior o uno futuro. El ser es presencia, pero a la vez se da oculto, por detrás de los entes. La identidad se justifica en el ser; el devenir, en los entes. Partiendo de esto, Heidegger dice que entre Heráclito y Parménides no hay sólo oposición, sino también, y en lo esencial, coincidencia.

En cuanto a la segunda, la de ser y apariencia, "es el contraste entre lo real y lo irreal: lo auténtico opuesto a lo inauténtico." No debe —dice— como suele hacerse, reducir esta diferenciación a la de ser y devenir. Aparecer significa manifestarse, de modo que ambos, ser y aparecer, coinciden en el sentido originalísimo que tenía *physis* para los griegos. El mismo sentido tiene la palabra verdad —aletheia— que supone desocultamiento, y puede traducirse como verdad —dice Heidegger— sólo si se la entiende en conexión "con la esencia griega del ser, entendido como physis." Toda la Filosofía griega resulta un esfuerzo por dilucidar claramente lo que se opone en estas dos diferenciaciones, aconteciendo a veces una identificación de apariencia y devenir, no obstante lo cual, ésta es una cuestión que siempre quedó, y deberá aun quedar abierta —según Heidegger— postergando la respuesta definitiva. "El *pensamiento* y la existencia de los griegos combatieron por la separación de los grandes poderes: ser y de-

venir; ser y apariencia. Tal lucha tuvo que desenvolver la relación entre el pensar y el ser en una forma determinada. Por eso los griegos prepararon la configuración del tercer distingo."

Al tratar el ser frente al devenir y a la apariencia nos encontrábamos manifiestamente en el plano del ser del ente. La diferencia se hacía posible a partir del ente, en cambio con el ser y pensar ocurre algo muy distinto. Por esencia, ser y pensar son absolutamente opuestos. Se piensa siempre en algo, o lo que es lo mismo, frente a algo, y eso equivale a decir que el pensar sólo puede estar enfrentado al ser.

En la Filosofía de los griegos aconteció la Lógica, como estudio del orden exclusivo del pensamiento. La palabra *Lógica* proviene de *Logos,* y esto determina un cambio de sentido respecto de la significación originaria de esta última, que no era precisamente *discurso* sino *lo que reúne, lo que junta,* según los textos de Heráclito citados por Heidegger, mostrando así una coincidencia en el ser, al igual que physis. Pero ocurrió una escisión entre Logos y Physis, y ambos perdieron su sentido originario. El Logos ya no está en el ser sino enfrentado al ser. Este hecho es el que Heidegger quiere dejar aclarado encontrando su razón, puesto que su importancia es tan grande que llegó a provocar un sometimiento del ser al pensar, siendo este último el determinante y aquél el determinado. Tal es lo que ocurrió —dice Heidegger— en la filosofía de Occidente.

Para Heráclito, el Logos es lo que reúne, lo que vuelve a juntar los contrarios en la lucha constante en que se encuentran los entes. Para Parménides, se dice, el pensar y el ser son lo mismo. En esta sentencia encuentra Heidegger la causa de que la filosofía de Occidente haya tomado el cauce señalado más arriba. Esto es debido a una mala interpretación de esa frase de Parménides. "Tratemos —dice— de recuperar la verdad originaria de aquella sentencia. Al traducirla, damos la primera indicación de que la interpretamos de otro modo. La sentencia no dice "el pensar y el ser son lo mismo", sino: "la percepción y el ser son mutuamente correspondientes." Al hablar de *percepción* se está haciendo referencia al hombre, y esto quiere decir que, en tanto racional, se da en el hombre la posibilidad de *reunir en su ser* la totalidad del ente. El ser está encubierto en el ente, y el hombre, *al decir* lo que percibe, lo descubre, lo presenta. El pensar consiste en eso justamente, en *presentar,* en hacer patente de algún modo al ser que soporta los entes.

Pero hay algo más contenido en la sentencia de Parménides: "en ella se cumple la determinación decisiva del ser humano." Por eso, no sólo tenemos que mantenernos alejados, en nuestra interpretación, de ésta o aquella representación inadecuada del hombre, sino de cualquiera en general. Tenemos que tratar de oír únicamente, lo que en ella se dice. Como Heidegger reconoce que el pensamiento de Parménides es, para captarlo de inmediato, un tanto difícil, puesto que resulta extraño, busca auxilio en las concepciones poéticas del ser del hombre entre los griegos, y la encuentra en el primer coro de Antígona, donde Sófocles muestra al hombre como lo que domina y subyuga y como "lo más pavoroso de lo pavoroso", mostrándolo como "aquella pavorosa ambigüedad con que el decir de los griegos medía la lucha y oposición del ser."

Ésta es la definición que los griegos daban del hombre, en quien, esa *violencia* de la que se habla en la obra de Sófocles, no es una cualidad entre otras, sino su constitutivo esencial. Esa *violencia* del hombre es ejercida sobre los entes a los cuales, o mejor dicho, de los cuales no sólo hace patente su ser *al decirlos* en el lenguaje que los descubre, sino que los obliga a descubrirse, a patentizarse a sí mismos, como hace él al *existir,* que equivale a salir *del ente que es,* en camino al ser. Por lo tanto, está en su esencia ese mutuo corresponder que señala Parménides en su sentencia. "Ser hombre significa: *aceptar* la reunión, la percepción reunidora del ser del ente, el sapiente poner-en-obra a la aparición; y, de ese modo, *ejecutar* el desocultamiento y *conservarlo* frente a lo que está oculto y encubierto." De acuerdo con esto, el sentido originario al que llega Heidegger, y que aclara su interpretación, contrapuesta a la llevada a cabo por la Filosofía de Occidente, es la que sigue: En primer lugar (Heráclito), el Logos significa el *desocultamiento* del ser, como reunión de contrarios, y en segundo lugar (Parménides), es la *enunciación* del ser, como verdad, en conformidad de pensamiento y ser.

De modo entonces que "lo entitativo sólo es lo que, precisamente pensado, se mantiene firme frente a un justo pensar." Y así llegamos a la última denominación del ser como ousía, que significa propiamente: *presencia constante.* Pero, con la transformación del sentido del ser llevado a cabo por la filosofía occidental, "esta palabra se tradujo como *sustancia,* y así perduró en la Edad Media y en la Época Moderna, y hoy es corriente." En esta forma, considerado así el ser como sustancia "se experimenta y concibe como existencia material, y prepara la distinción entre ser y deber ser", que es la última enunciada.

Habiendo caído el ser a estar determinado por el pensar, surge la *Idea* como última posibilidad de cumplimiento total del ser. Pero sólo una idea, la suprema, podrá contener ese *deber ser,* y tal acontece —según Platón— en la idea del Bien. Y ocurre aquí también, como en las distinciones anteriores —según Heidegger— un alejamiento del ser, en tanto que en la idea sólo se afirma el deber ser. "Platón concibió el ser como Idea. La Idea es lo ejemplar y, como tal, lo decisivo. ¿Qué otra cosa podría sugerir más que esto la comprensión de las Ideas de Platón como valores, y la interpretación del ser del ente a partir de lo que vale?" Y el valor —ya lo sabemos— consiste sólo en valer, no es un ser.

Superada esta cuarta distinción, Heidegger propone una recapitulación de todo el planteamiento de la obra, para poner una vez más de manifiesto la importancia de la pregunta fundamental con que se inicia, puesto que si bien, únicamente sobre la base del ser "puede surgir la existencia (*Dasein*) histórica en medio del ente, revelado en su totalidad... sólo experimentamos dicho fundamento —en su dignidad y jerarquía extremadamente problemática— de la existencia histórica, cuando lo ponemos en cuestión." El ser se da en el preguntar como tal preguntar.

El ser a que se llega a través del planteamiento de las cuatro distinciones es un ser *a medias,* en tanto que, "¿acaso el devenir es nada? ¿La apariencia es nada? ¿El pensar es nada? ¿el deber ser es nada? En manera alguna." Y si estas distinciones se presentan como opuestas al ser y a la vez *no* son nada,

ello implica que poseen cierta *entidad* que, naturalmente, no está contenida en el ser al cual se oponen. "Por tanto, el concepto hasta ahora logrado del ser no alcanza a designar todo lo que *es*."

Lo que ocurre —dice Heidegger— es que esas cuatro distinciones —salvo en parte el pensar, cuyo papel definitivo veremos de inmediato— no alcanzan a lo esencial del problema, no tocan la esfera del fundamento, porque la única *"distinción* originaria, cuya interioridad y genuina separación soporta la historia, es la que hay entre el ser y el ente".

De inmediato se pregunta Heidegger dónde puede la Filosofía ubicar tal cuestión y cómo empezar a pensarla, y contesta al momento que no en vano se detuvo largamente en considerar la distinción de ser y pensar, puesto que allí está el punto de partida de tal planteamiento, en tanto que aun hoy —dice— sigue siendo la base de la determinación ontológica. "El pensar, conducido por el Logos, entendido como enunciación, proporciona y conserva la perspectiva en la que se ve el ser." Y una vez más, termina con una referencia al hombre, como ente en el que se hace patente el ser; por eso —dice— preguntar por el ser está íntimamente vinculado a la cuestión de *quién* sea el hombre. "Dentro de éste está el ente y se pone en obra. Por eso decimos: el ser del hombre, en el estricto sentido de la palabra, es *ser-ahí* (*Da-sein*). En la esencia del ser-ahí, como tal sitio de la patencia ontológica, tiene que fundarse originariamente la perspectiva de la patentización del ser."

Termina la obra aclarando que *Ser y Tiempo* no debe considerarse equiparado a las cuatro distinciones mencionadas, en tanto que la palabra tiempo está contenida en la pregunta ontológica como "la perspectiva conductora" de la Filosofía occidental, que permaneció oculta en la estrecha determinación del *ahora,* como lo "siempre presente" que no ha sido aún desplegado. Pero el tiempo "no es la perspectiva más propia y correspondiente para la interpretación del ser"

Y aquí concluye nuestra tarea. De la extensión es culpable la maciza estructura conceptual de la obra, de la que, junto al autor, se puede extraer por fin la siguiente conclusión: que está en la esencia del ser el postergarse más allá de toda proposición concreta, por lo cual, la aproximación más cierta, está en el propio preguntar, que en tanto búsqueda y camino, constituye la esencia del hombre, quien aparece así "como el *sitio* que el ser necesita para patentizarse."

Todo el planteamiento de la *Introducción a la Metafísica* de Heidegger es un esfuerzo por retrotraer el pensamiento a la situación originaria del problema del ser, anterior al olvido ontológico que caracterizó durante dos mil años a la Filosofía occidental.

HÉCTOR OSCAR CIARLO

Crítica de Arte

EXPOSICIÓN Y ESCUELA DE CERÁMICA

UN fragmento de *Pièces sur l'art* de Paul Valéry, reproducido en la invitación al Salón anual de trabajos de la Escuela Nacional de Cerámica, define con la exactitud y la libertad de la poesía el carácter de las artes "aventureras e inciertas que invocan al fuego"; describe la acción de su agente esencial, pondera las posibilidades de los materiales y amonesta y admira la condición del hombre conductor y víctima de los elementos. Habría que recordar estas páginas toda vez que ante una muestra de cerámicas o de vidrios se escatima "la eminente dignidad de las artes del fuego".

Los recipientes y adornos de mil formas y colores, de superficie opaca o brillante sobre la que desliza figuras la fantasía inagotable, eran antes arcilla, agua y óxidos metálicos. El hombre y el fuego los compusieron engendrando una de las artes, "pero toda la vigilancia del noble artesano, todo lo que su experiencia, su ciencia del calor, de los estados críticos de las temperaturas en fusión y de reacción le hace prever, dejan subsistir en medida muy grande la noble incertidumbre".

Si de la exposición que alínea en vitrinas las piezas logradas luciendo ya seguras sus esmaltes pasamos a los talleres de la Escuela donde una familia de estudiantes y maestros análoga con sus búsquedas, su entusiasmo y sus inventos los movimientos siempre nuevos del fuego y del agua, es como si desarticuláramos la generación de estas piezas cuyo "arte continúa dominado y como santificado por el riesgo".

En un gran espacio fraccionado en semilocales por mamparas, pasadizos, escalerillas y balcones —depósito, fábrica, aula y museo a la vez—, se muestran las etapas del trabajo desde que llega la tierra hasta que sale artefacta de la última horneada. Aquí la alfarería, allí la cerámica. En estas mesas las formas crudas, en esos estantes los bizcochos, en aquellos armarios las obras terminadas.

Cada uno de los miembros de esta comunidad tiene por turno una tarea asignada y al final de los seis años que dura la carrera debe haber practicado todo: bocetos libres, dibujo técnico para saber encargar un trabajo, modelado, decoración, pruebas de color, reacciones químicas, cocido en diversas temperaturas.

La admiración de un trabajo hecho con "clase" concentra la atención de los visitantes en un alfarero que se dispone a tornear una vasija. Saca una medida de barro de la batea, se sienta en su banco alto y adhiere la pasta rojiza al disco del torno que inicia sus revoluciones movido por toques de la planta del pie sobre el pedal circular. El molde vivo de sus dos manos rodea la materia adaptable, firmes las yemas de los pulgares en el centro de un cerco que forman las palmas alrededor de la masa. La arcilla, antes inerte, al girar se anima ondulando y

subiendo; más presión de los pulgares la ahueca; más de las palmas adelgaza el vaso ya visible. La concavidad aumenta, las paredes se afinan y un puño cerrado ya entra en la forma cilíndrica trabajando ahora una mano fuera y otra dentro de ella. Falta muy poco: empujar desde el interior, estrangular arriba y orillar la boca para tener vientre, cuello y labio de la vasija. Ya está. El torno se detiene suavemente y la forma casi humana por su perfil, casi viva por el contacto de las manos descansa después de su nacimiento; casi decepciona no verla respirar. Todo el proceso duró unos dos minutos pero el alumno que quiera llegar a esta economía de movimientos, exactitud de medidas y serenidad de simetrías habrá de practicar todos los días durante dos años. Puede también, desde que ingresa a la Escuela, fijar en una hoja de papel o en una cantidad de greda una idea nueva que realizará después, cuando las manos adiestradas por largo aprendizaje le permitan reducir el tiempo de la ejecución casi a la instantaneidad de la ocurrencia. Entonces todo será inventar transmitiendo a la tierra la gracia interior. Pero no sólo la gracia: hay astucia en estas asas y en esos picos y estabilidad que inspira confianza en la jarra panzona. La experiencia de la función que cada cosa debe cumplir se resuelve en las fuentes cóncavas, los platos amplios, los vasos lisos, las salseras fijas.

En estas artes la obligación de satisfacer una necesidad práctica ordena la inventiva y elimina la incoherencia. Las licencias ornamentales se valorizan cuando vibran en un cuerpo que funciona honestamente. Por este motivo las estatuillas y adornos puramente decorativos, animales, toreros, bailarinas, nacimientos, en general tienen aquí menos interés. Los salvaría un toque de talento, pero no se puede exigir este don gratuito ni un gusto depurado a todos los alumnos. En cambio, se los lleva por su camino y lo que así libremente consigue cada cual, si vale queda, si no vale se tira.

El juicio favorable que merece la exposición de los múltiples trabajos de la Escuela de Cerámica realizada en Witcomb, se confirma después de la visita a los talleres en los que es fácil comprobar que no sale a la calle sino el resto de una cuidadosa selección. Quienes tienen a su cargo efectuarla completan su misión de enseñar con la de formar el sentido crítico de los alumnos y mantener en sus trabajos determinado nivel de calidad. Esta actitud tan antigua como el buen sentido nos resulta novedosa a los curiosos de las exposiciones —tantas en Buenos Aires— porque muchas no acusan indicios de selección alguna.

Los artistas plásticos que cosechan demasiado temprano alabanzas hasta de los críticos por obras que sólo son promesas, asegurarían la fecundidad de su condición creadora si en lugar de estacionarse en la búsqueda de exquisiteces se entregaran con humildad a la práctica de un robusto "oficio" que asegure la imposibilidad de improvisar. Luchar con materiales fuertes, aceptar la exigencia de la función, injertarse en un cuerpo de compañeros en el que la labor común decanta y potencia los valores personales facilita al hombre ir adquiriendo conciencia de su estatura real. Con la misma equidad, entonces, aceptará sus limitaciones y las ajenas, rendirá y pedirá cuenta de toda genialidad.

Esto sucede en la Escuela de Cerámica. El nivel artístico que ella alcance en su producción será índice y resultado del interés que los artistas le demuestren.

TERCER SALÓN DE ARTE SACRO

Entre cristianos la expresión arte sacro en su significado amplio comprende no sólo las obras destinadas al culto sino también las que no lo están todavía y aun aquellas que nunca podrían estarlo pero que tienen como tema o idea fundamental una referencia a la Revelación o a la vida de la Iglesia. Siempre hemos visto aquí o allá obras de arte que llegan a suscitar en el espectador si no devoción, por lo menos cierta curiosidad respetuosa por lo sagrado y que, sin embargo, no conviene exhibir en una iglesia. Tal o cual Virgen de Rafael de Correggio o de Turá me eximen de buscar ejemplos en nuestros días. Y si estas imágenes renacentistas no pueden ser litúrgicas por su espíritu, otras pintadas hoy pueden no serlo por su realización innoble o por su difícil lectura pero, lo mismo que aquéllas, admiten aparecer en un dormitorio, en un cuarto de estudio o de esparcimiento.

Otro significado amplio pero más profundo que el anterior de la expresión arte sagrado es el que podemos aplicar a *todo arte* puesto que éste, de suyo, señala al hombre una trascendencia al presentarle objetos apartados de los usos comunes y que, de algún modo, analogan un nombre divino. Así es sagrada una naturaleza muerta, sagrado un baile, sagrada una estatua ecuestre. Es cierto que el precio de esta "sacralidad" es muy alto y lo determina la calidad poética de la obra.

Pero como puede suceder que poesía e impurezas coexistan, la realización de la sacralidad profunda será tanto más acabada y evidente cuanto más se eliminen de la obra de arte dichas impurezas que pueden presentarse como ideología, catequesis, moralina, etc., es decir, como elementos extrínsecos que traban el resplandor poético o, peor aún, como cierto sabor prosaico de la obra misma, manifestación de la índole personal del autor.

Con esta aclaración harto limitada no pretendo sintetizar uno de los puntos que interesa a la muy viva discusión sobre el arte sagrado contemporáneo (que deliberadamente no abordo en esta nota), sino simplemente justificar que en el Salón de *Mediator Dei* se hayan incluído obras que pudieron parecer inadecuadas a quienes las consideraron destinadas al culto.

En verdad, pocas son las obras litúrgicas que han sido expuestas allí: los trabajos de arquitectura, cerámica y escultura y algunas pinturas entre las que deben destacarse las de Ballester Peña, Soldi (estarcidos para la iglesia de Santa Ana en Glew), Torres Agüero, Alicia de Noailles y Juan Antonio. Las demás, sólo bordean, narran o simbolizan el tema religioso y, no obstante las reservas que pueden hacerse a algunas, constituyen un conjunto digno que mejora el nivel de los dos salones anteriores debidos a la misma Institución y, sin duda, supera ampliamente la calidad de cualquier otra muestra de arte sagrado contemporáneo de las que vimos últimamente en Buenos Aires.

No podría ser de otro modo dada la jerarquía de los expositores, todos conocidos en nuestro ambiente, muchos en el extranjero también y algunos consagrados ya como primeras figuras del arte argentino. Éste es el hecho que con-

viene subrayar, porque sea cual fuere la decisión final que los organismos competentes tomen con respecto a la encarnizada cuestión de las imágenes sagradas, es indiscutible que éstas volverán a tener dignidad cuando vuelvan a ser hechas, como en otras épocas, por artistas verdaderos. Estas exposiciones, pues, aceleran la acción de quienes están realizando, digamos así, la primera etapa en el acercamiento de los artistas a los temas que custodia secularmente la Iglesia. Lograr luego que otras obras también artísticamente buenas sean además litúrgicas puede ser trabajo de una segunda etapa.

No hay que olvidar, por otra parte, que muchas pinturas, mosaicos o vitrales "modernos" que nos parecen inutilizables para lugares de culto lo son en efecto, pero porque estos lugares no los pueden alojar. Si se decorase un retablo barroco con pinturas abstractas se obtendría una estridencia. Las iglesias que tenemos en la memoria al juzgar sobre la adecuación de las imágenes nuevas son más o menos coloniales, neoclásicas, copias o adaptaciones de estilos pasados o directamente mamarrachos. En un buen edificio concebido hoy es más fácil colocar buenas pinturas de hoy. De ahí que cobren gran interés en los salones de arte sacro contemporáneos los trabajos de arquitectura que anuncian los futuros ambientes en los que muchas pinturas nuevas tendrán ubicación.

Saldo positivo de este salón es, entonces, el aporte, más bien indirecto, a la dignificación del arte sagrado mediante la interpretación de sus temas por muchos de nuestros mejores artistas. No faltan, por supuesto, los defectos. Aquellas impurezas que, según decíamos al principio, deben desaparecer de la obra de arte para que resplandezca mejor en ella la poesía, asoman aquí y allá especialmente en las pinturas. Es el deseo de sorprender con una interpretación arbitraria de episodios inmodificables, la sensualidad de bajo cuño empañando fisonomías de santos, la ingenuidad ficticia de ciertas recetas gráficas, la confusión de ideas que implica hoy ilustrar el nacimiento de Cristo con la "paloma de la paz", etc. Pero nada de esto es sorprendente ni justifica debilitar el elogio que merecen los organizadores de esta muestra por su acción amplia y realista Pero para que esta acción sea completa, para que entre en su segunda etapa, será conveniente que, sin precipitaciones pero con cierta urgencia, sin aplicar esquemas ni exigir profesiones de fe pero con gran sinceridad e ideas claras, *Mediator Dei* ilustre a los artistas y a todos los que dedican parte de su tiempo a la gran tarea de renovar y ennoblecer el arte sagrado, acerca de la diferencia que existe entre "tocar" un tema religioso desde fuera y expresarlo con la compenetración de quien vive en él. Porque es evidente que la buena calidad de un artista (aun no religioso) puede dignificar artísticamente las imágenes sagradas, pero tan cierto y más positivo aún es que la religión meditada y vivida, interiorizada en el artista hasta las raíces mismas de su alma, lugar en el que brota toda palabra, se manifiesta en su hacer artístico no en determinados temas ni en formas consideradas por algunos tradicionalistas más religiosas que otras, sino en algo así como el aumento de temperatura poética de la obra, fruto éste de secretas germinaciones del hombre que se familiariza con el misterio.

HUGO PARPAGNOLI

Música

ROSSINI Y MOZART EN EL "COLÓN"

Confieso que cada día soy un más convencido enamorado de la ópera. Claro que de ese tipo de ópera en la que la música es lo esencial y en que todos los demás factores corporizan un convencionalismo que no quiere superar sus limitaciones sino aprovecharse de ellas para configurar una obra de arte y no una imitación fotográfica de la realidad. Rossini y Mozart son dos de mis especialísimos amores líricos. Ellos fueron los forjadores definitivos, y superlativamente dotados, de un género que, según algún comentario risueño del siglo XIX, personifica una encantadora "unión morganática" entre la palabra y la música.

Océanos de tinta se ha usado para demostrar lo absurdo de lo que llamamos ópera clásica. Y otros océanos para defenderla. No creo que se haya llegado a ninguna meta con ello. Luego de luchar tantas generaciones para lograr un definitivo estilo del "drama musical", hoy nos inclinamos nuevamente —y haciendo caso omiso de tantos ilustres detractores y defensores— a la ópera en su manifestación más rutilantemente convencional y nos deleitamos con creaciones artísticas de las que ilustres críticos y sesudos musicólogos habían proclamado, hace cincuenta años, que estaban definitivamente muertas.

Wagner, por ejemplo, dudaba que el *Don Giovanni* debiese ser representado, porque tenía texto en italiano y constituía por lo tanto una "mésalliance" entre el gran estilo germánico del músico Mozart y el texto italiano escrito sobre el clisé de la ópera convencional. Riemann y otros citaban en sus escritos a *La Cenerentola* de Rossini entre las óperas olvidadas y sólo con un prurito de exactitud informativa. Ambos se han equivocado evidentemente. Ambos estarían muy sorprendidos de ver que en el año 1956 los cantantes alemanes se esfuerzan por obtener una buena dicción italiana para cantar las óperas italianas de Mozart en el lenguaje original (habiéndose comenzado, inclusive en Alemania y Austria, a desechar en funciones de especial alcurnia artística las endebles traducciones alemanas) y que el más exigente público musical se deleita con *La Cenerentola* de Rossini, no menos que el público de hace 130 años.

El secreto de ello reside en que ambos compositores han hecho una virtud de lo que para muchas generaciones constituía un defecto. Mozart humanizó —es cierto— muchos requisitos estereotipados de la ópera que era habitual para su época, pero en el fondo no cambió nada de su estructura exterior. El músico pudo más que el hombre de teatro y eso que Mozart era exigente en cuanto a la elección de libretos y de temas. Sus dos más grandes óperas —*Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*— fueron creadas sobre libretos basados en obras cumbres de la literatura universal y en ellas, a través del habilidoso abate Daponte, Mozart dió la mano a Tirso de Molina y a Beaumarchais. Rossini fué émulo

espiritual de Mozart. Si bien no alcanzó la estupenda magnitud de su gran modelo, si bien permaneció (salvo en su casi legendario *Guillaume Tell* según Schiller) cómodamente ubicado en la habitual práctica de los teatros italianos para los que creó sus obras maestras, si bien en él más pudo la rápida inspiración, la estupenda facilidad, la agudeza melódica y la vivacidad rítmica que el trabajo metódico, Rossini cosechó los maduros frutos del teatro mozartiano y les dió una última aplicación viva en una época en la que —en su derredor— se gestionaba dificultosamente el melodrama romántico con sus incongruencias y su aparatosidad y con su hálito de renovación un poco esforzada.

Rossini tuvo una sola veneración en su vida y esa veneración se llamaba Mozart. Hanslick pinta en su estupendo necrólogo para Rossini, escrito en 1868, la supuesta entrada del "cigno di Pesaro" en los campos elíseos celestiales, donde seguramente Mozart le esperaba, dándole la bienvenida con las palabras "Mon cher fils".

Pocas veces hemos tenido ocasión de poder comparar tan directamente Mozart y Rossini como en este año. Pues estuvieron muy cerca la representación de *La Cenerentola* y las de *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*. En el fondo la inclusión (repentina e inesperada) de una de las más bellas y menos habituales partituras de Rossini en el "cartellone" del "Colón", constituyó un homenaje más a Mozart en el bicentenario de su nacimiento. En el fondo hubiera sido lamentable que, honrándose tanto al padre, no se hubiese honrado también un poco al hijo.

La Cenerentola es efectivamente una partitura deliciosa. Aquí tuvo su enorme auge hacia 1825, cuando se contaba en todo el mundo entre las partituras de mayor difusión. Escuchar a Angelita Tani cantar el rondó de *La Cenerentola* era uno de los placeres más exquisitos que podían imaginarse nuestros aguerridos patricios. Luego cayó en el olvido, aplastada por las voluminosas heroínas de Meyerbeer, de Verdi, de Wagner. En 1939 fué revivida: dió lugar a una siempre recordada actuación de Gianna Pederzini acompañada por un elenco estelar Luego pareció acallarse nuevamente ese estro rossiniano, circunscripto habitualmente sólo a *Il barbiere di Siviglia*. Este año —en que tantos sobresaltos dió el repertorio anunciado del "Colón"— sucedió que la sonrisa amable de *La Cenerentola* substituyera a *Khovanschina*, que no podía darse, y el gigantesco cuadro sombrío de eslavas luchas religiosas cedió ante el (un poco transformado) cuento de Perrault puesto en música. Lo cierto es que, inclusive en una versión mediocre (pues no se puede disimular que fué ésta una versión mediocre), *La Cenerentola* encantó a todos y demostró una vitalidad inusitada. Su chispeante lenguaje musical, su dinamismo indisminuído, la secuela ininterrumpida de melodías encantadoras, su esplendoroso manto de "fiorituras", coloraturas, cadencias, sus múltiples escenas de conjunto —cada una un hallazgo diferente— se impusieron victoriosamente inclusive más allá de la impotencia de los intérpretes. Fué una versión de "entrecasa" (lo que no necesitaría ser un sinónimo de incompetencia) y evidenció que si se quiere lograr que el teatro "Colón" represente realmente una edición argentina de una "Académie de musique" sus componentes deben revisar urgentemente su técnica de canto. Y se me ocurre que entre las tareas

más inmediatas de las autoridades del teatro "Colón" ha de figurar la de buscar elementos que realmente sepan cantar. En medio de la ineficacia canora estuvo inmutable la seria autoridad musical de Ferruccio Calusio, de buen estilo y de correcta interpretación. Desgraciadamente no puede decirse lo mismo de la endeble "régie" de Otto Erhardt, rica tan sólo en tonterías y exenta de chispa y buen humor. La protagonista fué Marina de Gabarain, de la que se conoce una versión discográfica bastante aceptable de dicha ópera. Pero su actuación en el "Colón" fué deslucida. Unos le achacaron un caudal demasiado pequeño de voz Pero eso no fué la causa verdadera: sus defectos son de índole técnica —poca eficiencia en el agudo, mala articulación en los pasajes de bravura, pésima dicción— y por otra parte de origen musical: su entonación es poco segura y arrastra los pasajes virtuosísticos en una especie de "glissando" vocal. Junto a ella se esforzaron Nino Falzetti (Ramiro), de voz pequeña e incolora quien tuvo que permitir que le acortaran las arias; Ángel Mattiello (Dandini), fuera de género y cuya voz suena opaca, lo que no puede disimular la más segura musicalidad; Víctor Bacciato (Alidoro), quien puso en juego su rutina pero "niente piú"; Carlos Feller (Magnífico), muy buen intérprete pero medianísimo como cantante; Marta Benegas (Clorinda), excelente en voz, "allure" y dicción; y Carmen Burello (Tisbe), eficaz pero sin destacarse en lo vocal. Bien se vé que el "bel canto" estuvo ausente. Y no obstante triunfó Rossini...

Mozart estuvo, por cierto, mucho mejor servido. En la preparación de los elencos colaboró aun Erich Kleiber, quien debía tener a su cargo la dirección de las funciones conmemorativas de Mozart durante la temporada oficial del teatro "Colón". Su fallecimiento acaecido el 27 de enero —el mismo día del bicentenario mozartiano—, acarreó una seria preocupación. Sin embargo pudo ser reemplazado satisfactoriamente con el director Ferdinand Leitner quien deparó versiones ajustadas, fidelísimas y en las que todos los factores sonoros estuvieron perfectamente equilibrados. La presencia de las dos máximas creaciones italianas de Mozart en el repertorio del teatro "Colón" —*Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*— no logró no obstante ahogar el deseo de escuchar también algunas de las óperas de Mozart que aun no llegaron a nuestra tierra. El año Mozart hubiera sido, quizás, propicia ocasión para brindar *Idomeneo* o *La clemenza di Tito*, para nombrar sólo las dos "cenicientas" entre las óperas maduras de Mozart, sin hacer caso omiso de las muchas otras producciones magníficas del adolescente salzburgués que están cobrando nueva difusión en Europa. En cuanto a novedades, sin duda, sobrepujó en 1956 la Asociación de Conciertos de Cámara al teatro "Colón" al brindar la "festa teatrale" *Ascanio in Alba*.

Pero esto al margen. Pues agradecidos están todos los fervorosos devotos mozartianos por haber tenido ocasión de escuchar versiones tan bien realizadas de las dos óperas enunciadas. Si *Don Giovanni* sigue siendo para todos "la ópera delle opere" —vale decir, una obra total, síntesis de todos los estilos del teatro cantado en un hálito de maravillosa plenitud—, *Le nozze di Figaro* constituye la ópera cómica por excelencia, además de configurar una estupenda evocación humana, donde el músico Mozart complementa la trama de Beaumarchais. Ambas creaciones son las definitivas coronaciones de un estilo que, no por ser histórico,

ha dejado de tener validez para todos los tiempos, pues fué y es vehículo de una de las épocas más ricas y más vivas del desarrollo artístico musical. Y además representan cada una por su parte música auténtica, actual, y siguen siendo —o volvieron a ser— como espectáculo musical, obras cumbres e insubstituibles.

La versión de *Don Giovanni* fué musicalmente muy meritoria. Además la escena se animó con la excelente "régie" de Josef Gielen quien dispuso los elementos y los personajes con toda claridad, de manera que el drama adquirió una intensidad inusitada. El cuadro de cantantes fué estelar, aun cuando ello no significó que fuera totalmente perfecto. George London (Don Giovanni) es un actor múltiple. Su voz tiene un timbre oscuro, aunque un poco opaco. Subrayó en todo aspecto la sensualidad del célebre seductor y mantuvo el clima dinámico hasta la culminación trágica. Birgit Nilsson (Donna Anna) demostró que su enorme caudal vocal se siente más cómodo en los papeles wagnerianos (en 1955 deslumbró con su interpretación de Isolda), pues no posee la necesaria ductilidad y su voz no fluye con la suficiente agilidad para enfrentar las tan expuestas cantilenas mozartianas. Lisa della Casa (Donna Elvira) subyugó por su presencia escénica. En lo vocal, sus medios son apreciables y especialmente gratos en la voz media, mientras los agudos no son tan amplios ni bien colocados como sería de desear. Emmy Loose (Zerlina) fué ágil, múltiple, fina, traviesa, una magnífica actriz-cantante, segurísima y altamente musical. Ricardo Catena (Massetto) demostró que se está desarrollando satisfactoriamente; tiene estilo, tiene voz, tiene presencia y su personificación del "rústico" fué muy acertada. Víctor de Narké (Comendador) no excedió el plano de la mera corrección: necesita perfeccionar su técnica vocal para lograr la pastosidad sonora de esta parte. Benno Kusche (Leporello) luchó con la dicción italiana, además no posee medios vocales muy dúctiles, pero compuso bien su personaje y tuvo un buen éxito personal. El rey de la velada fué Leopold Simoneau (Don Ottavio), quien afrontó esta dificílisima parte de un modo insuperable. Fué el verdadero —y único— belcantista de la velada y evidenció una sutilísima cultura vocal, una técnica segurísima, un estilo soberano. Se incorpora por lo tanto a la más elevada tradición del belcanto mozartiano y fué igualado entre nosotros tan sólo por Pataky y Dermota.

No cabe duda que *Don Giovanni* es la ópera que más dificultades ofrece para ser vertida con dignidad. *Le nozze di Figaro* es una obra menos compleja en este aspecto. Siendo una ópera de "ensemble" por excelencia, los laureles son en este caso siempre en primer término para el director. Leitner efectuó una interpretación de proverbial calidad. Otto Erhardt logró una buena versión escénica (fué la mejor que de él recuerdo haber visto en mucho tiempo), y sin embargo no estuvo exenta de incongruencias, principalmente por contradicciones entre las luces y las situaciones indicadas en el texto. Además no debió haber introducido el ballet infantil en la escena de las nupcias que fué de pésimo gusto. La estrella de la velada fué Lisa della Casa (Condesa), admirable como cantante y como actriz, intérprete de sentimiento genuino; compartió sus honores Emmy Loose (Susana), a la que debemos una de las más encantadoras y ágiles versiones de ésta tan simpática figura. Benno Kusche fué un buen Fígaro, aunque tropezó

una vez más con la dicción italiana. London creó en el papel del Conde Almaviva un "pendant" para su interpretación de Don Juan. Olga Chelavine fué un pálido y un poco torpe Cherubino, con movimientos estereotipados, aunque vocalmente adecuada. Los demás —Juan Zanin (Bartolo), Eugenio Valori (Basilio), Ruzena Horakova (Marcellina), Consuelo Ramos (Barberina)— no excedieron un nivel mediocre, si bien es necesario dejar constancia de que integraron un conjunto seguro.

Sin embargo, Mozart estuvo presente. Y el éxito de público, el clima de unción con que fueron seguidas las representaciones de ambos "capo-lavori", fueron demostraciones elocuentes de que el lenguaje del más grande maestro del clasicismo musical cuenta entre nósotros con una cada vez mayor cantidad de fervorosos adeptos. Comprobarlo, en este año de Mozart, no puede ser sino un motivo de legítima satisfacción.

LA ÓPERA DE PEKIN

¿Es ópera lo que el teatro de Pekin nos trajo? ¿O es más bien pantomima, teatro, juego de prestidigitadores y acróbatas? Lo cierto es que el teatro "Colón" se pobló con los sones de una música exótica y fué escenario de la demostración de un arte ancestral, el que, por ser muy extraño a nuestra manera de ser occidental, no dejó de causar una honda y duradera impresión.

Ópera es para nosotros un concepto demasiado circunscripto como para que lo podamos aplicar sin titubear a este arte tradicional de la China. Es más bien una manifestación teatral en su estado original, vale decir cuando palabra y música (música funcional se entiende) no se habían divorciado aún, cuando más pudo el gesto, el ademán, el símbolo que un realismo escénico que en nuestra tradición cultural creció bajo el todopoderoso pretexto de la "verdad dramática" Es pues teatro, y teatro de esencia pura, lo que estos saltimbanquis (en el más clásico, más auténtico, más perfecto y honroso sentido que esta palabra contiene) nos ofrecieron y ante el que quedamos estupefactos. Es un teatro en el que nada sobra pues nada hay que no constituya el producto de una laboriosa síntesis, de un sutil simbolismo. Cada gesto, cada sonido, cada traje, cada adorno es pues funcional. Y no aspira a ningún supra o subrrealismo: es el resultado de una constante espiritualización de lo concreto. No cabe duda, estamos frente a una manifestación que ha adquirido los elementos que la integran en la sedimentación secular de prácticas cada vez más refinadas, cada vez más sublimadas

Claro está, para el oído tan sólo acostumbrado a lo que en Occidente se denomina música y canto (y conste que soy en este aspecto especialmente exigente) puede parecer de primera intención cacófono el material sonoro exótico que producen los instrumentos típicos usados en el desarrollo de los diversos números que integraron cada espectáculo. Pero también en este aspecto el oyente desprevenido se halla ante una elevada manifestación artística, coincidente con lo que en otros aspectos (por ejemplo en la cerámica o en la poesía) concep-

tuamos como clásico para el Oriente. Música pentáfona y monódica —cuando más: heterófona—, vale decir devenir sonoro en un solo plano sin necesidad de nuestra multiplicidad y verticalidad del concepto musical, más allá de nuestra mentalidad tonal y armónica. Por eso fueron especialmente interesantes, además de los acompañamientos de las pantomimas, los breves números de música "de concierto" introducidos en el programa, en los que pudo apreciarse la pristinez de un arte sonoro íntimo, esquematizado, prescindente de todo aquello que pueda resultar superfluo o sobreentendible. Los "glissandi" vocales, aplicados por los cantantes en las escenas dramáticas, no son otra cosa que una especie de "cantejondo" orientalísimo y si lo aceptamos en el arte "flamenco" de los españoles no tenemos por qué rechazarlo en el drama chino, donde sirve con una finalidad idéntica a la que tales requisitos tenían entre los griegos: intensificar la expresión.

Visualmente fué uno de los espectáculos más lujosos que se han visto aquí. Las telas, los trajes, los penachos, las tocas, las armas, todo resumía una pureza artística pocas veces igualada. Asimismo el virtuosismo de los danzarines, la gracia y la elegancia de las cantantes, la precisión acrobática de los saltarines, la coordinación de todos los elementos integrantes del espectáculo promovieron un cuadro multicolor, preparado con toda seriedad y demostración cabal de un sentido artístico de excepción.

No todos los números incluídos en los densos programas que ofrecieron los chinos tuvieron idéntica calidad. Sobresalieron entre los que yo vi aquellos números más auténticamente ligados a la larga tradición secular. Pues no hay que olvidar: lo que forma la base del repertorio de estos intérpretes son los espectáculos que fueron, antaño, presentados en Palacio ante la corte del Celestial Dragón. Cuadros como "La encrucijada de los tres caminos", "El adiós de la favorita", "La fortaleza de la montaña de Yen-Tang", "El brazalete de jade" o la sátira ultramontana "El rey de los monos" son consecuencia y reconstrucción de un arte teatral más que milenario, en el que intervienen la palabra, el canto, el baile, la pantomima, los saltos acrobáticos, la prestidigitación, y todo ello aplicado con una máxima economía de recursos, una sutileza enorme y una estilización suprema, donde cada detalle cobra un significado singular. Personalmente me pareció lo más estupendo la pantomima "Río de otoño", lección de teatro de síntesis (pero no de tesis), en la que todo lo que sucede en el escenario es sugerido por movimientos y gestos con total prescindencia de todo elemento realista. Un aplauso especial pues para sus dos intérpretes: Yun Yen-Ming y Sun Shing-Wu; pocas veces he visto algo comparable por la sugestión, la gracia, el refinamiento que pusieron en juego en una escena de singular belleza plástica.

Hubo también números menos satisfactorios. Son los que a mi modo de ver provienen de la "popularización" folklorizante de danzas y costumbres. En ellos los creadores de este espectáculo pusieron de manifiesto un gusto menos convincente, una alcurnia artística inclusive discutible. Se trata de escenas como "La danza de las cintas", "La danza de la flor de loto" y "Danza de la recolección del té y de la caza de la mariposa", las que rozaron peligrosamente el "music-hall" de muy discutible calidad y evidenciaron una peligrosa tendencia hacia lo

dulzón y efectista. Hubo por lo tanto un divorcio evidente entre las manifestaciones verdaderamente tradicionales y un arte de "affiche".

Cabe destacar aun que la dirección del teatro "Colón" con un criterio altamente elogiable hizo coincidir la actuación de los juglares chinos con una exposición de objetos de arte provenientes de colecciones privadas locales, punto de reunión de piezas de indudable valor.

JUAN PEDRO FRANZE

Cinematógrafo

"CANDILEJAS"

No es fácil examinar a Chaplin con espíritu crítico. Tanto como la magnitud del objeto incide en nosotros cierto impulso reverencial, como si tuviésemos que juzgar a un pariente mayor de cuyo ascendiente permanecíamos momentáneamente alejados pero al que concedemos todavía una estima imborrable. No en vano Chaplin, desde la niñez hasta la edad madura, nos conmovió, nos justificó, nos desconcertó. No en vano formó, en un tiempo, parte de nuestros ídolos. Sea cual fuere el valor que hoy atribuímos a nuestras primeras emociones, sea cual fuere la imagen que acariciáramos al celebrarlo, guardamos con Chaplin un compromiso de gratitud.

Con el hombrecillo de la galera y el bastón creó el bufo un personaje y ese personaje duró tanto como una generación. Desde *Carlitos vagabundo* (1915) hasta *Tiempos Modernos* (1936), en que el actor se decide a emitir su voz, y *El dictador* (1940), donde asume manifiestamente un protagonista distinto, pasan más de veinte años. Es mucho tiempo. No sólo para un mundo en que los acontecimientos se precipitan día a día sino para el propio Chaplin y su público. En ese lapso el Carlitos que admirábamos en cuentagotas y que terminaríamos por gustarlo en grandes dosis en sus películas de largo metraje acabó por capitalizarse en nuestros espíritus: su fuerza cómica y su figura se incorporaron a nuestra realidad hasta constituirlo en una suerte de hecho. Y si avanzamos un poco más, hasta 1947, en que, con *Monsieur Verdoux*, el actor decide alejarse de Carlitos, advertimos que el personaje se ha confundido con nuestra existencia y que tenemos que hacer un esfuerzo para desalojarlo de ella y pasar a otra cosa, como nos lo propone Chaplin. Él mismo ha tenido que imponerse la doble y difícil tarea de olvidarse y convivir con un tiempo que, pese a todo, incluye su propia e inolvidable memoria.

Entretanto, y hasta tanto que Carlitos muera escandalosamente en manos del señor Verdoux, cualquiera sea la reminiscencia que del anterior personaje nos conceda en algunas escenas, han pasado muchas cosas. Entre ellas, dos guerras. Movido en parte por su genio, en parte por el compromiso ineludible que le impone su propia popularidad, Chaplin extrae las consecuencias de la transición y marcha de la sátira más o menos velada al moralismo más crudo. Parodista

primitivo de sus costumbres, refleja ahora la sociedad en que vive. Es verdad que lo empujan las circunstancias A principios de siglo era posible lanzar sobre la humanidad una ironía cuyo fondo no desesperaba de un hombre capaz de gobernarla, finalmente, en espíritu. Con el totalitarismo el hombre iba a romper los límites todavía esperanzados de un individuo "cualquiera" para abortar en el territorio amorfo del acontecimiento: sería inferior a su circunstancia. Todo esto es bien sabido. Lo interesante es determinar con qué legitimidad se opera el tránsito que, bajo tales estímulos, cumple Chaplin.

Los temas de Chaplin oscilan entre la nota sentimental y la sátira social. No vamos a elogiar aquí, una vez más, la forma incomparable en que, desde el punto de vista de su arte personal, es capaz de conmovernos a través del uno o del otro asunto, a menudo confundidos en sus creaciones. Se lo ha comparado con Shakespeare y con Molière... como si no le bastara con su propio genio. No se ha dicho bastante que su arte es anacrónico: no sólo por esa presencia nostálgica de un tiempo mejor, de que están impregnadas sus producciones, sino por la inevitable épica que le proponía la insularidad y la identidad de su personaje. Pero además —y esto se aplica especialmente a las creaciones que corresponden a su última manera— porque el sentido particular de la ironía chaplinesca se manifiesta por una reducción al absurdo en que las cosas quedan como están, existiendo simplemente, escandalosamente, frente al principio en que hacen crisis. Se ha querido ver en esto una filosofía cuando, en rigor, es, todavía, un procedimiento estético, pese a la opinión de sus admiradores incondicionales y a la que sobre sí mismo parece haber aceptado Chaplin, por lo menos desde *Monsieur Verdoux*. La única escapatoria a los límites naturales de la sátira y de la paradoja era un viraje al absurdo, en que el mundo demostrara al mundo. Dejando de pie esa petición de principio el cínico señor Verdoux entraría, sin embargo, en el cálculo sin salida de Raskolnikoff, aunque proponiéndonos una moraleja donde Dostoievsky nos dejaba la expiación. Por cierto que nada justifica el crimen por sí mismo, mediante una pretendida suspensión de la moral: ni una vieja usurera, ni los campos de concentración, ni una mujer inválida, aunque el delito haga camino en los brazos de un delirio amoroso...

Por su retorno al episodio sentimental, *Candilejas* traduce con elocuencia la crisis de Chaplin, cuyo verdadero nudo entronca con las limitaciones de su arte particular. Se ha querido ver en él a un dramaturgo, cuando es un realizador insigne, un coreógrafo único. Se lo exalta como un pensador, cuando es sencillamente, un mimo insuperable. Se lo admira como literato, cuando es un cronista impar. *Candilejas* (1952) significa, para Chaplin y para nosotros, que la nota tierna y doméstica era su fuerte y la denuncia social, en él invenciblemente anacrónica, su irrenunciable violín de Ingres. Revela también, tristemente, otra cosa: que incluso en aquélla se abre paso, así sea de un modo fugaz, la amarga persona del señor Verdoux y con él su primera fractura en el seno mismo de lo sentimental. Y esto, mucho más que en el fragmento de algún diálogo, se lo percibe en su rostro, donde se dibuja el gesto serio, implacable, del ofendido. Porque si Chaplin pudo evitar a Carlitos en el payaso del *music-hall* no escapó a sí mismo en el individuo privado de Calvero. Allí no hay vuelta:

Chaplin es el resentido, el hombre que a esta altura de su vida —de su gloria, de sus escándalos y de sus debilidades— ha asegurado no volver más al país que fué la cuna y el primer teatro de sus éxitos. Ese rostro, que alcanza, mediante una transformación especial, su máximo rigor en la escena en que el protagonista dialoga con un empresario cruel y en las que aparece decididamente mendigando, obtiene aquí —se lo siente— el pleno reflejo de una abyección que supera la pantalla en la misma medida en que, antes de trasmutarse en arte, hirió una vez el corazón de un hombre.

Pero si en *Monsieur Verdoux* Chaplin era un cínico, en *Candilejas* es, pura y simplemente, el artista a quien ya nadie aplaude, aquel a quien se empieza a desconocer. "La gloria... hay que abdicarla en favor de la juventud", nos dice el actor al comienzo de la película. Impasible ante el desarrollo de la película, la juventud confirma la sentencia. Aunque los episodios reideros no proceden aquí de Carlitos sino, por definición, de un payaso pasado de moda, el último es suficientemente chaplinesco como para provocar una hilaridad que la gente joven no recoge. Sólo los maduros parecemos alcanzar su mensaje de risa y lágrimas. Lo que sería grave, si no estuviésemos también nosotros en trance de "abdicar en favor de la juventud...".

A partir de la ofensa sentimental —lo insinué— todo marcha bien en el arte incomparable de Chaplin. Nadie ha encarnado en el cine, mejor que él, al débil y humillado y, en la circunstancia extrema, al David que abate a Goliat. Sin embargo, algo hace crisis en *Candilejas*. Presumo que ese algo, más que en Chaplin, ocurre en el espectador. Me pregunto si los sentimientos han dejado de interesarnos en su función estrictamente personal y biográfica, si no es tarde, ya, para evocarlos por sí, fuera de este tiempo que nos consume y preocupa y que ha llegado a ser más importante que nosotros mismos. Por alguna razón *Candilejas* transcurre en 1914. Digámoslo de una vez: a partir de *Tiempos modernos* Chaplin comienza a repetirse por segunda vez, cualquiera sea el tema que lo inspira, episodio romántico o asunto social. Nada tiene que ver esta comprobación con la excelsitud de su arte, siempre igual a sí mismo. Se relaciona, en cambio, con su verdadero aspecto físico, equivalente a la bien conocida persona privada que nos es contemporánea y a la que poco a poco nos iría acostumbrando, hasta revelárnosla sin tapujos en su última película. Porque si hasta *Tiempos modernos* —donde, cantando una canción en boga, nos ponía bruscamente en contacto con su individuo— su personaje había dependido exclusivamente de él, en lo sucesivo pertenecería cada vez más a su público y con él a una época que no era más la suya. A los 63 años de su humanidad sin afeites Chaplin era, ya como cualquier otro, un hombre de su tiempo. Hecho insuperable, si lo hay.

La película, que es inútil referir aquí, tiene aciertos de gracia y de ternura que corresponden a lo mejor de Chaplin. Pero nada supera en ella el prodigio de las caracterizaciones. Pasma, realmente, la habilidad con que el cómico logra escapar, a través de un payaso de *music-hall*, del viejo personaje que guardamos en la retina. Como un músico que nos recordara el antagonismo de dos sonidos por su vecindad en la escala, Chaplin consigue separarnos visualmente de Car-

litos en el seno mismo de la pantomima: allí donde, con un aspecto que evoca a un tiempo el domador y la cuadra, ordena y maneja las piruetas de unas pulgas traviesas, allí, en fin, donde mediante una idéntica transformación del rostro, imita las acrobacias de un violinista desarticulado. En un verdadero alarde, la expresión lírica de Carlitos se vuelve aquí procaz, incitante, plebeya, diabólica.. No podía negarse por un medio más imprevisto y satánico.

Excelente, como siempre, la elección de los tipos, el desempeño de los protagonistas y de las figuras secundarias, la parca e inteligente presentación de los escenarios.

M. A. L.

Revistas

"LA FIERA LETTERARIA"

Una revista literaria es un punto de reunión donde los que escriben se comunican, secretamente, con un público anónimo, vastísimo, conmovido por esa vida particular que corresponde al periódico, capaz, por su brevedad, por su carácter incisivo y móvil, de suscitar una inquietud también original: algo más que la indiferencia o la simple curiosidad. Un artículo bien escrito, un simple reportaje, puede obrar tanto o más que un buen libro. Es más breve, más directo y está, por lo mismo, más cerca de la acción, de la vida.

Una buena revista de este género, por otra parte, alcanza la especie entera del escritor: es un plano casi completo de la zona literaria que cubre y que puede ser bastante extensa. En una forma u otra allí estamos todos. No digo buenos y malos. Quiero decir buenos y menos buenos, o menos afortunados: como se quiera. Habrá siempre algo irreductiblemente simpático en este tipo de expresión, que incluye no sé qué comunidad forzosa y, sin embargo, viviente, triunfante, en cierto modo, del relativo aislamiento del escritor.

"La fiera letteraria", semanario romano de letras, artes y ciencias que aparece todos los domingos y cuyo Nº 36, correspondiente a su undécimo año de vida, acabo de leer, reune lo mejor de las condiciones generales que recuerdo y es, en más de un sentido, una excelente revista. Verdadera "feria" de su contenido, esta publicación contiene las expresiones más diversas, pues en ella conviven el ensayo medular y el reportaje ágil, el comentario de libros y la nota informativa, el apunte biográfico y el relato breve, la noticia última y el artículo crítico, sin que falte, tampoco, la correspondencia secreta de quienes buscan el censor.

No corresponde a los límites de esta nota la reseña particular de las variadas colaboraciones que la componen, pero cabe señalar como bueno, el artículo que Brunello Rondi consagra a la condición lírica del arte, como logrado, el "testimonio" que Angelo Paoluzzi dedica al novelista Mario Pomiglio, como prolijo el comentario cinematográfico que, sobre la "internacional" de Venecia, escribe Gian Luigi Londi. Encomiable, también, el espacio que el semanario reserva a la galería de arte (señalo los trabajos sobre Broglio y De Pisis) y la página consa-

grada a los cuentistas (aunque el valor de los que componen el número no justifique demasiado su inclusión).

En síntesis: un exponente del vigoroso empuje de la actividad literaria y artística italiana y un ejemplo, la revista misma, de rigor en la ponderación de los materiales y de amplitud en el alcance espiritual de su contenido.

M. A. L.

Notas de la redacción

CONFERENCIA DE ESCRITORES ASIÁTICOS

DURANTE su estada en el extranjero, la directora de SUR fué invitada a participar en la Conferencia de Escritores Asiáticos, que se celebró en Nueva Delhi entre el 22 y el 27 de diciembre últimos. La Conferencia estuvo destinada a promover la amistad entre los escritores de todas las nacionalidades y a fomentar los intercambios culturales entre los países. El secretario de la Conferencia, previendo la posibilidad de que la directora de SUR no pudiese asistir a causa de la distancia, la época del año o cualquier otro factor, le adelantó que uno de los temas a tratarse en mesa redonda sería el de "El papel del escritor en la crisis de la cultura", y le solicitó un breve mensaje sobre dicho tema, para ser leído y discutido en el momento oportuno. Con tal motivo, la directora de SUR envió desde Nueva York la siguiente respuesta que traducimos del inglés:

Estimados amigos:

Comprendo perfectamente que la Conferencia no va dirigida contra nadie ni a favor de nadie: se propone, sencillamente, fomentar vínculos de amistad entre los escritores e intercambios culturales entre los países. Eso es todo.

La carta de ustedes, que me fué enviada desde el Park Lane Hotel de Londres, llegó a mis manos ayer, e inmediatamente les cablegrafié. Lamento que sea demasiado tarde para enviarles un mensaje.

Considero que el papel del escritor es de la mayor importancia. Y considero también que en algunos países los escritores no ocupan el lugar que les corresponde.

Como dije hace algunas semanas, hablando por la B. B. C., nosotros, los argentinos, no hemos aprendido a amar a Inglaterra por Agincourt o Trafalgar. Conocimos al pueblo inglés y las bellezas de Inglaterra porque conocíamos a Shakespeare, y Shelley, y Dickens, y Milton, y Shaw, y los Lawrence (D. H. y T. E.), etc. Nelson era un nombre. David Copperfield era una realidad.

Lo mismo sucede en todos los países. Un país no representado en el mundo por algún gran escritor es, virtualmente, un país desconocido. Tal es mi parecer.

Espero que estas líneas les lleguen lo antes posible.

Con mis mejores deseos para todos ustedes, los saluda

VICTORIA OCAMPO

DOS ERRATAS

En el artículo del Dr. E. Eduardo Krapf, *El significado del psicoanálisis para nuestra imagen del hombre,* aparecido en nuestro Nº 242, *debe leerse* (pág. 47, líneas 30, 31 y 32) : "El espíritu y el alma son evidentemente 'objetos de la investigación científica' 'exactamente como cualquier cosa ajena al hombre' sólo mientras que, por razones metódicas, se abstrae del yo".

En la nota de Alicia Jurado sobre el *Teatro Completo* de Roberto J. Payró, aparecida en nuestro Nº 243, donde dice (pág. 101, líneas 14 y 15) "representa en nuestro país", *debe leerse*: "representaba en nuestro país".

ÍNDICE GENERAL DE LOS AÑOS 1955 Y 1956

NÚMEROS 232 A 243

ALCORTA, GLORIA: *El Hotel de la Luna*, Nº 239, pág. 77.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Papeles: Psicología del turista; Azorín; Definirse, no definir;* Nº 232, pág. 39 * *Papeles: Teoría de la novela realista; El gato de Cheshire,* Nº 233, pág. 81 * *Papeles: El azar en las novelas de Thomas Hardy,* Nº 235, pág. 78 * *Papeles: Ut Pictura Poesis; Neoclacismo y romanticismo; Problemas y hechos; El arte de discutir; La realidad del novelista; La modestia,* Nº 236, pág. 75. * *El general hace un lindo cadáver,* Nº 242, pág. 30.

ANGELI, HÉCTOR MIGUEL: *Cesare Zavattini: "Toto el bueno",* Nº 235, pág. 97.

ARAQUISTÁIN, LUIS: *En defensa de un muerto profanado,* Nº 241, pág. 120.

ARCINIEGAS, GERMÁN: *Ortega, el tema de nuestro tiempo,* Nº 241, pág. 120.

ARNOUX, ALEXANDER: *La cifra,* Nº 238, pág. 171.

ASTI VERA, ARMANDO: *"Ainsi toute la philosophie est come un arbre..."*, Nº 238, pág. 74 * *Comarca científica: La inagotable sabiduría del "Yi-King"; Logística,* Nº 239, pág. 116 * *Teología y mística en la obra de Ortega y Gasset,* Nº 241, pág. 57 * *Comarca científica: La filosofía y las series,* Nº 242, pág. 55 * *Comarca científica: Las oscuras raíces del arte: Alucinógenos; Las hormonas adrenales; Stress,* Nº 243, pág. 114.

AYALA, FRANCISCO: *El nacionalismo sano, y el otro,* Nº 242, pág. 5.

BALLBÉ, RAÚL: *Llamado y descubrimiento del tú,* Nº 239, pág. 101 * *Repetición de Ortega,* Nº 241, pág. 156 * Marcos Victoria: *"Freud, Jung, Adler"*, Nº 242, pág. 76 * *Meditación de la despedida,* Nº 243, pág. 67.

BALZER, CARMEN: *Roger Godel: "Ensayos sobre la experiencia liberadora"*, Nº 243, pág. 102.

BARBIERI, VICENTE: *Jorge Vocos Lescano: "El alma hasta la superficie",* Nº 233, pág. 95; *Heinrich von Kleist: "El príncipe de Homburgo",* pág. 99 * *Bernardo Canal-Feijóo: "Confines de Occidente",* Nº 236, pág. 106 * *Katherine Mansfield: "Una taza de té",* Nº 238, pág. 94.

BENEDETTI, MARIO: *Esa boca,* Nº 236, pág. 72.

BENICHOU, PAÚL: *Kublai Khan, Coleridge y Borges,* Nº 236, pág. 57.
BENÍTEZ, JAIME: *Recuerdo de Ortega,* Nº 241, pág. 192.
BENN GOTTFRIED: *Los artistas y la vejez,* Nº 239, pág. 29.
BERGER, RENÉ: *Atenas y la historia,* Nº 234, pág. 76.
BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS: *Impresión de Claudel,* Nº 234, pág. 1.
BIANCO, JOSÉ: *A propósito de "La mujerzuela respetuosa",* Nº 239, pág. 141.
BIOY CASARES, ADOLFO: *Beatriz Guido: "La caída",* Nº 243, pág. 82.
BISSELL, CLAUDE T.: *La novela anglo-canadiense,* Nº 240, pág. 39.
BLANCO AMOR, JOSÉ: *Hermann Hesse: "Tres momentos de una vida",* Nº 236, pág. 86.
BOCK, WERNER: *Algunos aspectos de la literatura alemana actual,* Nº 236, pág. 62.
BORGES, JORGE LUIS: *El escritor argentino y la tradición,* Nº 232 pág. 1* *Parábola de Cervantes y del Quijote,* Nº 233, pág. 3 * *Adolfo Bioy Casares: "El sueño de los héroes",* Nº 235, pág. 88 * *L'Illusion Comique,* Nº 237, pág. 9 * *Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada,* Nº 242, pág. 52 * *Parábola del palacio,* Nº 243, pág. 1.
BRADY, ALEXANDER: *El Canadá moderno,* Nº 240, pág. 6.
BURCKHARDT, CARL J.: *Encuentro con Ortega,* Nº 241, pág. 179.

CAILLOIS, ROGER: *Leyes de la guerra en China. U-Tse, Se-Ma y Sun-Tse: Textos sobre la guerra,* Nº 234, pág. 27.
CALVEYRA, ARNALDO: *Koechel 421,* Nº 238, pág. 60 * *La siesta del domingo,* Nº 243, pág. 61.
CANAL-FEIJÓO, BERNARDO: *Florencio Escardó: "Anatomía de la familia"; "El alma del médico",* Nº 232, pág. 48 * *¿Qué hacer?,* Nº 237, pág. 73.
CASSOU, JEAN: *José Ortega y Gasset,* Nº 241, pág. 73.
CIARLO, HÉCTOR OSCAR: *Sindicalismo y Estado,* Nº 237, pág. 124 * *Juan Adolfo Vázquez: "Metafísica y cultura",* Nº 238, pág. 96; * *Benedetto Croce: "La poesía",* Nº 239, pág. 119; *A Fernández Suárez: "El tiempo y el* hay". pág. 124 * *Los dos "hoy" de la historia,* Nº 241, pág. 62 * *Julián Marías: "Ensayo de teorías",* Nº 242, pág. 74.
CÓCARO, NICOLÁS: *Miguel D. Etchebarne: "Juan Nadie",* Nº 232, pág. 54.
CORPUS BARGA: *Un aspecto de Ortega. El refractario,* Nº 241, pág. 170.
COWES, HUGO W.: *El motivo de la fuente en la poesía de Antonio Machado,* Nº 234, pág. 52; *Vicente Fatone: "Filosofía y Poesía",* pág. 95 * *Nuestra enseñanza secundaria,* Nº 237, pág. 121 * *Conde de Listowell: "Historia crítica de la estética moderna",* Nº 238, pág. 100.
CREIGTON, D. C.: *Escritores canadienses de prosa inglesa. Historia y ciencias sociales,* Nº 240, pág. 90.

CHACEL, ROSA: *Sobre "La fatalidad de los cuerpos",* Nº 239, pág. 105 * *Respuesta a Ortega. La novela no escrita,* Nº 241, pág. 97 * *Comentario tardío sobre Simone de Beauvoir,* Nº 243, pág. 9.

CHOQUETE, ROBERT: *La vida sale de la muerte,* Nº 240, pág. 53.
CHURCHILL, WINSTON: *T. E. Lawrence,* Nº 235, pág. 2.

ELIZALDE, ELENA SANSINENA DE: *Mi amistad con Ortega,* Nº 241, pág. 187.

FATONE, VICENTE: *Universitas,* Nº 237, pág. 15.
FERNÁNDEZ SUÁREZ, ÁLVARO: *El viajero antiguo,* Nº 241, pág. 74.
FERRARI, GUSTAVO: *La rosa y el tiempo,* Nº 235, pág. 84 * *Ricardo Bacchelli: "El hijo de Stalin",* Nº 239, pág. 127.
FERRATER MORA, JOSÉ: *De la Filosofía a la "Filosofía",* Nº 241, pág. 21.
FINCH, ROBERT: *La estatua,* Nº 240, pág. 54.
FORSTER, E. M.: *"El troquel", de T. E. Lawrence,* Nº 235, pág. 31.
FRANZE, JUAN PEDRO: *La visita de Hindemitz; "Il Prigionero", de Luigi Dallapiccola; Ciclo de Música contemporánea en Mendoza,* Nº 232, pág. 70 * *Elogio de Beckmesser. Demorada recordación de un aniversario: Eduard Hanslick.* Nº 235, pág. 103 * *"La figlia di Iorio"; "Persephone",* Nº 236, pág. 113 * : *Música,* Nº 238, pág. 102 * *"Porgy and Bess",* Nº 239, pág. 138 * *Ida y vuelta,* Nº 242, pág. 86 * *Novedades en el campo de la Ópera: Gian-Carlo Menotti, Henri Sauguet, Juan José Castro,* Nº 243, pág. 40.
FRYE, NORTHROP: *La poesía anglo-canadiense,* Nº 240, pág. 30.

GÁNDARA, CARMEN: *¿Libertad?,* Nº 237, pág. 27 * *"Claridad sobre las cosas",* Nº 241, pág. 69.
GHIANO, JUAN CARLOS: *Enrique Anderson Imbert: "Historia de la literatura hispanoamericana",* Nº 234, pág. 99; *Xavier de Villaurrutia: "Poesía y teatro* pág. 90; *Mario A. Lancelotti: "El traficante",* pág. 93 * *Alberto Girri y la poesía,* Nº 243, pág. 88.
GIRRI, ALBERTO: *Palomas; Es un hermano,* Nº 233, pág. 1 * *Acto de fe,* Nº 237, pág. 48 * *A la tristeza; Efectos del amor,* Nº 238, pág. 43 * *El secreto,* Nº 243, pág. 57.
GONZALEZ LANUZA, EDUARDO: *Sí, por el aire,* Nº 232, pág. 9 * *Roy Bartholomew: "Cien poesías rioplatenses. 1800-1950 Antología",* Nº 233, pág. 97; *Jacques Feschotte: "Albert Schweitzer",* pág. 101 * *Crommelynck en el escenario circular,* Nº 234, pág. 109 * *Richard Wright: "El extraño",* Nº 235, pág. 89 * *Doce entresueños,* Nº 236, pág. 31 * *Rescate de la cordura,* Nº 237, pág. 49 * *Antonina Vallentin: "El drama de Alberto Einstein",* Nº 238, pág. 84 * *Ramón Gómez de la Serna: "Antología",* pág. 88; *Eudora Welty: "El corazón de Ponder",* pág. 92 * *M. Tamayo y A. Ruiz Díaz: "Borges, enigma y clave"* Nº 239, pág. 122 * *Marco Denevi: "Rosaura a las diez",* Nº 242, pág. 65; *Las marionetas de Salzburgo,* pág. 89 * *Alexandre Arnoux: "La cifra",* Nº 243, pág. 80 * *Christopher Fry: "Un fénix demasiado frecuente"; "La dama no es para la hoguera",* Nº 243, pág. 93.
GRANDBOIS, ALAIN: *Con tu vestido . . . ; El alma amortajada,* Nº 240, pág. 60.
GRANT, DOUGLAS: *La literatura canadiense,* Nº 240, pág. 5.

GREENE, GRAHAM: *Tareas especiales,* Nº 232, pág. 10.
GRIEBEN, CARLOS F.: *Con todas tus criaturas,* Nº 238, pág. 61 * *Helena Muñoz Larreta: "La pregunta",* Nº 239, pág. 131 * *Edzar Schaper: "El último pope"* Nº 242, pág. 72.
GROVE, FREDERICK PHILIP: *Por sendas de la pradera,* Nº 240, pág. 60.
GUASTA, EUGENIO: *François Mauriac: "La piedra del escándalo"; "El mal",* Nº 239, pág. 128 * *Julián Martel: "La Bolsa",* Nº 243, pág. 83.
GUILLÉN, JORGE: *El acorde,* Nº 242, pág. 1.
GÜIRALDES, RICARDO: *Carta a Valery Larbaud, en la Isla del Elba,* Nº 233, pág. 110.
GULLÓN, RICARDO: *Ortega, crítico literario,* Nº 241, pág. 89.

HALPERIN DONGHI, TULIO: *Juan Alvárez, historiador,* Nº 232, pág. 27 * *Enrique Anderson Imbert: "Estudios sobre escritores de América",* Nº 233, pág. 93 * *Jean Sarrailh: "L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siecle"* Nº 236, pág. 98 * *La historiografía argentina en la hora de la libertad,* Nº 237, pág. 114.
HARRIAGUE, MAGDALENA: *Los bautismos,* Nº 239, pág. 50.
HEBERT, ANNE: *La casa de la explanada,* Nº 240, pág. 68.
HEREDIA, CARLOS: *"L'esprit des lettres": franceses y latinoamericanos,* Nº 234, pág. 111.

JURADO, ALICIA: *Alberto Salas: "Relación parcial de Buenos Aires",* Nº 242, pág. 58; *Alejandro Ruiz Guiñazú: "La deuda",* pág. 68; *Chardes A. Brady: "Escenario de locos",* pág. 71 * *E. J. Edwards: "Oscuro enemigo",* Nº 243, pág. 86; *Roberto Payró: "Teatro completo",* pág. 101.

KASSNER, RUDOLF: *París en 1900. Intelectuales y artistas,* Nº 234, pág. 5.
KOMAR, EMILIO: *Hans Urs von Balthasar: "Esencia de la verdad",* Nº 242, pág. 73.
KRAPF, E. EDUARDO: *El significado del psicoanálisis para nuestra imagen del hombre,* Nº 242, pág. 46.

LABROUSSE, ELISABETH GOGUEL DE: *Romano Guardini: "Pascal o el drama de la conciencia cristiana",* Nº 236, pág. 95.
LANCELOTTI, MARIO A.: *Sobre "Notas de un novelista",* Nº 232, pág. 37 * *Ricardo Bacchelli: "Una pasión conyugal",* Nº 233, pág. 85 * *Graham Greene: "La niñez perdida",* Nº 235, pág. 98 * *Dino Buzzati: "El derrumbe",* Nº 238, pág. 91 * *Carlos Mastronardi: "Valéry o la infinitud del método",* Nº 242, pág. 59; *Alexander Lernet-Holenia: "Las dos Sicilias",* pág. 69 * *Ezequiel Martínez Estrada: "Marta Riquelme",* Nº 243, pág. 74; *Evangelina Bergadá: "La obra poética de Carlos Mastronardi",* pág. 92.
LANZA DEL VASTO: *Vinoba o la nueva peregrinación,* Nº 233, pág. 4 * *La no violencia en Sicilia: Danilo Dolci,* Nº 243, pág. 116.

LAYTON IRVING: *El nacimiento de la tragedia,* Nº 240, pág. 55.
LE PAN, DOUGLAS: *La red y la espada,* Nº 240, pág. 56.
LIDDEL HART, B. H.: *T. E. Lawrence, Aldington y la verdad,* Nº 235, pág. 11.
LWOFF, NICOLÁS: *Los "Tratados" de André Lhote,* Nº 232, pág. 67 * *Henri Matisse,* Nº 233, pág. 103 * *Fra Angélico y el sueño del Paraíso,* Nº 236, pág. 108.

MACAROW, VERA: *Marcel Proust: "Jean Santeuil",* Nº 233, pág. 87 * *Grupo de Artistas Modernos,* Nº 235, pág. 100.
MADARIAGA, SALVADOR DE: *Nota sobre Ortega,* Nº 241, pág. 13.
MAIORANA, MARÍA TERESA: *Un poema de Ezra Pound,* Nº 242, pág. 22.
MALINOW, INÉS: *Françoise Sagan: "Bonjour Tristesse",* Nº 235, pág. 93 * *Arthurt Koestler: "Euforia y utopía",* Nº 242, pág. 62.
MANTOVANI, FRYDA SCHULTZ DE: *Homenaje de "La Licorne" a María Eugenia Vaz Ferreira,* Nº 232, pág. 64 * *La América abstracta,* Nº 237, pág. 99.
MANTOVANI, JUAN: *La formación del hombre libre,* Nº 237, pág. 18 * *Apariencia y realidad de un régimen,* Nº 239, pág. 24 * *Ortega y la idea de Universidad,* Nº 241, pág. 136.
MARÍAS, JULIÁN: *El futuro de Ortega,* Nº 241, pág. 15.
MARRÉ, LUIS: *Los ojos; las imágenes,* Nº 242, pág. 45.
MARTINI, M. CLOTILDE REZZANO DE: *Un poema de Ezra Pound,* Nº 242, pág. 22.
MASSUH, VÍCTOR: *Restitución de la verdad,* Nº 237, pág. 107 * *¿Y América?,* Nº 238, pág. 28.
MASTRONARDI, CARLOS: *Paul Valéry: "Miradas al mundo actual"; "La idea fija"* Nº 233, pág. 89 * *Guillermo de Torre: "¿Qué el es superrealismo?",* Nº 236, pág. 102 * *El periodismo laudatorio de ayer,* Nº 237, pág. 54.
MAUROIS, ANDRÉ: *Últimas palabras,* Nº 232, pág. 23 * *Heinrich von Kleist,* Nº 233, pág. 30.
MERCADER, MANUEL, S. J.: *Catolicismo, intransigencia y libertad,* Nº 237, pág. 37.
MORTIMER, RAYMOND: *Las acusaciones de Richard Aldington,* Nº 240, pág. 39.
MUÑOZ LARRETA, HELENA: *Como la alondra,* Nº 234, pág. 81 * *La mentira,* Nº 235, pág. 63.
MURENA, H. A.: *El país de la memoria,* Nº 236, pág. 9 * *Una sencilla aclaración,* pág. 119.

NELLIGAN, EMILE: *El navío de oro,* Nº 240, pág. 62.

OCAMPO, VICTORIA: *Felix culpa,* Nº 235, pág. 42. * *La hora de la verdad,* Nº 237, pág. 2; *El hombre del látigo,* pág. 142 * *Ricardo Baeza: Adrienne Monnier,* Nº 239, pág. 1 * *A manera de introducción (Letras canadienses),* Nº 240, pág. 1 * *Mi deuda con Ortega,* Nº 241, pág. 206.
OLIVERA, MIGUEL ALFREDO: *¿El fin de nuestro mundo?,* Nº 234, pág. 48.
ONIS, HARRIET DE: *Nilita Vientós Gastón: "Introducción a Henry James",* Nº 242, pág. 61.
ORCE REMIS, GUILLERMO: *Elegía,* Nº 234, pág. 84.

ORIZ, LUCILO: *Enrique Williams Alzaga: "La pampa en la novela argentina"*, Nº 242, pág. 64.

PAGE, P. K.: *Huraño entre ellos crece*, Nº 240, pág. 57.

PAITA, JORGE A.: *In memoriam*, Nº 233, pág. 55 * *Aproximación a ciertos problemas*, Nº 237, pág. 88 * *Hasta que vuelva ayer; El ayer dormido*, Nº 239, pág. 100 * *Dos aspectos de la filosofía de Ortega y Gasset*, Nº 241, pág. 49 * *Nuestra actualidad pública. A propósito de Cuadrante del Pampero", de E. Martínez Estrada*, Nº 243, pág. 69.

PARPAGNOLI, HUGO: *Crítica de arte: Victorica, igual a sí mismo*, Nº 239, pág. 134 * *Josefina Miguens, Horacio Butler, Manuel Ángeles Ortiz, Raúl Soldi*, Nº 242, pág. 80 * *Sergio de Castro. Tres pintores italianos. Horacio Coppola: "Esculturas de O Aleijadinho"*, Nº 243, pág. 105.

PASEYRO, RICARDO: *Los setenta años de Jules Supervielle*, Nº 232, pág. 60.

PÉNARD, JEAN: *La "Correspondencia" de Gide y de Valéry*, Nº 238, pág. 68 * *La vida de Andrè Gide fotografiada*, Nº 239, pág. 132.

PERALTA, CARLOS: *Utopía y anarquía*, Nº 233, pág. 25 * *La rosa negra*, Nº 237, pág. 113 * *Inventario*, Nº 238, pág. 81 * Nº 239, pág. 113 * Nº 242, pág. 53.

PÉREZ CATAN, MAURICIO: *El humanismo visto por el profesor Toffanin*, Nº 232, pág. 79.

PERSANO, ALDO LUIS: *"Rashomón"*. Nº 233, pág. 107.

PEYROU, GRAZIELLA: *El padre*, Nº 232, pág. 32.

PEZZONI, ENRIQUE: *Dos películas sobre dos novelas*, Nº 236, pág. 117 * *El cine al día*, Nº 239, pág. 144 * *"El globo rojo"; "Un caso de honra"*, Nº 242, pág. 90.

PIÑERA, VIRGILIO: *El enemigo*, Nº 236, pág. 52 * *La carne; La caída; El infierno*, Nº 242, pág. 80.

POUND, EZRA: *En Perigord*, Nº 242, pág. 24.

POZZI, HÉCTOR: *Sobre las defensas del espíritu*, Nº 237, pág. 43 * *Ortega, como nosotros*, Nº 241, pág. 141 * *Aldous Huxley: "El genio y la diosa"*, Nº 243, pág. 78.

REST, JAIME: *Virgina Woolf y la función crítica*, Nº 238, pág. 45 * *Forster y su "Paso a la India"*, Nº 239, pág. 52.

RÍO, MANUEL: *La consolidación de la libertad*, Nº 237, pág. 30.

RÍOS PATRÓN, JOSÉ LUIS: *El laberinto de Borges*, Nº 237, pág. 66 * *Vicente Barbieri*, Nº 243, pág. 72.

RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, NORBERTO: *Crónica del desastre*, Nº 237, pág. 109.

RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ: *Walt Whitman y la literatura*, Nº 239, pág. 13.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Rodó íntimo*, Nº 235, pág. 77.

RODRÍGUEZ TOMEU, HUMBERTO: *El bondadoso ministro*, Nº 243, pág. 62.

ROMERO, FRANCISCO: *Anotación sobre la Universidad*, Nº 237, pág. 10 * *Ortega y el ausentismo filosófico español*, Nº 241, pág. 24.

ROSALES, CÉSAR: *Eduardo González Lanuza: "Cuando el ayer era mañana"* Nº 236, pág. 83.
ROUGEMONT, DENIS DE: *Las libertades que podemos perder,* Nº 238, pág. 1 * *Los alegres palurdos del Kremlin,* Nº 243, pág. 35.
ROUTIER, SIMONE: *Pido,* Nº 240, pág. 59.

SÁBATO, ERNESTO: *Aquella patria de nuestra infancia,* Nº 237, pág. 23.
SAINT-DENYS-GARNEAU: *Acompañamiento,* Nº 240, pág. 59.
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN: *El niño dormido,* Nº 234, pág. 86.
SEBRELI, JUAN JOSÉ: *Ernesto Palacio: "Historia de la Argentina. 1515-1938",* Nº 234, pág. 101 * *Miguel Ángel Speroni: "Las arenas",* pág. 104.
SERRANO PONCELA, SEGUNDO: *Ortega en el Finisterrae,* Nº 241, pág. 32.
SCHOO, ERNESTO: *Silvina Ocampo* y *J. R. Wilcoock: "Los traidores",* Nº 243, pág. 97.
SHERRARD, PHILIP: *¿Vivimos en una época poscristiana?,* Nº 242, pág. 10.
SMITH, A. J. M.: *Para encerrar en un poema,* Nº 240, pág. 58.
SOLER, SEBASTIÁN: *La ley y nuestra impaciencia,* Nº 237, pág. 23.
SQUIRRU, RAFAEL: *La ausencia,* Nº 243, pág. 65.
SOSA LÓPEZ, EMILIO: *Los nardos,* Nº 238, pág. 39.
STORRS, RONALD: *T. E. Lawrence y el libro de Aldington,* Nº 235, pág. 22.
SUR: *Rómulo Gallegos,* Nº 232, pág. 63; *"Imago Mundi",* pág. 74; *Índice General de los años 1953 y 1954,* Nos. 210 a 231, pág. 76. *Libros recibidos,* Nº 233, pág. 117 * Nº 234, pág. 113 * *Cronología de T. E. Lawrence,* Nº 235, pág. 1; *Colaboraciones sobre T. E. Lawrence. Colaboradores,* pág. 109 * *Libros recibidos,* Nº 236, pág. 121 * *Ortega y la censura franquista,* Nº 237, pág. 142; *Libros recibidos,* pág. 143 * *Calendario,* Nº 238, pág. 105; *Libros recibidos,* pág. 108 * *Colaboradores del Número Canadiense,* Nº 240, pág. 104; *El Instituto Cultural Argentino-Canadiense,* pág. 106.
SYLVESTRE, GUY: *¿Qué es la literatura canadiense en francés?,* Nº 240, pág. 13.

TEILHARD DE CHARDIN, PIERRE: *Reflexiones sobre la felicidad,* Nº 238, pág. 36.
TORRE, GUILLERMO DE: *Rimbaud, poesía y mito,* Nº 233, pág. 66 * *La planificación de las masas por la propaganda,* Nº 237, pág. 61 * *Las ideas estéticas de Ortega,* Nº 241, pág. 79 * *Mariano Picón Salas, novelista,* Nº 243, pág. 77; *José Luis Cano e "Ínsula",* pág. 87.
TOYNBEE, ARNOLD J.: *La inestabilidad de la Historia,* Nº 236, pág. 1,

VALENTIÉ, MARÍA EUGENIA: *Virginia Woolf: "Diario de una escritora",* Nº 234, pág. 98 * *Fenomenología y novela,* Nº 236, pág. 94.
VÁZQUEZ, JUAN ADOLFO: *Al márgen de los días: Títeres con libre albedrío; Murena: ¿teoría o profecía?; La zorra y las uvas,* Nº 232, pág. 57 * *¿Dónde está el pasado? Oriente y Occidente; La filosofía como aspirina.* Nº 234, pág. 90 * *Sueros, hormonas, personas; Gilbert Murray y Wilamowitz: La prueba paradójica,* Nº 238, pág. 80 * *Ortega como circunstancia,* Nº 241, pág. 29.

VELA, FERNANDO: *Evocación de Ortega,* Nº 241, pág. 3.
VIOLA SOTO, CARLOS: *Beatriz Guido: "La casa del ángel",* Nº 235, pág. 95.
VOCOS LESCANO, JORGE: *Agustina Larreta de Álzaga: "Sin riberas",* Nº 232, pág. 53 * *Liras a María Nélida,* Nº 234, pág. 82.

WEIL, SIMONE: *Los estudios secundarios y el amor a Dios,* Nº 232, pág. 16 * *Sobre las contradicciones del marxismo,* Nº 243, pág. 2.
WILSON, ETHEL: *La señora Golightly y la primera convención,* Nº 240, pág. 77.

ZABEL, MORTON DAUWEN: *Introducción al arte de E. M. Forster,* Nº 236, pág. 35.
ZAMBRANO, MARÍA: *Unidad y sistema en la filosofía de Ortega,* Nº 241, pág. 40.

ÍNDICE

Pág.

Juan Ramón Jiménez, premio Nobel, por *María Elena Walsh* 1
Los adoradores del hecho consumado, por *Albert Camus* 5
Respiración, por *Roy Fuller* 11
Biografía de las hadas, por *Fryda Schultz de Mantovani* 15
Comentario, por *Alberto Girri* 26
El arte de juzgar la música, por *Virgil Thomson* 28
La tradición "egotista" en la literatura francesa, por *Pierre Moreau* 35
Cara y cruz, por *Jorge A. Pita* 40
El signo, por *Jorge Capello* 41
La niña Panchita, por *Luisa Mercedes Levinson* 41

CRÓNICAS

Enrique Bullrich (1903-1957), por *Victoria Ocampo* 46
Comentarios al "Comentario del Evangelio", por *Eduardo González Lanuza* 48
Papeles, por *Enrique Anderson Imbert* 55

NOTAS

LIBROS, RELATOS, NOVELA

H. A. Murena: "El centro del infierno", por *Mario A. Lancelotti* 60
Norah Lange: "Los dos retratos", por *E. G. L.* 63
Hermann Kasack: "Falsificaciones", por *Alicia Jurado* 65
Alexander Lernet-Holenia: "El barón Bagge", por *Gustavo Ferrari* 67

BIOGRAFÍAS

Lawrence en el banquillo de los acusados, por *David Garnett* 68
Antonina Vallentin: "El Greco", por *A. J.* 74

TEATRO

Miguel de Ghelderode: "Teatro", por *E. G. L.* 75
François Mauriac: "El pan vivo", por *Eugenio Guasta* 76

ENSAYOS, FILOSOFÍA

Víctor Massuh: "América como inteligencia y pasión", por *Emilio Sosa López* 78
Martín Heidegger: "Introducción a la metafísica", por *Héctor Oscar Ciarlo* 81

CRÍTICA DE ARTE

Exposición y Escuela de Cerámica; Tercer Salón de Arte Sacro, por *Hugo Parpagnoli* 90

MÚSICA

Rossini y Mozart en el "Colón"; La Ópera de Pekin, por *Juan Pedro Franze* 94

CINEMATÓGRAFO

"Candilejas", por *M. A. L.* 100

REVISTAS

"La Fiera Letteraria", por M. A. L. 103

NOTAS DE LA REDACCIÓN

Conferencia de Escritores Asiáticos 104
Dos erratas 105
Índice general de los años 1955 y 1956. Números 232 a 243 106

Este número 244
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 18 de marzo de
mil novecientos cincuen-
ta y siete en la Im-
prenta López, Pe-
rú 666, Buenos
Aires. Repúbli-
ca Argen-
tina.

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

REVISTA SUR

VENTA ESPECIAL

POR FALTA DE ESPACIO EN NUESTRO DEPÓSITO

COLECCIÓN DE 40 números de Sur incluyendo los números especiales dedicados a las LETRAS NORTEAMERICANAS, LETRAS ITALIANAS Y XX ANIVERSARIO ..... $ 50.—

Esta selección comprende los siguientes números:

1, 2, 3, 5, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 103, 105, 109, 118, 121, 144, 159, 160, 163, 167, 173, 174, 176, 179, 182, 183, 186, 187, 188 y 189.

NÚMERO Especial del XX ANIVERSARIO con 8 números agregados: 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 y 51 ..... $ 25.—

ANTOLOGÍA DE LAS LETRAS NORTEAMERICANAS con 3 números agregados: 1, 2 y 3 $ 10.—

ANTOLOGÍA DE LAS LETRAS ITALIANAS con 10 números agregados: 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206 y 207/8 ..... $ 30.—

SAN MARTÍN 689 BUENOS AIRES

REVISTA SUR

VENTA DE LOS NUMEROS ATRASADOS

Números que se venden a $ 2.—:

1, 2, 3, 5, 36, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 118, 121, 122, 139, 144, 159, 160, 163, 167, 173, 174, 176, 179, 182, 183, 186, 187, 188 y 189.

Números que se venden a $ 5.—:

41, 55, 59, 60, 63, 95, 120, 128, 140 y 184.

Números que se venden a $ 10.—:

12, 28, 42, 54, 70, 71, 72, 78, 90, 106, 123, 124, 127, 145, 146, 166, 168, 169 y 180.

Números que se venden a $ 18.—:

4, 25, 35, 38, 56, 65, 93, 100, 110, 125, 133, 134, 135, 143, 181 y 185.

Números que se venden a $ 36.—:

11, 22, 24, 26, 27, 29, 33, 34, 39, 40, 43, 57, 58, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 76, 80, 81, 85, 86, 88, 89, 92, 97, 98, 99, 107, 108, 111, 112, 116, 117, 119, 126, 130, 131, 136, 141, 142, 151, 152, 157, 162, 164/5, 171, 172, 175, 177 y 178.

Números que se venden a $ 72.—:

7, 13, 19, 30, 77, 79, 91 y 94.

Números que se venden a $ 90.—:

8, 31, 82, 83, 84, 137 y 150.

Números que se venden a $ 180.—:

6, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 132 y 138.

CANJE

Los números de $ 180.— se CANJEAN por su importe en revistas de otros precios del antiguo y actual formato.

Los números 6, 10, 14, 15, 16 y 17 se CANJEAN por *todos los números* de $ 2.— y $ 5.— del antiguo y actual formato incluyéndose además los números especiales dedicados a las LETRAS NORTEAMERICANAS, ITALIANAS y del XX ANIVERSARIO.

REVISTA SUR

VENTA DE LOS NÚMEROS DEL NUEVO FORMATO

(Años 1951 a 1955)

Números que se venden a $ 2.—:

198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207/8, 215/16, 219/20, 224, 228, 230, 231, 232, 233, 234 y 236.

Números que se venden a $ 9.—:

200, 206, 213/14, 217/18, 221, 222, 223, 226, 227, 229 y 235.

Números que se venden a $ 90.—:

197, 209/10, 211/12 y 237.

Números que se venden a $ 180.—:

195/6.

CANJE

El número 195/6 se CANJEA por *todos los números* de $ 2.— y $ 9.— de esta lista.

REVISTA SUR

NUMEROS ESPECIALES

Nº	46:	Defensa de la Inteligencia	$ 5.—
Nº	47:	Dedicado a SARMIENTO	$ 5.—
Nº	61:	La guerra	$ 36.—
Nº	75:	X Aniversario	$ 18.—
Nº	87:	La guerra en América	$ 36.—
Nº	96:	LETRAS BRASILEÑAS	$ 36.—
Nº	113/14:	LETRAS NORTEAMERICANAS .	$ 10.—
Nº	115:	Dedicado a JEAN GIRAUDOUX .	$ 36.—
Nº	129:	La paz	$ 36.—
Nº	132:	Dedicado a PAUL VALÉRY . . .	$ 180.—
Nº	147/9:	LETRAS FRANCESAS	$ 90.—
Nº	153/56:	LETRAS INGLESAS	$ 180.—
Nº	158:	Dedicado a CERVANTES	$ 18.—
Nº	161:	Dedicado a GANDHI	$ 90.—
Nº	170:	Dedicado a CHOPIN	$ 36.—
Nº	190/91:	Los Derechos del Hombre	$ 90.—
Nº	192/94:	XX ANIVERSARIO	$ 25.—
Nº	200:	Homenaje a BERNARD SHAW y ANDRÉ GIDE	$ 9.—
Nº	206:	Homenaje a SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ	$ 9.—
N:	217/18:	Homenaje a RICARDO GÜIRALDES y LEONARDO	$ 9.—
Nº	225:	LETRAS ITALIANAS	$ 28.—
Nº	235:	Dedicado a T. E. LAWRENCE . . .	$ 9.—
Nº	237:	POR LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL	$ 90.—
Nº	240:	LETRAS CANADIENSES	$ 90.—
Nº	241:	Dedicado a JOSÉ ORTEGA Y GASSET	$ 90.—

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN

SAN MARTÍN 689 BUENOS AIRES

CESARE PAVESE

NOCHE DE FIESTA

Fascinantes narraciones de uno de los maestros de la literatura italiana contemporánea. Traducción de Alberto Luis Bixio. $ 35.—

•

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES



IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

La vajilla fina ¡más económica!

Nuevo

RIGOPAL

marfil y verde nilo

Producida por los fabricantes de vidrio marca "Pyrex"



Cristalerías Rigolleau S. A.

Moreno 570 - Sección Artistica - Buenos Aires





Economice 30%

Viaje económicamente en el más moderno de los aviones de primera clase en servicio en el Atlántico Sur, el SUPER G AIR FRANCE.

A partir del primero de Marzo, gracias a las nuevas tarifas turista economizará un 30% viajando en aviones de primera clase, proverbialmente reconocidos por la rapidez, seguridad y puntualidad que a sus viajes brindan.

Utilice la clase turista beneficiándose en un 30% sobre las tarifas de primera clase con iguales aviones, iguales horarios, e itinerarios, iguales tripulaciones y personal auxiliar a bordo y comidas calientes fieles exponentes de la calidad francesa.

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

"a la vanguardia
del progreso"

Informes: CANGALLO 549 - T. E. 30 - 1525 y en su agencia de viajes

Del renovador del
Derecho Constitucional
Dr. Carlos Sánchez Viamonte

2 OBRAS DE GRAN ACTUALIDAD

MANUAL DE DERECHO CONSTITUCIONAL

Expone los problemas de nuestro presente con el único criterio que satisfará a todos: el jurídico.

COMPENDIO DE INSTRUCCIÓN CÍVICA

Un nuevo libro de Instrucción Cívica, que es la más pura y cabal expresión didáctica del espíritu democrático argentino.
Para 3er. año Comercial, 4º Normal y 5º Bachiller.

Solicítelos en las buenas librerías

EDITORIAL
KAPELUSZ
Medio siglo
al servicio de la educación
MORENO 372
BUENOS AIRES



Cómo el hombre acortó la noche

En la lucha que sostiene el hombre, desde hace siglos, para prolongar las horas de luz, ha tenido activa participación el petróleo, presente en múltiples elementos de la iluminación moderna.
A la aplicación del petróleo en ese campo, como en muchos otros, contribuye el trabajo de los Laboratorios de Investigación Esso.

Esso

ESSO SOCIEDAD ANONIMA
PETROLERA ARGENTINA

Si necesita una horquilla o un juego de muebles...

Cualquier artículo que usted necesite, lo encontrará siempre en Gath & Chaves con esa calidad que le ha permitido acrecentar su prestigio a través del tiempo. Esta constante preocupación de Gath & Chaves por la nobleza de su mercadería, se viene confirmando desde 1883 con la preferencia que el público ha demostrado siempre por su sello, sinónimo de la más amplia garantía.

SEÑORAS: CONFECCIONES - SPORT - MODAS TAPADOS - LENCERIA - BATONES - ARTICULOS DE PUNTO - CORSES - MEDIAS - ZAPATERIA - GUANTES **CABALLEROS:** CONFECCIONES - SASTRERIA CAMISERIA - CORBATERIA - BONETERIA GUANTES - SOMBRERERIA - ZAPATERIA SPORT - **NIÑOS:** CONFECCIONES PARA VARONES - CONFECCIONES PARA NIÑAS - MODAS DELANTALES - LENCERIA BONETERIA - ZAPATERIA COLEGIALES - BEBES **HOGAR:** MUEBLERIA - TAPICERIA - ALFOMBRAS - BAZAR - MENAJE - COLCHONES - ARTICULOS ELECTRICOS Y SANITARIOS - **TELAS:** TEJIDOS - SEDERIA - LANERIA - CAMA - BAÑO - **NOVEDADES:** MERCERIA - GARNITURES - MARROQUINERIA - MAQUINAS DE COSER - **VARIOS:** PERFUMERIA - JUGUETERIA - COMESTIBLES - BEBIDAS - FIAMBRERIA - PASTELERIA - BOMBONERIA - VALIJERIA - MANTAS **"SERVICE":** TEA ROOM - PELUQUERIA - TALLER RELOJERIA - **SEÑORAS:** CONFECCIONES - SPORT - MODAS - TAPADOS - LENCERIA - BATONES - ARTICULOS DE PUNTO - CORSES - MEDIAS - ZAPATERIA - GUANTES - **CABALLEROS:** CONFECCIONES - SASTRERIA - CAMISERIA - CORBATERIA - BONETERIA - GUANTES - SOMBRERERIA - ZAPATERIA - SPORT - **NIÑOS:** CONFECCIONES PARA VARONES - CONFECCIONES PARA NIÑAS - ZAPATERIA - COLEGIALES

Gath & Chaves

FLORIDA Y CANGALLO (R. 28) Y 19 SUCURSALES EN EL INTERIOR DE LA REPUBLICA

COMPENDIOS NOVA

DE INICIACIÓN CULTURAL

Introducciones, esquemas y panoramas de carácter preuniversitario, destinados a la exposición y análisis de los problemas básicos de la cultura contemporánea.

Pierre Guiraud

LA ESTILÍSTICA.
Una "mise au point" de la ciencia literaria. $ 20.—

James B. Connant

LA CIENCIA MODERNA Y EL HOMBRE ACTUAL.
Compromisos de la ciencia con la conducta y los valores espirituales. $ 18.—

Raúl H. Castagnino

TEORÍA DEL TEATRO.
Todos los aspectos de la escena en sus conexiones técnico-estéticas. $ 24.—

Hermann Schneider

ÉPOCAS DE LA LITERATURA ALEMANA.
Un éxito sin precedentes en las universidades europeas. $ 26.—

Julio E. Payró

PICASSO Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO-SOCIAL CONTEMPORÁNEO.
Ilustrado cronológica y sistemáticamente.

Carmelo B. Bonnet

LA TÉCNICA LITERARIA Y SUS PROBLEMAS.
Intencionada exposición de las normas, requisitos y recaudos que debe observar el escritor.

EDITORIAL NOVA

Perú 613 Buenos Aires

Novedades

Noviembre - Diciembre

A. Magaña Esquivel: *Teatro mexicano del siglo XX* $ 122.50
A. Reyes: *Obras completas.* Volumen III . . . . $ 140.—
Inca Garcilaso de la Vega: *La Lorida del Inca* . 133.—
C. Pellicer: *Práctica de vuelo* . . . . . $ 210.—
M. Aub: *Tres monólogos y uno solo verdadero* . . . $ 35.—

J. Locke: *Ensayo sobre el entendimiento humano* . $ 189.—
N. Hartmann: *Ontología.* Volumen II . . . . . $ 126.—
J. López Morillas: *El Krausismo español* . . . . . $ 52.50

J. Castañeda: *México y el orden internacional* . $ 52.50
V. R. Haya de la Torre: *Treinta años de aprismo* $ 77.—

F. Pichardo Moya: *Los aborígenes de las Antillas* . $ 42.—
A. Salazar: *La música orquestal en el siglo XX* . . $ 30.—

REEDICIÓN

Diccionario de psicología

$122.50

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

INDEPENDENCIA 802
T. E. 23 - 9603
BUENOS AIRES





SQUIBB

A la vanguardia
en la elaboración e investigación de antibióticos.

SABER VIVIR

Nº 117 — NAVIDAD 1956

SUMARIO

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	La oración.
JOSÉ LUIS LANUZA	Los símbolos.
ERNESTO RODRÍGUEZ	La fe.
RODRIGO BONOME	Una ventana abierta a la Edad Media.
ALBERTO GIRRI	Amistad del hombre con Cristo.
ROMUALDO BRUGHETTI	La poesía, arte y expresión.
LUPO A. STEIN	Un museo en Cafayate.
NICOLÁS COCARO	Novelas y cuentos en Argentina y América.

Libros, teatros, música y exposiciones. Y además 12 xilografías por Alberto Nicasio, M. A. Elgarte, Juan Batlle Planas, Enrique Peyceré, Aída Carballo, Domingo Bucci, Fernando López Anaya, Oscar Caprisco, Américo Balán, Juan Ballester Peña, Víctor Rebuffo y Ana María Moncalvo. Y tres reproducciones de Luca di Tomme, Armoldi y Niccolo da Foligno.

Precio del ejemplar $ 15.—

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

SAN MARTÍN 643 BUENOS AIRES

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

PRECIOS:	Por ejemplar	Por suscripción (6 números)
México	$ 10.—	$ 50.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

Ejemplares atrasados, precio convencional.

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país.

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2 o al Apartado Postal Nº 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

Novedades

PAUL VALÉRY, *Variedad* I .. .. $ 45.—

PAUL VALÉRY, *Variedad* II .. .. $ 45.—

Dos importantes tomos de ensayos sobre temas literarios, filosóticos y estéticos, tratados con la penetración y el rigor habituales en el autor de "La idea fija".

MICHEL DE GHELDERODE, *Teatro: Arriba, Signor!, Escorial, Halewyn, Magia roja, La señorita Jaïr, Fastos del infierno* $ 40.—

Seis obras de una violencia de forma y de una fuerza dramática extraordinarias.

MANUEL LAMANA, *Otros hombres* .. .. $ 35.—

El drama de las generaciones de la postguerra española, la rebelión del estudiantado, la cárcel, la huída... Todo ello en una novela apasionante.

OLIVERIO GIRONDO, *En la masmédula* .. .. $ 23.—

El autor, innovador hoy como hace treinta años, sacude el Diccionario, inventando personales palabras.

ELVIO ROMERO, *El sol bajo las raíces* .. .. $ 25.—

Miguel Angel Asturias dice: "Lo que caracteriza la poesía de Elvio Romero es su sabor a tierra, a madera, a agua, a sol...".

RAFAEL ALBERTI, *María Carmen Portela* .. .. $ 30.—

Semblanza de la célebre escultora, hecha con tanta sensibilidad como comprensión. Con 32 láminas en negro.

HORACIO QUIROGA, *El desierto* (Bca. Contemporánea, número 251) .. .. $ 12.—

HORACIO QUIROGA, *Los desterrados* (Bca. Contemporánea, número 263) .. .. $ 12.—

Con la publicación de estos dos volúmenes, la Editorial Losada continúa la edición de las "Obras" de Horacio Quiroga.

NUEVAS EDICIONES

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

J. HESSEN, *Teoría del conocimiento* (núm. 3; 3ª ed.) .. .. $ 12.—

EDUARDO MALLEA, *Fiesta en noviembre* (núm. 89; 3ª ed.) $ 14.—

HORACIO QUIROGA, *Cuentos de la selva* (núm. 255; 2ª ed.) $ 8.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

C U A D E R N O S

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 23

HOMENAJE A GABRIELA MISTRAL

Por J. TORRES BODET, RÓMULO GALLEGOS, GERMÁN ARCINIEGAS, LUIS ALBERTO SANCHES y J. CARRERA ANDRADE.

DWIGHT MACDONALD: *Diez días en El Cairo.*
PAUL IGNOTUS: *La conciencia nacional Húngara.*
MILOVAN DJILAS: *La crisis del sistema comunista.*
JORGE MAÑACH: *Variación hispanoamericana.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, LUIS ARAQUISTAIN, PIERRE EMMANUEL, FERNANDO DÍEZ DE MEDINA, FEDERICO DE ONÍS, ARTURO BAREA, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière. París (8) Francia

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, Bmé. Mitre 950, B. Aires



Revista TIEMPO de AMERICA

Crítica de libros *información*
fotografías *reproducciones*

Adquiérala en kioscos y librerías

CANGALLO 439 BUENOS AIRES
Of. 509

CONTENIDO DEL Nº 1

HERBERT READ: *Psicopatología de la reacción en el arte.*
JOAO DE SOUSA FERRAZ: *Aprendizaje y sus fundamentos.*
JOSERMO MURILLO VACAREZA: *Dictadura y criminogenia.*
JORGE DE LIMA: *La adolescencia en crisis.*
EUGEN RELGIS: *La política, lo social y la cultura.*
GERARDO ANDÚJAR: *Función común del estudiantado de América.*
CARLOS S. BIANCHI, *La escuela rural.*
FELIPE COSSIO DEL POMAR: *Tupac-Amarú, el precursor.*
MARCELINO M. ROMÁN: *Cantares, música y poetas del antiguo méxico.*
LEOPOLDO HURTADO: *Situación del músico argentino.*
DANILO ROMERO: *Notas sobre la crítica de arte.*
VÍCTOR ITURRALDE: Cine abstracto y movimiento.
RODOLFO ALONSO: *Función social en la nueva poesía.*
FRANCISCO URANDO, *García Lorca.*
LUIS EMILIO SOTO: *Roberto F. Giusti.*
Notas de GUSTAVO VALCÁRCEL y EDGARDO CANTÓN.

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



LANCELOT LAW WHITE

La FORMA de lo DESCONOCIDO

Un apasionado anticipo respecto al estilo de vida del futuro. Traducción de Enrique L. Revol. $ 40.—

☆

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

JEAN-PAUL SARTRE

EL EXISTENCIALISMO ES UN HUMANISMO

La célebre polémica sobre la filosofía de nuestro tiempo. Traducción de Victoria Prati de Fernández.

2ª Edición . . . . . $ 20.—

★

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

Revista SUR

CANJE

CANJEAMOS cada uno de los números 6, 10, 14, 15, 16 y 17 por revistas de otros precios y suscripciones hasta completar el importe de $ 180.—

COMPRA

COMPRAMOS los seis números citados por ..... $ 250.—

★

SAN MARTIN 689 T. E. 31 - 3229

BUENOS AIRES

REVISTA SUR

COLECCIÓN COMPLETA

Tenemos en venta la colección completa de los 243 números de la Revista Sur (Años 1931 a 1956).

Al precio de

$ 8.000.— m/n.

o

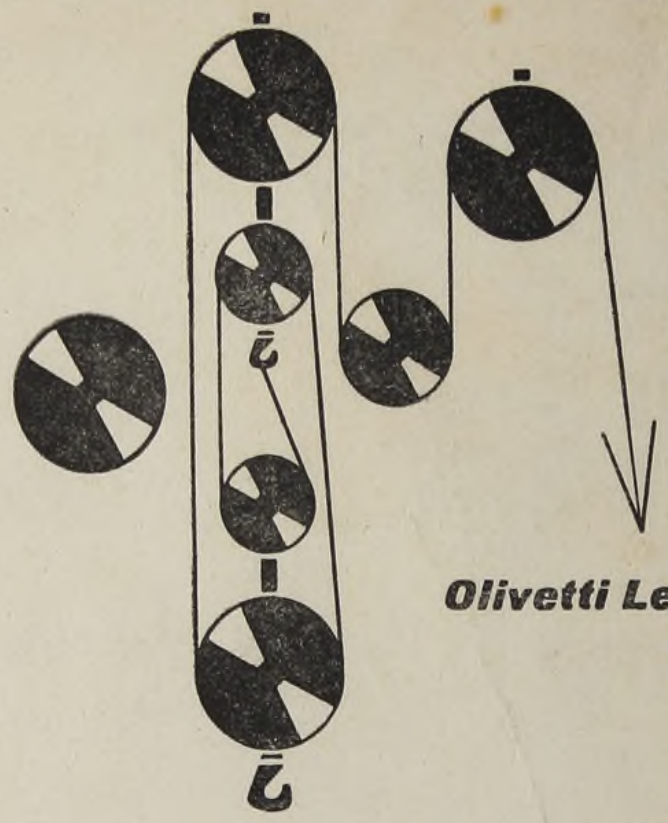
250 dólares

Dada la gran demanda y no existiendo actualmente colecciones completas de SUR en venta en las librerías, es muy probable que este precio aumente considerablemente en muy corto tiempo.

EDITORIAL SUR S. R. L.

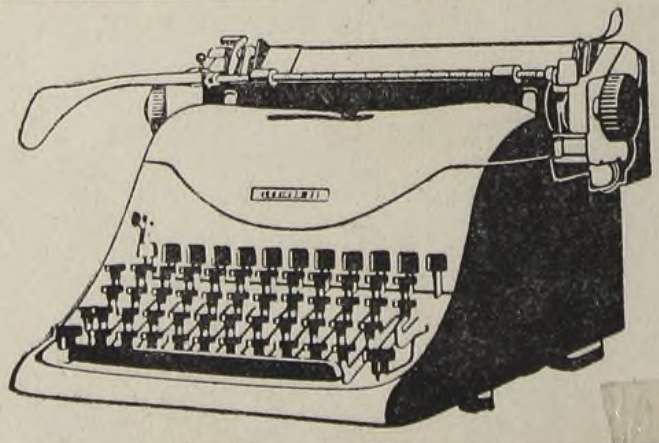
SAN MARTIN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES



Olivetti Lexikon

Por qué *el tacto de la Olivetti Lexikon es diferente al de las otras marcas? Porque su sistema de transmisión de los impulsos es distinto. Desde la tecla al tipo, un juego de tendones de acero continúa la percusión del mecanógrafo. La tecla no ofrece resistencia alguna a la presión obedece de inmediato. Es una danza ágil, veloz y exacta*



Olivetti Argentina S. A.

BUENOS AIRES San Martin 550

H0008044

PREC S1CJ.15.1.