Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

H. A. MURENA	Notas sobre la crisis argentina.
SEBASTIÁN SOLER	El derecho al error.
ALBERTO GIRRI	Poemas.
MARÍA ELENA WALSH	Las que cantan.
A. DE ST.- EXUPÉRY	Creación trascendente al objeto creado.
ALICIA JURADO	El regreso.
LUIS DE ELIZALDE	Alberdi y el momento actual.
HARRIET DE ONÍS	Eugene O'Neill.
MARTA MOSQUERA	La batalla secreta.

CRÓNICAS Y NOTAS

Eduardo González Lanuza: ¿Racismo en Buenos Aires? ● Marcos Victoria: El cine y la cultura "Kitsch" ● LIBROS: Jorge A. Paita: Dos obras de Eduardo Mallea ● A. J.: Vasco Pratolini: "Metello"; Néstor Bodoni: "La boca sobre la tierra"; Luigi Pirandello: "Así es (si os parece)" ● Carmen Balzer: Jean Piaget: "Psicología de la inteligencia" ● Sigfrido Radaelli: Juan Mantovani: "La crisis de la educación"; Bernardo González Arrilli: "El diputado de la libertad. Vida de Marco M. Avellaneda" ● E. G. L.: J. B. Priestley: "Deleite" ● TEATRO; CRÍTICA DE ARTE, por Ernesto Schóo ● REVISTAS, por Victoria Ocampo ● LIBROS RECIBIDOS.

248

SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1957

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO SUC. 59 (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 . . . . . $ 20.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 100.—
Número suelto: $ 20.—

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

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

ALBERTO GIRRI

LA PENITENCIA Y EL MERITO

H0008047
S1CJ.15.1.1 21

La obra más dramática del autor de *Línea de la Vida* y *Examen de nuestra causa.*

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

$ 30.—

★

EDITORIAL SUR S. R. L.
SAN MARTÍN 689 BUENOS AIRES

IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 100.—

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34-1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo

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

ÚLTIMAS EDICIONES ARGENTINAS:

HISTORIA ARGENTINA
(La era colonial)
JULIO V. GONZÁLEZ
$ 45.—

LA POESÍA ARGENTINA EN EL SIGLO XX
JUAN CARLOS GHIANO
$ 70.—

HISTORIA INSTITUCIONAL ARGENTINA
(Reedición)
CARLOS SÁNCHEZ VIAMONTE
Aparecerá en octubre.

★

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

INDEPENDENCIA 802
T. E. 23 - 9603
BUENOS AIRES

SQUIBB

A la vanguardia
en la elaboración e investigación de antibióticos.

EDITORIAL NOVA

presenta

Historia de la cultura española, por FERNANDO SAINZ.

Un sagaz análisis de la formación cultural del pueblo español, desde sus orígenes hasta nuestros días, realizado con profunda originalidad por un gran especialista. Profusamente ilustrado, con 20 láminas fuera de texto. $ 80.—

Pintura moderna, por JULIO E. PAYRÓ.

Explicación de la pintura de los últimos ciento cincuenta años: las distintas escuelas, ubicación de los creadores de su tiempo, el secreto de sus cuadros. Volumen de 260 páginas con 107 ilustraciones. $ 75.—

Geografía y unidad argentina, por FEDERICO A. DAUS.

Un libro de extraordinaria originalidad donde se explica el proceso de integración del territorio político nacional en base a las circunstancias geográficas que influyeran en nuestro pasado histórico. Con 5 mapas en colores. $ 70.—

La educación del hombre moderno, por SIDNEY HOOK.

La crisis contemporánea ha planteado nuevos criterios pedagógicos. Este libro analiza las posibles soluciones. $ 40.—

El gremialismo en los Estados Unidos, por WITT BOWDEN.

Desarrollo, organización actual e influencia mundial de los sindicatos de los EE. UU. $ 30.—

Psicoanálisis del espíritu, por HEINRICH RACKER. $ 38.—

El matricidio en la fantasía, por el DR. W. I. DE OLIVEIRA. $ 40.—

NOVA

Perú 613 Buenos Aires

Del renovador del Derecho Constitucional

Carlos Sanchez Viamonte

DOS OBRAS DE GRAN ACTUALIDAD

Manual de Derecho Constitucional

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

Una obra para el estudiante universitario, el maestro, el profesor, el ciudadano.

Compendio de Instrucción Cívica

De acuerdo con los programas de 3er. año Comercial, 4º Normal y 5º Bachillerato.

Un nuevo libro de Instrucción Cívica que es la más pura y cabal expresión didáctica del espíritu democrático argentino, fortalecido por una técnica rigurosa y eficaz.

EDITORIAL
KAPELUSZ
MORENO 372
BUENOS AIRES

Este es el Bar
donde analizan su
tono de cutis,
y preparan el polvo
facial individual,
que destacará al
máximo su belleza.

POLVO FACIAL

"Hecho a Medida" por

Charles of the Ritz

Los productos de Belleza más preciados del mundo

Exclusivamente en

HARRODS

GATH & CHAVES y sus sucursales

PARIS — LONDRES — NUEVA YORK — BUENOS AIRES

LA GRAN ENCICLOPEDIA DE LA SALUD
NUEVO DICCIONARIO MEDICO

LAROUSSE

Redactado por eminentes especialistas, pone a disposición de un público culto todo lo que es preciso saber para conocerse bien y proteger a los suyos. Su incomparable documentación abarca - con claridad y rigor científico - desde los cuidados más elementales hasta las más atrevidas técnicas contemporáneas.

UNA OBRA TRASCENDENTAL PARA TODO HOGAR

UTIL: en todos los casos de urgencia y para colaborar eficazmente con el médico.

EXACTA: por sus minuciosas descripciones de los órganos, síntomas, medicamentos, etc.

PRACTICA: por su ordenamiento alfabético que permite obtener instantáneamente la respuesta adecuada.

En dos importantes volúmenes magníficamente encuadernados y un novedoso suplemento anatómico de láminas transparentes superpuestas. Miles de ilustraciones fieles y explícitas en negro y colores.

EDITORIAL LAROUSSE - CORDOBA 400 - Bs. As.

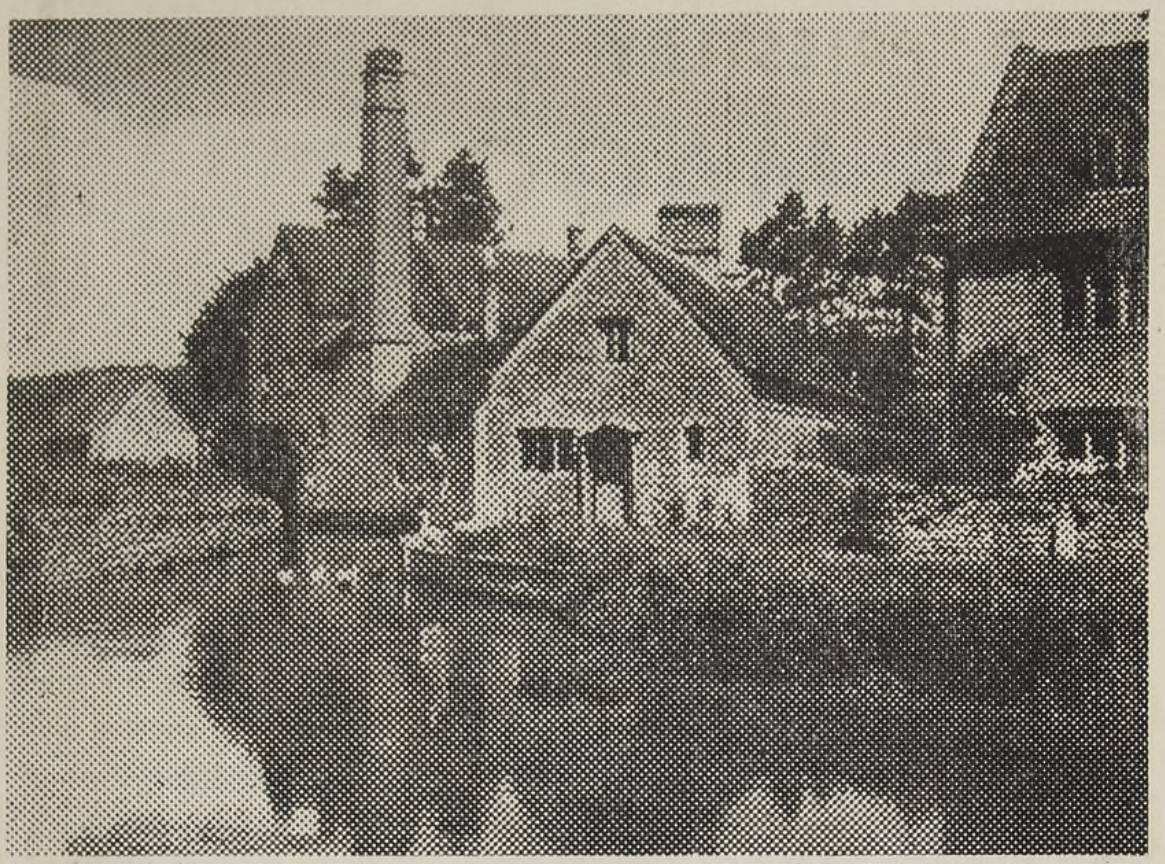
Sírvanse enviarme información detallada y folleto de muestra del Nuevo Diccionario Médico Larousse en 2 tomas.

Nombre y Apellido .....

Dirección .....

Localidad .....

EDITORIAL LAROUSSE
CORDOBA 400
BUENOS AIRES



Pintoresco molino de agua en Slaughter, Inglaterra.

¡Visite más ciudades en EUROPA -sin costo adicional- por la línea aérea de mayor experiencia en el mundo!

La mejor manera de ir a Europa es por Pan American vía Nueva York. Pan American vuela directamente desde Nueva York a más ciudades importantes de Europa que cualquier otra línea aérea.

Y si desea visitar más ciudades en Europa, aproveche el "plan de ciudades extras" de Pan American. Haga escala y pase todo el tiempo que desee, dentro del período de validez de su boleto, en una o todas las ciudades de la ruta.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

Cía. de Aviación Pan American Argentina S. A. C. F. e I.

Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - T. E. 45-0111

J. B. PRIESTLEY

LOS MAGOS

Toda la humanidad, la belleza, y la dulzura de la parábola de *los tres reyes magos* se transmutan en este libro bajo la pluma ácida del extraordinario novelista y dramaturgo inglés para reaparecer convertida en una sátira zumbona y no siempre divertida de nuestra sociedad contemporánea. En lugar del humilde pesebre de Belén, estos tres *magos* de nuestro tiempo acuden a dejar sus dones en un medio poblado por dividendos, producción en masa, directorios y hombres serios (muy serios), preocupados por la "publicidad de alta presión dirigida a la psicología de las multitudes". Pero, como en la parábola del pesebre, es la humanidad toda, son los hombres buenos, humildes y maravillosos de la tierra los destinatarios de sus más preciosos dones.

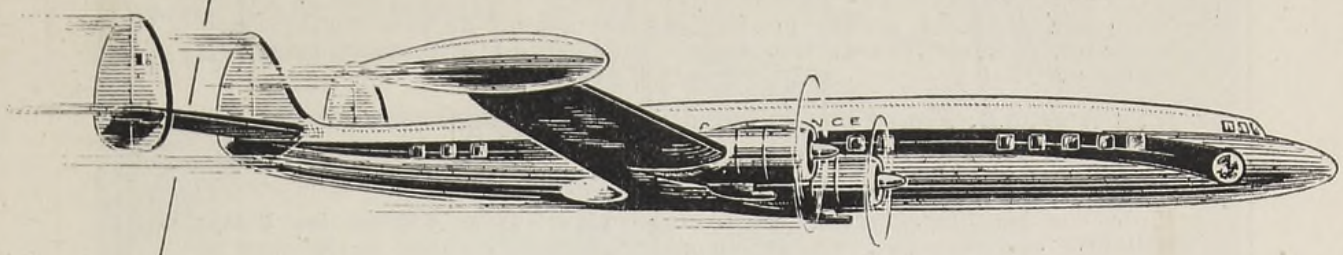
$ 48.— m/arg.

EN TODAS LAS LIBRERIAS

JACOBO MUCHNIK, EDITOR

BUENOS AIRES

Super G CONSTELLATION



Super G ARANTIA DE REGULARIDAD

EL SUPER G CONSTELLATION ha alcanzado en 1956 la elocuente cifra del 96% en la regularidad de sus servicios.

Al proyectar su próximo viaje, prefiera el avión más experimentado, sinónimo de regularidad, logrando así un vuelo más placentero.

CAMAS

Y en materia de confort, recuerde que las camas que AIR FRANCE le brinda a bordo harán más agradable su travesía.

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

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

70 G

NOVEDADES

GABRIEL MARCEL, *Diario metafísico* .. .. $ 55.—

Libro que ocupa un puesto privilegiado en la obra de este filósofo existencialista católico francés, uno de los caudales de ideas más significativos de nuestro tiempo.

JEAN ANOUILH, *Teatro* IV: *Piezas brillantes: La invitación al castillo. Colomba. El ensayo o el amor castigado. La escuela de los padres* .. .. $ 60.—

Junto con las **Piezas rosas**, las **Negras** y las **Nuevas negras**, las **Piezas brillantes** que componen este volumen son lo más granado de la obra de Anouilh.

ALEJANDRO CASONA, *Teatro* II: *Prohibido suicidarse en primavera. Siete gritos en el mar. Corona de amor y muerte* .. $ 40.—

Tres de las obras más características de la madurez de este aplaudido comediógrafo español.

RUBÉN VELA, *Veranos* .. .. $ 30.—

La originalidad de visión y la belleza expresiva se funden armoniosamente en este nuevo poeta argentino.

JOSÉ RAMÓN MEDINA, *Antología poética* .. .. $ 35.—

Muestra cabal de la obra de uno de los más importantes poetas venezolanos contemporáneos.

VICENTE SALAS VIU, *Momentos decisivos en la música* (Bca. Contemporánea, núm. 270) .. .. $ 21.—

Relatos donde reviven las figuras y las obras capitales de grandes músicos como Victoria, Monteverdi, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel, Falla y otros.

Nuevas ediciones

LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA, *Tratado de Derecho Penal*, Tomo I (2ª ed.) .. .. $ 550.—

EMMANUEL KANT, *Crítica de la razón pura* (3ª ed.) .. .. $ 50.—

C. G, JUNG, *Realidad del alma* (3ª ed.) .. .. $ 38.—

M. GARCÍA MORENTE, *Lecciones preliminares de filosofía* (6ª ed.) .. .. $ 50.—

JEAN-PAUL SARTRE, *¿Qué es la literatura?* (2ª ed.) .. .. .. $ 40.—

LUIS JUAN GUERRERO, *Psicología* (15ª ed.) .. .. $ 55.—

PABLO NERUDA, *Residencia en la tierra* (3ª ed.) .. .. $ 40.—

ROBERTO J. PAYRÓ, *El mar dulce* (Bca. Contemporánea, núm. 27 (6ª ed.) .. .. $ 21.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

UNICO! con motor protegido contra **BAJA TENSION!** por su PROTECTOR TERMICO EXCLUSIVO

PATENTE Nº 85448

MAQUINA DE LAVAR **K.C.**

ESTE ES EL FAMOSO KACEMASTER BENDIX

BENDIX HOME APPLIANCES

GARANTIZADO POR LA EXPERIENCIA DE MAS DE

3.500.000

LAVARROPAS BENDIX

FUNCIONANDO EN TODO EL MUNDO

INDUSTRIA ARGENTINA

Fabricado y distribuido por

KENIG, CAZZANIGA Y CIA. S.R.L.

Capital $ 20.000.000

SE LO BRINDAN MAS DE 300 CONCESIONARIOS EN TODO EL PAIS!

NOVELAS Y CUENTOS DE

LA ISLA

Títulos editados

Totó el bueno, por CESARE ZAVATTINI . . . . . $ 25.—
La mano muerta, por WILKIE COLLINS . . . . . $ 25.—
Una taza de té, por KATHERINE MANSFIELD . . . . $ 28.—
El corazón de Ponder, por EUDORA WELTY . . . . $ 30.—
Violeta del Prater, por CHRISTOPHER ISHERWOOD $ 30.—
Malos tiempos, por JAMES THURBER . . . . . $ 26.—
El hijo de Ti-Coyo, por CLÉMENT RICHER . . . . . $ 32.—
País de las sombras largas, por HANS RUESCH (Quinta edición) . . . . . $ 42.—
Los aristócratas, por MICHEL DE SAINT-PIERRE (Tercera edición) . . . . . $ 38.—
Las dos Sicilias, por ALEXANDER LERNET-HOLENIA $ 42.—
La mochila, por D'ARCY NILAND . . . . . $ 44.—
Poderes humildes, por PAUL HORGAN . . . . . $ 38.—
El conde Luna, por ALEXANDER LERNET-HOLENIA . . $ 38.—
Sigamos bajando, por JOHN WAIN . . . . . $ 50.—
Cosas de hombre, por DOUGLAS FAIRBAIRN . . . . . $ 38.—
Harry Black, por DAVID WALKER . . . . . $ 54.—
Yonder, por MARGARET BELL HOUSTON . . . . . $ 48.—
El secreto de Lucas, por IGNAZIO SILONE (en prensa)

EDICIONES
LA ISLA

Distribuidor exclusivo:
EMECÉ EDITORES S. A.
Luzuriaga 38

LEA

Libertad o Muerte

por Niko Kazantzakis

Prólogo de A. Den Doolaard

450 págs., $ 56.—

Esta novela es la epopeya de un pueblo: la liberación de Creta del yugo turco. Es un libro épico, heroico y trágico, es un mundo en sí mismo, sobre el que vuela con las alas extendidas un águila: Kazantzakis.

Traducción de Rosa Chacel

De nuestro catálogo

CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO, por N. Kazantzakis, 6ª edición	$ 50.—
LA POSADA DE LA HERRADURA, por A. Den Doolaard	$ 26.—
RICCI DESCUBRE CHINA, por V. Cronin	$ 56.—
EL GRAN TIRANO Y EL JUICIO, por W. Bergengruen	$ 48.—
EL ÚLTIMO POPE, por E. Schaper	$ 34.—
ADVIENTO EN RUSIA, por E. Schaper	$ 36.—

En venta en todas las buenas librerías

EDICIONES

CARLOS LOHLÉ

Viamonte 795 • T. E. 32 - 6239

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	$ 12.—	$ 60.—
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.

tiempo de américa

Revista TIEMPO de AMERICA

Crítica de libros *información*
fotografías *reproducciones*

Adquiérala en kioscos y librerías

CANGALLO 439 BUENOS AIRES
Of. 509

Sumario del Nº 2 (Febrero de 1957)

LEWIS MUMFORD: **Las transformaciones del hombre.**
ALBERTO SARTORIS: **Importancia y trascendencia del funcionalismo en la arquitectura europea contemporánea.**
JUAN CARLOS PAZ: **Ferruccio Busoni, orientador y poeta.**
LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ: **Función social de las artes plásticas.**
GERMAN ARCINIEGAS: **Nerón, espejo de demagogos.**
JACOBO PRINCE: **De la comuna de 1919 a la insurrección contra la dictadura bolchevique.**
MIGUEL ANGEL ANGUEIRA: **De si el cooperativismo puede evitar la guerra.**
BOLESLAO LEWIN: **La supuesta participación jesuítica en la rebelión de Tupac Amarú.**
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: **Rogativa exculpatoria.**
RAÚL GUSTAVO AGUIRRE: **Dylan Thomas.**
VÍCTOR ITURRALDE: **El cine, nuevo campo de experiencias estéticas.**

EDICIONES Hachette

EL SECRETO DEL MAYOR THOMPSON

Por PIERRE DANINOS

Volumen de 248 páginas, con numerosas ilustraciones de Walter Goetz, del "Punch" - Precio $ 40.—

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFÍA

LA ESTRUCTURA DEL COMPORTAMIENTO

Por MAURICE MERLEAU-PONTY

Precedido de una

FILOSOFÍA DE LA AMBIGÜEDAD

de A. de Waelhens

Volumen de 320 páginas - Precio $ 60.—

COLECCIÓN "SABER"

EL LENGUAJE OLVIDADO

Introducción a la comprensión de los sueños

mitos y cuentos de hadas

Por ERICH FROMM

Volumen de 216 páginas - Precio $ 60.—

COLECCIÓN "EL MIRADOR"

VIDA DE CEZANNE

Por HENRI PERRUCHOT

Volumen de 372 páginas con numerosas ilustraciones
Precio $ 70.—

COLECCIÓN "DIORAMA"

EL OTRO LUGAR

Por J. B. PRIESTLEY

Volumen de 176 páginas - Precio $ 40.—

LA SABIDURÍA Y LOS CONOCIMIENTOS EN MEDICINA

Por JOSÉ B. RINO

544 páginas - Precio $ 98.—

HACHETTE - BUENOS AIRES
RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

ESTA EN VENTA EL Nº 118 DE

SABER VIVIR

escriben:

Rafael Alberti, Enrique Azcoaga, Romualdo Brughetti, Rodrigo Bonome, Claudio Blasetti, Rodolfo Cárdenas Behety, Guillermo de Torre, Francisca Chira Salas, Ramón Gómez de la Serna, Luisa Mercedes Levinson, María Teresa León, Adolfo Mitre, Ernesto B. Rodríguez, Luisa Sofovich, Adalberto Tortorella, Cyrus Townsend Bardy, P. P.

ilustran:

Juan Batlle Planas, Rodrigo Bonome, Rosario Moreno.

Precio por ejemplar $ 15.—

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

SAN MARTÍN 643 BUENOS AIRES

CUADERNOS

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 SÁNCHEZ 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

ROGER CAILLOIS

LA INCERTIDUMBRE QUE NOS DEJAN LOS SUEÑOS

Un agudo análisis de la vertiginosa relación entre la vigilia y el sueño, en el que se examina el valor y el alcance psicológico y social de los sueños. Traducción de Enrique Pezzoni.

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

EDMUND WILSON

LITERATURA Y SOCIEDAD

Ensayos referentes a distintos temas que varían desde la apreciación de la obra de Henry James hasta una refutación del contenido ideológico de *El Capital* de Carlos Marx, contiene esta primera obra traducida al español de Edmund Wilson, el más prestigioso intelectual norteamericano actual.

$ 48.—

★

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

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

CATALOGO GENERAL EDITORIAL SUR S. R. L.

CAPITAL $ 330.000

NOVELAS

ALEXANDRE ARNOUX: *La Cifra.*

Famoso y singular relato, pródigo en sorpresas y verdadero ejemplo de arte estilístico. $ 26.—

RICCARDO BACCHELLI: *Una Pasión Conyugal.*

La historia de los que abusaron del matrimonio, del amor, hasta convertirlo en ilícito. $ 26.—

RICCARDO BACCHELLI: *El Hijo de Stalin.*

En un campo de concentración alemán, el dolor hace descubrir una verdad eterna al hijo del autócrata ruso. $ 34.—

RICCARDO BACCHELLI: *La Mirada de Jesús.*

El drama cristiano narrado desde una perspectiva humanísima y desconcertante. $ 40.—

MASSIMO BONTEMPELLI: *Gente en el Tiempo.*

La gran desdicha, la gran ley que dice que todos debemos morir, a través de las peripecias de una familia predestinada. $ 26.—

ALBERT CAMUS: *La Peste.*

Cuarta edición de esta obra ya clásica del existencialismo y de la novelística francesa. $ 36.—

E. M. FORSTER: *El Paso a la India.*

La trágica separación entre los hombres analizada por el más famoso novelista inglés de los tiempos actuales. $ 40.—

E. M. FORSTER: *Donde los Ángeles no se Aventuran.*

Los necios se precipitan donde los ángeles no se aventuran, y conocen allí la salvación, el fracaso o la muerte. $ 26.—

JOHN GALSWORTHY: *El Manzano.*

Una joya de la ficción inglesa. $ 22.—

DAVID GARNETT: *Aspectos del amor.*

El famoso autor de *Lady into fox* y *A man in the zoo* que le valieron tanta celebridad en las letras inglesas, en esta primera novela desde 1935. $ 22.—

JEAN GIONO: *El caso Dominici.*

El famoso asesino analizado con humanidad y penetración. *

CAROLINE GORDON: *Los Hijos Extraños.*

Por su trama y por su estilo, merece leerse esta novela tensa de una destacada autora norteamericana. $ 34.—

JULIEN GREEN: *Medianoche.*

Libro nocturno de seres que buscan el espíritu y sólo tropiezan con las alucinaciones y el terror. $ 34.—

GRAHAM GREENE: *El Revés de la Trama.*

Una historia real, patética y seductora, en su séptima edición. $ 50.—

GRAHAM GREENE: *El Fin de la Aventura.*

Acaso la obra maestra dentro de la novelística del autor. $ 35.—

GRAHAM GREENE: *El que Pierde Gana.*

El amor y la ruleta con todas sus angustias y dichas. $ 26.—

CHRISTOPHER ISHERWOOD: *Adiós a Berlín.*

Un atractivo relato sobre el fondo de la capital de Alemania prehitleriana. $ 34.—

HERMANN KASACK: *Falsificaciones.*

Uno de los novelistas más representativos de la Alemania actual. $ 25.—

ALEXANDER LERNET-HOLENIA: *El Barón Bagge.*

El estado entre la vida y la muerte, entre las dos orillas del ser, descrito poética y misteriosamente. $ 16.—

HENRY DE MONTHERLANT: *Los Solterones.*

El mundo de los débiles, los solitarios, los frustrados, en una perspectiva despiadada y conmovedora. $ 36.—

H. A. MURENA: *La Fatalidad de los Cuerpos.*

El paso de las almas en su inexorable marcha hacia el dolor y la derrota. $ 36.—

H. A. MURENA: *El Centro del Infierno.*

Nadie sabe dónde comienza el Infierno, acaso en una habitación de este mundo en la que por azar entramos. $ 24.—

SILVINA OCAMPO: *Autobiografía de Irene.*

Delicadas y misteriosas historias de esta sobresaliente autora. $ 15.—

JUAN CARLOS ONETTI: *Los Adioses.*

La pasión y el fracaso invitándonos a reconciliarnos con nuestro destino. $ 20.—

CESARE PAVESE: *Noche de Fiesta.*

Fascinantes narraciones de uno de los maestros de la literatura italiana contemporánea. $ 35.—

KATHERINE ANNE PORTER: *Pálido Caballo, Pálido Jinete.*

Tres intensas novelas breves de una de las maestras norteamericanas de la narración. $ 35.—

TEATRO

MARCEL AYME: *Las Cuatro Verdades.*

La risa que provoca la intolerable verdad desnuda atraviesa esta pieza singular. $ 22.—

ALBERT CAMUS-WILLIAM FAULKNER: *Requiem para una Reclusa.*

La sombría pasión de Faulkner a través de la lúcida mirada de Camus. *

JEAN GENET: *Las Criadas.*

La crueldad y la desesperación de nuestro siglo en una pieza de irresistible magia. *

GRAHAM GREENE: *El Cuarto en que se Vive.*

Tan perfecta como las novelas más perfectas del autor, esta obra plantea los problemas del adulterio, del amor y de la religión. $ 23.—

GRAHAM GREENE: *La Casilla de las Macetas.*

La última obra teatral del autor de *The living room*, gran suceso de la temporada en New York. $ 30.—

JAMES JOYCE: *Desterrados.*

La única pieza teatral del autor de *Ulises*, con notas póstumas recientemente descubiertas. $ 40.—

ANITA LOOS-COLETTE: *Gigi.*

La famosa historia de una niña que no llegó a ser cortesana, adaptada al teatro por Anita Loos. $ 26.—

HEINRICH VON KLEIST: *Pentesilea.*

Una obra de candente lirismo y desconcertante psicología. $ 22.—

BIOGRAFIAS

J. F. ANGELLOZ: *Rilke.*

La más completa exégesis sobre el poeta de Praga. $ 35.—

LANZA DEL VASTO: *Peregrinación a las Fuentes.*

Aventuras y doctrinas maravillosas en un libro revelador. $ 50.—

LANZA DEL VASTO: *Vinoba.*

El descubrimiento y la palabra del sucesor de Gandhi. $ 50.—

T. E. LAWRENCE: *Los Siete Pilares de la Sabiduría.*

La epopeya que protagonizó una de las personalidades más grandes de nuestra época. $ 100.—

T. E. LAWRENCE: *Cartas.*

La intimidad del "rey sin corona" de Arabia. $ 100.—

T. E. LAWRENCE: *El Troquel.*

El documento durante treinta años prohibido sobre la vida en las Reales Fuerzas Aéreas. Edición común. $ 50.—
Edición especial. $ 100.—

PHILIP LINDSAY: *El Poseso. — Un Retrato de Edgar A. Poe.*

La borrascosa y trágica vida del maestro de las narraciones de horror y misterio. $ 40.—

ANTONINA VALLENTIN: *El Drama de Alberto Einstein.*

Cómo de un pacifista fervoroso nació la bomba atómica. $ 30.—

VIRGINIA WOOLF: *Diario de una Escritora.*

"La obra más importante de los últimos diez años", según el suplemento literario del "Times" de Londres. $ 40.—

POESIA

ALBERTO GIRRI: *Línea de la Vida.*

Una de las voces más personales de nuestra literatura. $ 20.—

ALBERTO GIRRI: *Examen de Nuestra Causa.*

La madurez plena de un poeta profundo y renovador. $ 28.—

ALBERTO GIRRI: *La Penitencia y el Mérito.*

La obra más dramática de uno de los poetas argentinos fundamentales. $ 30.—

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Transitable Cristal.*

Un libro de versos en cuyo transitable cristal se demora la poesía. $ 20.—

SILVINA OCAMPO: *Espacios Métricos.*

Pasión, fantasía, misterio, en una depurada expresión poética. $ 20.—

ENSAYOS

WERNER BOOCK: *Momento y Eternidad.*

La moderna literatura alemana presentada a través de la personalidad de sus autores. *

ROGER CAILLOIS: *La Incertidumbre que nos dejan los Sueños.*

Un agudo análisis de la vertiginosa relación entre la vigilia y el sueño. *

CYRIL CONNOLLY: *La Tumba sin Sosiego.*

El breviario de un epicúreo moderno, lleno de cinismo, angustia y moralidad. $ 30.—

GRAL. CHARLES DE GAULLE: *El Ejército del Porvenir.*

Una lección que el mundo aún puede aprovechar, expuesta por el jefe de los franceses libres. $ 20.—

LANZA DEL VASTO: *Comentario del Evangelio.*

Un estímulo, una aventura milagrosa son las páginas de este libro. $ 80.—

KARL JASPERS: *Leonardo como Filósofo.*

La más desconcertante figura de la cultura occidental vista por el maestro existencialista. $ 20.—

VICTORIA KENT: *Cuatro Años en París.*

Los años cruciales del destino europeo tal como los vivió una aguda observadora. $ 30.—

SUSANNE K. LANGER: *Nueva Clave para la Filosofía.*

Una obra clásica de la filosofía y la estética. *

LANCELOT LAW WHITE: *La Forma de lo Desconocido.*

Un apasionado anticipo respecto al estilo de vida del futuro. $ 40.—

LITERATURA CONTEMPORÁNEA.

Un panorama exhaustivo del pensamiento estético occidental de nuestra época. $ 40.—

DWIGHT MACDONALD: *El Cine Soviético: Historia y Elegía.*

Un testigo imparcial analiza el destino de un arte brillante bajo la dictadura. $ 18.—

THOMAS MANN: *Advertencia a Europa.*

Un gran espíritu pronuncia palabras proféticas. $ 10.—

P. MANSELL JONES: *Charles Baudelaire.*

Penetrante estudio sobre el padre de la poesía moderna. $ 16.—

JACQUES MARITAIN: *Los Judíos entre las Naciones.*

Un filósofo católico expone este inmenso y doloroso problema. $ 10.—

HENRI MICHAUX: *Un Bárbaro en Asia.*

El libro más concreto, más vívido y a veces más cínico sobre Asia. $ 30.—

IRIS MURDOCH: *Sartre.*

La comprensión de este filósofo, esencial para nuestro tiempo, resulta fácil a través de este breve tratado. $ 20.—

H. A. MURENA: *El Pecado Original de América.*

¿Es América una caída del hombre o el principio de un hombre nuevo? $ 32.—

VICTORIA OCAMPO: *Testimonios (segunda serie).*

La literatura, la mujer, América, las amistades y la guerra consideradas por una testigo apasionada y ejemplar. $ 32.—

VICTORIA OCAMPO: *Testimonios (cuarta serie).*

Nuevos aportes de una vivaz testigo de nuestros tiempos. *

VICTORIA OCAMPO: *Virginia Woolf en su Diario.*

Conmovedor estudio sobre la obra y la personalidad de la célebre escritora. $ 16.—

GEORGE ORWELL: *Ensayos críticos.*

El autor de *1984* expone sus ideas sobre la realidad literaria y social contemporánea. $ 30.—

ALBERTO SALAS: *Relación Parcial de Buenos Aires.*

Una exposición lúcida y tierna de los elementos esenciales de la gran ciudad. $ 16.—

JEAN-PAUL SARTRE: *El Existencialismo es un Humanismo.*

La doctrina existencial analizada por su más brillante expositor. $ 20.—

PIERRE HENRI SIMON: *Los Católicos, la Política y el Dinero.*

De señalada vigencia en la hora presente, tanto para católicos como para no católicos. $ 30.—

CECIL SPRIGGE: *Benedetto Croce.*

Una figura señera del siglo XX, a través de un análisis histórico-filosófico. $ 20.—

ENID STARKIE: *André Gide.*

El moralista, el pensador, el artista, en su fructífero y significativo esfuerzo. $ 20.—

LIONEL TRILLING: *Imágenes del Yo Romántico.*

Un sagaz intérprete de la literatura y las costumbres actuales analiza la pugna del alma romántica ante el destino. $ 35.—

EDMUND WILSON: *Literatura y Sociedad.*

El más prestigioso intelectual norteamericano actual examina la literatura. *

VIRGINIA WOOLF: *Un Cuarto Propio.*

Ideas de sorprendente agudeza sobre múltiples problemas sociales, históricos y literarios contemporáneos. $ 28.—

NOTA: Las obras marcadas con un asterisco son de próxima aparición.

SUR

NÚMERO 248 SETIEMBRE-OCTUBRE DE 1957

NOTAS SOBRE LA CRISIS ARGENTINA

1. ¿Desde hace cuánto tiempo está la Argentina en crisis? ¿Desde su comienzo? Sin embargo, hubo en el siglo anterior un impulso "animal", por así decirlo, que llevó al país adelante a pesar de sí mismo. Y hubo también, a fines del siglo pasado y principios de éste, la ilusión de que se había plasmado una comunidad. La crisis latía entonces muy cerca de la superficie. Pero eran lapsos de crecimiento. Ahora, desde hace unas décadas, desde hace tres décadas, estamos en la crisis de la crisis. ¿Qué se hizo del ímpetu "animal", de donde sin duda salía el famoso optimismo "vacuno"? De algún modo se fatigó, concluyó, aunque aún exhale unos pocos convincentes mugidos. Y lo único capaz de sustituírlo, el espíritu de comunidad, no se formó. La prueba: el país está sumido en la parálisis. El enfermo ha caído en cama, finalmente. Lo mire por donde lo mire, estadísticas, estilo de vida, prestigio internacional, veo lo mismo. Por supuesto, gravita la situación mundial. Existe también una crisis ecuménica: muchos me dicen que hay que buscar por allí. Pero yo no puedo dejar de pensar en el Brasil: ha afrontado los problemas generales y otros, particulares, casi idénticos a los de la Argentina. Sin embargo, no está paralizado. Es más, logró pasar a la cabeza de los países latinoamericanos.

2. - La Argentina figura ahora con frecuencia en la primera plana de los diarios extranjeros. Es por los golpes de estado militares. Quiero no descuidar esta trivialidad: indica que nos hemos revelado como lo que nos jactábamos de no ser, sudamericanos. Desde 1930, los golpes militares

—triunfantes, derrotados o abortados— pasan las tres decenas. Una cifra digna de que se la llame significativa. En realidad, todo período post-revolucionario es para una de las mitades o un sector importante del país sólo un nuevo período pre-revolucionario. Las llaman *revoluciones* porque todo está *revuelto,* pero no son revoluciones. Las revoluciones, por provocar un trastorno radical en las ideas y formas de vida de un país, no pueden estallar más que con largos intervalos entre sí. Si acaecen una tras otra, no se trata de revolución: se trata sencillamente de que el poder cambia con violencia de manos, hay golpe de estado. Cualquiera sea el nombre que se les dé, la ejecución de estos actos de violencia corre a cargo de los militares. Por hallarse asociados a los síntomas más estrepitosos de la crisis, los militares se ven a veces acusados de ser los culpables de la crisis.

3. - Las acusaciones abundan. Naturalmente, pues acusarse es uno de los vicios característicos de cualquier crisis. El odre estalló y salpicó a todos. Cada uno trata ahora de limpiarse: hay una culpa en estado salvaje a la que es preciso exorcizar, darle un nombre, domarla, alejarla de nosotros. Cada uno se la echa encima a los demás. Ahí están los tres partidos políticos de más larga tradición, el Conservador, el Radical, el Socialista: los tres quebrados en forma vertical y horizontal, izquierda y derecha, juventud y vieja guardia. Es la rúbrica de la culpa. Lo que los separa se ha tornado de improviso más fuerte que lo que los une. Y esta situación se extiende al resto de las actividades, agrupaciones, al país entero. Cada acusación se halla sustentada por una interpretación de la crisis. Las interpretaciones se basan en el error de ver causas en lo que no pasa de ser consecuencia. Así, las que inculpan a los militares. Los militares entran en (la) crisis, no hacen la crisis, pues sólo salen cuando —según se dice en la jerga al uso— "la calle está caliente". Lo que enardece la calle son algunas de las demás expresiones de la crisis: caos administrativo, crecimiento del costo de la vida, corrupción, etc. Atendiendo exclusivamente a estos síntomas, se forjan las explicaciones político-sociales de la crisis. Las acusaciones procedentes de este orden polarizan a la ciudadanía entera. ¿Es posible, entonces, determinar en este plano quiénes son los culpables de la crisis? No. Las explicaciones político-sociales no pasan de ser la entrada en (la) crisis de los políticos. La ciudadanía los sigue porque en los esquemas simplistas que le presentan halla un pasajero respiro para su inquietud. Por otro lado, no hay en suma más que dos grandes bandos. ¿Cómo desdeñar un mecanismo que sirve para drenar con tanta facilidad el odio y echar la propia culpa sobre los otros?

4. - La oligarquía es un estado de ánimo. Muchos obreros socialistas podrían dialogar más cómodamente con el patrón conservador que con

otro obrero peronista. La baja clase media ascendente y parte de la población rural son también filo-oligárquicos. Bajo los nombres de diversos partidos políticos, las fuerzas oligárquicas tuvieron largo tiempo el poder en sus manos. Hicieron lo que hicieron: mucho bueno, mucho malo. Pero en 1943 uno de los candidatos conservadores afirmaba con desparpajo que en su futuro gobierno "por fin se haría un gobierno de clase". Sí: "para un peronista no hay nada mejor que otro peronista". Así fué como la oligarquía probó el gusto del polvo. Se ha afirmado que fué una de las creadoras más activas de Perón y gran parte de verdad se esconde en esta frase de aire exagerado. El problema de Perón debe dividirse en dos aspectos: Perón como persona y Perón como momento histórico. En cuanto al primero, es razonable emitir una sanción moral terminantemente negativa. En el segundo, las sanciones morales son impertinentes. Significan lo mismo que decir que la historia es una ramera. Un período histórico es el punto de concurrencia de muchas fuerzas: la oligarquía fué una de las fuerzas que modelaron el peronismo. Con pecados de omisión y comisión, la oligarquía presionó hasta engendrar una tensión pública que no tenía otra salida que el peronismo. Desoyó a la mitad del país, se burló de ella pasándola por alto. No por avidez, como se pretende, sino por una soberbia que asumió la máscara bondadosa del "patriarcalismo". Generosa con aquellos que estaban de su lado, no toleró a los que decidían no necesitar de ella. Insegura en su puesto, necesitó una confirmación total, acatamiento: ¿no suena aquí un acorde idéntico al que fué el *leitmotiv* del peronismo? La diferencia radica en que por lo general, en lugar de apelar a la persecución de los que no la reconocían, optó por dejarlos morir en silencio. Sólo un matiz, que no sirvió para salvarla.

5. - Lo que más me impresiona en el colapso de la oligarquía es que no supo educar a sus hijos para que conservaran el poder que tenía en sus manos. Pocas generaciones atrás había gobernado el país con estilo, con un vigor espiritual que indicaba que lo estaba representando en su integridad. La firmeza de sus gestos decía que incluso sus adversarios se reflejaban en ellos. Dió a la Argentina un prestigio del que gozamos durante largos años. Después dejó de oír a sus antagonistas, se limitó a expresar a los que compartían su estado de ánimo. Al fin, se durmió. Mientras sonaba el estallido premonitorio de los primeros reveses, la oligarquía llegó a olvidarse de sí misma: educó a sus hijos para llevar una vida regalada, les permitió creer que el país era una casa en la que los amos por derecho eran ellos. Así confesó su enajenamiento de la realidad, se volvió indigna de la realidad que estaba manejando. Perón apuñaló a un suicida en agonía.

6. - Pienso en lo que era la neutralidad argentina de Yrigoyen y en qué

se convirtió como tercera posición de Perón. Se trata de la síntesis caricaturesca de un dramático descenso. La neutralidad era una actitud moral. Era incluso un gesto no exento de cierto matiz religioso negativo que llama la atención en el mundo de las conveniencias políticas. Cuando reflexiono sobre ella no puedo dejar de ver hasta qué punto se acerca a la expresión de la singularidad de la supuesta alma argentina, del proyecto de alma argentina: una negación en busca de una afirmación que no es la que le ofrece el orden mundial constituído. Como tercera posición se transformó en una triquiñuela, por otro lado ineficaz. Pues con ese pretexto y con esa amenaza se buscaba poder comerciar con la órbita norteamericana y con la órbita rusa y arrancar además ciertos beneficios perdidos a causa de la nueva postura. Lo único que se logró fué perturbar en buena medida las relaciones con ambas órbitas. Este ejemplo dice que la trayectoria de las fuerzas populares, de las fuerzas no oligárquicas, del otro bando, ha sido igual a la de la oligarquía, aunque de ritmo más acelerado.

7. - Las fuerzas populares tampoco implican una clase: son por igual un estado de ánimo. Grandes industriales han pagado sus campañas electorales, capitalistas y clase media las apoyaron. Ni siquiera faltaron nunca en sus filas representantes de *la crème de la crème* oligárquica. Pero en el impulso que los hizo desertar de su mundo, qué diferencia entre el candor de Marcelo T. de Alvear y el torvo rencor de sus paralelos de la época peronista. En todos los órdenes se vió la misma descomposición. Se repararon injusticias sociales, se ayudó, se ayudó sobre todo psicológicamente a una masa sumergida, que sintió que le hablaban (aunque le hablaran mentiras) y que de tal modo pudo respirar (aunque fuera aire viciado). Pero en el lapso yrigoyenista a esas fuerzas les bastó con sentirse representadas en el gobierno, no necesitaron exasperar una cuestión de clases o económica cuya inexistencia reconocían. Mientras que bajo el peronismo se pretendió organizar una justicia social que a lo que más se parecía era a una venganza. En un país en formación, sin clases sociales estratificadas, las clases más bajas pugnaron por esa estratificación. Se podía ascender socialmente sin demasiado esfuerzo, y los que podían ascender lucharon para cerrar todas las posibilidades de ascenso. Se sacrificaba la perspectiva de un progreso real, con tal de practicar un odio de facción que se encubría bajo el trasparente velo de un problema de clases.

8. - Las fuerzas populares ejercieron asimismo el poder durante años, bajo los rótulos de yrigoyenismo, peronismo. Se divorciaron de la realidad con mucha mayor rapidez que la oligarquía. Su ascenso al gobierno estaba vinculado fundamentalmente a un problema moral, de sentimientos, de reconocimiento por parte de los otros. Las fuerzas populares querían paliar

la humillación de que su existencia no hubiera sido reconocida por las fuerzas antagónicas. Ahí estaba el recuerdo de la mirada de un amo que *no los veía* más que cuando se ponían díscolos, y que entonces inmediatamente *dejaba de verlos*, los convertía en inexistentes. Ese anhelo fué azuzado por el peronismo a que buscara su satisfacción en un plano social y económico. Pero allí no podía desahogarse, pues su raíz era moral, sentimental. Ya podía el toro correr por esa arena solitaria, ya podía bufar y dar cornadas y destrozar, que no hallaría la salida. El toro enloqueció, esto es, las fuerzas populares se resintieron al no encontrar el alivio que buscaban y contrajeron el mal de la agresividad. A su turno, igual que la oligarquía a la que habían barrido, confesaron ser indignas de la realidad: no la entendían ya. Y aconteció lo que aconteció.

9. - *Ergo*, la crisis no es un problema económico. ¿Cómo podría serlo en un país que cuenta con uno de los niveles de vida más altos del mundo? Hay problemas económicos, pero el problema no es económico. Por otro lado, está la prueba negativa: ¿para qué sirvió el mejoramiento económico de las clases menos dotadas? Sólo para exasperarlas. Y *ergo*: la crisis no es un problema social. No es un problema de determinada clase, que le ha sido infligido al resto del país. Es un problema de todas las clases, porque todas fracasaron ante él, todas lo crearon. Es, en consecuencia, un problema común. Un problema de la comunidad, siento la tentación de decir. Pero sé que debo contenerme. Pues sé también que estamos justamente ante el problema de la *falta de comunidad*.

10. - Los planteos políticos son, entonces, radicalmente falsos. Los planteos políticos no son capaces de aportar ninguna solución a la crisis. *Quod erat demostrandum*. Pero los políticos subsisten. Seguirán vociferando, contribuyendo al error general, títeres de la crisis que de pronto se creen titiriteros. Cuando no me irritan con su vanidad y su estrépito, los políticos argentinos me dan pena. Claro que la mayoría de ellos no pasan de ser una máquina de distribución de puestos públicos. Pero incluso así, son como gentes obligadas a volar a quienes sólo les han dado una bicicleta para hacerlo. Pues, si se me mira a fondo, ¿qué quiere este país? Un rey, una monarquía, un poder absoluto que represente al bando al que se pertenece y aplaste a los contrarios. La otra mitad del país fomentará la anarquía hasta que logre deponer a ese rey y montar en el trono al que ella sostiene. Y así. Monárquico-anarquistas: eso somos, por darle un nombre. Todo el caudillismo público y privado de nuestra existencia apunta a lo mismo. Frente a ese monstruo, los pobres políticos, encargados de reducirlo, de domesticarlo, de presentarlo en el salón mundial de la democracia, para que haga algunas de las piruetas de moda. Forzados desde hace un siglo y

medio a hablar de democracia, cuando su auditorio no tiene nada que ver con la democracia, no quiere saber nada de ella.

11. - Los pueblos suicidas constituyen una especie curiosa. Ignoro si existen muchos ejemplares de ella. Pero hay por lo menos uno: el argentino. Al día siguiente de conocerse el resultado de las elecciones por las cuales Perón fué llevado por segunda vez al poder, las mismas gentes que una semana antes habían votado por él estaban manifiestamente deprimidas. Esto era claro en los barrios obreros. Por así decirlo, se sentían abrumados por el triunfo. Es que percibían oscura pero firmemente lo que habría de venir, y vino. Sin embargo, votaron por Perón. Prestaron su acuerdo para que así fuera. Se suicidaron. En la era postperonista los argentinos continuaron haciéndolo al negarse a remediar su malestar económico. En el curso de los dos años transcurridos desde la caída de Perón, la explotación del petróleo hubiera significado la rehabilitación económica total del país. No obstante, el honor nacional ha acudido rápida y tumultuosamente a concentrarse en un punto: la no explotación del petróleo. Soberanía o muerte. Claro que cuando mediante un contrato puede estipularse con claridad que ni la soberanía ni la economía nacionales se verán afectadas sino beneficiadas por esa explotación, salta a la vista que en dicha alternativa ha sido suprimido uno de los términos, para dejar sólo el de muerte, una muerte elegida con vindicativa voluntad adolescente. No bien la Diosa Fatalidad asoma la punta de la nariz a través del cortinado histórico, el pueblo argentino hipnotizado corre a echarse en sus brazos, la llama ardientemente, ya sea con el nombre de Perón o con el menos galvanizante de los políticos que procuran sustituirlo. Un agravante: esos suicidas están siempre alimentados con exceso. Viajo a menudo en tranvías y ómnibus abarrotados y tengo que palpar demasiadas barrigas. Demasiadas barrigas para tantos suicidas. Pues no hay nada más letal que un suicida obeso que pervive. Y un atenuante: sólo un furioso amor por la vida es capaz de arrastrar al suicidio. Cuando los obstáculos que halla ahora desaparezcan, ese amor podrá acaso manifestarse como amor y no como voluntad de muerte.

12. - No hay comunidad en la Argentina. No formamos un cuerpo, aunque formemos un conglomerado. Nos comportamos como si cada uno fuese el único y estuviera solo, con las desdichadas consecuencias que ello tiene cuando la situación no es tal. La mano procede con olvido de la cabeza, la boca sin tener en cuenta al estómago, etcétera. Pienso en una de las funciones primordiales de la comunidad: la división. En una comunidad real tiene que haber partidos que pugnen en sentidos diversos: de ello depende el movimiento, la vida misma de la comunidad. Pero esos partidos perciben que forman parte de un todo, o sea que el movimiento no es caos

ni anarquía. Cuando una situación no es resoluble dentro del cuadro de la comunidad, se apela a una revolución, para modificar dicho cuadro. La pugna partidaria y la revolución son los recursos que aseguran la vida de la comunidad. En lugar de esa vida, la Argentina tiene un enconado caos faccioso, iluminado periódicamente por los golpes de estado. Es que no hay un organismo al que todos se sientan pertenecer. Cada órgano cree ser el todo, funciona con prescindencia del conjunto: ¿existe una definición más exacta de enfermedad? ¿Y quién es culpable? Nadie. Todos.

13. - La memoria argentina es feroz en su debilidad. Que yo sepa, hasta el presente ha retenido un solo nombre vivo: el del cantor-héroe-vate nacional, Carlos Gardel. He aquí otra trivialidad significativa. Pues la memoria desempeña en una comunidad un papel capital como instrumento de fusión, de cohesión. Mediante el recuerdo vivo de personas y acontecimientos, la comunidad mantiene y prolonga sus ideales, su energía espiritual. La memoria es el registro más veraz respecto a si existe y la medida en que existe en un pueblo algo superior a cada uno de sus integrantes. Y nuestra memoria no recuerda más que a Carlos Gardel. No sin sarcasmo nos enrostra su nombre, como si quisiera enseñarnos lo que valen las obras y los hombres ante ella. No hay prócer de los que nos agitan desde la escuela elemental ante los ojos que sea cosa viva. Nombres y fechas de nuestra historia no pasan de ser espantajos cuya imagen retienen sólo estudiantes y académicos para evocarla en sus respectivos exámenes y olvidarla al minuto siguiente. La otra cara de la misma moneda es que constituímos el país donde se conmemoran más aniversarios. Porque ninguno es real. ¿Cómo puede haber memoria en un pueblo en el que nadie reconoce nada superior a sí mismo? No hay comunidad: tal problema es acaso lo único que tenemos en común.

14. - Una comunidad se constituye con la parte de sentimientos y esperanzas que cada uno de sus miembros delega en los demás. Si vivo en una comunidad real, respiro como su atmósfera la noción del organismo general que integro y procuro realizar a través de los demás todos los anhelos que no puedo cumplir por mí mismo aisladamente. Soy acaso trabajador manual. Pero soy también dirigente político a través del dirigente político que he elegido para que me represente. Soy poeta a través del poeta a quien admiro y que me presta así su voz. Soy héroe a través del héroe en cuya historia vivamente creo. Incluso en el triunfo de mi antagonista hay algo mío que se cumple, esa parte no formulada con claridad en mí, no predominante, pero que de cualquier modo existe. Me las arreglo: siendo raíz, soy a la vez en cierta forma flor, tronco, hojas. Hay un árbol vivo.

15. - El argentino arquetípico parte del supuesto de que él *debe* y *puede* ser superior a todos, de que nada hay que lo sobrepase. Esta cándida certi-

dumbre podría resultar simpática, si no estuviera destinada a descomponerse inmediatamente, como le acontece. Pues cuando con el correr de los años la realidad le arroja al rostro las pruebas de su fracaso, el argentino se encoge de hombros y niega la realidad: la desfigura y la censura. Herido por los desmentidos que el mundo lanza sobre sus pretensiones infinitas, el argentino niega todo lo que está allende el círculo de ese yo en el que se encastilla, detesta *lo otro*. Este veto llega a contaminar su idea del tiempo: quien cree sólo en sí y nada más que en sí, únicamente cree en el instante que está viviendo. *Pereat qui crastina curat*. ¿Por qué sorprenderse entonces ante la incuria de la oligarquía en cuanto a educar a la generación que debía sucederla en el poder? Pues por cierto no se imaginaba que nadie fuese a a sucederla: al no existir una comunidad a través de la cual pueda prolongarse idealmente más allá de su efímera vida, el argentino pervive con la recóndita e imborrable persuasión de que con su muerte personal terminará el mundo entero. La conducta de la oligarquía fué coherente. Y también lo es la falta de memoria colectiva. Quien supuso que podía ser superior a todos y fracasó, quien negó luego todo para no reconocer su fracaso, quien no aceptó más que el mísero segundo en que se agitaba, ¿cómo puede ceder una parte de sí al recuerdo de otro, cómo puede reconocer que alguien que no es él triunfó, cómo puede, en fin, prestar vida al ofensivo tiempo, en el que no perdurará? Sólo recordará a un cantor que expresaba el fracaso y cuya vida terminó con una tragedia. Esta demoníaca religión del presente absoluto cobró con Perón un matiz militante. Cuando recuerdo el odio a la cultura, el silenciamiento de la historia, la liquidación de las reservas económicas, la incitación desenfrenada a las diversiones deportivas y de otras índoles, casi cualquiera de los rasgos del período peronista, veo las imágenes de la exasperación progresiva de ese demonismo del presente absoluto con que se embriagó un pueblo decidido a no creer en nada porque había creído con soberbia infinita en sí mismo. Ésa es la religiosidad del pueblo argentino: una religiosidad al revés. Perón la entendió y organizó su culto activo: fué una versión sudamericana del nihilismo de los cultos órficos y tuvo sus saturnales en la quema de edificios, la persecución y la tortura de todo lo "apolíneo". Perón se insertó en esa religiosidad y de ahí su pervivencia actual. Que sus seguidores lo recuerden hoy con actos de terrorismo no constituye una casualidad: es la prolongación del culto de esa religión cuyo sentido su gran sacerdote había calado hasta el punto de llegar a sentir por ella el terror secreto que lo impulsaba a cubrir con su nombre y su imagen el país entero.

16. - En 1945, la Unión Democrática contaba con todos los medios disponibles, incluso la prensa, para triunfar en las elecciones. Las circunstan-

cias históricas mundiales, la reciente derrota de las potencias del Eje, el hecho de que acabara de abandonar el poder y aún manejase muchos de sus resortes: todo la favorecía. En aquella turbulenta campaña preelectoral habló largamente. Pero fué como si no hubiese hablado. Porque estaba divorciada de la realidad. Utilizaba un lenguaje que súbitamente la mayoría ignoraba. Lo cierto es que no existía: se había tornado irreal, fantasmagórica. De tal modo, fué a parar al cajón de los trastos. Diez años después, en 1955, Perón contaba con todos los medios para defenderse, partidos, prensa, opinión pública, la mayoría de las fuerzas militares. Sin embargo, tuvo que huir. Su violencia previa, sus amenazas, habían sido el índice de que ya no veía la realidad. Tiraba esos grandes golpes tratando de tocar otra vez los límites, para orientarse. El violento está desesperado porque le falta la guía de la realidad y agrede para que se la devuelvan. Pero de tal modo se aleja y se extravía cada vez más. La realidad es la esfinge, y quien pierde la serenidad ante ella se ve devorado. Lo mismo le acontece al que se duerme. Tal fué el destino común de las fuerzas oligárquicas y las fuerzas populares. Ahora no hay nadie. Dos fantasmas luchan entre sí en la sombra levantando nubes de polvo. Es lo que, con terminología eufemística, se califica de "crisis de personalidades". Pero en verdad se trata de la aciaga repetición en el macrocosmo de la política nacional del ciclo típico que se cumple en el microcosmo del hombre argentino.

17. - La convicción general de que cada uno debe y puede ser superior a todos tiene dos implicaciones obvias. La primera es la de que quien la sustenta no se conoce a sí mismo. La segunda es la de que no conoce a los que lo rodean. La segunda, a su vez, implica la primera, pues para conocerse a sí mismo hay que tener el punto de comparación que son los otros. Sólo llego a mi verdadero ser a través de los demás. Pero esto exige que salga de mí: no puedo conocer a los otros mediante la simple observación, estirando el brazo para examinarlos. Es menester que me dé. El argentino no sale de sí: está ensimismado. ¿Por qué? Por algo cuyo nombre más exacto me parece el de *miedo histórico*. Está en el aire que respiramos y termina por metérsenos en la sangre. Los extranjeros lo padecen en seguida de llegar y no tiene ninguna relación con la valentía personal: es una categoría *a priori*. Entre sus expresiones se cuentan el desorbitado nacionalismo político y el célebre compadrito. Es el miedo a las tierras nuevas: es una condición del alma americana. Está formado por imponderables: el recelo a las personas desconocidas, la prevención por falta de referencias respecto a cosas y entidades, la carencia de garantías que significan las vastas extensiones despobladas, la tradición de inestabilidad, la sospecha y el reconocimiento final de que las viejas leyendas europeas respecto a los "indios sudamerica-

nos" son verdades que de improviso se encarnan en la conducta de seres de piel blanca, etc. Sin embargo, es muy concreto y se muestra en cada uno de nuestros gestos cotidianos: cuando calculamos el precio de un producto que hemos fabricado, cuando nos enamoramos, cuando leemos, cuando cumplimos nuestra jornada de trabajo, cuando pensamos. Por lo demás, la conciencia de este miedo histórico engendra una disposición de inferioridad ante todo lo proveniente de los países historizados. Llegamos así al simulacro de la salida del ensimismamiento: nos hinchamos, queremos simular un ser que no poseemos, aspiramos a borrar de nuestra apariencia los rictus del miedo que no ignoramos padecer. Es un sustituto, que Ortega percibió vivamente. Ese *ersatz* parecía calmarnos. Su voz fué la que durante tanto tiempo proclamó jactanciosamente por nuestras bocas que no éramos sudamericanos. Ahora esa voz ha callado.

18. - La sudamericanización reciente de la Argentina es un fenómeno que ha causado la estupefacción de muchas personas respetables. Gentes bien educadas, se guiaban por lo que veían. Veían seres de piel blanca, ciudades de edificación europea, incluso rascacielos. ¿Cómo pensar que estaban en Sudamérica? Estaban en un país europeo. Y no se trataba de ir a espiar lo que ocurría en las casas ajenas. Pero sí se trataba, por lo menos, de tener la vista y el oído alertas para lo que ocurría en la propia, en uno mismo. Pues, en efecto, sobre la inestable arena sudamericana habíamos levantado una estructura europea. Pero los espíritus tónicos, los fantasmas de la tierra trabajaban permanentemente esa estructura y las almas de sus constructores, les infundían la inestabilidad del suelo. Nosotros decidimos olvidar lo que sabíamos, desoír lo que estábamos oyendo: procedimos de acuerdo con la apariencia. Así hemos presenciado el derrumbamiento de esa estructura de un día para el otro. América es un problema espiritual, no racial. El mestizaje que en ella se produce no es el de la raza blanca con otras, sino el del espíritu occidental trasladado a nuevas tierras. *Apologia pro opera mea:* hace algunos años escribí un libro sobre problemas americanos tomando como pretexto ejemplos argentinos. Le puse como título: *El Pecado Original de América,* y la mayoría de los críticos arguyeron que no era lícito dar una vigencia americana a problemas argentinos. Se me dijo que la Argentina era un caso aparte en América, porque no había en ella una proporción significativa de indios o negros, no había mestizaje. La Argentina, me dijeron, no es Sudamérica. Cuando, justamente, por hallarse el mestizaje concentrado en el orden espiritual, los problemas americanos —que en algunos países asumen la forma de mestizaje racial— se dan en la Argentina con mayor intensidad que en el resto de América y a

veces con gran anticipación. Pero ahora ya todos lo han visto. Sí: la Argentina también es Sudamérica.

19. - La crisis es lo único que tenemos en común. Pero es una valiosa posesión. No sé hasta qué punto no la hemos buscado, así como no se puede saber en qué medida un organismo con voluntad de vivir no concierta la convulsión que obliga a la enfermedad larvada a presentar el rostro. El monstruo que componemos tiene una obstinada voluntad de vivir, una robustez digna de tratamientos drásticos. Su crisis es un motivo de optimismo: a riesgo de que se me tache de alentar una alegría de sepulturero, confieso que ningún acontecimiento de los que han agitado este país me ha resultado más estimulante que la crisis actual. Pues ella puede ser el ariete que comience a quebrar la caparazón de miedo tras la cual nos hallamos emboscados. El miedo no se quiebra con consejos. Cede sólo ante un peligro superior a aquel que lo engendró, un peligro capaz de hacer salir a cada uno de sí en procura de un alimento que ya no le llega: lo real. La conciencia de la crisis —que actúa ahora en mayor o menor grado en todos— puede llegar a ser la primera célula de ese tejido llamado sentimiento de comunidad.

20. - Pero los políticos subsisten. Y los políticos tratan de adormecer nuestra conciencia de la crisis, intentan escamoteárnosla. Cada partido dice a sus partidarios que ellos son inocentes, que los culpables son *los otros*. Cada partido, incapaz de hallar una solución radical para la crisis, busca paliarla, sin sacarnos de la enfermedad, hundiéndonos más en ella. Así hemos venido a recaer en ese tipo de política que es un característico mal sudamericano. Es un mal, porque en lugar de servir para establecer el marco dentro del cual se desarrollarán las restantes actividades del país, tiende a perturbar el cumplimiento de esas actividades.

21. - Nuestra era es a la vez trágica y superficial. Su cariz superficial se manifiesta, por ejemplo, en su voluntad de interpretar exclusivamente la vida humana como sexo y la vida social como economía. ¿Acaso Marx, al pretender curar una herida de la comunidad en el plano económico no daba por supuesta la existencia de una comunidad, o sea de un orden moral —sano o corrupto— que era la base de la estructura económica? El aspecto trágico reside en que, por querer ignorar luego ese orden moral que le había servido de base, el marxismo necesita siempre de la violencia para mantenerse en el poder. Pero, ¿qué acontece cuando por el contagio de los tiempos se busca aplicar la interpretación marxista a un conglomerado que aun no constituye una comunidad? Acontece lo que acontece en nuestra Argentina, donde los políticos, empeñados en la aplicación de un marxismo *sui generis*, nos guían a través de un dominio en el que no sucede nada trágico porque todo

es lastimoso, pero donde en cada recodo puede sobrevenir lo brutal, lo monstruoso. ¿Es que no salta ante sus ojos el locuaz ejemplo del Partido Socialista, que, para no perder todo sentido, se ha visto obligado a renunciar casi totalmente a sus premisas marxistas, se ha convertido en un partido de la burguesía y recluta sus adherentes en un centro no proletario, como lo es la Capital Federal, y ello gracias a su prestigio de honestidad, a un factor moral, y no por teorías que escandalizarían a su grey si las esgrimiese de verdad? Sudamérica es un desafío nuevo y exige soluciones nuevas. La Argentina forma parte de Sudamérica y su problema no es económico ni social, sino moral. Pero los políticos subsisten, subsistirán.

22. - Recuerdo lo que pasó con los escritores al día siguiente del golpe de estado de 1955. La irrupción de una ráfaga política favorable los arrancó de cuajo de las que habían sido sus actividades específicas. Los dispersó en el periodismo, en la burocracia, en las canonjías. Salvo diversas excepciones, dejaron de escribir, postergaron el menester que en apariencia constituía su profesión. La mayor parte de los que continuaron escribiendo tomaron como tema la política, desde el punto de vista inmediato del periodismo, a veces con un gran sentido oportunista, otras como si estuvieran llevando a cabo una campaña preelectoral. ¿Qué se había hecho de los poetas, de los filósofos, de los novelistas? Entre las cátedras, el periodismo y las misiones al exterior diezmaron de la mañana a la noche las vocaciones. Fué un espectáculo lamentable. No faltaron quienes dijeran que los escritores, que con tanta entereza habían resistido al peronismo, estaban más contaminados que nadie por el peronismo. Sin embargo, no era así. Escribir exige bajo estos cielos un esfuerzo sobrehumano. Quiero decir que la falta de comunidad incide también en la tarea del escritor. Igual que en otras actividades. Y más, porque el escritor debe proceder constantemente con el punto de referencia que es el sentimiento de comunidad. Al no existir éste, el escritor trabaja a tientas y en el vacío. Habla y le responde el silencio. Es menester ser un héroe o un imbécil para no desalentarse. La mayoría se desalienta y trabaja muy poco. Pero la labor que se cumple así, aunque limitada, resulta esencial para rellenar los cimientos de una posible literatura argentina. Y se cumplía. Hasta que irrumpió la política. La política ofreció a esos escritores una salida fácil y ellos la aceptaron. Tal es la política como enfermedad: es la que actúa sobre un conglomerado humano que carece de un sentimiento de cohesión, un sentimiento que impida que la política vaya más allá de donde debe.

23. - Tuve compañeros, mientras estudiaba filosofía, que decidieron que en la Argentina, bajo el peronismo, no se podía vivir. Lo sentían de verdad. Recuerdo en especial a dos de ellos. Eran inteligentes, apasionados. Les dolía

lo que estaba ocurriendo, ese culto a un hombre, el ámbito de miedo. Escribían, ensayaban sus primeros borradores: publicaron algunos. Era una tarea dura. Al fin dijeron que con el peronismo los tiempos no resultaban buenos para escribir. Lo cierto es que los tiempos nunca son buenos para escribir. Y bajo el peronismo todo el que quiso escribió casi todo lo que quiso. ¿Por qué no reconocer que la autocensura sobrepasó a la censura? Claro que ése es el índice de la falta de libertad. Pero muchos contemporáneos hicieron parte importante de su obra bajo el peronismo. Mis amigos se fueron a Francia. Estudiaron en la Sorbona. Vieron, meditaron y comprendieron. ¿Qué hacen ahora? Han fundado, con otros, un comité político destinado a exaltar las virtudes preelectorales de un candidato. ¿Escriben? Muy poco. Artículos en los cuales la dialéctica aprendida en la Sorbona les sirve para desahogar un resentimiento curiosamente favorable al peronismo. Son artículos políticos, para los cuales el saber de la Sorbona sobra. La filosofía que se proponían tratar no aparece. Obtienen cierto éxito de escándalo y parecen amargamente contentos. Esto es lo que la política ha hecho con ellos. Les ha proporcionado una coartada, una disculpa. Sé que con el tiempo su resentimiento irá creciendo hasta volverse feroz. Por ahora llaman a su actitud "comprometerse". Como si alguien que estudia a Platón o escribe un poema sobre la forma de las nubes no estuviera comprometido con la creación entera. Como si un artista o un filósofo pudiera ser un faccioso. En realidad, mis amigos se extravían porque el contorno social les permite lo que se les ocurra: tal como si no existieran. Incluso los aplaude. La atmósfera politizada encuentra excelente esta prostitución, este sordo aniquilamiento de los mejores. Aplaude a unos escritores que con su tarea insinúan que el escribir sólo tiene por objeto la redacción de panfletos y brulotes: la literatura y el arte constituyen una perversión innecesaria.

24. - Lo que les ocurrió a mis amigos y a los escritores en general en esta época postperonista, en esta época en que la política sopla a favor de ellos, ocurrió en los restantes gremios en el período en que el peronismo hacía soplar la política sobre ellos. Y sigue ocurriendo ahora. La política perturba, desquicia y altera el trabajo: en la cantidad y en la calidad. Aunque los políticos no tengan la culpa. Aunque no hagan más que dejarse llevar por la fatalidad histórica.

25. - Pero es necesaria *una resistencia a la política.* Suena a antipatriótico, a anticívico. Sí. Sin embargo, es imprescindible esa resistencia a la política. Desoírla, darle la espalda: que se coloque en su lugar. ¿Y cómo? ¿Para enfrentar el vacío y la soledad? Por lo demás, podría estar a nuestras espaldas el tesoro de los tesoros, la panacea, que no nos volveríamos. En ningún orden se encuentra tan a la mano chivos emisarios, evasivas, pre-

textos, como en el de las argumentaciones sociales, económicas, políticas. ¿Cómo, entonces? Sólo la crisis podrá tomarnos por el cuello y arrojarnos de bruces sobre lo real. Cuando el fracaso sin precedentes de las excusas de que la política proporciona haga que todo se torne angustiosamente inseguro, cuando en el fondo de nosotros mismos la falsedad de nuestras posiciones se nos abra como una trampa, entonces es posible que nos volvamos hacia nuestro quehacer cotidiano para buscar allí un refugio y un nuevo punto de partida. El trabajo personal: será preciso que empecemos desde allí a conocer lo que es la realidad y lo que somos nosotros mismos.

26. - En el trabajo el hombre se inclina sobre la materia. Mi alma inmortal se arrodilla ante la materia: es un esfuerzo doloroso. Pero ese esfuerzo es el hombre: quien no lo practica sólo puede ser un santo o un inútil. Recuerdo un proverbio ruso que dice que "por el trabajo nos salvamos". Sí. Pues trabajar significa ser humilde, reconocer la culpa, la finitud. El trabajo es arrepentimiento: incluso las obras pérfidas llevan en sí una oración, cuando son obras. Mientras trabajo digo que no soy un dios. Pero además toco el corazón de la materia. Palpo los límites de mi persona y los límites del mundo: encuentro la guía. Conozco la realidad, ese complejísimo fenómeno que formamos el mundo y yo. La realidad es mi alimento, el peso en la sentina que impide que el barco zozobre. Si con las manos y el corazón y el cerebro he aprendido esto, nunca intentaré desembarazarme de la realidad. Quiero decir que no me resentiré. Pues el resentimiento consiste en la errónea suposición de que se puede borrar un sector de la realidad y en el vano esfuerzo por lograrlo. La realidad no se me enajenará, no enloqueceré, no me tornaré irreal: seré.

27. - Nos repugna inclinarnos ante la materia. Como artistas y como terratenientes, como comerciantes y como obreros. Superiores a todo, ¿cómo no sentirnos superiores a esta tierra? De desprecio y miedo está hecho nuestro con-descender hacia ella. Por eso con sólo tocarla la defraudamos. Un contacto es la posibilidad de hacer don de sí. Nosotros arrancamos. Mejor dicho, pretendemos arrancar. Es el espíritu de rapiña que ha hecho que muchos turistas afirmaran que somos una factoría. Pero lo que somos es una mala disposición, una negativa a dar: naturalmente los primeros que han perdido hemos sido nosotros mismos. Porque sólo se posee lo que se da. El desdén, el temor, la soberbia ante esta tierra decían en definitiva una sola cosa: queríamos irnos de aquí. Logramos convertir a esta tierra en un problema tal que estamos más hundidos en ella que si no hubiéramos buscado huir. ¿Quién negará que se trabaja mucho? Se han forjado fortunas grandes y pequeñas. Hay artistas con obras considerables. ¿Pero con qué espíritu se trabajó todo eso? Para huir, para terminar cuanto antes con el

contacto con esta tierra enigmática, ambigua, que nos derrota y nos devora silenciosamente. Miro en torno a mí: el comerciante trata de enriquecerse de súbito, el obrero se dedica a las chapucerías, el terrateniente desea irse al extranjero sin pérdida de tiempo, el artista quiere gozar de renombre de la noche a la mañana. ¡Rápido!: todo o nada. También los resultados están a la vista: inflación, explotación, imitaciones, objetos burdos. Queremos irnos de esta tierra, por el dinero, por la fama, por el ocio, de cualquier modo pero cuanto antes. Y nos vamos. Quedan sólo unos fantasmas: los fantasmas de nuestras obras y los fantasmas de nuestras vidas. Fantasmas vociferantes con aspecto próspero y reluciente a veces, hinchados, pero fantasmas. Porque todo es hurtado a la realidad. ¿Qué pueden hacer esos fantasmas ante la prueba de la realidad? Entran inmediatamente en crisis.

28. - La crisis es un intento de establecer con la realidad un contacto menos defectuoso, más enriquecedor. Entretanto los políticos exclaman que la culpa la tiene la oligarquía, el peronismo, el izquierdismo, el imperialismo, el conservadorismo, el nacionalismo, etc. Pero la crisis no ha llegado aún a su culminación. Tal vez el barco se haya hundido ya: desciende ahora con más lentitud porque va bajo el agua. Es posible que haya menos sacudimientos, menos convulsiones, lo cual hace decir a los optimistas que todo va bien. En efecto, todo va bien. Pero porque marchamos hacia el fondo, porque quizá esta vez no nos quedemos entre dos aguas. Aún no hemos tocado la plataforma submarina. Cuando acontezca, habrá un ligero temblor y después la quietud, una quietud alarmante: entonces es posible que nos decidamos a recomenzar, a dar un nuevo sentido a esa primordial forma de comercio con la realidad que se llama trabajo. Y entonces la política hallará en todos una resistencia natural, se verá puesta en su lugar. En ese momento la política tendrá el sentido que debe tener.

29. - No somos una factoría. Por desdicha o por fortuna. A pesar de que en el rostro nacional —considerado desde lejos— no falta alguno de los repulsivos rasgos del expoliador, no lo somos. Todo hubiera resultado mucho más fácil en ese caso. Oh, los comerciantes no hacen tanta cuestión, resuelven las querellas con astucia, sin llevarlas al extremo. Hubiéramos logrado plasmar un sentimiento de comunidad por lo menos en el superficial plano de los intereses económicos. Como ha ocurrido —según todos los síntomas— en Estados Unidos. Perón quiso de algún modo eso. Paradójicamente, este nacionalista, este antinorteamericano, quiso norteamericanizarnos. Nosotros, curiosas gentes, nos hemos resistido siempre con firmeza a ello. Todo o nada, otra vez: pero en este caso resulta estimulante. Es que al demonismo que periódicamente irrumpe en la vida argentina no se lo alimenta con trivialidades. Al cabo, es una forma de religiosidad

y el espíritu religioso se resistirá siempre a los consuelos de lo relativo, que a la larga no son más que una exaltación de lo mundano. ¿Triunfará finalmente ese impulso absoluto, es decir, se purgará, terminará por constituir esa comunidad en cuyo extremo ideal está Dios, esa comunidad por cuya nostalgia se ha enfermado? Eso quiero y le deseo, aunque mis ojos no hayan de verlo.

H. A. MURENA

Agosto de 1957.

EL DERECHO AL ERROR Y LA TEORÍA DE LA IDEOLOGÍA

La tarea de destacar la función cumplida por la libertad de pensamiento y por el juego recíproco de las ideas para la convivencia política, fué asumida con gran empeño y eficacia por los filósofos y juristas de la Ilustración. Su manera de plantear el problema presenta ciertos rasgos muy particulares, de los cuales, a nuestro juicio, es el más característico el hecho de que toda la construcción doctrinaria no se fundaba en la comprobación de la naturaleza real del pensamiento humano, sino más bien en una esperanza acerca de su destino final. El siglo XVIII proclama y defiende la libertad de pensar ante todo porque *cree* que el pensamiento, en razón de su propia ley, tiende a la verdad, por un movimiento semejante al que inclina las plantas hacia la luz o arrastra los ríos hasta el mar. Se trataba, según decimos, más de una fe que de una comprobación, porque en la realidad resulta innegable la existencia de pensamientos alejados de la verdad, no ya circunstancial o accidentalmente, sino desviados de ella por un rumbo hiperbólico cuyo progreso no hace sino aumentar la distancia. Hasta tal punto es humano el error y aun el disparate, que junto a la historia de lo que realmente ha ocurrido, de las ideas que han encarnado y fecundado vida humana, yace un mundo fantasmal de pensamientos irremisiblemente impotentes, fatalmente desviados hacia el camino de la esterilidad, porque no alcanzaron a ser ni siquiera errores fecundos. La caprichosa historia de los errores no empañaba, sin embargo, la fe de los iluministas en el poder seductor de la verdad, especie de fuerza gravitatoria de todo pensamiento. El conflicto entre la fe en la verdad y la reiterada compro-

bación de nuestros errores era resuelto por ellos mediante una especie de socialización del pensamiento. Lo que tiende a la verdad es el pensamiento en su conjunto, la totalidad de los pensamientos, que viene a constituir una especie de vector o resultante de las direcciones variadas asumidas por el pensamiento individual. Los pensamientos son recíprocamente condicionantes, se corrigen los unos a los otros en un diálogo perpetuo cuyo resultado final es la verdad.

De ahí la importancia que cobra para la Ilustración el libre juego de las ideas; cualquier interferencia, cualquier presión de naturaleza no ideal que vicie la estructura y la formulación de cada una de ellas, cambia el resultado final, con lo cual, en verdad, deforma y altera el conjunto ideológico total y perjudica así indirectamente, aun aquellas ideas que la fuerza acaso creyó respaldar y mantener intactas. Al final de cuentas, resultan perjudicadas todas cuando las unas son defendidas a costa de las otras, porque de tal manera la idea defendida por aquellos medios recibe una especie de tónico de naturaleza no ideal. La política suele tentar el empleo de medios no ideales, y proteger ciertas ideas mediante la expresa condenación de otras. He aquí uno de esos mimos que echan a perder a la criatura; porque la idea que no sea capaz de presentarse desnuda a afrontar la lucha es una idea condenada a muerte. Las ideas rara vez mueren en la guillotina o en el campo de batalla, es decir, ante la fuerza; las que verdaderamente mueren, mueren en el lecho, con inyecciones y bolsas de oxígeno. Este enfoque iluminista no está despojado de algunos respaldos históricos de consideración, porque en verdad, ha ocurrido ya muchas veces que las ideas del combatiente vencido desplazaran las ideas del vencedor. En este terreno la fuerza y la coacción tienen muy poco que hacer y sobre todo muy escasas probabilidades de éxito.

Frente a esta construcción se alzan modernamente dos tipos de impugnaciones de muy diversa procedencia pero igualmente condenatorias: una impugnación que llamaremos autoritaria y una impugnación marxista. La primera se funda en la transformación de una supuesta verdad en un dogma; la segunda consiste en la negación de la verdad mediante la reducción de todo pensamiento a la mera manifestación de una ideología. Para los primeros, el pensamiento es libre solamente para pensar la verdad; para los segundos no hay propiamente pensamiento libre, todo pensamiento es determinado por algo que no es pensamiento; propiamente hablando, no hay en realidad ni verdad ni error, sino fidelidad o infidelidad, el error es más bien una traición.

La construcción antiliberal de procedencia autoritaria es harto conocida en el mundo hispano y sudamericano. Se funda en el empleo ilegítimo del

principio de autoridad, consistente en aplicarlo en la forma que asumía antes del análisis destructivo a que Descartes lo sometiera al cerrar el reinado de aquél como forma legítima de razonamiento lógico. Estamos todos bastante familiarizados con este enfoque político y por esto se nos dispensará que pasemos sobre él sin mayor examen, porque nuestro propósito actual es el de analizar el planteamiento traído por la teoría de la ideología.

Lo primero que deseamos subrayar es el éxito alcanzado por esa construcción, pues la encontramos admitida en los más opuestos sectores ideológicos y, por un curioso contraste, en los sectores más anticomunistas. Es un caso insospechado de "infiltración" y del poder aditivo de los errores.

La doctrina de la ideología es una forma característicamente moderna de escepticismo y que, por lo tanto, contiene la misma autocontradicción ínsita en todo escepticismo gnoseológico. En realidad, no todos los expositores de este tema llevan las conclusiones hasta el extremo de invalidarlo. En efecto, muchas exposiciones acerca de lo que se ha llamado sociología del saber son en sí mismas perfectamente legítimas, en cuanto no se proponen investigar cómo debe ser el pensamiento, sino cómo es efectivamente; mejor dicho no investigan propiamente las verdades, sino las convicciones sociales; no se proponen, por lo tanto, ningún problema lógico, ninguna cuestión de validez del pensamiento. La investigación tiene por objeto hechos, realidades sociales, y resulta por ello tan separable de la filosofía y en particular de la gnoseología como lo es la psicología moderna. La sociología del saber puede válidamente ser construída sin fundarse en una negación de la posibilidad de que el conocimiento en general tenga validez o carezca de ella, así como la teoría de los *idola* de Bacon no importaba afirmar la imposibilidad de un pensamiento objetivamente correcto y válido.

Lo propio de la doctrina de la ideología radica en la negación de esa posibilidad. Para ella, los pensamientos, las ideas que los hombres conciben no provienen, por decirlo así, de un reino autónomo; los productos ideológicos de un hombre derivan de lo que ese hombre es, y esa derivación no consiste en un simple sello o parecido externamente discernibles; la filiación de las ideas tiene un sentido de causación y de necesidad interna.

Las palabras de Marx son éstas: "No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su ser social lo que determina su conciencia".[1]

En este pensamiento, la aclaración de muchos puntos nos llevaría fuera de nuestro presente objeto. No podemos pasar por alto, sin embargo, su

1 *Introducción a la crítica de la Economía Política,* prefacio.

presentación dilemática, que es muy engañadora, porque parece pretender que o bien admitimos que la conciencia determina nuestro ser o es nuestro ser lo que determina nuestra conciencia, y que *tertius non datur*. Como si la relación que media, si es que alguna relación media, entre ser y conciencia, debiera fatalmente ser una relación determinante, y no pudiera ser de otra naturaleza. Dejemos, sin embargo, estos reparos para enfrentar directamente el enunciado positivo que traduce el pensamiento de Marx: el pensar es una determinación del ser social. Nuestros pensamientos son una complicadísima trama de reflejos inadvertidos; la realidad social nuestra es la que piensa a través de nosotros.

Para comprender las ideas, por lo tanto, lo más seguro es pasar a través de ellas y buscar explicaciones en las situaciones del sujeto o de la sociedad que las produjo. Esto, sin embargo, no basta, porque en el seno de una sociedad pueden simultáneamente presentarse ideas distintas y aun contrapuestas, de manera que la explicación no resulta completa y acabada si no descendemos hasta las distintas posiciones que los sujetos ocupan dentro del seno social y sobre todo en el mecanismo económico de la producción.

Llegamos así con respecto al pensamiento a una relativización de segundo grado. El pensamiento estaría determinado no ya por la estructura económica de la sociedad, sino, además, por el lugar que los distintos sujetos ocupan dentro de aquélla.

Mediante este segundo paso se salvaría la dificultad derivada de la coexistencia de ideas antagónicas dentro de una misma sociedad y en una misma época, pero se crearía otra dificultad nueva, consistente en el gradual abandono del punto de partida dialéctico en que inicialmente nos habíamos colocado, para caer en un pluralismo progresivamente segmentador, próximo, al final de cuentas, a una tipología individualizante.

Aun sin necesidad de llegar a esas consecuencias en cierto sentido derogatorias de la teoría materialista en su aspecto dialéctico, bástanos por ahora destacar la idea subyacente en la construcción: la de que el pensamiento no es ni libre ni objetivo ni válido; está encadenado de manera servil a nuestro ser: no conocemos lo que es; solamente pensamos lo que somos. Nuestras construcciones mentales son una racionalización de nuestros deseos y una justificación constante de nuestra posición. Las ideas en sí mismas carecen de objetividad compulsiva; el grado máximo alcanzable de la evidencia vendría a ser la convicción, es decir, una situación subjetiva independiente de la verdad o del error.

Este panorama escéptico permitiría explicar las ideas de los individuos por referencia al ser de éstos, porque éste determinaría el sistema de ideas realmente profesado con más rigor y exactitud que el exhibido por meras

expresiones verbales. La situación resulta así perfectamente reversible. Por eso existen sistemas filosóficos enteros que solamente pueden ser presentados como una traición. Un escritor marxista habla de "la canalla neokantiana".

Pero si nos detenemos a examinar el punto al cual hemos llegado, veremos que la solidez de la reducción operada es más aparente que real. Es posiblemente cierto que lo que un sujeto piensa se parezca de una manera nada aclarada a lo que ese sujeto es. Ya el Quijote le dice a Sancho cuando éste le refiere el mal olor que despedía Aldonza Lorenzo, que estaba equivocado y que se olía a sí mismo. Unamuno, comentando el pasaje, nos previene contra esos individuos que andan por ahí viendo siempre nada más que suciedades y bajezas: ellos también se confunden por olerse a sí mismos. Sí, seguramente es verdad que alguna relación hay entre nuestros pensamientos y nuestro ser; pero el problema más bien nace que concluye con esa afirmación, porque es más fácil entender el pensamiento que el ser. Al principio la tentativa de explicar el pensamiento por ese camino, impresiona como un verdadero hallazgo; sólo después nos damos cuenta que de tal modo intentamos explicar *obscurus per obscurius*, porque el ser es inefable e infinito. Lo podemos señalar o nombrar, y allí mismo debemos detenernos si no queremos entrar por la vía de las falsificaciones. Lo que nos induce a errores es la palabra. Si en vez de señalar una cosa apuntando a ella con un dedo, la nombramos, creamos la ilusión de que hemos hecho algo más que señalarla mediante un sonido; en cierto sentido parece que nos hemos apropiado de ella y que la dominamos. El empleo conjuratorio de las palabras, tan característico de los pueblos primitivos, pareciera subsistir en el fondo del lenguaje que empleamos todos: nombrando la cosa nos creemos poseerla y dominarla.

Desgraciadamente no es así. Ahí viene la falsificación. Mientras, como en el Génesis, las cosas van desfilando ante nosotros y las identificamos con una palabra, con un nombre, un verdadero nombre, es decir, una palabra que no haga nada más que señalar, cumplimos solamente una tarea separativa que nos muestra una pluralidad de objetos, cada uno de los cuales, a su vez, tiene un ser profundo, impenetrado por la palabra misma mediante la cual lo nombráramos, esto es, lo señaláramos separándolo del resto de los objetos. La poesía vocativa de Walt Whitman tiene el poder derivado de la directa presencia de los seres que va nombrando sin adjetivaciones; parece un gran desfile de la naturaleza y de la vida directamente presentado ante nuestros ojos.

La tentación viene de la palabra, porque ésta, a diferencia del mero acto de señalar, pone un sujeto de predicaciones posibles, es decir, crea la posibilidad de enlaces infinitos con otras palabras, y la necesidad experi-

mentada de penetrar el ser que solamente hemos nombrado nos induce a adjetivarlo. No nos conformamos con decir: el mar, la flor, las estrellas, Diego, como si señaláramos esto, esto, esto. En cuanto hemos dicho Diego, hemos creado la posibilidad de predicar algo de él, y olvidándonos de que toda predicación es parcial por necesidad, tendemos a cubrir de adjetivaciones el real misterio del ser impenetrable e infinito que tenemos por delante. Sólo mutilando la plenitud del ser de Diego, es decir, por la vía de la falsificación, nos hacemos la ilusión de penetrar en su esencia: Diego es bueno o malo o viejo o joven. No negaremos, por cierto, la legitimidad de las predicaciones, importaría tanto como negar en general la posibilidad de toda ciencia humana, ya que nuestro conocimiento se enuncia y transmite mediante palabras enlazadas en proposiciones. El error consiste en olvidar que el ser que tenemos por delante no queda agotado por las calificaciones que le vayamos adjudicando. Por el principio de infinitud de lo real, siempre quedará la posibilidad de decir algo más y algo nuevo; nunca agotaremos el objeto. El conocimiento científico de un objeto familiar cualquiera, digamos, de una naranja, nos asombra por la cantidad insospechada de cosas que ha extraído de esa modesta fruta. La función específica de la ciencia consiste en ese obstinado buceo.

En la vida social y política, sin embargo, la adjetivación no se detiene respetuosa ante el misterio de las cosas y sobre todo no se detiene ante la dignidad de los hombres; es característico en ella que acuerde función definidora a los hombres y adjetivos más indefinidos. Mediante la aplicación de este procedimiento se llega a un verdadero escamoteo del ser; el sujeto es efectivamente suplantado. Diego deja de ser Diego para transformarse en "un burgués", "un proletario", "un liberal", "un radical", "un imbécil". Cuando le hemos puesto el rótulo, hemos develado el misterio de su ser, y ya en adelante podemos manejarnos a su respecto sin mayor preocupación: como los hombres primitivos, mediante palabras hemos conjurado un misterio cuya presencia podía conturbarnos.

La tarea política de hoy consiste sobre todo en arrojar adjetivos al adversario como quien tira piedras. El lema parecería ser: no nombrar, sino calificar; con los nombres no vamos a ninguna parte, con los adjetivos, sí. Hasta el Estado se ha plegado a esta tarea en sus organismos más sombríamente eficaces, donde se apilan legajos con los que la gente queda distribuída en casilleros con rótulos ilevantables. Cada época tiene sus rótulos fatales, definitivos, sin redención posible. Una vez marchamado el individuo con ese rótulo, queda políticamente conocido; su ser ha perdido todo carácter inefable o indefinido. Sus pensamientos potenciales serán conocidos de antemano, y su conocimiento alcanzará un grado de exactitud superior al que se pueda

derivar del conocimiento de sus pensamientos efectivos. Si el que *es* burgués se manifiesta con ideas no correspondientes a su ser, es seguro que está enmascarando con falsos enunciados su verdadero pensamiento. La moderna expresión policial "criptocomunista" es aplicable tanto al comunista que trata de despistar como al que *es* comunista sin saberlo. Supongo que con perfecta simetría se usará el concepto "criptoburgués", porque lo nuestro es, en realidad, una imitación. No hay errores inocentes: todos son infidelidades. En realidad, tampoco hay mérito en la verdad; si es que ésta existe, más se parece a una secreción que a un descubrimiento.

He aquí en qué concluye en la realidad político-social la concepción de la ideología: en una clasificación policial de los individuos. En unos países, jerarquizada hasta la pretensión de constituir una interpretación científica de la realidad; en otros, como base vergonzante pero efectiva de archivos secretos iniciados por imitación de técnicas administrativas de estados totalitarios o castrenses, y que constituyen dentro de una administración democrática verdaderos tumores o cuerpos extraños de muy difícil extirpación.

Frente a todos estos planteamientos y desarrollos es necesario, para la salud política de la democracia, reivindicar lo que podríamos llamar el derecho de equivocarse, el derecho al error, al puro error.

Dijimos más arriba que el libre juego de ideas suele recibir dos opuestas impugnaciones: la de los que conceden sólo la libertad de pensar de determinada manera, libertad de pensar la verdad, y la impugnación de los que niegan la existencia de libertad alguna en esta materia, porque en realidad, para ellos no hay propiamente ni verdad ni error: todo pensamiento es una racionalización de situaciones vitales. Acaso pueda haber, para éstos, falsificaciones, enmascaramientos, pero errores, propiamente errores no hay. Cuando más, hay mentiras.

Es posible que ciertas necesidades o urgencias de la vida social impongan alguna clasificación tajante. Debemos cuidar, sin embargo, que además de tajante no sea despiadada y, sobre todo, no debemos confundir las deformaciones impuestas por una necesidad con explicaciones o interpretaciones exactas de la realidad manejada. Y mucho menos canonizar el procedimiento transformándolo en un método genérico de conocimiento de los hombres y hasta en una epistemología, según lo hace la teoría materialista de la historia.

Es posible que para atender ciertos servicios colectivos sea necesario distribuir a los hombres en categorías más o menos arbitarias. El derecho debe apelar con frecuencia a esas clasificaciones, y una de las más características es la que fija límites cuantitativos infranqueables de capacidad. Todos estos procedimientos técnicos del derecho, sin embargo, tienen un fin práctico

inmediato y generalmente van despojados de toda intención cognoscitiva. Decimos que un sujeto menor de 22 años es incapaz, porque realmente sería muy difícil regular los tratos de manera segura si quedara siempre abierta la duda sobre la capacidad efectiva de las partes.

Es muy distinto, sin embargo, el intento de clasificar socialmente a los hombres atribuyéndoles un ser determinado desde afuera, atribución mediante la cual colocamos a un individuo en un estrato determinado e irreparable. Socialmente, esto concluye en una clasificación, odiosa a un tiempo por su falsedad y por su falta de caridad hacia el prójimo. La falsedad deriva, según lo hemos visto, de un verdadero escamoteo, de una trampa consistente en substituir el verdadero ser humano por una abstracción, por una mera cualidad atribuída primero y sustantivada después. Y la falta de caridad consiste en lo irremediable de los efectos de la clasificación. Aun suponiendo que efectivamente hubiésemos dado la esencia de un sujeto cuando lo hemos encasillado en una clasificación, al agregar todavía la idea de la inmutabilidad de ese ser, para deducir de ésta el sistema de ideas que de ese ser brotará necesariamente, deformamos nuevamente la realidad que hemos pretendido captar, transformando en algo inmutable lo que por naturaleza es una fluencia vital, declaramos muerto y petrificado algo que está en continua renovación creadora.

No negamos la legitimidad de la investigación social con un concepto estadístico como el que propugnan algunos psicólogos y sociólogos modernos, incluso sobre coordenadas ideológicas (radical-conservador) o de otra naturaleza (severidad-blandura) (H. J. Eysenck). Procuramos solamente que se distinga lo que puede resultar de una indagación de cifras medias generales y las leyes referidas en particular a un individuo. Las investigaciones referidas, supongamos, por Eysenck, prueban ciertas relaciones entre tipos psicológicos y actitudes políticas. Dice, por ejemplo: "Los comunistas tienden a ser extravertidos, radicales severos, mientras que los fascistas tienden a ser extravertidos y conservadores severos". Pero de eso, agrega el mismo Eysenck, no se debe deducir que la inversa sea también cierta y que todos los extravertidos radicales severos sean comunistas y que todos los extravertidos conservadores severos sean fascistas.

Este tipo de investigaciones sociales se limita a establecer relaciones estadísticas sobre la base de formas reales de temperamento, sentimiento, opinión. No se plantea con ellas ni remota o indirectamente cuestión alguna de naturaleza gnoseológica; no afirman ni niegan si hay o no hay juicios verdaderos. Es éste el punto decisivo y característico de la teoría de la ideología.

Frente a ésta es necesario reivindicar el derecho al error, es decir, el

derecho a que se nos reconozca que cuando nuestros pensamientos adquieren cierta formulación insatisfactoria para alguien y en particular para la burocracia o para el Estado o para "la línea", esa desviación no sea necesariamente una falsedad o una traición. Y hablamos de reivindicar el derecho al error, precisamente por amor a la verdad, porque creemos que ésta existe y es alcanzable; pero solamente sobre la condición de mantener en su máxima pureza la libertad de pensar. La verdad no necesita reivindicaciones políticas; lo importante es reivindicar el derecho a equivocarse, porque éste es el único camino que puede conducirnos a aquélla. No creemos en el monopolio político de las verdades, y si las leyes solamente nos han de acordar el derecho a pensar de determinada manera, podrían ahorrarse el trabajo, porque en realidad no nos acordarían con ello derecho alguno.

Frente a la interpretación autoritaria de la teoría de la ideología, reivindiquemos el derecho al error como el único camino de llegar a verdaderos conocimientos; frente a la interpretación marxista, la reivindicación de aquel derecho es una manera implícita de afirmar que creemos en la verdad y que el pensamiento contiene siempre un chispazo creador e incondicionado que supera las circunstancias en que nació, y encierra la potencia de nuevas creaciones. Creemos que la verdad puede aflorar en el fango.

En realidad, también nosotros, como los iluministas, tenemos una fe, acaso no tan ingenua, porque la apoyamos en el proceso de la historia de las creaciones humanas acumulativas. Creemos en el espíritu, en su capacidad renovada y vivificante, en su redención de las propias obras. Acaso no nos atrevemos a decir que "la conciencia determina al ser", pero sí nos atrevemos a afirmar que el espíritu es una constante fuente liberadora de la esclavitud que el ser nos impondría si careciéramos de aquella fuerza. En esa lucha y superación va el hombre dejando las obras que forman un nuevo mundo humano al que llamamos cultura, espíritu que se objetiva y que al objetivarse también tiende a aprisionar a su creador dentro de estructuras solidificadas. Y es característico del hombre no dejarse atrapar tampoco por sus propias creaciones, así como no se ha dejado atrapar por la naturaleza, porque la libertad es inagotable. El que como Narciso se queda encantado en su propia imagen reflejada en sus obras, ya no las podrá superar y estará como muerto.

SEBASTIÁN SOLER

MEMORIAL

Diversos son los tropiezos,
los indicios del fracaso:

presente culpable,
falta, sin esperanza,
del ímpetu que llegue
al campo prometido,
a lo que resucita
incólume y perfeccionado.

Que se nos diga, quiero,
cuál es nuestra fortuna
de amados, de vivientes
seducidos por la vida.

EXÉGESIS

. . . pues el mundo se halla como en una almazara: bajo presión. — San Agustín.

No el rutinario testimonio
de guerras, violaciones, indigencia,
y cuanto supone catástrofes;
no la plática interesada en probar
lo malas que son estas épocas
y cómo se ejerce la presión,
sino esa presión, lucha
aceptada para que nos refine,
alejados de nosotros,
olvidados de nosotros.

Tan cerca, tan cerca estamos
del estruendo de las brechas,

del sumidero donde uno puede hundirse
hundiéndose para no rebrotar,
que se nos figura un abismo a la izquierda
y ponemos una silla para tranquilizarnos
y escapar de algún modo valiéndonos
de caminos desviados, de zorras
cazadas al batir las malezas, la vigilia,
nuestra selva de iniquidades.

Ni la queja, ni la huída;
convertidos en desechos o en aceite,
cribados y rotos en la almazara
fija en nosotros
como la parte enterrada de la Cruz,
lo que se pone en marcha
es otra especie de hombre,
la que busca ser juzgada
fuera de las justicias conocidas.

POEMA

CONTRA la permanente
mordedura del polvo
y el arbitrio de hados
perfectísimos, sumos,
y demás apelativos;

contra la fugacidad
buena, mala, neutra,
y las huellas que obsequia;

contra el fuego elemental
que ordena el universo
y después, saciado,
lo desintegra,
y después, necesitándolo,

lo rehace,
y después saciado...

Contra este hervidero
la unidad par e impar,
diestra y siniestra,
el número,
el fiel retrato de una ley
indivisible de su letra.

ALBERTO GIRRI

LAS QUE CANTAN

VENGO a decir que en los rincones,
en los agujeros del mundo
están cantando las mujeres
hasta rajárseles la vida.

Sólo el dolor, la fiebre, el odio,
el desafío y la desgracia,
sólo la luz inofensiva,
sólo la ternura y el sueño
cantan las mujeres que cantan.

Fadistas de Portugal,
sombras de quebracho enlutado,
inclinadas segando siegan
su ración de silencio, alzan
espirales de rabia y queja.
Lástima de humo en los cafés,
gobernadas por machos torvos.
Amalia, sólo Amalia llega
a la ciudad, al mundo, al aire.
Sigue enlutada pero niña
tan vendedora de naranjas.

París canalla, carnal, ciego,
ruje en las venas de Edith Piaf,
abre un torbellino de sábanas,
de inocencia desconsolada.
Y Jacqueline con su apellido
de infame Villon sacude
todo el dolor amontonado
en tanta pasión, en tanta
primavera desperdiciada.

Coyas, princesas miserables
de una América de arpillera,
queman su ancestro alcoholizado
en lamentos como cuchilladas.
Hay que dejarse herir, caer
en su dolor, amar su llanto
mientras la tierra tragadora
busca sus desolados huesos.

Brujas pálidas de Oriente,
lustradas hechiceras de África,
custodias del padecimiento,
santas vísceras de la tierra,
lamentándose inútilmente
Como animales sorprendidos.

Siglos de sed domesticada,
de torcida pasión resumen
su dura corona de olvido,
de belleza perdonadora.

Sólo vengo a decir que cantan,
que el mundo acaba de nacer
en sus gargantas mutiladas,
en sus corazones prohibidos.

MARÍA ELENA WALSH

CREACIÓN TRANSCENDENTE AL OBJETO CREADO

HAY *una cohesión profunda entre las concepciones filosóficas y las científicas de Saint-Exupéry. Las imágenes que emplea son verdaderas en el orden físico. "Sólo pesa la piedra inmóvil. No hay viento para la hoja arrastrada por el viento. De igual modo, no hay pesantez para la piedra arrojada por el aire". Otros pasajes de* La Ciudadela *revelan la coherencia de su pensamiento metafísico y moral.*

Según un giro familiar a su espíritu, critica el análisis que descompone la unidad: "... cuando me remonto al pasado divido el templo en piedras. Y la operación es previsible y simple. De igual modo, si esparzo en huesos y vísceras el cuerpo demolido, y en escombros el templo, o en cabras, carneros, viviendas y montañas la comarca...[1]*"*

Después reencontramos sus ideas sobre las mutaciones: "Pero si marcho hacia el porvenir, tendré siempre que contar con el nacimiento de seres nuevos que se agregarán a los materiales y no serán en modo alguno previsibles, puesto que son de otra esencia."

Por último expresa su voluntad de una progresión transcendente y de una síntesis que absorba las contradicciones en una etapa superior: "A esos seres los llamo unos y simples puesto que mueren y desaparecen sin ser divididos, porque el silencio es algo que se agrega a las piedras, pero que muere si se las separa. Puesto que el rostro es algo que se agrega al mármol o a los elementos del rostro, pero que muere si se lo rompe o si se los distingue, porque la comarca es algo que se agrega a las cabras, a las viviendas, a los carneros y a las montañas..."

Al nacimiento de los seres nuevos debemos ligar su concepción de lo emergente, de la cual hablaba con frecuencia a sus amigos en los últimos años. La preocupación por no traicionar en nada su pensamiento nos hace vacilar en dar a ese término más peso del que le atribuía el mismo Saint-Exupéry y, a la inversa, nos impide pasarlo en silencio. Si admitimos la

1 Véase el texto de St-Exupéry: "remontar hacia el desorden".

definición de la emergencia dada por Lloyd Morgan [1], comprobamos su posible acercamiento a muchas notas de Saint-Exupéry sobre genética.

Aunque permaneciendo fiel a su precepto "nada tiene sentido si no he mezclado a ello mi cuerpo y mi espíritu", distingue a veces la fuerza vital del espíritu, esas dos potencias que se oponen a los ciclos evolutivos naturales. "La vida resiste al acrecentamiento de la entropía —escribe—. La conciencia puede invertir su dirección". Comprobamos por tales anotaciones la infraestructura que se disimula bajo la sabiduría patriarcal de sus palabras [2]. "Nos hemos enriquecido al principio, pero cuando pasan los años en que el tiempo deshace aquel trabajo y desmonta, la selva virgen readquiere sus derechos". Por esta enseñanza nos conjura a luchar contra la vegetación invasora, nos exhorta a comprometer nuestra conciencia en una lucha contra esta degradación espontánea. Y de tal modo volvemos a enlazarnos con una de sus constantes preocupaciones.

Nada podrá instruir mejor a los lectores acerca del método de pensamiento de Saint-Exupéry y familiarizarlos, a la vez, con sus temas predilectos que estas notas apresuradamente consignadas en hojas dispersas.

PIERRE CHOURIER

La conciencia del observador no se inscribe en la máquina ni, eventualmente, en la molécula viva. La creación es una elección.

El demonio de Maxwell —al elegir— puede crear la energía.

La peruana ha creado el suicidio *.

La elección ha creado igualmente las proposiciones de geometría.

La elección crea al Ser. Pero ¿los materiales del Ser?

1 Según Lloyd Morgan (*Time, Space and Deity*), la emergencia de una nueva cualidad en cierto nivel de la existencia significa que a ese nivel llega al ser cierta constelación o colocación de movimiento perteneciente a ese nivel y que posee la cualidad que le es propia; y esta nueva colocación posee una nueva cualidad característica de un *complexus* superior. Esta cualidad y la constelación a que pertenece son a la vez algo nuevo e íntegramente expresable en términos de los procesos al nivel del cual aquéllas emergen.

2 En un párrafo inédito de los *Carnets*, Saint-Exupéry habla del suicidio de una rubiecita que vive en Perú; después, en la pág. 130 de los *Carnets*, línea 5, la rubiecita se convierte en alguna bonita rubia que vive muy lejos.

Sé lo que él buscaba cuando leo después. La estadística es impotente. En el caso de la vida, es negativa.

Remonto hacia el pasado. Si se trata del pasado Carnot, remonto hacia el orden. Si se trata del pasado, historia o conocimiento, remonto hacia el desorden.

Basta una semilla.
La vida ¿puede salvar todo el sol?

Su orden (en un estado dado) se desvanece en radiaciones.
Pero éstas pueden reconstruir la vida.
¿En qué instante la entropía es remontada?

La entropía definió un estado de desorden. Sea el río, agitándose en el mar. Si ahora elijo mis corrientes para orientar mis turbinas, remonto la entropía.
En un plan más vasto, reemplazo al demonio de Maxwell.
Análisis más o menos fino.

En la mina, en los pozos de petróleo, en el abismo de Padirac, el sol se ha salvado.

La esencia del libro escrito no es ya material. Pero sólo leído tiene sentido. Sin embargo, arriba a la construcción de la catedral o del dique.

Abandono un libro sobre mi mesa. Llegan hombres que leen del libro un capítulo sobre los diques.
Y me salvan un poco de sol.
Como la planta.

"Sé" salvar el sol.

Puedo también, muy simplemente, plantar semillas. El sol las alimenta por dos vías: los rayos y la lluvia que las inciensa.

Supongamos al sol apagado. Entonces, a la vida le corresponde crearlo.

Sea del alambique de luz. Pero el alambique de luz surgirá de ella. (Pues tendré, por ejemplo, necesidad de alimentarme.)

¿Qué puedo llamar materia muerta? Pues, materia tibia.

Las intercomunicaciones, en la etapa celular, delegan en la célula las libertades elementales atómicas. La constante "h" de Plank se ha puesto a "disposición de la vida".

Siendo establecidas por el sistema nervioso las intercomunicaciones celulares, la libertad de elección ha sido delegada al grado Ser.

Siendo establecidas por la conciencia y el lenguaje las intercomunicaciones de Ser con Ser, se ha creado un ser superior a la humanidad (o Dios).

*
* *

No hay "red visible" en la etapa de la conciencia. (Si bien todo tiende a establecerla. Museo, radio, films, palabra, aviones, navío, etc.)

El ser se constituye agrupándose. Parece tender a constituirse sin tener siquiera que agruparse.

*
* *

Se plantea el problema de las intercomunicaciones que trascienden en la célula las libertades atómicas. La experiencia de la humanidad cuando *tal profeta ha predicado* [1]. Dudo que se pueda escribir el vínculo entre vibración del aire e incendio de la ciudad.

El espacio y el tiempo *devienen* a la etapa molecular.

Hay una indicación a extraer de que la conciencia: a) espiritualmente funda sus conceptos tal como éstos ordenan el universo (Ser); b) funda los Seres morales; c) salva el sol por los Seres (porque el Ser planta salva también al sol); Ser dique, por ejemplo.

Conozco estructuras que salvan al sol.

Pero conozco también estructuras que anulan la materia para liberar radiaciones.

Con las radiaciones puedo producir ya materia, ya irradiación. El calor es válido para la materia.

[1] Las palabras dudosas están en bastardilla.

Fundo los conceptos científicos.
Fundo los conceptos usuales, orden "lámpara" (estructura de obligación).

Fundo los conceptos morales.
Fundo los Seres (espirituales) estéticos.
En el tiempo, igualmente, su año litúrgico es un Ser.
Uso de la energía para cambiar la materia en Ser (molécula de proteína-máquina a vapor).

El poema es un ser en el plano espiritual.

Estructuras de obligación con potencia explosiva.
a) la molécula hidrocarbonada que salva del sol,
b) la semilla que salva el poder de salvar al sol,
c) el poema o el concepto científico que salva el poder de salvar la semilla (factor de revolución).
d) estructura de transformación - motor a vapor - lámpara.

A. de SAINT-EXUPÉRY

En estas notas breves, Saint-Exupéry revela sus temas favoritos de meditación. Se advertirá el papel que asigna a la conciencia, que arrastra consigo la discusión sobre la libertad.

P. CH.

* Nota relativa a *La peruana* (fragmento inédito de los *Carnets* de Saint-Exupéry).
Fertilización trascendente. Es evidente que puedo escribir la historia lógica —con encadenamiento causal, riguroso, del hombre que sale de su barraca, camina hacia el río y se ahoga—— mediante el estudio de sus procesos celulares. Y la imagen se traducirá en química. Y, dada la química, todo será lógico y claro. La siembra trascendental se sitúa en otro plano y, sobre todo, en otro lenguaje: la rubiecita que vive en Perú. Pero en el orden de los fenómenos es una imagen. (Y el psicoanálisis tiende a demostrar que aun en el plano químico esta imagen debía nacer porque es un símbolo de los complejos que el hombre tendía a realizar. Sin embargo, al nacer esta observación me muestro contradictorio conmigo mismo, puesto que restituyo quizá su valor al determinismo.) El verdadero problema es saber: ¿Cómo se ha introducido esta imagen? ¿Dónde se manifiesta el hiato, en caso de haberlo? ¿En qué instante el individuo ha escalado al encadenamiento de las causalidades?

EL REGRESO

Todos los personajes y los hechos de este cuento son reales; de ahí proviene, tal vez, su inverosimilitud.

Esa tarde, cuando se puso el sol, yo lo miraba desde la tranquera. El silencio estaba allí, detrás del primer plano de los pájaros, y el campo olía a la menta de enero; la gran llanura, inexplicable en su desnudez de bosque, se apagaba sin prisa.

Era una puesta de sol cualquiera, nada espectacular: el cielo limpio, sin una nube que diera pretextos a la imaginación; sólo una esfera roja que se hundía con rapidez y desde ella un halo de intensidad decreciente, difundido hasta el turquesa indeciso que lo limitaba. Anunciaba un día tórrido, como tantos anteriores. Yo estaba sentada en la tranquera y la veía interceptada por una hilera de eucaliptos; tenía el libro cerrado sobre la falda y no pensaba en nada.

En ese momento el hombre iba a galope corto, sin duda, pisando la menta, y bajo los cascos del caballo las hojas exprimidas traspasaban el aire de dulzura. Debió pasar la lagunita, visible desde lejos por su manojo de duraznillos verde-grises; en el charco relegado por la sequía, la tarde se habrá reflejado como un ala de flamenco en vuelo. Seguramente gritaron las aves acuáticas: patos silvestres, gallaretas, gaviotas sorprendidas. No faltaría una garza blanca, fina como un pájaro heráldico, escarbándose el plumaje con el pico sin volver siquiera la cabeza.

Nadie esperaba al hombre en la estancia; podía llegar a cualquier hora.

Yo lo conocía bien. Era alto y de carnes secas; la tez oscura, el pelo negro y abundante, un bigote demasiado largo que le caía a ambos lados de la boca. Tendría unos treinta años y hacía diez que se ganaba la vida haciendo astillas en los montes; la dureza del trabajo había dejado huellas en las manos largas, los brazos flacos, la cintura flexible. Esa tarde llevaba una bombacha gris, una raída chaqueta de ciudad, pañuelo al cuello, alpargatas negras y un chambergo casi amorfo; ningún lujo en los aperos, ningún fardo en el recado; en el bolsillo sólo el peso de las dos cartas y aquel otro mayor, bien escondido.

Yo miraba, como él, el horizonte, mientras el caballo avanzaba, muy lejos todavía. Era un lunes y no se le esperaba hasta el miércoles en la

estancia, para reanudar el trabajo del monte con los demás leñadores. Nadie lo hubiera buscado hasta concluir el carnaval y ninguno de sus hermanos podía sorprenderse al no verlo dormir esa noche en la casa. Eran noches de fiesta; el hombre debió pensar que no importaba. Dos días después, a más tardar, lo sabrían todo.

El sol desapareció, dando lugar a una palidez fugaz que coincidía con la primera brisa. Aun se destacaban con precisión los contornos de las cosas: el neto dibujo de los sauces agrupados en torno a un rancho tejado de chapas, la majada lejana en su eterna y rumiante mansedumbre, una tropilla al galope detrás de la madrina. Sobre las huellas se levantaba el polvo en un remolino y se asentaba después con extrema lentitud, ingrávido por la falta de lluvias. El hachero estaría mirando un paisaje parecido: la misma llanura monótona, sólo pasto, luz y tierra. Me levanté y volví hacia la casa con el libro bajo el brazo, cantando, porque toda la paz del universo desbordaba en ese principio de la noche. Él también sabía el camino de memoria, pero no debió cantar al recorrerlo.

Cuando desaparecieron los últimos vestigios de luz no le habrá sido difícil orientarse al brillo de las estrellas. Estaban próximas en ese cielo implacablemente diáfano y para mí cargadas, como siempre, de sentido. Recorrí con la mirada las constelaciones, buscando sus nombres en la memoria; pensé en los años luz y en el misterio de aquel espacio curvo, en creciente expansión. Supongo que el hombre no se haría preguntas acerca de las estrellas, ni conocería sus nombres; servían para guiarlo y era suficiente. Un chajá rezagado dió un grito áspero y el compañero contestó a pocos metros. Después, aumentó el silencio.

Ahora sé por qué ladraron los perros, casi a medianoche, cerca del palenque, y por qué callaron en seguida: hacía varios meses que le conocían el olor. Yo salí al patio sin inquietud, porque estoy acostumbrada al ladrido de los perros. Mientras tanto, él desensilló el caballo despacio, lo soltó y esperó un rato al amparo del gran olmo hasta que la útima gallina hubo aquietado su zozobra. Entonces siguió sin ruido junto al corral y a través de la tranquera, porque nada oí fuera del grito de la lechuza que parecía callar a alguien.

En la casa dormían los chicos y la servidumbre; sólo yo estaba despierta, tejiendo en la mecedora. Imagino que habrá rodeado la cocina en puntas de pie antes de escurrirse entre los eucaliptos que inician el monte, pero nadie lo observó.

Debió andar lentamente, por el camino perfumado de aceites esenciales. De vez en cuando un tronco derribado por el viento tendería a su paso una estrella enmarañada de raíces. Las copas de los árboles, delgadas y

remotas, apenas oscilaban, y el vago olor que removió la brisa me hizo reconocer una comadreja. No lo oí, porque sus pies se hundían en un colchón de polvo casi impalpable.

Entonces, habrá pensado en ella.

No la recuerdo casi. Cuando supe que se había escapado a Cacharí dejando al marido con seis hijos, confieso que me sorprendió. Tres hombres eran ya muchos para una muchacha torpe y desaliñada, embrutecida por el trabajo; con lindos ojos, eso sí, ojos quietos de india. Los había engañado a los dos, al marido y al amante, con un tercero; no se había conformado con engañar a uno solo. Tenía coraje, además; creo que cuando lo supe no pude evitar un censurable relámpago de simpatía.

Yo tejía en la mecedora y la lana azul se desenrollaba lentamente, mientras el leñador avanzaba con la garganta seca y la respiración corta porque algo debió apretarle los pulmones: tal vez el odio, o el sufrimiento, o ambos. ¿Qué pensaría, me pregunto, entre la densidad espinosa de las acacias negras? Por los troncos trepan las madreselvas, colgándose de rama en rama y de árbol en árbol para dar el conjunto una extraña apariencia entre tropical y surrealista. Allí la oscuridad se acentúa bruscamente y se endurece el suelo; es como entrar en una gruta que se cierra arriba y oprime por todas partes. Las formas imprecisas de la arboleda debieron mostrar una lobreguez pavorosa. No sé si el hombre tuvo miedo.

¿Qué pensaría? ¿Qué piensan estos seres primitivos, callados, que apenas dan las buenas tardes al pasar y esquivan la mirada? ¿Habrá pensado que Dios lo castigaba, que nunca debió haber puesto los ojos en ella, que se había portado como un canalla? Era la mujer de su propio hermano, el mayor, a quien debían unirlo recuerdos de la infancia: ir juntos a la escuela, quizá; tardes cazando pájaros con la honda y corriendo carreras a caballo. ¿Habrá pensado en el casamiento de Victorio? Imagino a la muchacha con un vestido color rosa fuerte, la cara enharinada con polvos demasiado blancos y la permanente recién hecha como una mota tupida. Después engordó; cuando yo la vi llevaba un batón desteñido y tenía un aire triste de animal sumiso. ¿Habrá pensado que la quería? Sí, pensó seguramente que la quería.

Yo tejía en la mecedora y él llegaba a las acacias blancas. Cortadas ya una vez para postes de alambrado, forman un bosque bajo con un frescor vegetal de retoños. El cielo vuelve a mostrarse allí, se ensancha como un lago. En la oscuridad, los aguaribays recortan débilmente su poderosa ramazón y su follaje escaso, demasiado delicado para tanto vigor; la tapera está a unos cincuenta metros, escondida detrás de los árboles. Fué en su tiempo casa de puesteros, con su jardincito y su parra, unos canteros

delineados con fondos de botellas, una bomba que rechinaba todo el día y un pozo en cuya roldana subía y bajaba el balde. En la cocina los estantes lucían forros de papel de diario recortado y calado; las paredes tenían estampas de almanaques y fotografías conmemorativas. Fuera, se criaban conejos, gallinas y chicos. Ahora está abandonada, el techo hundido en parte, la bomba reseca, el pozo mudo. Los leñadores se refugiaban en ella durante la noche por no dormir a la intemperie, pero nadie había enderezado la parra caída ni quitado las malezas al jardín. Ahora, ninguno quiere dormir ya en ese rancho.

¡Qué paz había en el patio de la estancia, con olor a jazmines, con un canto de grillos amortiguados! A menos de tres cuadras el hombre llegaba a tientas a la tapera y se detenía en la puerta. Hay dos cuartos: la cocina con su fogón ennegrecido y el dormitorio de los antiguos puesteros. La lámpara estaba en el segundo. Tuvo que buscarla por los rincones; encontrarla, encenderla, dejarla de nuevo en el suelo. Todo el moblaje de la habitación era un banco, tan único y necesario como si hubiera sido previsto. No había donde apoyar las cartas; las dejó contra la pared y sobre el piso de tierra. Cerró las ventanas desprovistas de vidrios, apretando los postizos de madera; cerró también la puerta sin pasador, porque no lo tenía. Los compañeros habían dejado una botella de caña, llena hasta la mitad. Ellos calcularon que había tomado como dos dedos; debió caerle bien en el estómago, en ese momento.

Después supe —me lo contó, llorando, la cocinera— que era en ese mismo cuarto donde se encontraba con Mariana. No sé cómo se las arreglaban para librarse del trabajo, la esclavitud de la casa y las gentes que todo lo espían; lo cierto es que se les vió deslizarse juntos, alguna vez, hacia la tapera. Victorio se enteró de algo, porque se enfureció y amenazó matar a su hermano; éste no volvió a casa de ellos a partir de entonces. Se encontraba con Mariana allí, en aquel cuarto desmantelado. Me pregunto qué harían. ¿Cómo harían el amor ese hombre y esa mujer incivilizados y taciturnos? Sin demora ni refinamiento, supongo, con el alboroto y la prisa de las aves de corral. No hablarían casi y todo sería muy breve y muy intenso; no tendrían nada que decir y de cualquier modo faltaría el tiempo.

Sé que la noche era linda porque miré mucho el cielo antes de ir a dormir y hasta recé un poco, mirando las estrellas. No creo que el hombre haya rezado. Ni Dios ni la eternidad debieron significarle gran cosa mientras buscaba la cincha que traía consigo. Subiendo al banco, la pasó por la cumbrera del techo, una viga sólida todavía; juntó las dos argollas

con un tiento, asegurándolo bien; en seguida hizo el otro nudo y comprobó su deslizamiento, sin duda, varias veces. Quizá bajó después y tomó otro trago de caña, harto de tristeza.

Los sobres estaban allí, escritos con una letra que la incultura y no el miedo hizo vacilar. Uno para la familia: los tres mil pesos ahorrados debían entregarse a una sobrinita, ahijada suya; las cuentas que le faltaba pagar en el almacén estaban anotadas con toda exactitud. Otro para la policía, porque se cuidó de no comprometer a nadie. Para que no las tumbara alguna ráfaga, si se abría la puerta, sujetó las cartas con unos cascotes de ladrillo.

Habrá pensado en ella cuando subió de nuevo al banco. Unos dedos que no parecían pertenecerle, pero firmes ya, debieron ajustar la correa. ¿Cuál fué la última imagen de aquel cerebro desconocido? ¿El calor de la mujer, su olor, su voz, los ojos inexpresivos de india? Resolvió pegarse el tiro al mismo tiempo, por las dudas; sacó el revólver del bolsillo y se lo apretó al cuerpo. Creyó con seguridad que acabaría todo, igual que para las osamentas que se pudren en la noche, destrozadas por caranchos, huecas como su propia vida. En el mismo momento saltó, derribando el banco.

Cuando lo vi a la mañana siguiente, el muerto pendía con los brazos laxos y la cabeza antinaturalmente inclinada sobre la derecha. Por la ventana abierta entraba la brisa y el cuerpo giraba con lentitud hacia uno y otro lado, pero el movimiento acentuaba la impresión de cosa inerte en lugar de disiparla. Yo conversaba con el médico mientras el inspector de policía daba órdenes a sus dos ayudantes y leía las cartas con aire misterioso, sin participarnos su contenido. A pocos centímetros de distancia el macabro péndulo oscilaba, y yo registraba de un modo puramente intelectual el horror de ese desplazamiento pausado, la velocidad angular de los pies calzados con alpargatas y el gesto de abandono de esas manos, que no eran feas y que parecían expresar la resignación del universo. No era el pobre rostro desfigurado lo que atraía mis ojos constantemente sino —no sé por qué— esa chaqueta vieja, patética en los codos rotos donde ninguna mujer había colocado un remiendo. A través de esos agujeros lo sentí tan desvalido que me inundó de golpe una emoción enorme, como si me traspasase un puñal de piedad. Era mío ese desaliento desconocido; de alguna manera abrumadora se me hacía patente el dolor inconmensurable del mundo. Salí anonadada del cuarto; el inspector de policía me miró con una satisfacción visible.

—Por fin sucede alguna cosa interesante en esta zona tan aburrida —comentó.

El médico no parecía compartir su entusiasmo.

—Es un fastidio —dijo—. Con lo mal que estoy de los riñones no pueden pretender que haga la autopsia. Siempre tienen que suceder estas cosas cuando uno está enfermo. Podía haberse colgado solamente. ¿Qué necesidad tenía de pegarse un tiro además? Con herida de bala exigen autopsia. Habrá que mandarlo a Tapalqué y que allí llamen a otro.

El suicida seguía girando con los codos rotos en medio de su soledad infinita. Dos de sus hermanos escuchaban la conversación en silencio, sin dar señales de comprenderla.

Yo tuve vergüenza, volví la cara.

A Eduardo Calamaro.

ALICIA JURADO

ALBERDI Y EL MOMENTO ACTUAL

La política es el arte de lo posible.
BISMARCK

La generación dichosa de nuestros padres pudo creer que *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* era un mojón, el hito solitario de una frontera. Detrás de *Bases* —es decir detrás de Caseros— estaba lo que no volvería nunca, lo irremediablemente muerto; después de *Bases* lo que existía y seguiría existiendo, Desde 1943 a 1955 pudimos comprobar que ese presunto pasado era de nuevo el presente; después de septiembre de 1955, que el mundo anunciado por Alberdi pervivía también. El hecho de dividir dos realidades antagónicas que siguen subsistiendo en nuestra tierra explica la sorprendente actualidad de este libro escrito hace más de un siglo.

Bases comprende dos partes: una se dirige al presente, otra al porvenir; la primera es una diatriba, la segunda un proyecto.

Con su proyecto, Alberdi concluyó con el problema institucional que había dividido la opinión del país en dos bandos inconciliables: unitarios y federales.

El partido unitario defendía la causa centralista que era entre nosotros tradicional y castiza; el federal, una idea tomada de los Estados Unidos. El programa unitario se inspiraba en las instituciones coloniales y particularmente en la "Real Ordenanza para el establecimiento de Intendentes de Exército y Provincia en el Virreynato de Buenos Aires" dictada por Carlos III en 1782. Esos intendentes —que después se llamaron gobernadores-intendentes— en el terreno impositivo y financiero dependían directamente del Ministerio de Indias de Madrid; en lo político eran meros agentes del virrey. Cada provincia del virreinato tuvo su gobernador-intendente, excepto Buenos Aires, cuyo virrey era a la vez la autoridad local y la general para todas las provincias.

Si la legislación española fué la causa directa del programa unitario, la resistencia que produjeron esas leyes originó el programa federal. Las ciudades fundadas por los conquistadores estaban separadas por distancias inmensas lo que les daba una autonomía de hecho que las leyes no podían modificar. Además, todas tenían desde su fundación una autoridad propia, el Cabildo, a quienes los intendentes despojaban de sus principales atribuciones, entre ellas la de percibir impuestos, lo que originó desde el primer momento un conflicto entre los nuevos funcionarios, agentes del poder central radicado en Buenos Aires, y las autoridades locales.

Durante la época colonial esos conflictos no pasaron de meros cabildeos por una razón muy clara: la guarnición de Buenos Aires hubiera sofocado cualquier resistencia local que alcanzara cierta gravedad. Aunque de las investigaciones del coronel Beverina se desprende que esos efectivos eran reducidos, no debe olvidarse que formaban parte de los Reales Ejércitos que en caso necesario hubieran enviado refuerzos para apoyarlos. Al producirse la Revolución de Mayo la situación cambió completamente; la guarnición de la capital no formaba parte del ejército español; estaba en guerra con él. Los cabildos de las provincias se convirtieron en resistencia declarada a la autoridad de Buenos Aires.

La legislación española no ofrecía antecedentes para justificar la rebelión de las provincias; los cabildos interiores, y el naciente caudillo oriental Artigas, acudieron a las instituciones de América del Norte para encontrar la bandera que les faltaba. No eligieron como modelo institucional la "Carta Federal" de 1787 —la actual constitución de los Estados Unidos— sino el "Acta de la Confederación y Unión Perpetua" de 1777, donde encontraron la idea que necesitaban, el programa del localismo.

En el sistema de confederación, que adoptaba el "Acta" de 1777, los Estados que resuelven confederarse retienen íntegramente todos los atributos de la soberanía; el único nexo de unión entre ellos es un congreso perió-

dico que no es un parlamento en el sentido moderno de la palabra sino una reunión temporaria de plenipotenciarios. A pesar de que las antiguas colonias británicas, que siempre habían sido independientes entre sí, poseían todas una salida directa al mar y un comercio y mercados propios, el régimen de confederación, por deficiente e ineficaz, no pudo subsistir en Norteamérica y fué sustituído diez años después por el sistema que aun rige allí, mezcla de centralismo y federalismo, que Story denominó "sistema federo-nacional".

El fracaso del régimen confederativo en los Estados Unidos no desalentó las pasiones localistas en nuestro país; al contrario, el problema se agravó con la progresiva sustitución en todas las provincias de la autoridad de los cabildos por la de los caudillos, proceso que culminó en 1820. La heredada preeminencia de la capital quedó sin más defensores que los ejércitos patriotas que luchaban por un lado con los españoles y por otro con el Brasil. Después de sangrientas y estériles peripecias la causa centralista fué aplastada en 1831 con la derrota del general Paz y la disolución de la "Liga Unitaria" que encabezaba.

Desde ese momento no quedó entre nosotros un solo defensor del sistema unitario de gobierno. Es sabido que Rivadavia, leyendo en el exilio a Tocqueville, se convirtió al federalismo; en cuanto al general Lavalle, adalid tan célebre como Don Bernardino de la causa unitaria, en el mensaje que dirigió en 1839 al Congreso de Paraná —y que transcribe José Luis Romero en *Las ideas políticas en Argentina*— decía que aleccionado por diez años de destierro y de sufrimiento se comprometía a trabajar con toda su influencia "en favor de la organización de la República bajo el sistema representativo federal, que es el que ha sancionado el voto de la Nación".

El triunfo completo de la causa confederativa no significó precisamente la organización política del país. Si el régimen de confederación había sido inaplicable en Norteamérica, a pesar de que todos los Estados confederados poseían una salida directa al mar, para las desunidas provincias del Río de la Plata que no disponían de otro puerto marítimo que el de Buenos Aires significaba un programa económicamente suicida, que sólo sirvió para que el caudillo localista porteño, Juan Manuel de Rosas, amparado en su situación privilegiada, impusiera su despotismo al país entero. Los caudillos provincianos, a quienes Rosas, invocando su propio programa, burlaba tan fríamente, concluyeron por abrir sus ojos, cerrados por la pasión localista. El 3 de febrero de 1852, el más poderoso de los gobernadores de provincia, Justo José de Urquiza, concluía con Rosas en Caseros.

¿Qué hacer? Desde Valparaíso, el emigrado, el intelectual puro, propuso la solución. Había que olvidar el ruinoso programa institucional del

localismo, el sistema aportado por el "Acta de Confederación" norteamericana de 1777, y sustituirlo por el que establece la "Carta Federal" de 1787. Aceptada por el congreso de Santa Fe de 1853, la propuesta alcanzó vigencia nacional con su aprobación por el Estado de Buenos Aires en 1860. La República Argentina quedaba constituída al fin; el proceso que había durado diez años en los Estados Unidos abarcó entre nosotros casi cuarenta.

Eso fué lo que aportó la segunda parte de *Bases;* es innecesario subrayar su importancia histórica. La parte inicial, mucho más *alberdiana,* no es un proyecto; es una diatriba sangrienta contra los partidarios del sistema de confederación y sus ideas. Para comprender plenamente su sentido debemos volver hacia atrás y reflexionar nuevamente sobre el conflicto de unitarios y federales.

Vimos que después de 1831 no quedó en el país un solo defensor del unitarismo; sin embargo, seguimos diciendo que Rivadavia y Lavalle fueron unitarios. Decimos también que Rosas era federal, a pesar de que una de sus frases más célebres, confirmada por toda su acción política, es: "Dicen que soy federal y yo me río". Decimos además, lo que en apariencia es mucho más infundado aún, que Mitre y todos sus sucesores en el gobierno hasta 1916 fueron unitarios y que en cambio Alem e Yrigoyen eran federales. ¿A qué se debe la tenaz subsistencia de esos rótulos inadecuados?

Los psiquíatras de la escuela de Viena sostienen que los sueños que recordamos al despertarnos tienen un contenido aparente y un sentido latente; este último es el que encierra el secreto escondido de nuestra intimidad.

Con las palabras sucede lo mismo; tienen un contenido aparente y un sentido latente. Y a mi modo de ver, el sentido latente de los términos "unitario" y "federal" designa dos tipos diferentes de hombre que encarnan dos modos distintos de ser criollo. La lucha por el poder de esos dos tipos humanos opuestos es el conflicto esencial de nuestra historia.

Desde la emancipación apareció en nuestro país el hombre que creía en la organización racional de la sociedad, fundada jurídicamente en el respeto de los derechos individuales y políticamente en el gobierno representativo. Simultáneamente intervino en el escenario público su contratipo, el hombre que no esperaba nada de la razón y todo del instinto, que no confiaba en la ley para lograr sus anhelos sino en el amparo de un amo omnipotente, y que no concebía otro sistema de gobierno que el llamado con tanta insistencia en nuestra historia "gobierno paternal". Si dijéramos que el primero es el hombre unitario y el segundo el federal creo que el problema que presenta nuestro pasado —y también nuestro presente— se aclara en gran parte.

Pertenecer a uno u otro de esos modos antagónicos de ser criollo no tiene nada que ver con la anacrónica división de los argentinos en porteños y provincianos; siempre hubo unitarios en las provincias y federales en la capital. Tampoco con circunstancias sociales o económicas; la mayoría de los políticos y publicistas, partidarios de la organización racional de la sociedad que encabezaron el movimiento unitario, carecían de fortuna; casi todos los jefes militares que lo defendieron no tenían, como sus soldados, más medios de vida que su paga; en cambio los estancieros de la provincia de Buenos Aires que iniciaron contra Rosas la revolución de los "Libres del Sud" eran casi tan ricos como el patrón de "Los Cerrillos" y fueron apoyados sin duda alguna por una parte considerable de la burguesía mercantil porteña que compartía sus ideas. Los gauchos desvalidos que formaban las montoneras sólo confiaban en un amo omnipotente para lograr sus anhelos, pero la burguesía opulenta que apoyó a Rosas y Urquiza —los terratenientes y saladeristas más poderosos de su época— también creía que sólo un "hombre fuerte", gobernando sin más ley que su albedrío, era la única defensa de sus intereses. Ser unitario o federal no depende de diferencias de nacimiento o de fortuna; tampoco de la antigüedad del afincamiento en el país; hay unitarios y federales que descienden de los colonizadores españoles de los siglos XVII y XVIII como los hay entre los hijos de los inmigrantes de ayer.

Éstas me parecen las características primarias de ambos tipos sociales. Entre las demás, que son numerosas, sólo quiero destacar ahora una sola. Fuera de algunas provincias andinas donde la población indígena constituye aún el estrato inferior y desamparado de la sociedad, los habitantes de nuestro país provienen del aporte demográfico europeo, remoto o reciente. Lo natural sería que todos se consideraran integrantes de la civilización occidental, que supieran que son en América invasores y ocupantes, y comprendieran que los únicos americanos actuales que tienen el derecho de resistir esa civilización son los aborígenes que el europeo invasor cruelmente sometió o desalojó. Pero esa posición es asumida únicamente por el hombre unitario, que se considera el continuador de los conquistadores de América aunque sea el hijo de un inmigrante de ayer. Esa posición es legítima; es la del *pioneer* —o, para utilizar la expresión castiza de la época de la conquista— la del "adelantado" de Europa en los desiertos americanos. La ruptura de los vínculos políticos que sometían el virreinato del Río de la Plata a su lejana metrópoli no significó nunca para el hombre unitario la escisión con la cultura ni la civilización europeas de las que se considera integrante criollo; no siente pues el menor recelo ni hostilidad ante esa civilización que es la suya. La posición del hombre federal es total-

mente contraria; asume la actitud anti-occidental del indígena, su temor y su encono hacia todo lo que proviene de fuera. En el indio esa actitud es justificada y sólo puede provocar en nosotros problemas de conciencia; en el hombre federal, no; es tan invasor y ocupante en América como su rival unitario. Por eso su posición es contradictoria y su personalidad incongruente: es un conquistador que teme que lo conquisten y un colonizador que vive en el permanente recelo de ser colonizado.

Pienso que estas sugerencias pueden servir para aclarar el sentido de la primera parte de *Bases* donde Alberdi, presa del demonio polémico que fué a la vez su numen y su perdición, clava sus saetas en el pecho del que hemos llamado hombre federal. Esa tarea demoledora ocupa los dieciséis primeros capítulos del célebre libro.

Dueños de uno de los territorios más vastos y feraces del mundo, vivimos —empieza por señalar Alberdi— en el atraso y la pobreza. ¿Por qué? Porque ese territorio es un desierto que no podemos explotar por falta de hombres y de dinero. Más allá del mar, un continente superpoblado y supercapitalizado, Europa, no sabe qué hacer con sus excedentes de población y de capital. Resistimos sin embargo con tenacidad incorporar a nuestra tierra esos elementos vitales.

¿A qué se debe esa actitud? En primer término a la tradición colonial. España monopolizó para sí misma su inmenso imperio americano; las leyes de Indias penaban con la muerte al colono que comerciara con un extranjero. Producida la emancipación —agrega Alberdi— debió esperarse que nuestro suelo quedara abierto a los hombres de Europa; no sucedió así; "bajo los emblemas de la libertad conservaron nuestros pueblos la complexión repulsiva que la España había sabido darles".

En la generación de la independencia esa actitud es justificada por nuestro polemista. El problema esencial de ese tiempo era acabar con el poder político que Europa había ejercido en este continente desde la conquista: "La gloria militar era el objeto supremo de ambición. El comercio, el bienestar material, se presentaban como bienes destituídos de brillo". Pero ahora —es decir en 1852— las cosas han cambiado; para todas las grandes potencias del mundo la independencia política del país es un hecho irreversible; nada debemos temer de "la acción tranquila de la Europa y del mundo externo". El problema vital es "constituir los medios prácticos de sacar a la América emancipada del estado oscuro y subalterno en que se encuentra". "Ella no está bien; está desierta, solitaria, pobre. Pide población, prosperidad. ¿De dónde le vendrá esto en lo futuro? Del mismo origen de que vino antes de ahora: de la Europa".

La actitud europeizante que Alberdi considera imprescindible para el progreso del país dista por supuesto de ser general en el momento en que escribe: "Alimentando rencores de circunstancias, todavía hay quienes se alarmen con el sólo nombre de la Europa; todavía hay quienes abriguen temores de perdición y de esclavitud. Tales sentimientos constituyen un estado de enfermedad en nuestros espíritus sudamericanos, sumamente aciago a nuestra prosperidad, y digno por lo mismo de estudiarse".

El "estudio" de Alberdi es la andanada más violenta que ha recibido en nuestra historia el conquistador que teme que lo conquisten, el colonizador que vive en el permanente recelo de ser colonizado. He aquí sus frases principales:

"Lo que llamamos América independiente no es más que la Europa establecida en América; y nuestra revolución no es otra cosa que la desmembración de un poder europeo en dos mitades, que hoy se manejan por sí mismas". "Todo en la civilización de nuestro suelo es europeo". "Nosotros, los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América. Cráneo, color, sangre, todo es de fuera". "No conozco persona distinguida de nuestras sociedades que lleve apellido pehuenche o araucano. El idioma que hablamos es de Europa. Para humillación de los que reniegan de su influencia, tienen que maldecirla en lengua extranjera". "¿Quién conoce caballero entre nosotros que haga alarde de ser indio neto? ¿Quién casaría a su hermana o a su hija con un infanzón de la Araucania, y no mil veces (antes) con un zapatero inglés?" "Entrad en nuestras universidades y dadme ciencia que no sea europea; en nuestras bibliotecas, y dadme un libro útil que no sea extranjero". "En América todo lo que no es europeo es bárbaro; no hay más división que ésta: el indígena, es decir el salvaje; el europeo, es decir nosotros, los que hemos nacido en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán". "Con la revolución americana acabó la acción de la Europa española en este continente; pero tomó su lugar la acción de la Europa anglosajona y francesa. Los americanos de hoy somos europeos que hemos cambiado de maestros; a la iniciativa española ha sucedido la inglesa y francesa. Pero siempre es Europa la obrera de nuestra civilización". "Su medio actual de influencia no será la espada, no será la conquista. Ya la América está conquistada; es europea y por lo mismo inconquistable. La guerra de conquista supone civilizaciones rivales, Estados opuestos; el salvaje y el europeo v. gr. Este antagonismo no existe; el salvaje está vencido; en América no tiene dominio ni señorío. Nosotros, europeos de raza y de civilización, somos los dueños de América".

Éste es, resumido con sus propias palabras, el pensamiento esencial de

Alberdi en 1852. Es inútil decir que esas ideas eran la antítesis misma de lo que se había pensado en nuestro país desde 1831 hasta Caseros, y que las soluciones prácticas que proponía el ensayista para remediar nuestros males eran también completamente opuestas a las que intentaron utilizar los caudillos de esa era de sangre y de ruinas.

En el capítulo XV de su obra enuncia Alberdi los medios para que sus contemporáneos dejen de ser "almas errantes en la soledad, es decir americanos del Sud". El primero es la inmigración; "gobernar es poblar". Los desiertos de nuestro continente no sólo carecen de habitantes sino que además, los pocos que existen no son apropiados para la libertad y para la industria: "Conviene —dice— *aumentar el número* de nuestra población, y lo que es más *cambiar su condición* en sentido ventajoso a la causa del progreso".

Alberdi es racista, no en el sentido delictuoso que nuestra época ha dado al término sino en el que pudo tener para un liberal progresista del siglo XIX anterior a Gobineau. Como Rosas, aunque por razones muy distintas, Alberdi es agudamente anglófilo; cree que "es necesario fomentar en nuestro suelo la población anglosajona. Ella está identificada al vapor, al comercio y a la libertad, y nos será imposible radicar estas cosas entre nosotros sin la cooperación activa de esa raza de progreso y de civilización".

El papel principal del inmigrante no es aumentar meramente el número de los pobladores del desierto; es mejorar por el ejemplo a los que ya existen: "Cada europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilización en sus hábitos que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se ve, toca ni palpa. Un hombre laborioso es el catecismo más edificante". La otra función del aporte inmigratorio es mejorar la población futura del país por la mezcla de sangres: "No son las leyes las que necesitamos cambiar; son los hombres, las cosas. Necesitamos cambiar nuestras gentes incapaces de libertad por otras gentes hábiles para ella, sin abdicar el tipo de nuestra raza original, y mucho menos el señorío del país; suplantar nuestra actual familia argentina por otra igualmente argentina, pero más capaz de libertad, de riqueza y de progreso. ¿Por conquistadores más ilustrados que la España, por ventura? Todo lo contrario; conquistando en vez de ser conquistados. La América del Sud posee un ejército a este fin, y es el encanto que sus amables y hermosas mujeres recibieron de su origen andaluz, mejorado por el cielo espléndido del Nuevo Mundo". Alberdi no cree que las medidas que propone comprometan la nacionalidad; "ese temor —dice— es estrecho y preocupado". Tampoco considera que sus opiniones impliquen el desmedro de sus compatriotas: "No pretendo deprimir a los míos. Destituído

de ambición, hablo la verdad útil y entera, que lastima las ilusiones, con el mismo desinterés con que la escribí siempre". Y para justificar lo agresivo y tajante de sus juicios añade: "Es necesario dar formas exageradas a las verdades que escapan a la vista de los ojos comunes".

¿Cuáles eran las medidas que debían aplicarse para atraer la inmigración europea? Ante todo, dar garantías efectivas al poblador extranjero. "Como el origen antiguo, presente y venidero de nuestra civilización reside en el exterior, nuestra constitución debe ser calculada, en su conjunto y pormenores, para estimular, atraer y facilitar la acción de ese influjo externo, en vez de contenerlo y alejarlo". "Firmad tratados con el extranjero en que deis garantías de que sus derechos naturales de propiedad, de libertad civil, de seguridad, de adquisición y de tránsito, les serán respetados". El modelo de esos tratados debe ser el celebrado con Inglaterra el 2 de febrero de 1825, extendiendo a todos los extranjeros las garantías que aquél otorgaba únicamente a los ingleses. Esos tratados contribuirán a asegurar la libertad en nuestra tierra: "Cuantas más garantías deis al extranjero, mayores derechos asegurados tendréis en vuestro país"; "el tratado argentino con Gran Bretaña ha impedido que Rosas hiciera de Buenos Aires otro Paraguay". Y la firma de esos convenios no debe despertar resquemores: "No temáis encadenaros al orden y a la cultura".

La segunda medida para atraer la inmigración es la tolerancia religiosa. "Si queréis pobladores morales y religiosos, no fomentéis el ateísmo. Si queréis familias que formen las costumbres privadas, respetad su altar a cada creencia. La América española, reducida al catolicismo con exclusión de otro culto, representa un silencioso y solitario convento de monjes. El dilema es fatal: o católica exclusivamente y despoblada, o poblada y próspera, y tolerante en materia de religión. Llamar la raza anglosajona y las poblaciones de la Alemania, de Suecia y de Suiza, y negarles el ejercicio de su culto, es lo mismo que no llamarlas".

Además, en una época en que no existía aún el matrimonio civil, la tolerancia religiosa era imprescindible para que la mezcla de sangres que proponía Alberdi pudiera cumplirse lícitamente: "Hay pretensiones que carecen de sentido común y una de ellas es querer población, familias, costumbres, y al mismo tiempo rodear de obstáculos el matrimonio del poblador disidente: es pretender aliar la moral y la prostitución". "Eso no se puede pretender en nombre del catolicismo sin insulto a la magnificencia de esta noble Iglesia, tan capaz de asociarse a todos los progresos humanos". Y agrega: "Desde octubre de 1825 existe en Buenos Aires la libertad de cultos, pero es preciso que esa concesión provincial se extienda

a toda la República Argentina por su constitución como medio de extender al interior el establecimiento de la Europa inmigrante".

Pobladores, sin embargo, no es lo único que necesitan las pampas, sabanas y páramos sudamericanos: "Esta América necesita de capitales tanto como de pobladores. El inmigrante sin dinero es un soldado sin armas. Haced que inmigren los pesos en estos países de riqueza futura y pobreza actual. Pero el peso es un inmigrado que exige muchas concesiones y privilegios. Dádselos, porque el capital es el brazo izquierdo del progreso de estos países". En este punto la opinión de Alberdi es terminante: hay que prodigar el favor "a las empresas que levanten su bandera atrevida en los desiertos de nuestro continente". "¿Son insuficientes nuestros capitales para esas empresas? Entregadlas entonces a capitales extranjeros. Dejad que los tesoros de fuera como los hombres se domicilien en nuestro suelo. Rodead de inmunidad y de privilegios al tesoro extranjero para que se domicilie entre nosotros".

Con el capital extranjero tendremos ante todo medios de transporte que es lo que más necesitamos. El ferrocarril "hará la unidad de la República Argentina mejor que todos los congresos". Eso no puede lograrse si nos domina la desconfianza hacia el mundo exterior; no debe subsistir esa actitud negativa si queremos prosperar y progresar: "Una economía mal entendida y un celo estrecho por los intereses nacionales nos han privado más de una vez de poseer mejoras importantes ofrecidas por el espíritu de empresa, mediante un cálculo natural de ganancia en que hemos visto una asechanza puesta al interés nacional. Por no favorecer a los especuladores hemos privado al país de beneficios reales".

Estas citas resumen el contenido polémico de *Bases*. Por una parte, esta diatriba está destinada a desarraigar violentamente los sentimientos o ideas del que hemos llamado hombre federal, que imperaron en nuestra tierra desde 1831 a 1852; por otra, enuncia el programa progresista que el hombre unitario iba a aplicar con energía desde Caseros hasta 1914, salvo en un punto: el origen racial de los anhelados inmigrantes.

Alberdi deseaba la inmigración del norte de Europa, la anglosajona y germánica, pero su propósito se cumplió en parte ínfima, y el caudal mayoritario de los nuevos pobladores que conseguimos atraer provino del proletariado rural del sud de Italia y oeste de España. La razón de este hecho fué económica. Las llanuras del Plata sólo habían conocido hasta mediados del siglo XIX, como fuente de riqueza, formas rudimentarias de la ganadería sedentaria; la llegada de los inmigrantes permitía entrar en otro estadio cultural, casi igualmente primitivo, el de la agricultura extensiva, que no ofrecía interés para los prósperos habitantes del norte de

Europa; en cambio representaba una elevación considerable de su nivel de vida para la masa de las regiones pobres del continente, que acudió a nuestro país en olas cada vez mayores. Esta circunstancia tuvo consecuencias muy importantes en nuestra historia, que analizaré más adelante.

El éxito sin precedentes de *Bases* significaba que el hombre unitario, después de un largo ostracismo, volvía al poder en nuestra tierra; no significó en modo alguno la desaparición del hombre federal. Basta leer *Martín Fierro* de Hernández, publicado veinte años después con mucho más éxito aun, para comprobarlo.

El hombre unitario, el hombre que creía en la organización racional de la libertad, es el responsable de la revolución de Mayo y el promotor principal de la independencia política del país. Gobernó, con dificultades crecientes, desde 1810 hasta 1831, año en que fué eliminado del poder por su contrincante, el hombre que no confiaba en la ley para lograr sus anhelos sino en la protección de un amo omnipotente. Después de más de veinte años de dominio omnímodo, en que fracasaron todos los intentos unitarios para desalojarlo, el hombre federal fué radiado del escenario público el 2 de febrero de 1852 y no logrará recuperar el poder hasta 1943.

¿A qué se debe esa brusca caída y ese largo eclipse? A causas internas y externas.

La causa interna es que el hombre federal, dominado por el recelo, no tuvo nunca un programa político sino un antiprograma; con negaciones sólo se puede destruir. Lo primero que destruyeron los caudillos fué la unidad nacional; al final concluyeron por destruirse a sí mismos. Artigas fué eliminado por Ramírez; Ramírez por López; Quiroga cayó asesinado por los Reinafé; López, por excepción, murió de enfermedad, pero en cambio su sucesor Cullen fué ejecutado por orden de Rosas. Éste no fué derrocado por los unitarios; los soldados de Urquiza no llevaban el distintivo blanco y celeste de los nuevos tiempos; llevaban la divisa punzó de los años sombríos. Rosas fué derrocado por los federales que ya no podían tolerar su despotismo. Pero al caer el déspota cayó con él todo lo que representaba, y en primer término el poder personal de los caudillos. El país pudo al fin someter su destino a lo que Mitre llamó "el imperio de los principios".

La causa externa fué mucho más importante. El hombre no es la "mónada" de Leibnitz: no vive en el vacío; las naciones tampoco. Todos los seres vivos dependen de su *habitat*.

Ortega, oponiendo su filosofía de la razón vital a la filosofía de la razón pura, ha dicho: "Yo soy yo y mi circunstancia". Para ilustrar gráficamente este postulado imaginemos un invernadero cuya temperatura y humedad podamos regular voluntariamente y en el cual hayamos sembrado una semilla de abeto y otra de bananero. Si reducimos la temperatura y la humedad, la semilla de abeto germinará y la de bananero quedará estéril. Si procedemos al revés sucederá lo contrario: la semilla de abeto se pudrirá por el excesivo calor húmedo, y la de bananero germinará lozana. El mundo circundante actúa en la historia de la misma manera, y en nuestro país el destino del hombre unitario y del hombre federal ha dependido en gran parte de la situación del Occidente entero.

La gran debilidad del hombre unitario en los albores de nuestra emancipación consistió en el desmoronamiento de su programa político, el liberalismo, que se produjo en Europa a partir de 1815 y la violenta reacción absolutista que encabezó la Santa Alianza. Al temor de una expedición militar que devolviera a los reyes de España sus insurrectas colonias americanas se debieron los proyectos de establecer en el Plata una monarquía constitucional bajo el cetro de un príncipe de la casa de Borbón; esa solución inadecuada pareció la única forma de salvar la independencia del país. Pero a partir de 1830 la situación europea varió radicalmente; se produjo en París una revolución que instauró la monarquía de los Orleáns; en los dos más importantes países de Europa, Inglaterra y Francia, regía pues el sistema liberal. En el resto del continente, en Alemania, Italia, España, la causa de la libertad ganaba terreno día a día. Cuando el hombre federal asumió el poder en 1831, el mundo externo le era tan desfavorable como lo había sido para su contrincante unitario el que rigió de 1815 a 1830. Era un mundo unido y próspero, y el hombre federal no ha podido gobernar entre nosotros sino cuando el Occidente se ha encontrado dividido por la guerra, dejando a nuestro país en un remoto aislamiento. El aislacionismo federal no puede subsistir si nuestra aislación no es un hecho.

Si las circunstancias políticas externas eran desfavorables para el hombre federal, mucho más lo eran las económicas. Hasta mediados del siglo XIX las exportaciones de nuestro país, las fuentes vitales de sus recursos, se componían exclusivamente de productos de la ganadería. Al principio, las llanuras del Plata —pues el interior no exportaba nada— sólo vendieron cueros, sebos y crines; después, y además, carnes saladas; más adelante se agregó la lana. La producción creciente de lana para el mercado europeo representó para el país una fuente muy considerable de riqueza, pero no cambió las condiciones sociales existentes. Aun en nues-

tros días la ganadería requiere poca mano de obra y puede subsistir fácilmente en territorios escasamente poblados. Un acontecimiento remoto, la abolición en Inglaterra el 23 de mayo de 1846 de la *Corn Law*, iba a cambiar radicalmente las cosas y dar un golpe mortal a la política aislacionista del hombre federal.

Las primeras consecuencias de la Revolución industrial que se produjo en Inglaterra a mediados del siglo XVIII fueron la formación de grandes núcleos urbanos y el aumento de la población por el mejoramiento del nivel de vida de las clases laboriosas. Estos hechos plantearon el problema de la escasez de alimentos, particularmente del trigo; el Reino Unido empezó a importarlo en cantidades cada vez más considerables de los países del este europeo, tráfico que duró hasta que Napoleón, amo en ese momento de Europa, decretó el 21 de noviembre de 1806 el bloqueo continental, es decir, la prohibición de exportar ninguna mercadería a Inglaterra, con quien estaba en guerra. En los prados ingleses volvió a sembrarse trigo, con gran beneficio para los terratenientes, pero en detrimento del proletariado industrial que vió aumentado sensiblemente el costo del pan. La producción de cereales en tierras inadecuadas para la agricultura era sumamente onerosa. La derrota de Napoleón volvió a restablecer el comercio anglo-continental; para defender su producción antieconómica los terratenientes ingleses que dominaban entonces el Parlamento dictaron una ley que imponía aranceles prohibitivos al grano extranjero. La lucha por abaratar el precio del pan fué larga y tenaz en Inglaterra pero concluyó con el triunfo del sector industrial que obtuvo en 1846 la derogación de la Ley de Granos. Un mercado inmenso se abría para las tierras vírgenes y feraces que podían producir cereales a bajo costo; entre ellas estaban las llanuras del Plata.

La medida inglesa, que es el acontecimiento más importante de nuestra historia económica en el siglo XIX, coincidió, lo que es muy sugestivo, con el primer intento eficaz de derrocar la tiranía de Rosas que se produjo entre nosotros. El 23 de mayo de 1846 se abolió la *Corn Law* en Inglaterra; el 15 de agosto del mismo año se firmaron, entre los gobernadores de Entre Ríos y Corrientes, los tratados de Alcaraz, con los cuales, como se sabe, inició Urquiza su campaña contra Rosas. La implantación en gran escala de la agricultura representaba para nuestro país, y particularmente para las provincias litorales de sus grandes ríos, un aumento fabuloso de riqueza. Pero para producir cereales en el desierto se requerían brazos, muchos brazos, y además ferrocarriles y puertos. Hombres y capitales era lo que precisaba el país para enriquecerse, pero ni los unos ni los otros podían ser atraídos si no se sustituía primero el despotismo arbitrario

de los mandones por el orden y la ley. La diatriba violenta de Alberdi ya no era —como lo fué durante tantos años toda expresión unitaria— la voz que clama en el desierto; era, al contrario, la voz por la que clamaba el desierto. El programa de *Bases* se convirtió en nuestro programa nacional; la paupérrima Confederación Argentina en la República Argentina.

La influencia de la célebre obra de Alberdi persistió entre nosotros hasta 1914; después de esa fecha empezó a declinar progresivamente. ¿Por qué? Por causas internas y externas.

La causa interna fué el inesperado robustecimiento del hombre federal, producido por el aporte inmigratorio. La mayoría de los nuevos pobladores que arribaron a nuestras playas provenían de las zonas más atrasadas de Europa; no sabían leer ni escribir; aislados en sus caseríos, seguían, en pleno siglo XIX, viviendo mentalmente en la Edad Media, y la organización racional de la sociedad y el gobierno representativo, que son ideas del siglo XVIII, les eran tan ajenas como lo habían sido para el gauchaje criollo que formaba las montoneras. Esos hombres inculcaron a sus hijos, que ya fueron ciudadanos argentinos, hábitos laboriosos y un acendrado amor por la tierra que los había acogido; no les transmitieron, ni podían hacerlo, el anhelo de construir un mundo más evolucionado que el que conocieron allende el mar. Los nuevos ciudadanos, en su mayor parte, no se unieron a la causa del hombre unitario, a pesar de que era ella la que los hizo argentinos; se inclinaron a la del hombre federal; no confiaron en la ley para lograr sus anhelos sino en la protección de un caudillo omnipotente, y dieron nueva actualidad al estado de ánimo receloso del colonizador que teme ser colonizado. El pasado, poco a poco, volvía a ser el presente.

La causa externa fué la ruptura de la unidad occidental, provocada por la rivalidad de las grandes potencias europeas, que fué acentuándose en el final del siglo XIX y culminó con el estallido de la primera guerra mundial en 1914. Las condiciones que precisaba el hombre federal para reconquistar el poder volvían a producirse.

Los primeros en advertirlo fueron los intelectuales. A partir de 1914 se inicia en nuestra crítica literaria la vindicación de lo gauchesco; en nuestra historiografía, la rehabilitación de los caudillos y las montoneras. Sin embargo, ningún escritor argentino redactó el programa ideológico del movimiento que se iniciaba. Como en el origen de su historia —en que acudió al "Acta de Confederación" norteamericana de 1777— el

hombre federal encontró los argumentos que precisaba su causa en un libro remoto, publicado en Suiza en 1916: *Imperialismo, fase superior del capitalismo,* de Vladimir Ilitch Ulianoff (Lenin).

Esta otra obra capital de nuestra historia, a pesar de la enorme influencia que ha ejercido en el país durante los últimos treinta años, es prácticamente desconocida.

LUIS DE ELIZALDE

EUGENE O'NEILL

Nuestra cultura americana, la de la América que habla inglés, español o portugués, ha desarrollado sus formas básicas partiendo de la raíz trasplantada que trajeron los conquistadores y colonos europeos, como tantos otros productos que ellos introdujeron desde sus países nativos. Algunos de estos transplantes culturales florecieron lozanamente en su nuevo medio, igualando y, a veces, sobrepasando el injerto inicial. Otros, como ha ocurrido con la novela hasta años recientes, y, sobre todo, con el drama tuvieron en suelo americano un lento desarrollo. Desde su descubrimiento, América ha producido sólo dos dramaturgos de estatura comparable con los de Europa: Florencio Sánchez en el Río de la Plata y Eugene O'Neill en los Estados Unidos. Esto no quiere decir que no hubiese otros intentos de hacer teatro, de mayor o menor valor, en diferentes épocas; pero estaban basados en modelos europeos, y añadieron poco o nada al drama americano, mientras que Sánchez y O'Neill son de significado sobresaliente, tanto en sí mismos como en el desarrollo del teatro americano.

En contraste con los Estados Unidos, la América Hispana tuvo teatro de variada índole desde sus principios coloniales. Se trataba de las celebraciones religiosas tradicionales y populares de Navidad, Pascua Florida y Corpus Christi, que pronto incorporaron elementos indígenas sobrevivientes de las civilizaciones nativas. Los frailes y misioneros, en relación con su labor catequística, escribieron obras en español y portugués, y aun en lenguas aborígenes, para enseñanza de sus nuevos prosélitos. Los grandes centros virreinales —México, Lima, y más tarde Buenos Aires— suministraron el clima requerido por el teatro, pero no los dramaturgos nativos. La vida teatral era, en su mayor parte, española, o de imitación española. González Eslava, un español que vivió en México, escribió para el teatro.

Sor Juana Inés de la Cruz, la extraordinariamente dotada "Décima Musa" de México, escribió una cantidad de obras cortas para ser representadas en la Corte, las cuales, aunque siguiendo modelos españoles, introducían elementos locales con colorido nativo: el indio, el negro, hablando con su acento y giros especiales. Hubo otros dramaturgos americanos tales como Juan Ruiz de Alarcón, una de las estrellas brillantes de la constelación de dramaturgos de la Edad de Oro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, de Cuba, Ventura de la Vega, de Argentina; pero éstos pasaron la mayor parte de su vida en España, y pertenecen al teatro español.

En la zona del Río de la Plata, al mismo tiempo que la poesía gauchesca se desarrollaba durante el siglo XIX, surgió un teatro popular para los públicos de clase baja, en el cual los tipos locales, el gaucho, el negro, el gringo, hicieron su aparición en escena, o en forma de marionetas. Hubo también el teatro popular de México, Brasil y Cuba, improvisado, cuyos personajes eran el inmigrante, el negro, el mulato, cómicos en su mayor parte, y no muy distintos de lo que en los Estados Unidos se llamaba "minstrels" o trovadores. Pero en los teatros de los centros urbanos se presentaban obras de dramaturgos europeos, de las diferentes épocas, o de autores locales que seguían modelos europeos. Sea cual fuera el valor de sus contribuciones, deben ser consideradas como un apéndice, una imitación del drama de Europa, lo mismo que en el caso de los Estados Unidos. Pero la aparición de Sánchez y O'Neill marcó la independencia del teatro americano, y echó las bases de un auténtico drama nacional.

Los Estados Unidos hicieron una entrada tardía en el campo dramático. Hasta el siglo XX el drama norteamericano no representa una contribución seria a la historia de la cultura norteamericana. No hace falta buscar mucho para hallar la explicación. No tuvimos nada comparable con los espectáculos religiosos de la América española o portuguesa, porque éstos no condecían con los dogmas de la fe protestante. Treinta años después de Shakespeare y sus contemporáneos y seguidores, Cromwell cerró los teatros de Inglaterra, y permanecieron cerrados hasta la Restauración. Los antepasados puritanos de las colonias norteamericanas, imbuídos de las mismas ideas, desaprobaban tales formas de pasatiempo como manifestaciones de frivolidad y libertinaje. Tampoco debe perderse de vista el hecho de que las colonias norteamericanas, rurales en su mayoría, estaban poco pobladas, y les faltaba la cohesión social que el teatro requiere.

Pero el impulso hacia esta forma más antigua de entretenimiento puede ser suspendido pero no suprimido. Por 1794, Boston tenía un teatro, y otros surgieron en rápida sucesión en Nueva York, Filadelfia, Wáshington, y otros centros urbanos. La población y la prosperidad del país crecían,

y a comienzos del siglo XIX, compañías teatrales inglesas recorrían con frecuencia y con éxito los Estados Unidos. Se construían teatros en todas las ciudades de alguna importancia; la ópera llegó a América; surgían actores americanos, algunos de los cuales gozaron de gran aplauso, no sólo en su propio país, sino también en Inglaterra; nacieron compañías teatrales locales; había los "show-boats" de los ríos Ohio y Mississippi. A fines del siglo una población tenía que ser realmente muy pequeña para no tener su "casa de ópera", donde, además de Shakespeare, se presentaban cada invierno adaptaciones de *La Cabaña del Tío Tom, East Lynne, Los Huérfanos de la Tormenta,* y otros dramones, y, como género cómico, los "minstrels" o trovadores, cantantes y bailarines disfrazados de negros, y el yanqui y el irlandés del teatro. Pero el drama serio, es decir, el drama con aspiraciones de jerarquía artística, era casi totalmente de origen extranjero. Naturalmente, durante la última parte del siglo XIX habíamos producido varios escritores para el teatro, quienes, empleando las técnicas y los cánones de la escena europea, aunque sus temas fueran americanos, habían logrado bastante éxito. Pero sin la corriente constante de dramas europeos, Dumas padre e hijo, Sardou, Brieux, Bernstein, y, sobre todo, los dramaturgos ingleses del día, Du Maurier, Pinero, Jones, Wilde, nuestra escena hubiera resultado realmente muy pobre. Aun los dramaturgos europeos que representaron una revolución en el drama, Ibsen, Strindberg, Shaw, Maeterlinck, nos llegaron tardíamente.

Pero en 1905, para sorpresa de los productores comerciales, Minnie Maddern Fiske, una dotada actriz de su tiempo, demostró que Ibsen podía ser una empresa remunerativa. *Rosmersholm,* uno de sus dramas más sombríos, se sostuvo durante 199 representaciones consecutivas. Mme. Alla Nazimova, que había llegado a Nueva York con una compañía rusa, aprendió inglés, aunque nunca lograra quitarse su fuerte acento ruso, y atrajo un nutrido público, al año siguiente, para ver *Hedda Gabler, Espectros, Solness, El constructor, Casa de muñecas.* En 1907 los públicos norteamericanos vieron *Peer Gynt* por primera vez. Más o menos por el mismo tiempo Shaw fué introducido en América. *Cándida* gozó un insospechado éxito, y después siguieron en rápida sucesión *El hombre del destino, La otra isla de John Bull, La profesión de la Señora Warren.* Dos años más tarde *Hombre y superhombre* fué presentada en Nueva York, y siguió dándose durante 192 representaciones. Una brisa fresca soplaba por el teatro de los Estados Unidos y los norteamericanos comenzaron a interesarse por el drama como nunca antes lo habían hecho.

El año 1911 fué jalonado por la visita de los Irish Players del Abbey Theatre de Dublin, una de las manifestaciones sobresalientes del renaci-

miento literario irlandés que había comenzado en los últimos años del siglo anterior. Recorrieron el país bajo la dirección de William Butler Yeats y Lady Gregory, presentando las obras de éstos y las de Synge, Lord Dunsany, y otros que habían dado a Irlanda una brillante literatura dramática, inspirada en modelos escandinavos, franceses, alemanes y rusos, pero que trataba de las leyendas de la vida y de las aspiraciones irlandesas. Las obras estaban escritas en lo que se ha llamado "anglo-irlandés", que es el inglés con una peculiar cualidad lírica, la contraparte de aquel canto o tonada —el *brogue*— que los irlandeses dan a su hablar. Su poesía, su simplicidad, sus lágrimas tan cercanas a la risa, su risa tan próxima a las lágrimas, no podían menos de despertar un profundo eco en el público norteamericano, en gran parte de origen irlandés, y de estimular un interés creador en la generación de dramaturgos en formación.

En 1909 un grupo de personas ricas decidió que ya era hora de dar a los Estados Unidos un teatro artístico permanente, dedicado a la presentación de lo mejor del drama clásico y moderno. No se escatimó ningún gasto en la construcción del edificio, y se dijo que era superior en equipo e iluminación a cualquier teatro del mundo. Fué inaugurado con una lujosa presentación de la obra de Shaw *César y Cleopatra.*

Sin embargo, durante sus dos temporadas, el director Whintrop Ames, encontró sólo tres dramas de autores norteamericanos que le parecieron dignos de presentación. Y al terminar la segunda temporada, el déficit del Nuevo Teatro era tan enorme que sus fundadores decidieron abandonar su proyecto. La búsqueda del auténtico drama norteamericano fué traspasada a los teatros pequeños. En 1912 se fundó el Little Theatre de Nueva York, el Toy Theatre de Boston y el Little Theatre de Chicago. Por 1925 había mil novecientos teatritos semejantes, nutridos, como en Dublin, por escritores, actores, directores y diseñadores escénicos aficionados. Las visitas del Moscow Art Theatre de Stanislavsky, del Teatro del Vieux Colombier de Jasques Copeau, del Teatro del Gran Guignol, y más tarde, las innovaciones de Max Reinhardt con el teatro pequeño y el teatro gigante, abrieron nuevos horizontes al experimento nacional.

De estos numerosos teatros pequeños, dos iban a tener un efecto trascendental en la historia de la escena norteamericana y en Eugene O'Neill. Uno fué el Provincetown Players y el otro el Washington Square Players. El Provincetown Players fué fundado por un grupo de intelectuales de Greenwich Village, sede de la inteligencia de aquel entonces, en el que figuraban varios de los más avanzados pensadores jóvenes de aquel tiempo que solían pasar sus veranos en aquella aldea de pescadores de Massachusetts. Uno de ellos, George Cram Cook, había sido muy impresionado por los

dramas que presentaron los Irish Players. Lo que vió que éstos habían hecho para la vida irlandesa, quería él hacerlo para la norteamericana, sin que ningún convencionalismo escénico fuera obstáculo para la expresión del verdadero sentimiento. Bajo los auspicios de Cook, se decidió a escribir y producir obras teatrales como una diversión experimental. La primera fué una sátira sobre la interpretación freudiana de los sueños, escrita por Cook y su esposa, Susan Glaspell, y presentada en su propia casa. El experimento resultó tan interesante que al año siguiente convirtieron un viejo barco de pescadores en teatro, y cuando regresaron a Nueva York en el otoño de 1916, fundaron un teatro dedicado al drama experimental, primero en un sótano y luego en un establo reconstruído en Greenwich Village. Una de las obras presentadas fué *Carguero vacío* de O'Neill, drama del mar en un acto. Entre 1916 y 1924 este grupo representó doce de sus obras, entre las que estaban *Largo viaje al hogar, El emperador Jones, El mono velludo,* y *Todos los hijos de Dios tienen alas.*

El aprendizaje de O'Neill con los Provincetown Players fué de importancia suma para su formación. Durante años él tuvo su escenario y su lista de abonados a su disposición, y usó sus públicos obra tras obra, y temporada tras temporada, como laboratorio para sus experimentaciones. Ningún otro dramaturgo norteamericano gozó de una libertad preliminar tan prolongada con escenario y público.

El otro conjunto teatral, The Washington Square Players, se fundó en el invierno de 1915, anunciando como su propósito el presentar obras de mérito artístico. Durante sus dos años de vida, antes de tener que suspender sus actividades a causa de la guerra, presentó unas 61 obras en un acto, norteamericanas y extranjeras, y produjo obras largas de Shaw, Chejov, Ibsen, Andreyev y Maeterlinck. Terminada la guerra, en 1918, este mismo grupo se organizó de nuevo "para llevar a cabo la idea de un teatro experto", como institución profesional y no de aficionados, y así comenzó su carrera el Theater Guild, factor de suma importancia en la historia de la escena americana moderna, con el que O'Neill estuvo asociado durante años.

Durante los primeros años del Guild faltaba sólo un elemento importante: el dramaturgo nacional. En sus comienzos el nuevo teatro había tenido que apoyarse principalmente en dramaturgos europeos. Durante los diez primeros años de su existencia, sólo 16 de las 66 obras producidas por el Guild fueron escritas por autores nacionales. Pero en la segunda década de su actividad, los platillos de la balanza se inclinaron en la otra dirección. De 56 obras que presentaron, 36 fueron de dramaturgos norteamericanos. Cuando O'Neill logró un reconocimiento y éxito generales

con *Más allá del horizonte* en 1920, *El emperador Jones*, en el mismo año, que sobrecogió al público teatral, y *El mono velludo* en 1922, se tuvo la sensación de que por fin el gran dramaturgo norteamericano había aparecido.

O'Neill siempre rehuyó la publicidad, y sentía que los incidentes de su vida eran privados y poco importantes. No obstante, de acuerdo con el método psicoanalítico que él mismo empleó en su obra, es indispensable un examen de sus orígenes y antecedentes por la luz que ello arroja sobre sus preocupaciones y actitudes. Muchas de sus tensiones, la inquietud, la soledad, las dudas que proyectó en sus creaciones dramáticas, tuvieron sus orígenes en las circunstancias tempranas de su vida. Había nacido en la ciudad de Nueva York en octubre de 1888, y murió en Boston en 1953, víctima de una enfermedad prolongada, el mal de Parkinson. Fué hijo de James O'Neill y Ella Quinlan, ambos de origen irlandés y ambos católicos devotos. Su padre fué un actor conocido, famoso por su interpretación del papel principal de *El Conde de Monte Cristo*, que presentó año tras año por todo el país. Su madre, una tímida y callada mujer, de quien se decía que había sido extraordinariamente hermosa, se había casado contra la voluntad de su familia, y llevaba una vida solitaria, viajando con su esposo, viviendo en hoteles, sin echar raíces en ninguna parte. *Largo viaje de un día hacia la noche*, una evidente obra autobiográfica, que O'Neill escribe en 1940 (dejando dicho en su testamento que no debía ser publicada o presentada hasta 25 años después de su muerte, pero que, sin embargo, fué publicada y llevada a la escena el año pasado) revela que, como resultado de su infelicidad y sufrimiento físico, ella se había convertido en morfinómana, y que el ambiente del hogar era de ansiedad, culpabilidad y tragedia. Su padre, visto a través de los ojos del hijo, era un hombre vanidoso, mezquino. Hubo un hermano mayor, James. Hasta los siete años O'Neill acompañó a sus padres en sus jiras, tras lo cual asistió a varias escuelas, católicas y laicas. En 1906 ingresó en la Princetown University donde permaneció un año. Después de varios intentos comerciales de poca importancia, embarcó para Buenos Aires. Allí trabajó para diversas compañías norteamericanas, cambiando de un trabajo a otro, vagabundeando por los muelles entre marineros de todos los puertos y los vencidos de la vida que allí se reunían. Se alistó en un buque de transporte de ganado con rumbo a Sudáfrica, y después de regresar a Buenos Aires, sobrevino un período de miseria total, cuyos efectos sobre su salud y su actitud hacia la vida sólo podemos adivinar, hasta que en 1911 partió nuevamente en un vapor británico con destino a Nueva York, como marinero de última categoría. Y en tierra fué a vivir en una taberna del muelle, "Jimmy the Priest's", escenario recordado en *Anna Christie* y *Viene el hielero*. De

nuevo volvió al mar, esta vez a Southampton y vuelta, regresando por New Orleans, justamente donde su padre estaba actuando. Se unió entonces a la compañía de *El Conde de Monte Cristo,* interpretando un papel menor. Realizó una jira con ella durante 15 semanas, y entonces fué a la casa veraniega de la familia en New London, Connecticut, que constituye el ambiente de *Largo viaje de un día hacia la noche* y *Ah, soledad,* la primera una sombría versión de su adolescencia; la segunda, la luminosa e idealizada versión que él hubiera deseado que fuera, según él mismo dijo. Es una pena que *Long Day's Journey Into Night* apareciera tan tarde en su carrera. Sus dolorosos recuerdos deben haber dañado profundamente su alma. Su sustancia y sus temas, la adorada y amante madre, el padre egoísta y despreciado, el sensible muchacho que soñaba con algo "más allá del horizonte", informan toda su obra, y sin conocer los hechos concretos, sus lectores y público los habían adivinado. Tal vez si él hubiera escrito esta obra más pronto, podría haber conjurado algunos de los demonios que le atormentaban, y efectuado una depuración que lo habría fortalecido espiritual y creadoramente.

En 1912 ingresó en un sanatorio con una tuberculosis incipiente. Durante su permanencia en el sanatorio, O'Neill, entonces de 24 años, pudo hacer un balance de su vida. En los largos días de convalecencia, tuvo tiempo de darse cuenta de que el mar, el sendero hacia los paisajes hermosos con que tantos de sus héroes sueñan, puede alejar a un hombre de todo menos de sí mismo; y que cada borrachera le deja a uno al otro día exactamente donde estaba. Sea como fuera, desde entonces su vida se hizo modelo de sobriedad y trabajo. Leía ávidamente. En una carta escrita a un amigo en años posteriores, dijo: "Leí cuanto llegaba a mis manos: los griegos, los isabelinos, prácticamente todos los clásicos, y naturalmente, todos los modernos. Ibsen y Strindberg, especialmente Strindberg". Fuera del drama, sus autores favoritos eran Kipling, Conrad, Jack London. Su conocimiento de Nietzsche, que, con Marx y Kropotkin, influyó poderosamente en su pensamiento, vino más tarde.

Había decidido que quería ser dramaturgo. Por más desprecio que sintiera por la profesión de su padre, el teatro estaba en su sangre. Su equipo para esta tarea fué una mente ansiosa, investigadora; una imaginación sensible y poderosa y un innato sentido de la escena. Durante los quince o dieciséis meses posteriores a su salida del sanatorio en la primavera de 1913, escribió 11 piezas en un acto, dos obras largas, y algunos versos. En 1914 asistió por un año a la famosa clase de dramaturgia, English 47, que el profesor Baker dictaba en Harvard.

Pasó el invierno de 1915-16 en Greenwich Village y sus alrededores,

centro de ideas avanzadas del momento, en compañía de los extremistas del movimiento obrero, los anarquistas, y los negros e italianos que vivían en esa barriada. Pero O'Neill nunca se hizo un propagandista revolucionario. Aunque demostró simpatía por ciertos grupos de izquierda, y fué intelectualmente influído por aspectos de la ideología marxista, en ningún momento sus dramas tratan de realizar propaganda social. A O'Neill lo que le interesaba fué el individuo en su situación, no la lucha de clases.

En 1916 sus dramas en un acto *Antes del desayuno* y *Carguero hacia Cardiff* fueron publicados en un tomo titulado *Provincetown Plays*. En 1917 y 1918 tres de sus obras dramáticas cortas aparecieron en la revista *Smart Set*. George Jean Nathan, redactor dramático de la revista, se impresionó enormemente por la obra de O'Neill, y esto fué el comienzo de una amistad duradera, una asociación extremadamente valiosa para O'Neill, ya que Nathan era el crítico dramático más destacado entonces, y su aprobación era como un espaldarazo.

Otra asociación valiosísima para O'Neill fué la que tuvo con el crítico Kenneth McGowan y el diseñador escénico Robert Edmond Jones, como directores del Teatro Experimental, que surgió de los Provincetown Players. McGowan fué autor de dos obras sobre el teatro moderno: *The Theatre of the Future* y *Continental Stagecraft*. El drama del futuro, escribió McGowan, "intentará trasladar al arte dramático la iluminación de esos profundos, vigorosos y eternos procesos del alma humana que la psicología de Freud y Jung nos han dado a través del estudio del subconsciente... Lo significativo en el teatro de hoy es el fracaso del realismo en forma y contenido, y el comienzo de libres y débiles tentativas hacia una realidad más allá de la vida". Estos conceptos se convirtieron en los cánones del arte de O'Neill.

Desde 1924 en adelante sus dramas fueron presentados bajo los auspicios del Theater Guild. No se reparó en gastos en la presentación de sus obras; la escenografía fué espléndida; los mejores actores que podía proveer nuestro teatro formaban el reparto. Las obras se prestaban para la presentación imaginativa y la tuvieron. Estos fueron años extraordinarios en el teatro americano. Los públicos esperaban con máximo interés los nuevos problemas que O'Neill encararía, los nuevos recursos dramáticos que emplearía. Sus dramas fueron traducidos y difundidos por el mundo; por dos veces recibió el Premio Pulitzer, y en 1936, el Premio Nobel.

En su excelente estudio *The Haunted Heroes of O'Neill* (Harvard University Press, 1953) Edwin Engel dice: "Al lado de sus contemporáneos, estaba raramente dotado, y era estimulante, original y prolífico. Los más capaces de ellos carecían de su estatura, su intensidad, su poder, su gran-

deza, auténtica y falsa. Ninguno luchó tan prodigiosamente, ni mostró tan firme integridad; ninguno fué tan constante, ninguno tuvo tanta influencia. Porque O'Neill proporcionó a una gran parte del público norteamericano conciencia de los problemas —psicológicos, filosóficos, religiosos— que el teatro comercial nunca se había atrevido a encarar. Mayor que la suma de sus partes, el resultado total fué un triunfo impresionante que le convirtió, en gran medida, en el dueño y a la vez en la víctima de su tiempo".

Esta última afirmación es de importancia vital en la valoración del trabajo de O'Neill. Su papel más grande, insustituíble, fué el de iniciador. Exploró, probó, utilizó a su manera las invenciones de los dramaturgos modernos de Europa que le precedieron, las nuevas ideas corrientes en el mundo de su tiempo, y, en este sentido, la totalidad de su logro sobrepasa sus dramas individuales, no todos los cuales son, en parte o totalmente, satisfactorios.

Su fama duradera descansará, me parece a mí, en sus obras menos ambiciosas, de alcance más restringido, cuyos temas estaban más de acuerdo con sus recursos, como su trilogía del mar: *Carguero hacia Cardiff, Luna del Caribe, Largo viaje al hogar; El emperador Jones,* obra esta que quizás está más cerca del concepto griego del castigo del pecado de hubris, o la soberbia, que *El luto le sienta a Electra,* directamente basada en la tragedia griega; *Anna Christie;* y *El deseo bajo los olmos.* También incluiría *Viene el hielero,* su última obra, en la que da expresión a su extrema desolación y enfermedad del alma. En estos dramas su emoción nunca falla; su poesía, de concepto más que de lenguaje, encuentra expresión y el don mayor del dramaturgo: la creación de la ilusión. Tienen más poder y pathos que los dramas sobrecargados con innovaciones experimentales y problemas psicológicos, en los cuales sus temas a menudo fueron demasiado tenues para soportar el portentoso tono que asumían, o para justificar el comportamiento trágico de sus héroes. Sus hombres y mujeres son a menudo abstracciones, pretextos para exponer argumentos y teorías.

Y era, por cierto, tanto el dueño como la víctima de su tiempo. Si enfrentaba al público con el espejo de su época, que reflejaba la incertidumbre, los yermos espirituales, la carencia de dirección de la vida moderna, estaba, al mismo tiempo, proyectando el estado de su propia alma, lo que Jacques Barzun ha llamado "el ego moderno, esa mezcla de sentimiento y agresividad encubierta, motivada por el amor herido". "El dramaturgo de hoy —escribió O'Neill— debe intentar llegar hasta las raíces de la enfermedad de hoy tal como él la sienta — la muerte del antiguo Dios y el fracaso de la ciencia y el materialismo para dar un nuevo Dios que satisfaga

el instinto religioso primitivo sobreviviente, a fin de encontrar el sentido de la vida y consolar sus temores de la muerte". Pero las raíces en donde cavaba eran las propias.

Él mismo estaba obsesionado por las obsesiones de sus personajes, de sus "héroes poseídos". Puede que no conociera la obra de Martin Buber, pero sus dramas ejemplifican los tipos del mal que señala Buber: "... la soledad del hombre moderno ante un universo indiferente y ante hombres con quienes trata pero que no conoce; la creciente tendencia de los instrumentos científicos y las técnicas a sobrepasar la capacidad del hombre para integrar esas técnicas a su vida en forma significativa y constructiva; la dualidad interna de la cual el hombre moderno se da cuenta debido a los escritos de Dostoievsky y Freud y el desarrollo del psicoanálisis ..." Por debajo de los temas universales y abstractos a través de los cuales O'Neill buscó reflejar las neurosis de su tiempo, yacían los hechos apenas disfrazados de su vida. Por mucho que lo cubría con el manto del mito, por todo su atavío Frazer-Freudiano, lo que estaba esforzándose por hacer era sublimar su pérdida de fe religiosa, el odio a su padre, su vinculación con su madre, sus sentimientos de insatisfacción. Repetidamente luchaba para dar una respuesta afirmativa a sus dudas. *La fuente,* de 1924, que trata de la búsqueda por Ponce de León de la Fuente de Juvencio, símbolo de la fuerza vital, termina con una nota de aceptación: "Juan Ponce de León ya no existe. Está resuelto en las mil formas de belleza que hacen la felicidad — colores de la puesta de sol ... aliento de los grandes vientos alisios, reflejos de luz en la hierba, el susurro de las hojas ... Oh, Fuente de Eternidad, recibe esta gota, el alma mía". En *Lázaro reía,* de 1928, era el amor y la risa los que vencerían a todo, aun a la muerte. No necesitaba más el hombre anhelar la juventud y temer la vejez, porque "edad y tiempo son sólo timideces del pensamiento", insignificantes ante el conjunto del infinito. "Como hombre, pequeño tirano de la tierra —dice Lázaro al Emperador Calígula—, tú eres una burbuja que la muerte deshace en un huero y burlón silencio. Pero como polvo, eres en cambio eterno, y una risa sonora que sube a través del caos desde el profundo corazón de Dios. Sé orgulloso, oh polvo. Entonces podrás amar a las estrellas como tus iguales. Y entonces quizá puedas ser lo suficientemente valiente como para amar a tus prójimos, temer su venganza".

Pero esta euforia era pasajera y no persuadía ni al autor ni al auditorio. En *El gran dios Brown,* de la misma época, una de las más abstrusas de sus obras, hace uso de máscaras para indicar la soledad, el aislamiento del individuo, simbolizando los dos lados del alma humana, la que emplea cuando se enfrenta con el mundo, la otra irreconocible aun para la mujer que

le ama. La respuesta afirmativa, cuando el héroe muere en brazos de la Divina Prostituta, la Madre Tierra, en el sentido de que "la risa del cielo siembra la muerte con una lluvia de lágrimas, y de los dolores del alumbramiento transfigurados de la tierra, la risa del hombre vuelve a bendecir y desplegarse nuevamente en innumerables algazaras de la danza de la llama sobre el regazo de Dios", carece de motivación anterior y suena a hueco. En *Días sin fin*, 1934, intenta revivir al viejo Dios trayendo su héroe a una reconciliación con el catolicismo. Pero sus palabras de exaltación tienen un tono forzado: "¡Yo sé! ¡El amor vive eternamente! La muerte está muerta... ¡La vida ríe con el amor de Dios nuevamente! ¡La vida ríe con el amor!", mientras que las de su alter ego, su genio del mal, llevan la marca auténtica de O'Neill: "Él tenía miedo... de aceptar la única reconfortante y hermosa verdad de la vida: que la muerte es un descanso final, la cálida y oscura paz del aniquilamiento".

El año 1928 vió el estreno de *Extraño interludio*, que se representó durante año y medio, ante un público desbordante. Otra vez estaba tratando de llegar a las raíces de la enfermedad del presente. En la totalidad de la obra de O'Neill, la tragedia de sus hombres y mujeres reside en pedir más a la vida de lo que la vida les puede dar. Son incapaces de reconciliarse con las limitaciones del mundo en que viven e intentan soñar un reino donde todo es hermoso y bueno. Están atormentados por el contraste entre el deseo de sus sueños y la realidad. "Nuestras vidas —dice Nina, la heroína— son meramente un interludio en el despliegue eléctrico de Dios Padre". "Mentira —dice ella, recalcando la palabra—, mentira. Ahora di Vida, vida. ¿Ven? La vida no es sino una mentira sostenida con un suspiro al final". Buscando fútilmente la imagen de su sueño de un amante muerto en esposo, amantes, hijo, Nina al fin consigue una felicidad que es una especie de Nirvana, un pasar más allá del deseo. En sus relaciones con los hombres hacia quienes su vida está polarizada, no hay esa guerra a muerte que caracteriza a los hombres y mujeres de Strindberg. Nina es otra encarnación de la diosa de la tierra, alimentando, consolando, destruyendo o devorando a sus adoradores.

En *El luto le sienta a Electra*, de 1934, una trilogía aún más larga que *Extraño interludio*, la trama es el ya familiar concepto de la muerte como el único acto significativo de la vida en un marco clásico. En lugar de la fatalidad o la voluntad de los dioses, O'Neill sustituye las regiones subliminales de la mente humana, cargadas de culpa y de fijaciones. En lugar de la guerra de Troya, nuestra Guerra Civil; en lugar de la casa de Atreo, la casa de Mannon, condenada por un acto de injusticia de uno de sus fundadores. El drama antiguo tuvo sus raíces en los mitos religiosos de la conciencia colectiva. Pero la mente moderna lo ha sustituído por un concepto

científico y analítico. La frustración, la inanición, la apatía que las tragedias de O'Neill cada vez reflejaban más eran actitudes ajenas a la tragedia griega. Los griegos no desdeñaban tanto la vida como para buscar consuelo en la muerte, ni fueron tan temerosos de la muerte como para calmar sus temores con la promesa del logro, después de muertos, de cuanto habían vanamente deseado durante la vida. *Electra* no ofrece ninguna solución al problema de la existencia; no reconcilia con la vida, sino con la muerte. Cuando Lavinia Mannon cierra la puerta de la "casa de Atreo" detrás de sí, diciendo: "Estoy atada a los Mannon muertos", terminando así el ciclo de culpa y crimen, la vida es la maldición que está expiando; el vivir, su castigo; la muerte, la liberación. Su epitafio podía haber sido aquel que Peer Gynt sugirió para sí: "Aquí nadie yace enterrado... Temo que estaba muerto mucho antes de morir".

Por impresionante que fuera *El luto le sienta a Electra*, y nadie que la haya visto puede dudar del notable arte dramático de O'Neill, cuyo hechizo mantenía al público suspenso durante todo el transcurso de la obra, era, a fin de cuentas, un drama más pesimista que trágico. Una tragedia, aunque sea catastrófica, nos hace afirmar la vida a pesar de todo. Aquí, por el contrario, no podemos evitar la sensación de que la humanidad ha fracasado irremediablemente. La catarsis del espectador o lector al final de cualquiera de los dramas de O'Neill nunca es completa. Como dice Ludwig Lewisohn: "...a pesar de su enorme talento, es extrañamente manco... Tengo la inevitable impresión de que O'Neill ni ama su especie como hombre... ni goza de sus personajes como creador... Su corazón es árido frente a sus personajes..." Esta es una observación sumamente aguda, ya que la maldición primordial de la casa de Mannon fué su incapacidad para el amor, o, al menos, para el amor vivificante.

Una y otra vez O'Neill repite con Calderón que "la vida es sueño" y que "el delito mayor del hombre es haber nacido". Pero no puede decir con él: "Mas con esa prevención, atrevámonos a todo" o "No se pierde el hacer bien ni aun en sueños". Ni podía hacer que el balance final suyo fuera como el de Faulkner, que también ahondó en los más oscuros recovecos del alma humana y sin embargo pudo decir: "Me niego a aceptar el fin del hombre... Creo que el hombre no solamente perdurará, sino que prevalecerá. Es inmortal porque es el único que tiene alma, y un espíritu capaz de compasión y sacrificio y aguante". Viendo lo que él conceptuó como el desamparo del hombre ante las vastas e inescrutables fuerzas que gobiernan su destino, O'Neill, que admiraba tanto a Conrad, hubiera sin duda aceptado su descripción del universo como habiéndose creado "del caos... y mirad como teje... la infame cosa se ha hecho a sí misma...

sin pensamiento, sin conciencia, sin corazón. No se le puede detener . . . Nos teje y nos desteje; ha tejido el tiempo, el espacio, el dolor, la muerte, la corrupción, la desesperación y todas las ilusiones — y nada importa". En 1937 O'Neill escribió a un amigo: ". . . Me siento lleno de esperanza estos días, ya que notando el camino que lleva el mundo, estoy seguro de que el hombre ha decidido definitivamente destruirse, y ésta me parece la única sabia y acertada decisión que haya tomado jamás".

Hay una curiosa omisión que merece destacarse a través de toda la obra de O'Neill. La naturaleza, en la que tantos de los "medio encariñados con la descansada muerte" han encontrado solaz, tiene poco que decirle a él. El mar, ante el cual varios de sus dramas se desarrollan, es un vasto vacío, el engañador camino hacia los sueños que nunca se vuelven realidad, o una amenaza: "ese viejo y perverso mar", como lo llama el padre de Anna Christie. Aun aquellos pasajes, como en *El deseo bajo los olmos*, que apostrofan la belleza de los campos, la mañana, los contentos animales, nos dan la sensación de estar contemplando un escenario más bien que la realidad. La mayor parte de los paisajes de O'Neill son los páramos helados de la luna reflejados en los ojos interiores de la desesperación del hombre.

Como todo escritor que siguió al gran noruego, O'Neill fué hijo de Ibsen. Lo conoció bien, tanto directamente como a través de las obras de otros dramaturgos, muy especialmente los irlandeses. La deuda de O'Neill para con los dramaturgos irlandeses no ha sido debidamente destacada por los críticos. En cierto sentido, parece un irlandés nacido fuera de su patria, y es interesante pensar lo que su obra hubiera sido si hubiera nacido en Irlanda, apoyada por una tradición más significativa para él. Es sumamente interesante comparar el último drama de O'Neill, *Viene el hielero,* con una obra de Synge, *The Well of the Saints.* Ambos son estudios de la ilusión y los argumentos son muy parecidos. Pero la obra de O'Neill está impregnada del pecado mortal de la acedia. Los personajes esperan, como los pasajeros en la barca de Caronte, ser transportados a través del río de la muerte, con la bebida en lugar del agua del olvido del Leteo, volviendo las espaldas a la realidad, y aferrándose a los harapos de la ilusión con los que cubren su desnudez espiritual. Mientras que el drama de Synge es una afirmación de la vida. Dice Martin Doul, el protagonista de la obra de Synge, después de recuperada su vista, tras años de ceguera, por un milagro, cuando ve el mundo tal cual es: "¿Gran día, les parece? ¿O un día negro cuando me desperté y hallé que yo era como los niños que escuchan los cuentos de una vieja y sueñan después, en la oscura noche, que están en grandes casas de oro, con corceles manchados para montar, y despiertan luego, ateridos de frío, y el techo goteando, quizás, y el asno hambriento rebuznando en el

corral?" Habiendo perdido de nuevo la vista, rehusa violentamente el ofrecimiento del santo de repetir el milagro: "Pienso que tenemos derecho a estar ciegos, escuchando un suave viento que hace girar las hojitas de la primavera y sintiendo el sol, sin atormentar nuestras almas con la vista de los días grises... y los sucios pies hollando el mundo... Vamos ambos hacia los pueblos del sur, donde las gentes tendrán voces suaves, quizá, y no conoceremos su maldad o su villanía". Hay poesía, valor, estímulos para el corazón en el drama de Synge que O'Neill ni intenta ni logra. La última ironía de *Viene el hielero* es que el alegre Hickey que trata de sacar de su letargo a los desvalidos reclusos de la taberna de La Última Esperanza, y devolverlos a la vida, resulta ser un loco, un asesino: "No veis que mañana ya no existe —exclama regocijado—. Os habéis librado de él para siempre. Lo habéis matado. Ya no tenéis que preocuparos ni pizca por nada. Por fin os habéis librado de la patraña de la vida".

Cualquiera que sea la naturaleza del arte, el proceso de creación artística implica siempre una reacción, consciente o inconsciente, frente a la vida por parte del creador. Él ve la vida y el mundo como algo hostil al hombre, o los encuentra dignos de ser aceptados, a pesar de todo. El poder con el cual el artista expresa su dilema en términos de valor universal es la medida de su genio. Como dice Buber: "El torbellino de los sucesos pasa sobre uno como un temporal de arena. El tipo de espíritu que uno tiene se demuestra según la manera como uno lo soporta". "Leer a O'Neill —escribe T. K. Whipple— o ser espectador de sus obras teatrales es vivir temporalmente en un intenso pero simplificado y empobrecido mundo... que, mediante la subordinación del hombre... y presentándolo como si siempre sufriera una derrota espiritual, es enteramente hostil a la vida humana... El principio predominante de su mundo es la muerte y no la vida". Sin duda alguna, O'Neill razonaba con todas sus fuerzas acerca de la vida, pero le fué imposible afirmarla. Cuando Shaw lo llamó un "banshee" Shakespeare, como siempre sucede con Shaw, hay una profunda verdad por debajo de la audaz ironía. O'Neill trató de comprender la vida, para ofrecer la imagen del hombre en su tiempo pero a diferencia de Shakespeare, no lo logró ni en forma constante ni de manera cabal. Luchó desesperadamente para encontrar una respuesta que tuviese sentido, pero por debajo de toda su obra suena, como un obligatto, el lamento del espíritu irlandés, el *banshee,* que anuncia la muerte.

O'Neill ha sido calificado a la vez de realista, poeta, místico, profeta, y autor de melodramas. Hasta cierto punto, todas estas designaciones son exactas. "No está en mí —dijo— presentarme como un incomprendido, pero parece evidente —de manera que descorazona— que la mayoría de

mis críticos no quieren ver lo que estoy tratando de hacer o cómo lo estoy tratando de hacer . . . Siempre estoy procurando interpretar la vida a través de las vidas, nunca solamente las vidas a través de los personajes. Siempre estoy vivamente consciente de la fuerza que hay detrás — el destino, Dios, nuestro pasado biológico creando nuestro presente . . . Misterio, desde luego, y la eterna tragedia del hombre en su lucha gloriosa de autodestrucción . . . y mi profunda convicción es que éste es el único tema sobre el cual vale la pena de escribir, y que es posible, o puede serlo, el desarrollo de una tragedia valiéndose de los valores y símbolos modernos transfigurados en el teatro, que puedan en algún grado traer al público de nuestra época una ennoblecedora identidad con las trágicas figuras que aparecen en la escena".

Era una elevada y noble meta. Posiblemente sobreestimó su capacidad, emprendiendo trabajos cuya magnitud era desproporcionada con lo que tenía que decir o con su habilidad para decirlo. Puede que supiera a la vez demasiado, y demasiado poco. Tenía la tendencia a mirar demasiado ávidamente la engañadora faz de la esperanza y del desaliento. Pero el teatro norteamericano desde él es una cosa muy distinta de lo que fué antes. Trajo la resurrección de la tragedia, un nuevo arte teatral, una amplia experimentación en cuanto a forma y método, temas que reflejaron las nuevas tendencias en psicología y literatura, con el soliloquio y el aparte representando la corriente de la conciencia, una exploración de las regiones desconocidas del alma humana y la formulación de los problemas del hombre en relación consigo mismo, con sus congéneres y su destino, que eran completamente nuevos en el teatro norteamericano. Si algunas de sus obras teatrales parecen ahora algo anticuadas, es en parte porque sus innovaciones fueron tan generalmente adoptadas que no recordamos ya cuán revolucionarias fueron en su tiempo. "Después del innovador —dice John Livingston Lowes—, vienen otros, cuando lo extraño ha dejado de ser extraño, que transmutan lo que los aventureros han traído en algo que es a la vez viejo y nuevo. Y en el hecho de que hacen posible esta última transformación, reside una de las glorias sobresalientes de los precursores".

Durante treinta años O'Neill tuvo el papel predominante en el drama norteamericano. Fué padre de una generación de escritores teatrales. Sus sucesores — Elmer Rice, Sidney Howard, Maxwell Anderson, entre 1923 y 1930, y más tarde Clifford Odets, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller, y aún más tarde, Truman Capote y Gore Vidal, fueron todos de menor aliento, cuya deuda con O'Neill es incalculable. De él aprendieron los fundamentos de su técnica; ninguno de ellos tiene su altura y originalidad.

"Retórica, ironía, argumento, paradoja, epigrama, parábola, el rearre-

glo de los episodios casuales en una ordenada e inteligente situación: éstas son a la vez las más viejas y las más nuevas artes del drama", escribió Shaw en *Quintaesencia del ibsenismo*. Todas ellas las utilizó O'Neill durante una vida dedicada como la de pocos hombres a su vocación. A la impresionante lista de treinta obras publicadas en sus treinta años de vida creadora, deben sumarse aquellas de la serie en que estaba trabajando hasta su muerte. Dos de estas, *A Touch of the Poet* y *More Stately Mansions* serán presentadas en Estocolmo el año próximo, y posiblemente otras que no pudo completar serán reconstruídas. Después de la presentación de *Viene el hielero*, en 1946, el interés por la obra de O'Neill declinó en los Estados Unidos. Hasta donde yo sé, ninguna de sus obras fueron presentadas nuevamente hasta el año pasado. Pero ahora ha cambiado la marea. Dos de sus obras están siendo representadas en Nueva York en este momento, *Largo viaje de un día hacia la noche* y *Una luna para el bastardo*. *Extraño interludio* será puesto en escena nuevamente muy pronto. De *Anna Christie* se ha hecho una comedia musical. *Largo viaje de un día hacia la noche* fué designada la mejor obra teatral de la temporada 1956-57 por el New York Drama Critics Circle. Unos doce estudios sobre O'Neill están en preparación, uno por su segunda esposa, otro por su hijo, otro por su devoto amigo y crítico George Jean Nathan.

"Vivió, anheló, sufrió", podría bien ser el epitafio de Eugene O'Neill. Si a veces no pudo llegar a su meta, fué porque se propuso una tan alta meta. Y como dice Browning, "siempre el anhelo del hombre debe exceder a su alcance, si no, ¿para qué el cielo?"

Y ahora, para terminar este ensayo, algunas palabras sobre Florencio Sánchez. Una labor que desearía recomendar a los críticos hispanoamericanos es no solamente la debida y tan necesaria valoración de Florencio Sánchez, sino el estudio del paralelismo en el desarrollo de las literaturas de la América Española, Brasil y los Estados Unidos. Sería del mayor interés ver —como creo que dicho estudio revelaría— qué condiciones similares han conducido hacia resultados semejantes, no obstante las diferencias innegables.

Como O'Neill, Florencio Sánchez fué hijo de Ibsen, y de su progenitor heredó esa agilidad y seguridad, esa fina economía, esa ausencia de detalles superfluos, esa capacidad para captar la atención del auditorio desde el primer momento. La vida y los problemas que trató fueron los de su propio medio, tanto rural como urbano, y tuvo el don insuperable de crear seres humanos. En Sánchez no hay esa aridez de corazón que señalamos en O'Neill, ni para sus prójimos ni para sus creaciones. Aunque duramente castigado durante su breve vida creadora por una salud frágil y la pobreza, hay valor

y afirmación en su obra, y una profunda compasión, sin asomo de lástima hacia sí mismo. A pesar de la influencia de Nietzsche, por toda su filosofía anarquista, básicamente lo que él sostuvo fueron las viejas verdades cristianas, casi podría decirse las viejas verdades gauchescas. El conflicto entre el padre tradicionalista y el hijo encandilado por las ideas modernas en *M'hijo el dotor* se reduce a un problema de decencia humana fundamental: no hacer mal al prójimo y aceptar la responsabilidad de los propios actos. Su obra maestra, *Barranca Abajo*, es perfecta dentro de su clase, digna de ser colocada entre las mejores del drama contemporáneo. Don Zoilo es un verdadero héroe trágico, un rústico rey Lear, sin vanidad y la fatuidad de éste. Su tragedia se aproxima al concepto griego, ya que es un hombre bueno sobre el cual cae el castigo sin culpa suya. El suyo es un orgullo honrado, humilde, nunca el pecado de hubris, o la soberbia. Cuando su mundo sencillo colapsa, cuando su honor y su buen nombre desaparecen, y también la persona que lo reconcilia con la vida —su hija Rudecinda, su Cordelia— siente sin odio, sin venganza, que la vida ha perdido su sentido, y el suicidio es la única respuesta a su desdichada fortuna. En el momento de atar la soga con la cual ha de ahorcarse de una viga, es capaz de un gesto de compasión para los pájaros cuyo nido molesta: "Es más fácil destruir el nido de un hombre que el de un pájaro". Ni una palabra en el drama que no suene a verdad, y nuestro sentido de catarsis es completo. La obra tiene significado universal y es a la vez representativa de la cultura que la produjo. Don Zoilo es "astilla del mesmo palo" que Martín Fierro y Don Segundo Sombra.

Florencio Sánchez, al igual que O'Neill, conoció las nuevas tendencias del teatro europeo, aunque éstas les llegaron por caminos distintos. Ambos fueron influídos por el drama de sus respectivas culturas — O'Neill por el inglés y el irlandés, Florencio Sánchez por el español e italiano, y ambos por los grandes maestros escandinavos, Ibsen y Strindberg; sin embargo, su trabajo no es europeo sino americano. Ninguno de ellos entra dentro de las escuelas propias de la literatura europea; son productos típicos de los medios de donde surgieron; en una palabra, americanos. Salieron de los dos grandes núcleos de población de América, Nueva York y Buenos Aires, centros urbanos que ofrecen el ambiente que el drama requiere.

Florencio Sánchez ha sido llamado el Marlowe del teatro hispanoamericano. En cierto sentido, esta comparación parece suponer un Shakespeare que aun no ha aparecido. Uno no puede menos de pensar en lo que Sánchez podría haber hecho si le hubiese sido otorgada una vida más larga. Tanto sus logros como la promesa que encerraba su obra, fueron muy grandes. Lo que se puede afirmar sin género de duda es que para los futuros drama-

turgos americanos O'Neill y Florencio Sánchez serán siempre dos puntos cardinales de referencia. Cuanto de valor perdurable produzca el teatro americano descansará sobre los cimientos de la obra de ambos, y tendrá que continuar donde ellos la dejaron.

HARRIET DE ONIS

LA BATALLA SECRETA

En la llanura del Chaco santafecino, en un altillo polvoriento de la estancia "Las Margaritas", encontré hace algunos meses una revista literaria que no prosperó. En el número publicado en Santa Fe, el mes de noviembre de 1949, leí el relato que hoy transcribo.

Concluída la guerra del 39, en Buenos Aires desembarcaron héroes borrosos, sanguinarios deportistas, cobardes inmortales. Me incluyo en esta lista. Soy un guerrero voluntario. Me llamo Francisco Merlo. Pertenezco al grupo de los desesperados. Creo, verdaderamente, estar en el infierno. Y me angustia comprobar que el infierno en donde vivo carece de grandeza. Esta idea me viene cuando miro el río de la Plata y veo la torre que David Sincler proyectó en el año 1935. Esa torre es blanca, desnuda, posiblemente perfecta; está construída a la entrada de Buenos Aires.

David Sincler y yo estudiamos juntos en la Facultad de Arquitectura. Generalmente, preparábamos los exámenes en casa de David. Leíamos en una sala de muebles enfundados que daba sobre la calle Arcos, en Núñez. En esa sala, durante alguna siesta de verano, angustiados por la proximidad de los exámenes, recuerdo que una vez nos habíamos besado con insólita intimidad. Eso ocurrió en dos oportunidades. Después David eludió mis insinuaciones. Me dijo que la homosexualidad se le antojaba un juego parecido a la muerte. Desde entonces, nuestra amistad prosperó difícilmente, mientras que nuestros estudios progresaban. En aquella época David ganó un premio por el proyecto de una casa para obreros. Confieso que esa distinción que la Universidad otorgó a David me hirió, oscuramente. De alguna manera fué el índice del comienzo de mi fracaso. Desde entonces, mi lucha ha sido tímida y todos mis actos me parecen irrevocables.

Mi historia de arquitecto, menos brillante que la de David, se reduce a la realización de algunos proyectos sin mayor importancia. Creo que

nunca me apasionó, verdaderamente, la arquitectura. Mi ingreso a la Facultad fué una consecuencia de mi apasionada amistad por David. Tengo la impresión de que mi vida de estudiante estuvo guiada por un sórdido amor, sin correspondencia hacia él. Posiblemente, una pasión me empujaba, en aquella época. Era como si me hubiera entregado a la amistad de David como un alucinado; sin saber con exactitud que yo, Francisco Merlo, no era más que un jugador de la muerte. Quise a David Sincler. Del mismo modo, lo aborrecí. A través de ese odio, con lentitud, con paciencia, oscuramente, lo deseaba. Era como si a pesar de todo acontecimiento, no pudiera tomarle distancia. Por sumisión, por dependencia sentía que mi vida era un reflejo de la suya. Sé que compartí, más de una vez, sus mujeres; esto me ayudaba a imaginar la intimidad con David (intimidad que nunca llegué a conocer). Además, conquistar a las mismas mujeres que conquistaba David Sincler era una manera de parecerme a él; era como si de alguna manera fuera menos fracasado.

Nos recibimos a fines de 1936. Desde entonces la vida de David fué brillante. Entregado al éxito, ocupaba posiciones y se apoderaba de la vida. Recuerdo que triunfaba. El triunfo de David era el motivo por el cual a veces David me miraba con ojos transparentes y fríos como lagos diminutos. Era como si David me mirara desde lejos, con aquellos ojos con que siempre mira el triunfador al hombre que fracasa.

Sé que la pasión oscura y prohibida que me unió a David, me desconectó de la vida. Desde entonces, no he podido apasionarme por nada. Es como si estuviera imposibilitado de sentir mi propia existencia. Desde entonces tengo la impresión de que mi vida es un acontecimiento inútil. Me siento lejos de la vida, como si un cristal grueso y transparente, interpuesto entre yo y los otros, me separara de la realidad.

Hoy, pasada la experiencia de la guerra, tengo la obligación de confesarme. Sé que no me alisté como voluntario por heroísmo, ni por amor a la batalla. Simplemente, fuí a la guerra por desesperación. Tal vez porque era incapaz de suicidarme. Soy un hombre común; mi destino es borroso, y el infierno, en el que a veces me sorprendo deambulando, está hecho a mi medida. Esto me aniquila cuando lo compruebo. Pero, felizmente, ya me voy acostumbrando a sus pequeñas dimensiones, mientras que la vida me parece más sencilla; a veces se me antoja que tiene la simplicidad de los sueños. He llegado a tener una absoluta, una verdadera intimidad con el fracaso. He dejado de interrogarme por las cosas. He aprendido, sin proponérmelo, a que todo siga su curso. Sé mezclarme a la multitud y opinar como la mayoría. La verdad es que no pretendo ver otro espectáculo que no se parezca a mi recuerdo.

Me alisté como voluntario en junio del 42. Un cambio de palabras con David decidió mi viaje. Discutimos de mujeres y política. Yo sé que esa discusión no fué más que un símbolo de otra discusión secreta, que habíamos siempre evitado, pudorosamente. Por ese símbolo más o menos oscuro me exasperé y herí a David; por ese símbolo lo había mirado como se mira al hombre que se quiere matar.

A fines de junio me embarqué con destino a Italia. En ningún momento he creído ser un valiente. Por otra parte, mis actos no estaban empujados por un sentimiento heroico. Finalmente, yo soy un desarraigado; en mí no gravita la patria, ni la familia. Además, las fiestas que celebran en sus casas mis amigos no corren riesgo con mi ausencia.

Recuerdo que crucé el Atlántico en un barco viejo que tenía la quilla pintada de violeta y los mástiles de amarillo; se llamaba *Phillipa*. Aun no he olvidado los marineros, las cubiertas, las chimeneas, el viento, el sol y las estrellas de la noche.

Después de un viaje de treinta días llegué a Italia; desembarqué en Génova. Era julio, era jueves, era el fin de la tarde. Ese verano, la ciudad entre las colinas parecía una enorme amatista. Caminé con un grupo de hombres conducido por un oficial italiano que nos hizo atravesar el puerto. No tardé en sentir que completaba un mecanismo. Automáticamente, me había convertido en un soldado.

Sé que deambulé por oficinas y que participé sin esfuerzo de todo aquello que, habitualmente, se llama burocracia. Esperé sentado en bancos de madera, frente a ventanillas. Vi rostros parecidos a los rostros de Buenos Aires. Había italianos con ojos húmedos y fijos; había alemanes con rostros parecidos a espadas. Recibí órdenes en idiomas desconocidos y obedecí a gestos más que a palabras. Con la convicción de haberme asimilado a un mundo parecido a una máquina, donde toda anarquía era inútil, empecé a sentir un infinito reposo que hasta ese instante no había conocido. Aquel sentimiento de reposo nacía de la imposibilidad de comunicarme con algunos de mis nuevos compañeros. El tiempo parecía detenido y los rostros me parecían máscaras o monedas inmensas, que tan pronto se me antojaban aplastadas contra el aire, o contra la pared.

Después de algunas horas me destinaron a la ciudad de Salerno; allí existía una base que dirigía los acontecimientos del sur de Italia. Partí para el sur, esa misma noche, con un grupo de soldados. Viajé durante toda la noche por campos claros. El camión bordeaba el mar. Desde las colinas cubiertas de pinos del Mediterráneo llegaba un aire ácido con olor a árbol. La noche se fué haciendo más oscura y el mar menos plateado; las luciérnagas movedizas encendían el aire.

Mientras me aproximaba al sur, sentía mi corazón pesado, como si el pecho se me hubiera abierto con una herida profunda y amplia. El paisaje no me conmovía; era como si lo estuviera recordando mientras lo miraba. A mi lado un pedazo oscuro de cielo y de tierra se mezclaba al aire del mar. Pensé sin patetismo que ya estaba en la guerra y que, acaso, no me importaba morir. Tuve la inmodestia de sentirme un hombre antiguo y valiente como si hubiera comenzado a intimar, secretamente, con la eternidad.

Cuando amanecía vi a lo lejos la torre de la catedral de Salerno; se parecía a un pájaro rosado, inmóvil, lejano, que adelantara el cielo. Al acercarme, esa suerte de pájaro se transformó en una iglesia antigua; era la primera catedral medieval que veía.

Los días transcurrirían desde entonces con igual exactitud con que habían transcurrido los días en el mar, durante la travesía. En la base se esperaba siempre al enemigo; se vivía como esperanzado en la amenaza. Yo me fuí acostumbrando a esta manera de esperanza, entre camaradas nuevos, bajo un sol más o menos ajeno. Por otra parte, descubrí que cuando se espera una batalla todo paisaje es inútil. Es como si el único decorado fuera el miedo oscuro que provoca la expectativa del enemigo. Sin embargo, confieso que, a veces, cuando veía los templos de Paestum a lo lejos, sentía crecer en mí la soledad; me sentía desarraigado como se sienten los hombres cuando juegan solos. Era como si comprendiera que los hombres nada teníamos que defender; desde entonces mi soledad se acrecienta y cada día me veo más solitario y perdido.

Ocupada Sicilia por las tropas aliadas, cayó Mussolini. Era en setiembre de 1943. Los alemanes e italianos no ignoraban que en otoño los aliados intentarían invadir Italia. Existían dos razones para suponerlo. Si se dejaba correr el tiempo, no sería difícil que las fuerzas alemanas se fortificaran rápidamente. La otra razón era el armisticio que acaba de firmar Italia. La base donde yo me encontraba, establecida a doscientos metros de la orilla del mar, tenía una posición estratégica y dominaba la playa desde las montañas altas.

Las tropas aliadas desembarcaron en otoño, la mañana del 23 de septiembre. Los italianos y los alemanes disponían de bases aéreas detrás de sus propias líneas. Los británicos y norteamericanos se lanzaron contra el campo de heno y ganaron la montaña. Nosotros estábamos amparados por las piedras y los acribillamos con granadas de mano. Fué una verdadera batalla; yo sentí que mi enemigo pertenecía a un ejército de valientes. Luchamos cuerpo a cuerpo como en las batallas antiguas. Nada era anónimo ni irreal; todo me parecía inmediato, sangriento. Algunos hombres se refugiaron en el mar, otros en la montaña. Todos sangrábamos gritando, entre

nubes de polvo. La mayoría de los combatientes murieron. Yo me salvé porque caí herido, peleando en el mar.

El 25 de septiembre, entre la luz rosada que palidecía a través de las ventanas de la Clínica de Salerno, me desperté rodeado de prisioneros heridos y enfermeros británicos. En aquella penumbra con olor a éter, recordé confusamente la batalla, donde me habían herido. Los detalles de la lucha se quebraba en mi memoria. La pelea recuperada en fragmentos borrosos se me antojaba un film surrealista. Luego de infinitos y voluntarios esfuerzos, recordé con claridad el sable que me había abierto la cara. Entre la fatiga y la fiebre, mi pasado aparecía en calles de Buenos Aires, donde corría el mar. Veía multitudes de hombres, soldados italianos, británicos y alemanes que se mezclaban conmigo en la pelea, mientras un humo gris nublaba las bocacalles porteñas junto a un mar que se extendía por todas partes. Yo sabía que había querido matar, que había combatido sin convicción, porque oscuramente hacía tiempo que andaba buscando la muerte. Yo sabía estas cosas con claridad, con desesperación, mientras la luz rosada que se pronunciaba en la ventana me ayudaba a aclarar mis recuerdos. Era como si la batalla se me hubiera ido aproximando y todo estuviera a mi lado. Los detalles se hicieron más precisos, como si con el poder de una lupa buscara algún sitio en un grabado antiguo y borroso. Fué en ese dibujo lejano donde me vi incorporado, obedeciendo órdenes y formando parte de una voluntad común. Alguien me había ordenado que avanzara, y yo obedecí. Yo, Francisco Merlo, el voluntario, me había arrastrado persiguiendo a un soldado británico. A mis espaldas había dejado la guerra, mientras caía en el mar, desnudo, herido, agonizando.

Después de algunas semanas, dejé Salerno; me trasladaron a Toscana. Al salir del hospital vi el lugar donde se había librado la batalla. El paisaje no había perdido su transparencia. Todo parecía modificado y el campo de batalla transformado en un cementerio. Centenares de cruces blancas registraban los nombres de todos aquellos que habían muerto en la batalla de Salerno. Sentí que todos aquellos hombres me eran cercanos y al mismo tiempo desconocidos. Avancé por aquel jardín de la muerte, como si un pedazo de ese jardín me perteneciera. Imaginé y traté de reconstruir los rostros de los hombres con los que había peleado en el combate.

El sol doraba el cielo y yo me sentía el dueño de la muerte. La mañana era inmensa y agrandaba el tamaño de mi corazón; las cruces de aquel cementerio por el que me paseaba me parecieron más grandes y más blancas que cuando las había sorprendido. Leí los nombres inscritos en las cruces; había muchos nombres norteamericanos, británicos, alemanes, italianos; cerca de dos mil hombres habían caído ahí. Entre las cruces había estrellas

regulares de Salomón; entre aquellas estrellas, leí el nombre de David Sincler . . .

El cielo doraba el heno; el otoño persistía. La calma era infinita. Yo no podía alejarme de la batalla, ni del dibujo de la lucha que en mi recuerdo se hacía más nítido, más cercano. Desde entonces me siento más familiarizado con ese capítulo de mi vida. Bien sé que a veces hay que salvarse a pesar de todo. Sé que fué necesario que matara a un hombre, para aliviarme. Sé que ese hombre no era un desconocido para mí. No me cabe la menor duda. Sé, igualmente, que todo ha ido quedando a mis espaldas, como quedó el cuerpo de David, revolcándose entre una ola azul y dorada.

Llegué a Buenos Aires en otoño. Desde el puerto alcancé a ver una de las torres proyectadas años antes por David. Esas torres se parecían de alguna manera a David; tenían su misma palidez.

Los primeros días que siguieron a mi regreso estuve como perdido en un sueño, mientras vagaba por Buenos Aires. Vi amigos, encontré a mi familia y recordé lugares perdidos en mi memoria. Todo parecía ocurrir en un estanque; todo me parecía ya muy lejano. Era como si las cosas con las cuales supongo que se hace la vida, me hubieran dejado de pertenecer para siempre. Supe por antiguos compañeros de estudios que David Sincler se había alistado como voluntario, en el ejército británico, poco tiempo después de mi partida. Para algunos David era en cierto modo un mito; se había convertido en un héroe lejano. En algún café de Buenos Aires me dijeron que había muerto en Salerno.

Desde entonces he vagado por Buenos Aires. Suelo pasear durante las noches por los suburbios y perderme por las calles aplastadas de Núñez. Tengo la impresión de buscar siempre un antiguo paisaje que perteneció al verano. Lo busco en el aire rojizo bajo el cielo que aparece en el fondo de las calles de cobre. Siempre recorro las mismas calles. Es inevitable encontrarme siempre con las mismas esquinas. A veces me siento en el banco de una plaza, donde una estatua palidece cada día. Me gusta mirar a ese general que tiene una espada, un caballo y un uniforme de piedra, porque me gusta mirar como él hacia la calle Arcos donde se abren dos hileras de paraísos, y me gusta caminar entre aquellos árboles. Siempre estoy como buscando algo. Pero realmente no logro saber qué busco. Todas las cosas ya han cambiado. A veces llego hasta la casa de David para mirar el cielo entre las balaustradas de su azotea. El cielo allí me parece más hondo. Otras veces me paro a mirar a través de la ventana la sala con muebles enfundados en el verano, donde estudiábamos hace ya muchos años. Pero todo está

ya confundido con el campo y la noche. De cualquier modo, yo sé que no podré perder esta costumbre de ambular por aquel barrio, porque me gusta sentir el aire que viene desde las hojas de los paraísos contra mi cara. En esa calle el verano me parece más cercano. En esa calle siento un recuerdo inevitable en mi mano derecha, que siempre me parece que está ardiendo, que está como pesada.

MARTA MOSQUERA

CRÓNICAS

¿RACISMO EN BUENOS AIRES?

En el momento en que escribo estos renglones, infesta los muros de la ciudad un cartelón anunciador del ingenio de sal gruesa propio de las revistas teatrales, con el título de una recién estrenada: "El negro que tenía el voto en blanco" de transparente alusión a las últimas elecciones y al sentimentaloide novelón de don Alberto Insúa *El negro que tenía el alma blanca.* Por cierto que el parodiado título acusa una ingenua ignorancia de estas sabias palabras del Moreno en su payada con Martín Fierro, cuando éste acaba de aludirle con un: "¡Ah! negro...":

Pinta el blanco negro al diablo
Y el negro blanco lo pinta —
Blanca la cara o retinta
No habla en contra ni en favor —
De los hombres el Criador
No hizo dos clases distintas.

Estas prudentísimas palabras de nuestro poema máximo debieran ser definitivas para los argentinos. Pero si comento el aludido cartelón, no es por él mismo, sino por la torpeza que él trata de halagar y que a través de conversaciones con gentes que se consideran desprovistas de prejuicios raciales nos hacen comprender que, de rechazo, esa increíble tontera es uno de los legados que nos dejó el peronismo. Pero digámoslo con estricta justicia, no porque él lo pregonara, sino por todo lo contrario.

A raíz de acelerarse el proceso industrializador, las masas campesinas se volcaron en las ciudades, con el resultado evidente de que Buenos Aires tiene hoy mucho más carácter americano, en lo que esto pueda significar rostros con rasgos de ascendencia indígena, que hace veinte años. Pero nótese la absurda ceguera del blanco argentino: en el interior llamaba "chinos" a los de sangre mestiza, ahora, en Buenos Aires, los califica de "negros", cuando son ellos los que a más justo título pueden exhibir, etnológicamente, el nombre de americanos.

Siglos de menosprecio y abandono a su suerte, de sojuzgamiento económico y postergación social, hicieron de nuestros mestizos seres lógicamente resentidos

y un elemento peligroso por confundir su natural resentimiento con la justicia, y en buena parte con toda razón. Constituían el material ideal para los propósitos de un demagogo, y Perón con su olfato primario lo descubrió en seguida, y menospreciándolos como el que más, acarreándolos en manadas para sus demostraciones de masas, halagando su explicable odio contra las clases acomodadas, trató de dividir nuestra sociedad en dos sectores irreconciliables, como si entre ellas mediaran diferencias, no sólo económicas y culturales, sino lo que él nunca declaró pero con intuitiva sagacidad dió a entender: de raza.

Los supuestos enemigos de Perón se encargaron de hacerle el juego, primero con la designación que pretendía ser humorística de "cabecitas negras" o su equivalente "pelos duros", y luego con la más categórica y significativa de "negro". ¿Es que son pocos los problemas que tenemos que afrontar en estos momentos para añadir una diferenciación racial y de castas? ¡Y qué sentido político suicida tiene ese dar por descontado: primero, que todos los supuestos "negros" votaron en blanco, o hablando sin eufemismos, por Perón, y segundo, que sólo esos "negros" lo hicieron! ¿Cómo no se comprende que ese doble supuesto va en beneficio exclusivo del ex-dictador? ¿Es que se quiere llevar a los interesados la convicción de una fatalidad política y racial que los identifica con tan funesta causa? ¿Qué clase de cristianismo es el de esas señoras que tuercen su boca pintada en un mohín despectivo al pronunciar la palabra "negro"? ¿Vamos a crearnos la vergüenza discriminatoria que sufren otros pueblos?

Ese cartel, y la obra que pregona, no pasarían de ser una tontera de pésimo gusto si no representara el llamado a una torpeza que se descuenta anterior, y por desgracia con acierto. Es necesario salir al paso y denunciar el menor brote de racismo, y éste, lamentablemente, no es ya tan pequeño, pues las personas menos sospechosas, a modo de broma, extienden su contagio.

Bueno es recordar que en nuestra historia el nombre de mestizo tiene su equivalente en el de "criollo" que sólo un insensato se atrevería a vilipendiar. Y que con equivalencias o sin ellas, si nos vanagloriamos de ser un crisol de razas y tantos otros lugares comunes de la retórica humanitaria, en nuestro país, ni el ser mestizo, ni el ser indio o negro, puede significar mayor menoscabo que el ser blanco. Y quien lo olvide que tenga cuidado cuando aplica el mote infamante de "nazi" a sus enemigos políticos, porque fácilmente puede caerle a él encima, y, lo que es peor, con idéntica justicia.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

EL CINE Y LA CULTURA "KITSCH" [1]

El cine nació con el advenimiento de las masas a una situación dominante en la vida colectiva, con su acceso a los medios "standardizados" que procuran felicidad, salud y "confort". "Estamos en la época de la aspirina", ha

1 Capítulo del libro en preparación *Meditación del Cine.*

podido afirmar un pensador ilustre; es la era del remedio universal, al alcance de cualquiera. Las masas desean todo lo que las minorías poseyeron en los siglos precedentes y pretendían seguir poseyendo ellas solas en este siglo: alimentos escogidos, ropas apropiadas en cualquier estación del año, medios de locomoción cómodos y baratos, partos sin mortalidad, casas higiénicas, enfermedades benignas, hijos educados a bajo costo, oportunidades para medrar y enriquecerse. Y todavía algo más: deportes gratuitos, facilidad en el vivir, trabajo breve y agradable —y si algún accidente benefactor sobreviene, merced a las cajas de seguros, ningún trabajo—, placeres al alcance de la mano, en los botones de la televisión, el "long play" o el receptor de radio. El hombre-masa, como el gentilhombre francés del siglo XVII, o el noble italiano del siglo XIX, cuya amistad ambicionaba Stendhal, quiere trabajar poco, gozar mucho, vivir el mayor tiempo posible y hacerlo sin preocupaciones ni dolores excesivos.

A este hombre-masa del siglo XX le ha tocado la lotería del cine, un premio que no conocieron los parisienses de 1789 ni los berlineses de 1848 ni los contemporáneos de Lincoln o de Bismarck. Además, no es el único premio a él reservado. Trabajan para él los editores de semanarios que en lugar de textos escritos ofrecen figuritas, los redactores de novelas policiales y de ciencia-ficción, los músicos silbadores de tangos u orquestadores de "rock and roll", los que fabrican los argumentos de las novelas radiales y los espectáculos por episodios de la televisión; los que dibujan espantosos e incómodos muebles metálicos con pruritos de novedad y los arquitectos que aplican con fines de comercio las recetas de las casas funcionales. El hombre-masa desea —y nadie le niega la realización de sus deseos— ser feliz, vivir muchos años, no enfermarse, no trabajar; pero además tiene otras pretensiones: conocer a Platón, a Shakespeare, a Einstein y a Descartes, a William Blake y a Picasso, conocerlos sin pena ni trabajo, sin iniciación previa, sin estudios preparatorios, merced al mismo acto simplificado con que extrae la lengua de cordero precocinada de una lata u obtiene el chocolatín de la máquina expendedora. En el universo mecánico del hombre-masa de nuestros días, todo está regulado según el esquema del estímulo-respuesta: la sed de un whisky y la apetencia de una sinfonía de Beethoven, el deseo de un partido de fútbol y el de un film de Gina Lollobrigida, el ansia de tomar una ducha fresca en verano y la curiosidad por conocer la existencia de los animales antidiluvianos. No es casualidad que la teoría del hombre-máquina de los "conductistas" (que habría sorprendido y al final conquistado a Descartes) se haya originado en uno de los países donde más crudamente impera el hombre-masa. Y que los reflejos condicionados de Pavlov sean la doctrina psicológica oficial en el otro país donde el hombre-masa impone su masa, ya que no su humanidad.

Lo trágico para el hombre-masa es que la cultura de que forma parte (y a la cual no es forzoso denominar "cultura popular") no se explica sino por contraste. La suya es el desecho, el resto no utilizable, el subproducto, lo que queda cuando a la otra, la "alta cultura", arraigada en las universidades y en

las mejores tradiciones nacionales, se le han extraído sus valores característicos, su sentido formativo, su disciplina del gusto, el imperio de sus limitaciones, sus estrictas reglas adquiridas con esfuerzo y pena. No es que los productos de la "alta cultura" no puedan volverse populares y gustar a la masa —Dickens es el mejor ejemplo, casi en nuestros días y los argentinos también tenemos el derecho de citar a José Hernández, el hombre culto que conquistó a la masa y cuyos versos son ahora proverbios—. Lo abrumador es que el hombre-masa, por lo común, tiene sus propios autores de novelas, de cuentos, de argumentos radiales, sus propios compositores de música, sus espectáculos propios (¡oh las audiciones de preguntas y respuestas!) y rechaza con inocultable bostezo cualquier introducción de productos de "alta cultura" en el ámbito de su existencia.

La verdad es ésta: el hombre-masa tiene a su disposición una industria floreciente que trabaja a toda máquina para satisfacer sus apetencias espirituales. La técnica trabaja sin descanso en la producción millonaria de ediciones de bolsillo, de equipos de cine, de receptores de radio y televisión y permite, por poco dinero, que los espectadores innumerables aprecien la última sonrisa ingenua de Brigitte Bardot o las lágrimas recientes de Ingrid Bergmann.

Forzados por los hechos, hemos venido a definir frente al cine, la radio, la televisión y otras manifestaciones parejas una expresión cultural característica de nuestra época: el *Kitsch*. Con esta palabra alemana, designamos los productos destinados al consumo espiritual de la masa contemporánea, envasados de acuerdo con los últimos adelantos formales (valses de Chopin en "hot", tangos de Matos Rodríguez orquestados por Kostelanetz, Kandinsky reproducido en láminas coloreadas de "Paris Match", Kafka resumido para los quince millones de lectores del "Reader Digest", reglas del "Bauhaus" aplicadas por los constructores de casas baratas en Villa Adelina).

El *Kitsch* explota por supuesto la "alta cultura" (y ojalá no hiciera más que eso). Pero también se explota a sí mismo. Y tiende a cortar sus raíces, a constituirse su propia tradición, que al final nada tendrá que ver ni con la "alta cultura" ni con la cultura a secas.

Lo más triste es que la masa no se fabrica sus propios productos. Es incapaz de hacerlo. Los encuentra ya elaborados a su gusto y medida. Y no por cooperativas de hombres-masa sino por avisados editores y explotadores que buscan réditos para sus capitales y por lúcidos gobernantes de regímenes dictatoriales que encuentran sus mejores colaboradores en los productos del *Kitsch*. Como apunta Macdonald [1], en cualquiera de los dos casos se defrauda el gusto popular: se lo explota, no se lo satisface.

El *Kitsch* se expende en cantidades que producen vértigos. Es el milagro de la producción en masa, aplicada a la venta de revistas, volúmenes de bolsillo, discos populares, cancionistas de fonógrafos de mesa, accionados por los consabidos níqueles (tan frecuentes en los "drug-stores" y en las "cafeterías" norte-

1 El artículo de D. Macdonald: "Culture de Masse" y la respuesta de D. W. Brogan: "Haute culture et Culture de Masse", son muy ilustrativos. Parte de la argumentación aquí expuesta viene de allí. Ver "Diogène", números 3 y 5.

americanas). Un "pocket-book" que no alcanza allá los 200.000 ejemplares vendidos es un fracaso. Lo normal es el tiraje de varios millones. Parecido fenómeno se da en Rusia, dirigido y fomentado por el gobierno, de acuerdo con sus finalidades políticas. Pero ningún país del orbe cuya madurez industrial le permita la producción en masa, escapa a él. Se observa en Francia como en Italia, en Brasil como en la Argentina. En Buenos Aires, desde hace veinte años, hemos visto levantarse fortunas, acumuladas por editores inescrupulosos, con publicaciones de *Kitsch*. Productos para todos los paladares, para todas las inteligencias. "De siete a ochenta años", como rezaba el lema de un popular semanario argentino que se adelantó a su tiempo. Pues el *Kitsch* confunde las edades de la vida. Todos los días vemos en el subterráneo o en el tranvía, caminando por la acera o sentado en el banco de la plaza, al adulto embobado en su lectura y que pone el mismo interés en la revista de figuritas o en la novela de "superman" que el niño de edad escolar. Igual cosa ocurre con la mayoría de los programas radiales, con los films bobos de la televisión. La conclusión marcadamente pesimista frente a estos hechos ya la ha formulado el mismo Macdonald. Revelan: "primero, una regresión infantil de los adultos que, incapaces de enfrentar las complejidades de la vida moderna, encuentran un derivativo en el *Kitsch* (el cual, confirma y acentúa su infantilismo) y, segundo, una sobreestimación de los niños, que crecen demasiado rápido". Con lo cual se confirma la opinión de Max Horkheimer: "el desarrollo ha cesado de existir. El niño es adulto desde que sabe caminar y el adulto, en principio, permanece estacionario".

El adulto actual, el hombre-masa y el niño tienen de común que sus jugos digestivos son incapaces de manejar los alimentos fuertes de la cultura. Como ocurre con las albúminas y grasas de la leche, han de suministrársele predigeridas. Y además, por supuesto, *homogeneizadas*. La cultura *Kitsch* es cultura *homogeneizada;* igual que la leche homogeneizada cuyos glóbulos de crema están distribuídos en todo el líquido en lugar de flotar libremente sobre la superficie. "Un poquito de cada cosa", nos definía, cierta vez, la cultura una mujer-masa. Es decir, todo lo que se puede saber, en cantidades proporcionadas, sin intervención de ningún criterio valorativo. Todo alineado sobre el mismo plano, asunto de memoria cuantitativa, como los programas radiales de preguntas y respuestas: "tantos nombres, tantos recuerdos, tanto ganas".

El carácter invasor de la cultura *Kitsch* ha sido señalado repetidas veces. Por ejemplo, aquí, en Buenos Aires, durante treinta años, hemos visto desaparecer gran parte de las librerías musicales, sustituídas por negocios de venta de discos; la música escrita no interesa más al hombre-masa; requiere esfuerzo y disciplina personal; el disco basta; el disco que se oye desganadamente en la radio y se desea poseer en casa. El apunte mimeografiado ha sustituído en las aulas universitarias al libro, al texto clásico, cuyo contenido requiere atención sostenida, personal apreciación. El cuento y la novela corta deben perder sus aristas, sus rasgos originales, para contar con la aprobación de los directores

de revistas destinadas al hombre-masa. La mayor parte de las veces no se trata, en esta simplificación, de prejuicios confesionales, morales o políticos; tampoco de tradiciones editoriales. Es algo más serio y alarmante. Es el adocenamiento universal, la chatura calculada, el temor enfermizo de que el producto *Kitsch* no esté a la altura de la mentalidad del lector *Kitsch,* que al final paga la pequeña sacudida sentimental que se le suministra, bien dosada y homogeneizada.

Desde el momento en que fueron resueltos los problemas técnicos de la producción en masa (equipos proyectores, películas, producción, temas, distribución) la cultura *Kitsch* encontró en el cine un admirable aliado. Arte de masa fué desde el comienzo. A los espectadores del "Salon Indien", Boulevard des Capucines 14, a los sinceros "badauds" del año 1895, no se les exigía más que abrir los ojos y abandonarse a sus sensaciones, a sus sentimientos: el miedo de la locomotora que se les venía encima, lo cómico grotesco de "Le Jardinier", la alegría primitiva de la salida de los obreros de la Usina Lumière. Piénsese que en esos mismos años del comienzo del siglo París aplaudía a Ibsen, Wagner, Maeterlinck, Curel, Charpentier. Piénsese en la distancia que media entre actores como Sarah Bernhardt, Le Bargy, Coquelin, Lucien Guitry, Réjane, de Max y los monigotes de Méliès, que divertían a los patanes de las ferias y los bulevares.

Desde el comienzo, el cine tuvo su público. (El espectáculo del "Salon Indien" dió una ganancia de 35 francos en su primer día; tres semanas más tarde, sin publicidad, la ganancia diaria se elevó a 2.000 francos.) Se impuso cuando se estableció una conexión orgánica entre lo que él prometía dar y dió, y el auditorio sin defensas que supo formar. Un cuarto de siglo duró este proceso. Progresivos perfeccionamientos que no es posible achacar sólo a deseos de lucro por parte de los fabricantes de proyectores (también propietarios de salas de exhibición al comienzo): el sonido y la voz humana sincronizados, el color y el relieve contribuyeron a consolidar la conquista del espectador mundial. Pero éste ha cambiado. Ya no es el rudimentario ocioso de feria, ni el niño, siempre aptos los dos para maravillarse por lo nuevo y vivo, por simple que aparezca. Ahora son el espectador de teatro y concierto, el hombre de universidad y biblioteca, el hombre culto que ha leído los clásicos, el burgués cultivado. Ha llegado el momento de reflexionar. Una de dos: o el cine se ha transformado en un espectáculo superior a todos por sus alicientes ópticos, por su contenido estético o el universal espectador de ahora se ha envilecido y vulgarizado, ha renunciado a goces que creíamos inherentes a nuestra civilización y se resigna a epidérmicas vibraciones que lo atraen en forma invencible y de las cuales parece imposible librarse, como el toxicómano es incapaz de abandonar la droga que lo embrutece y aniquila su voluntad. Vamos por partes.

El cine de nuestros días no es un arte simple, sin profundidad, unidimensional, cuyo contenido se agota con la ojeada perezosa que acostumbra el visitante del museo. Entre Méliès y René Clair, entre Griffith, Lubitsch y De

Sica e Ingmar Bergmann, media un intenso esfuerzo de depuración y concentración, que ha obtenido un producto de finura (recuérdese *El globo rojo* o *Milagro en Milán*) y complejidad tales (recuérdese al Bergmann de *Sonrisas de una noche de Verano*) que sobrepasa con frecuencia la comprensión del hombre-masa y no todos los paladares son capaces de gustarlo. Una buena comedia de teatro, representada por grandes actores, con excelentes decorados, resiste dudosamente la comparación con una gran comedia cinematográfica, que además de los alicientes ya enumerados puede ofrecer una movilidad escénica insuperable, un color cada vez más natural, primeros planos visuales y múltiples planos fonéticos, inaccesibles al director de teatro. El espectáculo teatral se ha impregnado, él mismo, de cualidades que se reconocen propias del cine: concisión y brevedad del diálogo, rapidez de la acción, ritmo siempre vivo y excitante. Se aderezan y aligeran obras antiguas, se cortan las viejas ramas secas en Esquilo o en Sófocles. Y nadie más que el cine es responsable de tal remozamiento. En cuanto a la tragedia —y para buscar términos de comparación adecuados no nos vamos a referir sino a la tragedia tradicional y no a lo trágico moderno— citaremos un solo ejemplo: el *Hamlet* cinematográfico de Laurence Olivier y el *Hamlet* que vimos representar en París, no hace mucho, a J. L. Barrault. Reconozco lealmente (y mis preferencias personales van directamente hacia el actor inglés) que Shakespeare estaba tan bien servido en el film de Rank como en la interpretación del francés. No, no se trató de vulgarizar, de adaptar para el común, en el film inglés. Ni al realizador lo animó ese propósito. Aquella película no fué una tragedia adocenada para lectores del "Reader". Se vió y se escuchó una auténtica tragedia y el efecto sobre el auditorio —si supo desposeerse de prejuicios— resultó directo e inmediato. En Río de Janeiro, hace unos años, tuve la experiencia de asistir a una representación del film en un cine de los suburbios, con un público que el lector adivinará. Era emocionante seguir en los espectadores humildes e incultos el imperio progresivo al principio, el dominio hipnótico al final, ejercido por la tragedia. Dudo que Hitchcock hubiera sido capaz de tal resultado, en el más intelectual de sus enredos de "suspenso". Ante un resultado como éste, hay que quitarse el sombrero. El cine posee recursos originales, mecanismos inéditos y de altísima calidad artística, que no pueden desconocerse en nombre de la tradición ni escamotear en el análisis, pensando sólo en el auditorio inmenso —y casi siempre aquiescente— al cual va dirigido.

Las objeciones al cine comienzan cuando se recuerda que la inmensa mayoría de los films carece de la calidad del *Hamlet* de Olivier. En efecto, la producción en masa trae aparejada la repetición de los temas, el endiosamiento de actores mediocres, la superficialidad del análisis y el imperio del clisé, que provoca mínimas resistencias. Al hombre-masa le disgusta ser sorprendido en sus hábitos de sentir y pensar. Detesta los finales desgraciados y los personajes complejos, los problemas amargos y las estilizaciones arriesgadas. Le disgusta verse dibujado tal cual es, criticado y caricaturizado en sus defectos.

Le gusta que lo halaguen, le place la seguridad engañosa de los diálogos que confirman sus opiniones sobre la vida, las gentes y su destino. Va al cine como va al teatro *Kitsch,* para hacer la digestión y para olvidar las miserias cotidianas. El cine, ante todo, es una industria. Y el industrial no arriesga su dinero con experimentos artísticos que disminuyan sus réditos. Para realizar un film, desgraciadamente, se necesita mucho dinero, y la colaboración de muchas personas que nada tienen que ver con el "hombre estético" de Spranger. Pero ¿es aplicable sólo al cine, arte de ahora, esta objeción central, objeción de existencia? ¿No ocurrirá que sólo vemos los defectos en el cine, en razón de su desarrollo monstruoso, y no los vemos en el teatro y en la novela actuales, en el ensayo o aun en la poesía? ¿Es que el dramaturgo no tiene que contar también con actores, empresarios y capitalistas? ¿Es que el autor de novelas y cuentos no debe enfrentar a editores y accionistas de empresas editoriales? ¿Es que la gran mayoría de los cuentos, poemas o novelas que se publican en libros y revistas no exhiben la insulsez, la puerilidad, la falta de originalidad que se achacan al cine?

La gravedad del fenómeno cultural que ha dado preeminencia actual al arte de los Lumière concede justa importancia a la segunda de las alternativas que más arriba señalábamos. El cine es el natural enemigo del libro. Raramente, quien frecuenta el cine es al mismo tiempo gran lector. Y el cierre de los teatros, al mismo tiempo que el aumento de las salas cinematográficas, es fenómeno que se da entre nosotros al mismo tiempo que en Inglaterra, Brasil o Italia. Al espectador de cine no se le exige nada más que abrir los ojos y seguir las imágenes que implican el argumento. No se le pide ningún esfuerzo mental. Todo lo tiene ya digerido. Otros han pensado y sentido por él, niño mimado, adulado árbitro, juez de causas ganadas de antemano. El hombre-espectador de cine no conoce sorpresas ni desilusiones, empeños ni sacrificios. Carece de sentido crítico. Su tradición no se entronca con ninguna tradición cultural, como no sea la lista de los actores que oye nombrar desde hace veinte años, o los films célebres, o los directores famosos. Sabe que han existido Homero, Victor Hugo, Tolstoy o Stendhal porque ha visto unas películas que se llaman *Helena de Troya, Los Miserables, Ana Karenine* y *La Cartuja de Parma.* La historia de la cultura comienza para él con la historia del cine y los acontecimientos decisivos de aquélla valen tanto como el argumento de un film policial o uno de aventuras en Oceanía. Todo se nivela en su juicio y asume la misma importancia valorativa. Si este hombre no leyera de cuando en cuando el suplemento de un diario dominical o algún cuento, en una revista, encontrada mientras espera turno en la peluquería, podría prescindir totalmente del libro y de lo que él representa. Se ha transformado en un bípedo de múltiples reflejos condicionados, semejante al hombre de las cavernas, pero dotado de heladera eléctrica, ropas de nylon y televisor. Este hombre, criado y educado en la época del cine, que lo ha frecuentado desde su infancia y no podría prescindir más de él, es un problema amenazador y digno de ser consi-

derado. A él se refieren los sombríos pronósticos de Macdonald y de Epstein. Conviene ver qué parte juega el cine en este alarmante proceso de pueriliza-ción, de progresiva amnesia cultural.

Los argumentos de D. V. Brogan, desarrollados en su respuesta a Mac-donald, no carecen de agudeza. Por lo pronto, hay que reconocer que si el cine es popular por la magnitud de los auditorios a los cuales se dirige no lo es por su temática; como no es de extracción popular la mayoría de las canciones o melodías de la jazz o del tango, ni el "Schmalz", ni las historietas cómicas ilustradas, ni los novelones radiales. La cultura *Kitsch*, en general, ha perdido contacto con las fuentes populares auténticas. Nada tiene que ver, por ejemplo, con el arte de los pintores de Fayum o del Cuzco, ni con los plateros o escul-tores de la época colonial en Sudamérica, ni con los artesanos del siglo XII en las iglesias góticas francesas, ni con los trovadores medievales de la misma nacionalidad, o los poetas anónimos de las canciones de gesta en España, o los músicos alemanes del "Meistersinger". Los sociólogos han apuntado que el *Kitsch* surge potente cuando, en nuestros días, se trueca la cultura rural por la urbana, suscitada por el auge del industrialismo; cuando la ambición de uni-ficarla, de homogeneizarla, surge en muchas mentes al mismo tiempo. Ahora bien, tal problema de la industrialización ha surgido desde hace un siglo en los países adelantados del orbe. En algunos (Inglaterra, Alemania, Francia) la continuidad con sus viejas tradiciones nacionales fué posible. Estados Unidos, que carecía de ella y sentía la urgencia de unificar, dada su enorme hetero-geneidad emigratoria, tuvo que buscar un común denominador bajo, que conviniera a todos. El *Kitsch* es una resultante de ello. Además, Macdonald (lo recorda-mos) opone cultura de *élite,* de minorías selectas, a cultura *Kitsch,* cultura de masas. Nuestra época, argumenta, es el ejemplo lastimoso de la declinación de aquélla, del predominio de ésta, procesos de sentido inverso pero que afirman la declinación de la cultura total. Estas opiniones no pueden ser pasadas por alto, ya que encierran errores de óptica y provocan fundadas objeciones.

¿Es acaso exacto que en los siglos mejores de la cultura griega, o bajo Luis XIV, o en el reinado de Isabel de Inglaterra, o en cualquier época de producción de obras maestras de la Literatura, la Pintura o la Música, hayan dominado ellas el gusto de las masas, hayan sido las preferidas? Si es cierto que las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides conocieron el éxito, ello prueba el gusto seguro de las clases dominantes, y también la eficaz labor de los compiladores y autores de antologías que nos las han hecho llegar hasta nosotros. Pero ¡cuán diversa sería nuestra opinión si conociéramos el conjunto de la producción teatral, la masa seguramente grande de obras mediocres y de mal gusto sobre las cuales se impusieron aquéllas! Y si conociéramos el con-junto de los dramas y comedias isabelinos o las malas obras del Siglo de Oro español ¿qué argumentos nos quedarían para juzgar el desnivel actual entre el teatro o la poesía de las *élites* y el *Kitsch* del hombre-masa? ¿En qué son su-periores (se pregunta Brogan) las farsas de los dramaturgos menores de la

época isabelina a la comicidad grotesca de nuestros días? Sin embargo, el público grueso de entonces las celebraba y se divertía con ellas.

En general, queriéndolo o no, añorando una dudosa homogeneidad cultural de antaño, que presuntivamente consagró las obras clásicas, creemos sin razones válidas en no sé qué misteriosa comunión con el alma del pueblo, origen de toda belleza y cordura y compartimos las exageraciones, que a veces llegan a la manía, de Tolstoi y Mark Twain, para quienes la cultura tradicional sólo es expresión de tiranía y de explotación del pueblo por los ricos. No es un accidente (insiste Brogan) que desde Chaucer hasta 1900 sólo tres grandes poetas ingleses no estudiaron en Oxford o Cambridge: Shakespeare, Browning y Keats. Todos los demás pueden adscribirse a la cultura de la *élite* inglesa. Por otra parte, el *Kitsch* de nuestros días no es fenómeno de creación sino, a menudo, combinación o arreglo del mal gusto de la burguesía, que siente deseos de hacer las cosas por cuenta propia, con el resultado que salta a la vista.

Los que culpan al cine de la abundancia de producciones mediocres y la rareza de films de calidad, le aplican la ley del embudo. Éste es fenómeno cultural de todos los tiempos: la lucha de la minoría frente al mal gusto de los más, frente a la tiranía del número, de sus crueles exigencias. Y bien sabemos que ni el genio puede librarse de ellas.

A esta altura, quizás sea posible resumir nuestro pensamiento enunciando algunas concesiones y una afirmación final. Es cierto que la *industria* del cine es un terrible peligro para la cultura y para el *arte* del cine. Es cierto que el "Schmalz" tiene fácil acogida en el hombre-masa, accesible al sentimentalismo y sin defensas contra su dominio. Es cierto que la facilidad de producción universal del cine constituye un peligro para la ficción y para el teatro, con lo cual se cumple en arte la ley de Gresham de los economistas: la baratija desaloja al producto de calidad, pues cuesta menos y gusta más. Es cierto (como lo ha dicho hace poco Van den Hagg) que el productor de films depende de la medianía de los gustos y que carece del poder de influir sobre ellos; que satisface un mercado impersonal; que *no está comprometido en ningún diálogo* y que es como un orador frente a la masa, sin otra disyuntiva que la de adularla. Es cierto que el carácter ecuménico que ha adquirido el lenguaje del cine —el latín de esta nueva Edad Media— tiende a disolver las culturas nacionales, a borrar sus rasgos propios y a diluirlos en una solución común, anónima y repetida. Todo esto es cierto. Pero también lo es que el cine ha producido admirables obras maestras que no hubieran llegado a expresarse en ningún otro lenguaje, ni en el teatro ni en la novela, ni en la pintura ni en el poema. Cualquier problema disminuye de importancia frente a esta realidad evidente, que tiene tanta existencia como cualquiera de las anteriores objeciones.

MARCOS VICTORIA

NOTAS

Libros

NOVELA, TEATRO

DOS OBRAS DE EDUARDO MALLEA

Simbad (Sudamericana, Buenos Aires, 1957).

Hijo de marino, Fernando Fe es navegante a su manera. Su historia es un largo y doble viaje: viaje ideal del realizador de ficciones; viaje exterior de su lucha diaria como director teatral. Quizá por ello, y como coronación de su obra, ansía escribir un octavo viaje del marino de Bagdad, al cabo del cual éste alcanzaría la tierra de su sueño. Junto a ese personaje, imagina Fernando dos mujeres: "una fresca y vulgar; la otra mucho más elaborada, mucho más difícil". Paralela y simétricamente, Mallea pone a su lado a Magda y Lea, que respectiva y aproximadamente corresponden a las criaturas femeninas por él pensadas. En la ficción, claro, la derivación sólo puede ser al revés, y al imaginar a Simbad, Fernando Fe concibe, sin saberlo aún, su propio retrato. Lea es el ser extraño que lo atrae (como a Simbad la tierra ansiada). Ella lo comprende, fertiliza su ingenio y mueve su espíritu hacia el espíritu. Sin embargo, insensiblemente va renunciando a ella por Magda, la muchacha con quien convive y con quien acaba por casarse, cuando la pasión ha pasado, compelido solamente por la ternura y el deber moral. Escribe *Simbad,* pero la obra no lo satisface. Simbad no es aún Simbad. Lea desaparece detrás del horizonte de sus días. Magda, persuadida de la nada que los liga, se va también. Pero vuelve. Durante los tres días que duró su ausencia, Fernando vivió corroído por el remordimiento. De vuelta Magda, cuando se prepara a emprender esa nueva etapa de su vida, descubre que Simbad es él y que, tranquila su conciencia, podrá por fin escribir el libro.

Simbad es una novela de composición compleja y cuidada, que presenta en este aspecto alguna afinidad con *Fiesta en noviembre.* Preludiando cada una de sus cinco partes, se desarrolla, fragmentado, un aspecto del argumento total, que

permanece en la sombra hasta el fin. Reunidos, esos cinco preludios componen el tiempo actual del protagonista, que discurre en tres días, desde la partida hasta el regreso de Magda. En esos tres días Fernando recuerda su vida, y ese recordar abarca las cuatro primeras partes de *Simbad*. A medida que avanza el relato, tiempo actual y tiempo evocado se van aproximando entre sí y terminan por coincidir como las paralelas en el horizonte. En la última parte, la evocación ha alcanzado el tiempo del evocador, y ambos relatos confluyen en uno solo, que se precipita hacia el desenlace. Excelente partido saca el autor de esta composición que mantiene una atmósfera de expectativa hasta la última página.

Pensando en el *Simbad*, Fernando descubre que quiere hacer una obra "de significación épica"; refiriéndose a lo mismo, Lea señala en la pág. 499: "Yo lo veo así: como una epopeya..." También nosotros podemos afirmar que el *Simbad* de Mallea es un relato de intención épica que tiene por héroe al escritor. Y si alguien quiere saber del "combate por el espíritu y la expresión", que resume la vida de ese encarnador de fantasmas que el escritor es, no encontrará mejor documento que este libro. Sólo resta agregar que el combate de Fernando (como el de su creador, cf. *El sayal y la púrpura*) no se libra solamente en el frente estético, sino también en el moral.

Necesariamente en la historia de un escritor han de abundar las referencias literarias, pero *Simbad* abunda en ellas hasta el abuso. Por momentos da la impresión de ser un libro hecho de libros. Su acción se desarrolla en Buenos Aires, de la que sólo enfoca el sector de la burguesía y los núcleos intelectuales y artísticos. Cuando aparecen personajes populares, resultan caricaturales, como Ruco Milani, o vagos, como la sirvienta de los Fe. En alguna parte se enfoca fugazmente a "una mujer del pueblo" cuyo rostro tenía algo de una antigua medalla. Quizá la única excepción sea el paisano Bernabé Videla, que aparece bien retratado en las págs. 28 y 29. Aunque Mallea no se proponga ser un escritor realista —y no se lo propone— es indudable que se apoya a menudo en elementos suministrados por nuestra realidad social. Hay por ejemplo enfoques críticos a la burguesía mundana, a los intelectuales cínicos, a los resentidos, etc. Algunos de esos enfoques son ajustados; pero no faltan los que naufragan en la irrealidad; por ejemplo, toda o casi toda la gente, según *Simbad*, lee, y lee buena literatura. Además nos regala ejemplares de ciertas especies pintorescas, quizá deseables, pero indudablemente inexistentes. No hay entre nosotros —que yo sepa— médicos especialistas en historia, ensayistas de moda (la moda coquetea bien lejos de *nuestros* ensayistas), críticos temibles (casi no hay críticos), actores conocedores profundos de la literatura dramática, un granuja de timba y cabaret que descubre cuadros dieciochescos.

Hay en Mallea una aspiración de altura que suele desvirtuarse en los resultados. Cuando persigue la calidad le sale al paso lo lujoso, busca llegar a lo noble y se detiene en el prestigio, cuando quiere decir sabiduría dice erudición, no sabe trascender lo exterior de las excelencias ni prescindir de lo exótico para señalar lo valioso. Da la impresión de que sólo se atreviera a tomar los ele-

mentos de la realidad circundante con pinzas de reconocido prestigio. Copio y subrayo: "tapando la jarra *de plata,* con el cubretetera *de Londres,* que *ostentaba* estampada *la firma de Dickens*" (pág. 53); "El comedor, que daba a la calle, ejercía las funciones de *areópago*" (pág. 48). (En él se hablaba de espectáculos y arte.) Los personajes, que comen platos exquisitos y fuman tabacos javaneses, eluden sistemáticamente los bodegones con mozos gallegos y locuaces y prefieren frecuentar bares griegos. Cuando quieren entrar en una cervecería entran en una *brasserie.* La obstinada presencia de lo clásico y los cultismos son otra manifestación de suntuosidad: La plaza Vicente López tiene algo de escenario griego (pág. 220). *Simbad* abunda en ninfas Egerias, cruces del Rubicón, cuartitos miserandos, eupátridas, vestales, etc. Epítetos como epicúreo, cesáreo, olímpico, empleados aún en el diálogo, se encuentran a página por medio. Tal actriz tiene algo de egipcia o fenicia; cierto *tertulio* rasgos de un antiguo egipcio o babilónico; la muchachita provinciana que sirve a los Fe tiene caderas de lacedemonia. En presencia de todo esto no puede uno dejar de preguntarse hasta qué punto el austero escritor de *Historia de una pasión argentina, Carta al hermano menor, Tríptico* y tantas páginas ejemplares no ha resultado seducido, en alguna medida, por la misma "Argentina Visible" que una vez denunció.

En *Simbad,* el experimento verbal es vasto y complejo: cultismos y construcciones coloquiales, expresiones como "comulgar con ruedas de molino" y conscientes alteraciones de la sintaxis conviven a veces en la misma frase y señalan una de las luchas del novelista americano: decir y crear al mismo tiempo su lengua; hallar una expresión viva y elevada a la vez. Los logros de Mallea en este terreno son de valor desigual, pero me parece indudable que entrará alguna vez en esa aguerrida, melancólica y desdichada legión que integran todos los precursores.

Así como hay novelistas parientes de la sociología, de la psicología, de la política, Mallea linda a veces con el poeta y siempre con el pensador. Por eso su prosa es poética en las imágenes (que abundan y son predominantemente de estilo expresionista) o asombrosamente abstracta. Entre su voz y las cosas suelen interponerse las cualidades de las cosas o ciertas entidades abstractas personificadas. No se dirige a la existencia de los objetos sino a lo que son. Esto ha dado pie para que se viera en él la primacía del ensayista sobre el novelista. Más cierto me parece afirmar que su estilo novelístico es de cuño expresionista o, simplemente, que su lenguaje es un lenguaje de esencias. Tan evidente me parece esto último que calificaría a la literatura de Mallea de literatura de esencias.

En esta novela, el autor hace concesiones al estilo directo, recoge frases familiares y expresiones de construcción coloquial. Uno de sus fuertes son las atmósferas, siempre logradas, y generadas a menudo por la sola eficacia de la imagen.

Si entre la voz de Mallea y las cosas están las cualidades de las cosas, entre Mallea y sus personajes está Mallea. Díaz Plaja afirmaba: "Casi nunca los

personajes de Mallea dialogan con su propia voz" [1]. Y aunque en este libro se hagan concesiones a los giros coloquiales, lo más frecuente (y más caro al autor) suele ser el estilo indirecto. Mallea no nos presenta los hechos: los explica; no nos muestra sus personajes, nos dice cómo son: un lírico, un vulnerable, un sensible, ese dogmático, etc.

En los tres personajes centrales se oculta un simbolismo múltiple, no porque sus caracteres cambien o sean complejos; los personajes permanecen idénticos a sí mismos, pero se trascienden y alcanzan distintos estratos de la realidad. En el plano humano inmediato, Lea, la extranjera culta, serena e inteligente, le brinda a Fernando todo, pero nada necesita de él, pues todo lo posee: dotes naturales, posición, fortuna. Lea es lo invulnerable. Magda es toda ella vulnerabilidad y penuria, mal disimuladas por el torbellino de su ser. Entre ambas, Fernando lucha por realizar su obra (alentada por aquélla) y por no dañar a quien todo lo necesita de él. En un plano absoluto, Fernando representa al hombre, todo hombre, ángel caído o barro animado, desgarrado entre el espíritu (Lea) y la naturaleza (Magda). Véanse las sensaciones que experimenta después de despedirse definitivamente de Lea, mientras se dirige al encuentro de su esposa. Cito y subrayo: "Acababa de ser expulsado... de un *orden hermético...*, el *duro, riguroso* orden de la obligación puesta *por encima del sentimiento, por encima del alma, por encima de todo lo tierno y engañoso*" (págs. 659-660). "Después *le pareció haber bajado,* desde quién sabe qué altura... *al plano de la tierra.* A la paz de conciencia de la *privación*" (pág. 660). En el terreno histórico, Fe representa al escritor americano que, desde la tierra de su corazón y su carne, mira nostálgicamente a la lejana patria de su espíritu, y siente que en alguna medida debe renunciar a ella y asumir su suelo, en cuya indigencia e inmadurez se reconoce él mismo. Aquí, Lea, la extranjera, simboliza a Europa, y la inmatura y temperamental Magda es personificación de América. Así aparecen comparadas las dos mujeres en la pág. 662 (copio y subrayo): "la una con su rigor, con su extraordinaria inteligencia, con su *lejana* belleza, con su *orden* altivo, *también lejano,* con su altura sin vanidad, *toda adultez;* la otra con su dolor, su pobreza y su lucha, con *su belleza dada e inmediata,* con su insolencia, con su vanidad, recelo, rebeldía y soberbia, *toda infancia*". Creo necesario destacar que no se trata de alegorías, sino de símbolos que no interfieren con su significación la peripecia humana y corriente en que están empeñados los personajes.

Imposible no mencionar junto a los personajes principales a esos dos, menos abultados, que se pasean por casi todos los libros del autor y contribuyen a caracterizarlo como novelista de raíz metafísica. Esos personajes son: el silencio (que circula como invisible vínculo entre Valentín y Horacio Fe; luego, entre éste y Fernando; luego, entre Fernando y Magda) y lo trascendente. En la pág. 687 se lee: "Todo estaba presidido estrictamente por el curioso orden velado que encadena las cosas".

Mallea divide a sus personajes secundarios en réprobos y elegidos. Se en-

1 *Poesía y realidad,* pág. 222 (Revista de Occidente, Madrid, 1952).

carniza con algunos y los muestra tan intencionadamente odiosos o perversos hasta el punto de tornarlos inverosímiles. Así el maestro que rompe el libro (pág. 84), la petulancia de Miridor (pág. 138), los intelectuales cínicos y cretinos (pág. 143 y sigs.), el joven Acebo. También toca la irrealidad por la excesiva idealización: El despertar sensual del muchacho Fernando (pág. 50) aparece turbio y vago a fuerza de querer ser puro, y de querer ser otra cosa que un despertar sensual. Asimismo el carácter de Lea resulta a veces ensombrecido por ese afán de idealización. Por otra parte, hay personajes vivos y logrados, como el simpático y desdichado Dux, o como Molas, y aciertos psicológicos (Fernando y Lea en la galería de cuadros, págs. 476 y sigs.).

Como Mallea, Fernando Fe es un escritor y un preocupado. Mientras Mallea escribe *Simbad,* Fernando medita; a veces, medita Mallea y Fernando sueña que escribe *Simbad.* Entre ambos nos brindan una cosecha de reflexiones de primer orden, entre las que vuelven algunas viejas preocupaciones del autor de *La Bahía de Silencio.* Así por ejemplo: la necesidad de trascender los límites personales (págs. 217 y 734), y ligado a ello, la fecundidad del espíritu (pág. 159); América (págs. 225-226); la incomunicabilidad de los hombres (pág. 328); el ánimo de donación de los argentinos (pág. 628); la libertad (pág. 466); naturaleza y arte (págs. 109 y 137); limitaciones de la pura razón (pág. 217), etc.

Sin proponérmelo demasiado seriamente he observado que hay en *Simbad* eso que los analistas del estilo han dado en llamar *correspondencia entre los elementos internos y externos de la obra literaria.* La preocupación de Mallea por el ser de las cosas y los hombres se manifiesta en un lenguaje de esencias; la primacía del intelecto sobre lo sensual, en un predominio de imágenes expresionistas; su propensión a lo suntuoso se traduce en lujos de adjetivación, cultismos, etc.; su desconfianza racional de la razón lo lleva a alterar la sintaxis y a hacer concesiones a la construcción coloquial; su secreta fidelidad a la razón lo inclina a encerrar la totalidad de la obra en un tipo de composición rigurosamente meditado. Acaso porque es un contemplativo, predominan entre sus recursos expresivos la reflexión y las atmósferas, y la acción se torna subjetiva o morosa. Cuando designa excelencias del espíritu habla por ejemplo de "belleza abstracta"; paralelamente, su lenguaje cae a menudo en la abstracción. Tal vez porque en su escala de valores hay una primacía de lo ético, elige a algunas de sus criaturas; condena a otras. Pero todo esto conduce (si a algo conduce) a mejor penetrar la peculiaridad del autor; no a valorarlo. Si apartando esas curiosidades debiera compendiar mi opinión diría que *Simbad* es una obra muy irregular. Es encomiable el esfuerzo y elevado el propósito. Tal vez nunca haya enfrentado Mallea tarea más ambiciosa. Pero todo ello no lo libra de cierto lastre de artificio. Resulta evidente su aspiración épico-mítica: "siendo ellos de este continente... estaban más cerca de las concepciones iniciales, o sea de las más vírgenes, libres, ambiciosas y grandes, que de las derivaciones menores a que el mundo sucesivamente artificioso había llegado". (Así se refiere a dos escritores

americanos, pág. 225.) Pero *Simbad,* pese a ser en principio una de esas concepciones, tampoco deja de ser tributario de las derivaciones menores.

Siempre los libros de Mallea me han revelado una instantánea afinidad del autor con lo telúrico. Es indudable que se logra en la concepción de seres primigenios, enterizos, de vigoroso perfil y fuerte elementalidad (como Ágata y Nicanor Cruz). Asimismo, es feliz en las atmósferas, en las descripciones y tonos poéticos, en la vida interior de sus personajes, en el manejo del silencio y lo trascendente, en las densas reflexiones en que pone su sangre. Todo eso —creo— configura su verdadero perfil.

Si aspira, como su personaje, a dar un "salto" hacia "algo grande", deberá tal vez alejar su relato de las flores exóticas y las *brasseries,* de las acotaciones a Hamlet y las nutridas referencias librescas. Lejos de las galerías y las bibliotecas, de los bares griegos y el aroma de los tabacos javaneses, felizmente ignorante de la calle Florida y de la calle Santa Fe, lo espera quizá el territorio ideal y entrañable que asoma insistentemente en sus mejores páginas, territorio donde tierra, cielo y mar mezclan el tono de sus voces; territorio poblado por hombres silenciosos y mujeres de belleza huraña. Narre Mallea el retorno de Simbad, o su partida, pues quizá la verdadera partida de Simbad sea el retorno de quien salió una vez de la bahía y llegó a la ciudad y vió que era falsa y decidió volver. Acaso el punto de apoyo para el salto lo encuentre en *Todo verdor perecerá,* la novela que —creo— no ha superado aún.

Todo eso, claro, a menos que lo que él aspira y yo le sugiero no sea demasiado para un hombre solo. Tal vez ese "salto" no sea un salto, y deba consumir aún las energías de muchas generaciones de argentinos. Tal vez sean desdichadamente ciertas las palabras que se leen en la pág. 226 de *Simbad*: "Ni tú ni yo tenemos el coraje necesario para ir al encuentro de nuestros grandes mitos. Somos demasiado débiles, somos demasiado bien educados".

Muchos aspectos de este libro permiten suponer que el autor ha empleado elementos autobiográficos.

El gajo de enebro (Emecé, Buenos Aires, 1957).

Parece evidente que se trata de una obra inspirada, rápidamente concebida, en la que los personajes, como se afirma en el prólogo, se fueron imponiendo al autor, y fueron naciendo por sí mismos de sus propios actos y palabras. "Más se nace de ciertos actos que de la carne misma", dice Cándida en la pág. 102.

Los caracteres están nítidamente trazados. El más esfumado es quizá Laor, el sombrío, el desdichado que llega a la escena como yéndose, como presintiendo su inmediato fin. Sin embargo, su sombra se proyectará sobre los otros dos a lo largo de toda la pieza. Fiel es el caviloso, el vacilante, la materia inerte que no tiene vida por sí, hasta que encuentra a Cándida, esposa de Laor. La idea del segundo nacimiento, como esencial al hombre, es constante en Mallea. Y si

Cándida asegura que se nace de ciertos actos, Fiel podría afirmar que se nace también de ciertos encuentros. En las págs. 56-57 le dice a ella: "Antes de encontrarte no deseaba nada. El primer deseo definido fuiste tú". Cándida es el elemento activo. Su presencia en la pieza es como un viento fuerte que, destruyendo, se destruye. Cándida es la fuerza que arma y mueve el brazo de Fiel contra Laor. Consumado el crimen, se han desatado ya las fuerzas que le darán reparación. Pues en un plano invisible y trascendente la lucha se libra, no entre estos hombres, sino entre el bien y el mal.

El bien es concebido por Mallea como la adecuación natural de las cosas, como continuidad. (La continuidad del orden natural, la continuidad de la vida, pensada como trascendencia victoriosa frente a la voluntad individual, es también una constante en el pensamiento del autor.) El mal, que carece de entidad y obra por negación, o como interrupción, al desorganizar el orden natural promueve, sin quererlo, la reorganización de las fuerzas que habrán de superarlo. Por eso Cándida vivirá luego no la posesión de la felicidad sino la angustia, y el amor de Fiel irá cediendo su lugar al remordimiento. Por fin ambos terminan víctimas de su crimen.

Estos personajes resultan tan vivos que trascienden completamente lo que simbolizan. En ningún momento el conflicto entre las fuerzas abstractas se les antepone. Y sin embargo el mito está logrado. Hay una perfecta y viva fusión de significado y materia expresiva.

La acción es ágil y ha sido desarrollada con gran sentido de la síntesis. El diálogo se pliega eficazmente al desarrollo de la trama. El tono es elevado y sostenidamente universal o, como se advierte en el prólogo, "casi sin particularización local y sin hábitos de deformación lingüística". No obstante, la lengua que hablan los personajes está lejos de ser un repertorio de giros tradicionales. Mallea acuña expresiones. Refiriéndose a un hecho lingüístico preciso (arcaísmo-permutación), afirma Vossler que hay escritores sensores, que utilizan sin modificarlo el patrimonio lingüístico, y otros, motores, cuya individualidad altera y enriquece ese caudal [1]. Ampliando el concepto de Vossler, podemos incluir a Mallea entre estos últimos, y estaría así ratificada —con otras palabras— la calificación de escritor expresionista. Anderson Imbert [2] incluye a Eduardo Mallea entre los escritores americanos que han cultivado parcialmente el estilo expresionista. Dije al respecto que la mayoría de las imágenes de *Simbad* responden a esa característica, y esa observación mantiene en este caso su validez. Véase este ejemplo que copio de la pág. 74: "Uno ve detrás de las risas los dientes verdes; detrás de los dientes verdes las palabras mordidas; detrás de las palabras mordidas las almas como la mía: secas como el tabaco viejo guardado".

El afán de eludir las formas usuales desemboca a veces en ciertas forzaduras, en ciertas durezas de expresión. Pero en general puede afirmarse que

1 *Filosofía del Lenguaje* (Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1940.

2 *Historia de la literatura hispanoamericana* (Fondo de cultura económica, México, 1945).

el lenguaje de esta pieza es concreto y vigoroso, y tiene por momentos una gran fuerza poética.

Aunque hayan desaparecido casi las abstracciones para dejar su sitio a las imágenes, no faltan entidades abstractas más o menos personificadas. Y otra vez estamos en presencia de lo trascendente: la riqueza, el silencio de Laor (pág. 26), el odio (pág. 31), lo eterno (pág. 32). En la pág. 105 dice Fiel: "Ésas no son palabras para nosotros, Cándida. *Algo nos alcanzará alguna vez*". (El subrayado es del texto.)

El esencialismo del autor aparece aquí expresamente declarado: "Esto es como cualquier otra parte. Lo que cambia en el mundo es la costra" (pág. 70); "Lunar más, lunar menos, la piel y la casa todos los hombres la tienen igual" (pág. 33). Mallea pone las reflexiones y las expresiones poéticas en boca de los coros, que intervienen eficazmente.

Sólo dos objeciones pueden hacerse a la pieza. Quizá no era indispensable que Laor hubiera sido enterrado con el gajo de enebro. Tal vez con sólo haberlo visto Fiel en su mano, en el momento de darle muerte, hubiera podido luego, con su imaginación alterada por el remordimiento, renovar y transformar la impresión recibida. Y tal vez de ese modo hubiera quedado técnicamente justificada la obsesión del gajo que crece. El chico de Armillay, que gratuitamente escucha detrás de la puerta y revela el crimen, es un recurso fácil. No obstante, sólo se trata en ambos casos de pequeñas fisuras de orden técnico, que resultan a la postre justificadas por los mayores méritos que facilitan.

Más simple, más homogénea, menos ambiciosa y sin duda más fácil en su realización que *Simbad, El gajo de enebro* es también —creo— exclusivamente representativa de la voz profunda y auténtica del autor. Sorprende gratamente ver la facilidad y soltura con que éste se mueve en lo dramático, género que se hubiera podido considerar reñido con su temperamento, más inclinado a las formas indirectas de la expresión. Mallea se ha propuesto aquí volcar en moldes clásicos materia viva y cálida. Vino nuevo en odres viejos. El sabor y el espíritu obtenidos galardonan cumplidamente la empresa.

JORGE A. PAITA

VASCO PRATOLINI: *Metello*. (Losada, Buenos Aires, 1957).

"UNA historia italiana", se subtitula esta novela cuya acción transcurre en Florencia a fines del siglo pasado y comienzos del actual. Pero lo primero que advertimos al leerla es que no se trata de una historia local, a pesar de los personajes típicamente italianos y de la presencia del Arno, la Piazza della Signoria o la cúpula de la catedral florentina. Es, por el contrario, un relato cuya tremenda universalidad nos va conmoviendo desde las primeras páginas hasta instalar su melancolía definitivamente en nosotros. Su tema es el más

triste y el más constante de los temas, porque se trata del problema fundamental de las tres cuartas partes de la humanidad, si hemos de creer en la estimación del dietista brasileño Josué de Castro: es, simplemente, el tema del hambre.

El hambre, descrito sin melodrama y por eso mismo, tal vez, más angustioso, invade el libro entero. Es la biografía de un albañil, con sus aventuras, su amor, su familia, sus amigos, su trabajo, similares a los de cualquier otro y sin ningún relieve especial, pero es además y sobre todo la historia de una huelga. Los albañiles de Florencia van a la huelga por conseguir el aumento de unos céntimos en su jornal, que apenas alcanza para mantenerlos al borde de la miseria; aguantan más de cuarenta días, sufriendo las peores privaciones y llegan por fin a una transacción con los empresarios, si no justa por lo menos admisible. Les ha costado muertes, prisiones, heridas, combates callejeros; su precario triunfo apenas les permitirá pagar a muy largo plazo las deudas contraídas durante las semanas de paro.

El hambre y la sobrepoblación, dos circunstancias estrechamente relacionadas, constituyen la tragedia del mundo de *Metello*. Aquellos seres obsesionados por procurarse el alimento necesario se reproducen sin cesar, empeorando la situación cada nueve meses. Cuando se menciona la pérdida de alguna criatura, el sentimiento del lector no es de tristeza sino de alivio: una boca menos, es lo único que puede pensar.

Las mujeres de estos hombres son aún más desdichadas que ellos, por supuesto. Los obreros se reúnen entre sí, hablan y se dan ánimos mutuamente; discuten, pelean, juntan sus pocas monedas para beberse un vaso de vino. Las mujeres no pueden huir de sus casas; están condenadas a quedarse allí, frente a la olla vacía, viendo enflaquecer a sus hijos, soportando hora tras hora sus pedidos de pan, soportando el humor exasperado del marido cuando vuelve, soportando la desesperación no compartida y el hecho desgraciado de que ni siquiera son las heroínas de una causa, sino sólo sus víctimas.

Metello es una novela de gran vigor y minucioso realismo. Pero su mérito reside, a mi juicio, precisamente en esa universalidad que distingue a la obra de arte: ese trascender lo histórico y lo particular para ser general y de todo tiempo, no ya episodio sino símbolo.

A. J.

NÉSTOR BONDONI: *La boca sobre la tierra* (doble p, Buenos Aires, 1956).

CUANDO empecé a leer este relato, venciendo mi natural horror hacia todo lo que amenaza con ambientes rurales, jerga vernácula y personajes autóctonos, tuve una agradable sorpresa: el autor ha superado esos escollos para darnos una novela interesante. Claro está que sus personajes no se parecen mucho a los chacareros de nuestra tierra, ni hablan como ellos excepto en la mera forma exterior del lenguaje; son, por el contrario, seres profundos y reflexivos, con pensamientos originales y con expresiones cuya rusticidad aparente no alcanza a velar por com-

pleto la literatura o la poesía. Más que seres reales, se podría decir que son símbolos, sobre todo la protagonista, Adriana, una mujer cabal y fuerte como la bíblica, eje y sostén de esa familia que se apoya en ella y obedece a su voluntad de lucha.

La mujer y la tierra han sido vinculadas en innumerables metáforas, hasta en aquellas que, según los psicoanalistas, realiza el subconsciente. Pero entre esta mujer y la tierra, similares en la creación, no hay fraternidad sino odio. Para Adriana la tierra es la enemiga, a la que es preciso arrancarle las cosechas como quien saquea al vencido. Sólo para combatirla busca un hombre, da a luz un hijo, echa de la casa al hermano que prefirió la vida blanda de la ciudad. Junto a ella Laureano, el marido, es una figura débil de contemplativo, que prefiere cazar nutrias y mirar las cosas que lo rodean más bien que empuñar el arado; pero detrás de él está la terca resolución de su mujer, quien no vacila en prostituirse una vez para obtener la paga de los juntadores de maíz, sin avergonzarse de un acto que la ha ayudado a triunfar sobre la tierra. Logra por fin sus propósitos: consigue pagar las deudas, comprar las máquinas, instalarse definitivamente en el campo. Pero también ha perdido espiritualmente algunos de los seres que más quiere: los hermanos fueron ganados por la fábrica, el hijo criado para labriego prefiere emplearse en un banco y sólo queda la hija, vigorosa como su madre, guiando el tractor que reanuda la interminable guerra. Adriana, identificada con la tierra mediante ese apego casi amoroso que da el odio, termina de jugar una partida cuyo resultado queda en suspenso. También nuestro país, al que quizá simboliza vagamente, ha sido abandonado por los suyos, que lo despueblan para marcharse a la ciudad, al trabajo y la diversión fáciles, al fingido progreso de la industria.

La boca sobre la tierra es una novela inteligente, escrita con sensibilidad y fuerza dramática. Precisamente porque posee muchas cualidades, me parece útil señalar en ella un defecto susceptible de superación: la frecuente oscuridad. Transcurren páginas enteras sin que quede aclarado a qué personajes se refieren, por ejemplo, y no me parece que se trate de un efecto perseguido adrede —ya que no tendría ningún sentido— sino más bien de un error de técnica. Muchos párrafos resultan prácticamente ininteligibles hasta la tercera o cuarta lectura, no porque expresen algo difícil sino porque su sintaxis es extremadamente confusa. Como la oscuridad y la confusión son defectos muy comunes en los escritores argentinos, creo que vale la pena advertirles a los buenos novelistas, como lo es Néstor Bondoni, que se cuiden de ellos.

A. J.

LUIGI PIRANDELLO: *Así es (si os parece)* (Nova, Buenos Aires, 1957).

Parábola en tres actos, la llama Pirandello. Desde el comienzo definido, pues, el carácter de esta pieza de teatro, que no es mero juego de ingenio ni ha sido escrita para divertir, asombrar o fastidiar a los espectadores, sino para sostener una ardua filosofía. Es evidente hasta para el más ingenuo que la verdad

difiere en sus aspectos según el sujeto que la observa; cada cual aprehende de ella lo que le permite su propia individualidad. Podría deducirse entonces que existe una verdad absoluta, una verdad objetiva, y que cada uno de nosotros la desconoce en su totalidad pero conoce en cambio una de sus facetas; la suma de éstas sería la imagen de la verdad absoluta y donde dos de ellas se contradijeran entre sí la única explicación sería el error de una. Pero la proposición de Pirandello, típicamente suya, es más sutil. No hay, parece sugerirnos, una verdad absoluta: sólo hay verdades relativas y todas igualmente válidas. Podría ilustrar la hipótesis con un ejemplo importante: la teoría sobre las religiones que leí en el libro *The Trascendent Unity of Religions,* de Frithjof Schuon. A diferencia de otros, este autor no sostiene que todas las religiones son falsas en gran parte, pero interpretan cada una a su imperfecta manera una Realidad cuya existencia es indudable. No; afirma por el contrario que todas las religiones *son verdaderas* y que la Realidad Absoluta —más allá de cualquier expresión posible— integra y contiene a todas estas verdades parciales, que la expresan en un plano inferior.

En *Así es (si os parece)* se plantea un problema mucho más simple. Sólo se trata de una situación humana, cuya verdadera naturaleza es incomprobable. Dos personas, suegra y yerno, se acusan mutuamente de locura frente a un grupo de gentes ávidas de conocer la verdad. Son seres aparentemente cuerdos en lo demás, pero existe un punto en que discrepan, afirmando dos realidades incompatibles: la identidad de la mujer que está casada con el hombre. El misterioso personaje vive secuestrado en casa del marido y a nadie ve. La suegra declara que la muchacha es su hija, pero que el hombre después de un período de locura la cree otra y se debió fraguar un segundo matrimonio para tranquilizarlo. El yerno asegura que la señora está loca, que la hija ha muerto hace cuatro años y él no le permite ver a su segunda esposa para no destruir la ilusión a la pobre madre, quien imagina ver a su hija diariamente asomada a la ventana. Mientras tanto, la pequeña ciudad de provincia está enferma de curiosidad. Cuando por fin, en el último momento, llega la mujer desconocida que podría aclarar el enigma —enlutada y cubierta por un espeso velo negro— sus respuestas al interrogatorio son tan desconcertantes como el resto de la historia. Ella es una y la otra, y para sí ninguna. "Yo soy —dice ante las espantadas burguesas que se han reunido para esclarecer su identidad— aquella que se me cree". Y se retira, dejando a los espectadores del escenario (y a los de la platea) en medio de la más horrible insatisfacción.

La parábola es evidente y no requiere más comentarios. Como pieza de teatro (fué representada este año por la Comedia Nacional) es sumamente entretenida; como enseñanza, de una utilidad inapreciable. Aplicada a la política, por ejemplo, podría dar excelentes frutos en nuestro país, donde las nociones de relatividad y conciliación parecen tan alejadas de la mayoría de los ciudadanos.

A. J.

ENSAYOS

JEAN PIAGET: *Psicología de la inteligencia* (Psique, Buenos Aires, 1955).

MUCHAS veces en la vida, a través de nuestro trato con las más diversas personas, nos habremos preguntado por ese misterio que realmente es el hombre. ¿Cuál es su característica esencial, cuál su sentido, cuál su realidad concreta? Pero prescindiendo de estas cuestiones metafísicas y atendiendo a sus manifestaciones psíquicas más inmediatas, a su conducta, a sus pensamientos, no se nos plantea un problema menor. Dentro de este campo psicológico se podría abrir por ejemplo un interrogante sobre la verdadera actividad de la inteligencia. ¿En qué consiste su actividad específica frente a las demás funciones de la psique, como la percepción, el hábito y la intuición preconceptual? ¿Cuál es su estructuración interna? Jean Piaget precisamente se interna dentro de esta problemática, y expone su propia teoría: la de la "psicogénesis". La peculiar concepción del autor admite un desarrollo progresivo de la inteligencia. Ya en los estadios más rudimentarios de nuestro conocimiento, en el de la percepción sensible, existiría un atisbo de actividad inteligente. En efecto, la actitud perceptiva —aunque muy alejada de las "operaciones" superiores del pensamiento, que siempre implica una mayor distancia espacio-temporal entre el sujeto y el objeto— denota una cierta función organizadora. Las percepciones son estructuradas en totalidades que admiten una semejanza con la teoría de la "Gestalt". El capítulo "La inteligencia y la percepción" traza un cuadro muy interesante de esta teoría. Piaget estudia sus distintos aportes para el conocimiento de la inteligencia: el de Koehler, el de Wertheimer y el de Duncker. El lector va adquiriendo una visión de conjunto sumamente clara y accesible. Sobre todo descubre con facilidad la idea central de esta teoría de la Forma. Su originalidad reside en que los sistemas mentales no están constituídos por la síntesis, la asociación de elementos dados en estado aislado antes de su unión, sino siempre por totalidades organizadas, desde el comienzo, bajo una "forma" o estructura de conjunto. El autor, además, hace una minuciosa descripción de las diversas leyes de organización, y remata su exposición sobre la "Gestalt" con una acertada crítica. Así nos advierte que la teoría de la "forma", al procurar reducir los mecanismos de la inteligencia a los mecanismos que caracterizan las estructuras perceptivas, reducibles ellas mismas a "formas físicas", vuelve en el fondo al empirismo clásico. La única diferencia consiste en que la nueva doctrina reemplaza las "asociaciones" por "totalidades" estructuradas. Pero, en ambos casos, la actividad operatoria se disuelve en lo sensible, en beneficio de la pasividad de los mecanismos automáticos. Debido a la gran difusión que en nuestra época ha tenido esta interpretación de la psicología —hasta fué aplicada en la metafísica y en la sociología—, la crítica de Piaget podría

significar un serio reparo para todos aquellos que la adoptan con excesiva precipitación y como único substituto admisible del antiguo asociacionismo inglés.

Sin embargo, el autor no deja de reconocer lo que hay de positivo en esta teoría. En cierto sentido la asimila a su propio sistema, pero antes se cuida de conferir movimiento a las figuras estáticas de la "Gestalt". De este modo nacen los "esquemas" que aparecen en todas las fases del desarrollo conceptual. Sucesivamente se constituyen los esquemas perceptivos, los de la acción habitual, los intuitivos-simbólicos, los operatorios de orden concreto y por fin los que corresponden a las operaciones lógico-matemáticas. Piaget aclara que el esquema es una trama de acciones susceptibles de repetirse. Hay pues una continuidad entre los procesos primitivos, esencialmente adaptativos, y las operaciones superiores que integran la inteligencia propiamente dicha. No obstante, continuidad no significa identidad, y el autor establece una diferencia fundamental entre el estadio preconceptual y el conceptual: mientras el primero se distingue por sus acciones irreversibles, el segundo adquiere la impronta de la reversibilidad. Al mismo tiempo, la inteligencia parecería irse liberando paulatinamente de la actitud egocéntrica, característica del niño en su edad temprana, hasta alcanzar, por medio de una creciente decentración, el nivel de los agrupamientos y del equilibrio final propio de las operaciones: clasificación, seriación. Descubrimos que en última instancia la inteligencia, según Piaget, se reduce a una "forma" de equilibrio, hacia el cual tienden las funciones sensomotrices y representativas en el curso de su desenvolvimiento. Nos enfrentamos, pues, con una concepción netamente activista, a tal extremo que desconoce toda actitud contemplativa. El sistema de Piaget produce la impresión de un puro mecanismo que se desplegaría a través de etapas demarcadas con suma exactitud. El eminente psicólogo se siente como subyugado por el hallazgo de su teoría psicogenética. De ahí que no se contenta con utilizarla en psicología, sino que en otro libro, *Introducción a la Epistemología genética*, considere la posibilidad de aplicarla a la epistemología. En este caso resuelve el problema del origen del pensamiento por sus progresivas fases de desarrollo. Así también se explica su afán de comparar la psicología de la inteligencia con la embriología. Piaget encuentra una gran afinidad entre los métodos de ambas disciplinas. Asimismo, admite un estrecho paralelismo entre las doctrinas biológicas de la variación evolutiva —la adaptación al medio— y su teoría de la inteligencia. Es evidente que el autor trata de asentar ante todo la preeminencia de lo psicológico sobre lo lógico y sobre cualquier otra actividad espiritual. Por lo tanto incurre en el vicio del "psicologismo" que extralimita sus atribuciones a esferas que de hecho no le corresponden. Husserl, en el primer tomo de las *Investigaciones lógicas*, ya señaló esta irregularidad tan nefasta para la filosofía.

Mas todas estas posibles críticas no entrañan una devalorización del trabajo experimental de Piaget. Precisamente, por el enorme material de sus observaciones contribuyó a elucidar muchos puntos de la psicología actual. Conviene destacar su forma de trabajo que habla en favor de una paciente labor cien-

tífica. En una ciudad de más de 2000 niños solía interrogar sin descanso a los pequeños habitantes a fin de compilar las respuestas típicas de cada edad. Gracias a estos interminables interrogatorios encaminó poco a poco el proceso de las sucesivas etapas del pensamiento humano. Sus descubrimientos representan tal vez un mayor aporte pedagógico que psicológico.

Psicología de la Inteligencia no sólo encierra un nuevo y original punto de vista sobre la inteligencia considerada en su faz psicológica, sino que tiene la virtud de familiarizar al lector interesado en la materia con las más recientes teorías de la psicología actual.

CARMEN BALZER

JUAN MANTOVANI: *La crisis de la educación* (Columba, Buenos Aires, 1957).

TAL vez uno de los primeros llamados de atención en torno a la idea de una crisis cultural en nuestro tiempo, fué el de Huizinga, con su penetrante ensayo *Entre las sombras del mañana,* editado en su idioma original en 1935 y en castellano en 1936 (Revista de Occidente). Afirmaba allí el insigne pensador holandés que si bien nuestra época tiene mayores posibilidades de información, no ha mejorado por ello sus posibilidades de juicio; y los hombres contemporáneos no se han vuelto verdaderamente más sabios. Vivimos una década de intenso progreso científico, anotaba Huizinga. Pero asombra comprobar que hasta el siglo XVIII se podía establecer la misma relación que en la Antigüedad para las funciones de la ciencia (es decir: educación, acrecentamiento de conocimientos y aplicación técnica) bajo la fórmula 8 : 4 : 1. Pero si se quiere establecer esa relación para nuestra época, añadía, sería 2 : 16 : 16. Es decir que la ciencia ha perdido todo su valor educativo. Y todavía algo más grave: el punto central de la crisis contemporánea sería la renuncia al ideal de conocimiento. A esto se suma una fuerte dosis de amoralismo político. Para hacer más lúgubre el panorama, y hacer más difícil la salida, descubre dos notas del espíritu contemporáneo: puerilismo y superstición; el primero es la actitud de una sociedad cuya conducta no corresponde al grado de discernimiento y madurez al que debería haber llegado, una sociedad que en lugar de preparar al adolescente para pasar a la madurez, adapta su propia conducta a la de la infancia (país ideal para estudiarlo: U. S. A.).

Muchos planteos de Huizinga, según señala agudamente Gustavo Beyhaut —quien sintetizó las ideas de aquél, a su vez glosadas por nosotros—, han sido superadas, como el relativo al arte contemporáneo; pero en los puntos que citamos, quizá subsista la posibilidad de nuevos y necesarios análisis.

Con muy buen criterio, la excelente revista *Imago Mundi* dedicó un número especial, el 11-12, al estudio de la crisis de nuestro tiempo. "Hay, sin duda, una grave y compleja crisis", dijo en esas páginas Francisco Romero, indicando algunos de los rasgos de este desequilibrio, de esta tensión que es ya imposible eludir,

y que por el contrario exige para su solución un proceso consciente con participación de todos. La crisis actual, afirmó por su parte Walter Goetz, además de los Estados y la economía mundial "comprende la totalidad de la vida espiritual". Juan Mantovani tuvo a su cargo en esa revista el tema *Crisis y renacimiento de la educación.* Después de las indicaciones recordadas al comienzo (y pasamos por alto, por muy sabidas, las infinitas referencias de Ortega y Gasset), puede comprenderse el extraordinario interés que la exposición de Mantovani nos ofrecía, puesto que es la educación, en última instancia, uno de los objetos que más conviene restablecer urgentemente. La crisis contemporánea origina en el campo de la educación un dislocamiento "que se manifiesta en primer término en una parcelación educativa: se educan sólo fragmentos del hombre, no la totalidad".

Al año escaso de aquellas meditaciones, necesariamente esquemáticas y fragmentarias, Mantovani nos entrega este libro en el que renueva y define el planteo, a través de dos ensayos: *Panorama de nuestra época* y *La crisis de la educación contemporánea.* Los cambios radicales en la cultura y en la sociedad determinan, para algunos autores, una *crisis de la personalidad,* "ante la cual —dice Mantovani— la educación debe concurrir con sus rectificaciones, renovaciones y perfeccionamientos para una capacitación plena y real del hombre en el mundo actual". Ya no tiene sentido ni posibilidad la educación del individuo separado de los demás. Y volviendo a la idea de crisis, la subversión de valores —añade— está a la vista: "Cosas que el siglo pasado no hubiera admitido, hoy acontecen ante el aparente beneplácito, la indiferencia o el callado estupor: el insulto a la inteligencia, la sustitución de la verdad por mitos, la negación de los valores éticos en favor de lo útil o lo provechoso. En una palabra, se ha desatado la anarquía valorativa"... (Y si fuera preciso dar ejemplos, añadimos nosotros, la vida argentina de los años 1943 al 1955 —porque todos esos años, no sólo a partir de 1946, integran el período del *régimen depuesto*— está llenísima de ellos. Alguna vez se hará el inventario, pero todavía hoy, y quizá durante unos años más —no muchos, porque somos pueblo sin memoria— anarquía y aberración de valores serán recordados tristemente: "zapatillas sí, libros no"; "jefa espiritual", etcétera, etc., etc....)

El deber de la educación, en esta sociedad democrática contemporánea, es formar hombres técnicamente expertos y moralmente libres. Vuelve a la idea de la parcelación educativa, a que aludimos más arriba, que Mantovani reemplaza por la de "integración educativa", y expresa que la educación tradicional está en crisis en cuanto revela un olvido de los valores fundamentales del hombre para vivir en el seno de una concreta e histórica realidad". Ello exige un replanteo educativo, según el cual el centro de la educación será lo humano del hombre. "Hay que formar todo el hombre y no sólo un fragmento". Pero, además, la persona "no se reduce al individuo abstracto, sino al ser humano cuando vive, siente y obra en el grupo social y en la cultura a que pertenece". Y luego, el fenómeno de comprensión de la crisis: para vivir en el seno de la crisis "es necesario educar

en el hombre la voluntad autoformativa y que esto llegue a ser en él un poder perdurable, persistente". Después de establecer los signos de la crisis de la educación, nada más estimulante y más creador que el describir, como lo hace fervorosamente Mantovani, con una gran confianza en las fuerzas más nobles del hombre, los signos de un renacimiento, que implica también nuevas responsabilidades de la educación.

El futuro educativo de la América latina, y en especial de la Argentina, ocupan los últimos capítulos del libro que comentamos. "No podemos encaminarnos hacia simples enmiendas de nuestra educación, sino hacia una profunda reconstrucción que abarque todas las etapas y ramas, la organización y el gobierno educativos, el sentido nacional, continental e internacional". He aquí las perspectivas de solución que preconiza quien, por tantos motivos, merece ser escuchado por todos —no sólo educadores, sino especialmente autoridades y legisladores.

Sin dejarse dominar por la idea de una crisis, que nuestro país ha vivido y sigue viviendo, actual y futura, Mantovani descubre los móviles y construye la clave para una superación posible, que nos dé sentido y perspectivas de hombres, en el hoy y en el mañana.

SIGFRIDO RADAELLI

Bernardo González Arrili: *El diputado de la libertad. Vida de Marco Manuel de Avellaneda* (Bases, Buenos Aires, 1957).

En su presentación de esta obra advierte el editor que hay vidas que valen, como lección, por todos los libros de Historia y enseñan más que todos los tratados de filosofía política. La frase, por supuesto, importa cuando se aplica a un caso concreto. Y, efectivamente, se trata aquí de una de esas vidas que al convertirse en biografía demuestra lo que la historia tiene de ejemplar.

González Arrili posee una especial sensibilidad para descubrir, entre los hombres famosos de la historia, aquellos que a través del relato de sus actos, trascendentales o sencillos, producen un destello de alta humanidad: los que, según ha dado en decirse, ennoblecen la condición humana. Son figuras de relieve grande, extraordinario, algunas; más apagado, menos originales otras. Pero de todas se desprenden cualidades singulares, y por ello, y sólo por ello, merecen del biógrafo una investigación minuciosa, una contemplación en que se confunde la simpatía con la admiración, a fin de que el héroe no se aleje demasiado de nosotros. Al contrario, los personajes de González Arrili, sin disminuir su dimensión histórica, conviven cómodamente en nuestro contorno; los vemos crecer y luchar, los vemos *cumplirse* con la naturalidad y la exactitud con que vivieron. Porque, digámoslo ya, González Arrili ha alcanzado, y no ahora sino con muchos otros libros anteriores, la maestría del historiador.

Marco Manuel de Avellaneda era, como es sabido, hijo de un gobernador de la provincia de Catamarca, en cuya capital nació en 1813. Hizo sus estudios

en la Escuela de Ciencias Morales de Buenos Aires y después en la Universidad. Apenas se graduó de abogado, regresó a Tucumán, donde vivían entonces sus padres; desde Córdoba viajó en compañía de Juan Bautista Alberdi. Ambos fueron protegidos de Heredia, el gobernador. (Alberdi, tres años después, le habría de dedicar, en señal de reconocimiento, su *Fragmento preliminar al estudio del derecho.*)

A los 22 años ya Avellaneda es diputado en la legislatura tucumana. Heredia, convertido pronto en un tiranuelo, incondicional de Rosas, muestra al joven amigo de los fundadores de la Asociación de Mayo, con quienes éste cambia cartas, su rostro verdadero. Heredia pudo ser "el mandatario más culto y progresista de cuantos hubo entre nosotros desde 1810 hasta el 53", como sostiene fundadamente el historiador tucumano Manuel Lizondo Borda (*Gobierno de Alejandro Heredia,* 1939), pero González Arrili opta por el juicio más ecléctico de Terán. Finalmente, Heredia muere asesinado, y Avellaneda pasa a ser ministro del gobernador Piedrabuena. Atacado ferozmente por Ibarra, el caudillo de Santiago del Estero, sale del gobierno para volver a su diputación en la legislatura. Avellaneda se plantea el gran problema del país y adopta sin vacilar una decisión definitiva: luchar por la libertad, contra el poder omnímodo de Rosas y sus aliados; unir las provincias del Norte. En 1840 Tucumán retira a Rosas las facultades para cuidar de las relaciones exteriores y en el mismo decreto formula una crítica valerosa del dictador de Buenos Aires. "La guerra corre ya por diversos caminos del país, ensangrentándolos, multiplicando la miseria". Rosas lanza contra Tucumán un ejército veterano al mando de Oribe; para hacerle frente se confiaba en Lavalle, asistido apenas por las reliquias del ejército libertador. Pero todo es inútil, porque las fuerzas rosistas se imponen, y los revolucionarios, perseguidos, escapan por el Norte. La derrota de Famaillá destruye también la coalición del Norte. Avellaneda había sido la voz, el promotor, el diputado de la libertad, y, en consecuencia, el jefe de la insurrección vencida.

La represión fué monstruosa. Avellaneda fué traicionado con otros jefes, y Oribe mandó cortarle la cabeza. Clavada sobre una lanza, estuvo días y noches en medio de la plaza de la ciudad de Tucumán, para mostrar a todos cómo sabían escarmentar los federales. También para Tucumán había llegado el tiempo trágico.

Avellaneda, héroe civil, representa, con su lúcido coraje, la lucha angustiosa por la libertad de pueblos oprimidos. González Arrili evoca este episodio fundamental de la historia argentina con estilo ceñido, tenso, tembloroso, como es siempre la voz de los mensajes.

S. R.

J. B. PRIESTLEY: *Deleite* (Hachette, Buenos Aires, 1957).

SI de la inmensa mayoría de los libros de imaginación que actualmente se publican emanara el equivalente letal del espíritu que los inspira, transponer las puertas de una librería tendría consecuencias fatales para el osado que lo intentara. La palabra "pesimismo" ha quedado pequeña, porque en verdad ella presupone su antagónica: "optimismo", y considerar las cosas por su lado oscuro sólo puede ser cuestión de punto de vista. Pero en la actualidad, la mayoría ni siquiera cuestiona la antinomia "bien-mal", sino que considera una desolada uniformidad en la desesperanza: hasta la famosa "náusea" parece superada por una especie de acomodación en el desagrado permanente. Leer es como darse una ducha con agua estancada, una torpe sumisión a un masoquismo que pretendiendo burlarse de la elegancia responde a sus mismas leyes.

Entre tanta insensata negrura, este libro de Priestley hace el efecto de abrir una ventana hacia el aire libre y luminoso de una mañana primaveral. Y no porque sea optimista, con lo que, como acabo de decir, estaríamos en las mismas, sino porque su actitud humana parece decirse: "Sí, es muy verosímil que todo termine con la muerte, y a fin de cuentas no hay ninguna seguridad de que no seamos víctimas de un engaño a todo lo largo de nuestra vida. Pero si en lugar de su totalidad nos atenemos a su fragmentos, y los consideramos en sí, o solamente relacionados con el movimiento de ánimo que nos suscitan: ¡Cuántos motivos de deleite! ¡Cuánto goce suelto que los hombres se empeñan en menospreciar por considerarlo poco serio, y que sin embargo, bien tenido en cuenta, iluminará nuestra existencia, equilibrando en muy buena parte lo que ella pueda tener en realidad de engaño!" Esto va por mi cuenta, desde luego, pero el propio autor no tiene reparo en confesarse, desde la primera página, como empedernido gruñón, y en buena parte ha escrito este libro para compensar a las personas queridas que han tenido que soportarle. La dedicatoria es risueñamente conmovedora: "Para mi familia, estos pequeños actos de contrición con el cariño del viejo monstruo". Otro hubiera intentado con ese motivo un "mea culpa" moral o religioso reemplazando el gruñido propio por el bostezo ajeno. Él ha preferido resarcir los desagrados de su malhumor con el rastreo de los pequeños momentos de deleite que hubo en su vida, como en la de cualquier persona común. No las grandes alegrías fundamentales, porque eso hubiera sido tramposo, y además, susceptible de posteriores investigaciones que invalidaran esas mismas alegrías en sus ulterioridades y consecuencias. Pero atomizado el deleite, aislándolo del contexto de acontecimientos, nada puede amenguarlo. Para mayor realce de su labor, muchos de esos deleitosos instantes los ha buscado en la época más dura de su vida, y sin duda de la vida toda de la humanidad, pues son recuerdos de la terrible temporada de la última guerra, como demostración de que aun en las más irreparables situaciones, el goce vital puede iluminarnos.

Los deleites que confiesa pueden parecer módicos, y sin duda lo son, pero

por lo mismo no están al alcance de todas las imaginaciones, pues nada es tan difícil como advertir esas minúsculas y transparentes formas de la felicidad. Seríamos mucho más dichosos si nos educáramos el ánimo para distinguir cuando la dicha está en verdad con nosotros. Habitualmente sólo la recordamos y entonces comienza el lloriqueo del "ningún mayor dolor que recordarse — de la feliz edad en la miseria". Por eso lo más simpático de este libro consiste en que se advierte desde sus primeras páginas que el mayor deleite de todos los relatados, es el de relatarlos, que el volver a pensar en la dicha pequeñita, le hace doblemente dichoso. ¡Y con qué cosas tan simples! Leer novelas policiales en la cama, bañarse fumando en pipa, cuando va navegando, ser el primero en subir por la mañana al puente, ginebra y "tonic" con unas cuantas papas fritas durante las privaciones del Londres bombardeado, el descubrimiento de la primera película de los hermanos Marx (y a propósito, ¿qué se habrán hecho estos hermanos que hicieron que hasta el *marxismo* fuese deleitoso?), el encuentro de una vieja fotografía, el contemplar vistas estereoscópicas. Bueno, al llegar al estereoscopio, Priestley no puede con su genio, y saca a relucir su eterna obsesión del tiempo. Habla del encanto peculiar del relieve estereoscópico y dice: "Su secreto consiste en que habiendo alcanzado, al fin, la tercera dimensión, empieza a recordarnos la cuarta dimensión, la del tiempo. Cuando funciona bien, el estereoscopio nos ofrece un alto súbito a lo largo de la cuarta dimensión. El expreso del tiempo inesperadamente se detiene. A través de sus lentes, atrapamos la visión de un momento inmovilizado para siempre. Un truquito de magia con el espacio se convierte en un truco con el tiempo". En seguida añade cómo se distraía durante la guerra viendo fotografías estereoscópicas de unos cincuenta años: "Una de ellas, era particularmente encantadora. Era pleno verano en los Alpes Bávaros; una empinada senda descendía hasta la calle ancha de una aldea, y una campesina vieja iba empujando un carretón por aquella senda; y mirando por encima de una barrera de madera en primer término, había un joven con traje de aldeano bávaro, fumando en pipa, y una mujer rolliza también con traje de campesina; y más abajo, al otro lado de la calle, se veían altas casas con tejados puntiagudos y afiladas torres, y más allá espesos bosques y los senderos de las colinas, y detrás de ellas la montañas empolvadas con nieve, y el agudo diente del Watzmann. Era una escena idílica". Y aquí esta insuperable trampa cronológica, acrecentada por ese pasmo propio de la inmovilidad de las imágenes estereoscópicas que mantienen el instante como al insecto apresado en su trozo de ámbar: "Y el nombre de este delicioso lugar era Berchtesgaden. Mas, en aquel captado momento de su tiempo, ni siquiera la más leve sombra de una swástica echa a perder el sol, y Hitler es aún un mozo extraño y malhumorado que vive en Austria. Acaso una vez vió esta misma vista estereoscópica, vió el mismo empinado sendero, a los dos aldeanos, a la vieja y su carretón, los tejados de cuento de hadas y las torres entre los bosques; y es posible que en alguna visión como esta, tuviese comienzo todo... tal vez encontraría su camino hasta aquel paisaje, acompañado quizá por cuerdas y trombones wagnerianos, aunque al fin

tuviese que vadearla pisando sangre. ¡Pensar que ahora están todos allá, Hitler, Goering, Goebels, Himmler, todas las fieras negras de las S. S. esperando el momento de entrar en escena en el sitio que les está señalado a lo largo de la huella del tiempo!"

Aquí el deleite parecería derivar del aire de encantamiento en que las fieras están detenidas por la inmovilidad estereoscópica, pero en verdad proviene de la contemplación pura del milagro. Son ciento catorce formas de perfecto aunque a veces diminuto deleite, pero todas ellas convincentes, capaces de suscitar en el lector, por simpatía, el recuerdo de otros instantes personales de inadvertida felicidad. Tradujo María Martínez Sierra con tan adecuada fluidez que añade el deleite ciento quince a tan simpático libro.

E. G. L.

Teatro

La fiaccola sotto il moggio. – Buon viaggio, Paolo! – Spiritismo nella antica casa. – Así en la tierra como en el cielo. – Ardèle. – El abismo. – El diario de Ana Frank.

La compañía italiana "Dei Giovani" prosiguió su campaña en el Cervantes con *La fiaccola sotto il moggio (La antorcha bajo el almud)*, tragedia en cuatro actos de Gabrielle D'Annunzio. Era un intento audaz el de crear en nuestro tiempo el verbo lujoso de D'Annunzio, lleno de música y de belleza, sin duda, pero cargado también a menudo de los oropeles de una pompa formal no siempre apoyada en una verdad interior. Giorgio De Lullo salvó con inteligencia y buen gusto el riesgo apuntado, y supo extraer lo perdurable de la obra —recreación de la eterna leyenda de Electra—, destacándolo mediante el ajuste de la interpretación, la concepción escenográfica y el juego de luces, en verdad admirables. De esta manera, el verso dannunziano resonó como tal pero expresado con una sobriedad que supo exaltar la emoción sin dejar resquicio para la cursilería. Rosella Falk, alta, delgada y luctuosa, semejante a una línea negra trazada con agresividad sobre el escenario, animó una Gigliola inolvidable en la contención dramática y en el desgarramiento estridente de la tragedia; Romolo Valli cambió una vez más de personalidad y fué cabalmente, en cuerpo y alma, el Tibaldo de la obra, mientras que Elsa Albani estuvo magnífica en el arranque sensual y asesino de su Angizia Fura, y Giorgio De Lullo insistió en personificar a un adolescente, salvando una vez más el escollo de la edad mediante partes iguales de oficio y auténtica emoción. Sólo me permitiría objetar la música de fondo, innecesaria, durante el trepidante monólogo de Gigliola en el último acto.

Buon viaggio, Paolo! (*¡Buen viaje, Pablo!*), comedia dramática en tres actos de Gaspare Cataldo, fué la única pieza de autor viviente representada durante la temporada italiana. La idea original es promisoria —el hombre que después de cometido un crimen, y ya en la cárcel, rememora su vida pasada para saber en qué punto de ella comenzó el mal que lo arrastraría al delito— pero se diluye en frases intrascendentes y escenas sin vigor ni interés dramático. Annamaria Guarnieri logró otra de sus excelentes interpretaciones, y Rosella Falk animó con inesperada gracia el personaje episódico de una guaranga romana; Romolo Valli actuó con su reconocida eficacia en el protagonista, y los demás estuvieron a tono. El agradable marco escenográfico de Pier Luigi Pizzi se vió desvirtuado por las proyecciones fijas, en color, del fondo, que si en un principio suscitaron la sorpresa y la admiración de la sala, terminaron por cansar al espectador. En resumen, el menos logrado (junto con el *Lázaro* de Pirandello) de los espectáculos italianos.

La última obra puesta en escena en el Cervantes durante este ciclo, fué *Spiritismo nella antica casa (Espiritismo en la antigua casa)*, drama en tres actos de Ugo Betti. El excesivo realismo de la puesta en escena, de Mario Ferrero, conspiró contra la eficacia dramática de la obra, puesto que la aproximó al estilo de Chéjov, injustificadamente. Se perdió así el "trasmundo" de esta historia de una muchacha sencilla que cree poder comunicarse con su marido muerto, mediante los oficios mediúmnicos de un embaucador que termina enamorándose de ella y desatando así, por un acumulado sentimiento de culpa y por las instancias de otro personaje que ansía desesperadamente tener fe en el más allá, la tragedia final (que bien puede ser la redención final: Betti no lo dice pero lo deja entrever). Desubicado así en su concepción, el drama no sostuvo como debía la atención de los espectadores, pese a la admirable muestra de arte escénico que fué la labor de Rosella Falk, muy bien secundada por Romolo Valli, Elsa Albani, Italia Marchesini y, sobre todo, Mario Maranzana, que dió al personaje de Enzo toda la ambigüedad y el sentido de "fatum" inexorable que posee. Inapropiada la escenografía, aunque dentro de la línea de realismo burgués que marcó el director. Nada cabe agregar, pues, a las consideraciones que hice en el número anterior sobre el valor y el significado del excelente conjunto italiano: tan sólo que el crítico teatral de un conocido semanario sensacionalista comentó que era una lástima que el escenario del Cervantes fuera cedido a una compañía extranjera en momentos en que el elenco oficial interpretaba, según él con éxito y acierto, *Así es (si os parece)*. La lástima es, a mi entender, que el elenco oficial de la Comedia Argentina haya salido de jira en el transcurso de la temporada italiana: hubiera podido quedarse, asistir a los espectáculos y aprender algo. En fin, otra vez será.

La relación del ser humano con su Creador preocupa cada vez más a los dramaturgos y al público. Así parece demostrarlo, alentadoramente, el éxito internacional de obras como *Diálogo de Carmelitas*, *Port-Royal*, *Los estandartes del Rey* y *Así en la tierra como en el cielo*. Fué precisamente esta última pieza,

del austríaco Fritz Hochwalder, la que eligió Narciso Ibáñez Menta para interpretar en el escenario del Cómico. La obra es magnífica y desarrolla un tema muy elevado y arduo —el conflicto entre la obediencia y el libre albedrío, en un alma religiosa—, conducido con mano maestra por el autor, ceñido a una línea de extrema sobriedad dramática y verbal, y ubicado cuando la expulsión de los jesuítas de sus misiones del Paraguay, lo que sitúa el drama en un Buenos Aires colonial muy poco frecuente en nuestros escenarios. Tal vez la intención de Narciso Ibáñez fué buena, pero el resultado no estuvo de acuerdo con aquélla. Ni siquiera se logró el clima geográfico de la pieza —pese a hallarnos en esa misma Buenos Aires, dos siglos después—, ni se respetó en absoluto su estilo exento y sobrio. El escenógrafo Mario Vanarelli recargó su boceto de detalles innecesarios, y la realización del decorado no dió a éste la solidez requerida, al punto que las pisadas un tanto fuertes de los intérpretes lo hacían tambalear. Narciso Ibáñez Menta se destacó netamente del conjunto, lo cual no quiere decir que haya entendido bien su personaje sino que el elenco pecaba de muy serias deficiencias, que hicieron oscilar la obra entre lo grotesco y lo absurdo. Una vez más, se llegó a la conclusión lamentable de que los actores argentinos —especialmente los profesionales— están radicalmente incapacitados para abordar otro tipo de obras que no sean aquellas que exigen el más pedestre y convencional naturalismo: les es imposible, a tal extremo están viciados, responder a ninguna demanda de estilo, por mínima que sea.

La reflexión anterior es válida, igualmente, para *Ardèle, o la margarita del amor,* comedia dramática de Jean Anouilh que en anodina traducción de María Luz Regás representó la compañía de Mecha Ortiz en el teatro Ateneo, bajo la dirección de Luis Mottura. La obra dista mucho de lo mejor de su autor, y sólo podría sostenerse en escena mediante una interpretación y un movimiento que realzaran la indiscutible habilidad —la diabólica facilidad— que tiene Anouilh para dialogar brillantemente sobre cualquier cosa, incluso sobre ninguna cosa. Mediante uno de esos imprevisibles "tours de force" que nos es dado ver a veces en nuestros escenarios, en que una comedia suele transformarse en un sainete y un drama en un espectáculo circense, el elenco del Ateneo puso todo su empeño en deslizar a *Ardèle* por el tobogán del disparate, hasta el punto que el espectador llegaba a sospechar una secreta asesoría artística de Landrú o de Oski. Por otra parte, aunque ignoro si es habitual en los intérpretes argentinos hacer la última función de una temporada con el más absoluto desgano y la más abusiva demostración de indiferencia hacia el público, entiendo que éste paga su localidad y tiene derecho a un mínimo de respeto por parte de quienes se arrogan el título de "artistas" y suben a un escenario con la presumible intención de actuar y no de burlarse de quienes los miran y escuchan. Las distracciones, los agregados a la letra y la tentación general de risa en los actores, fueron los rasgos salientes de la velada de clausura de *Ardèle*, por cuya razón le es absolutamente imposible a este crítico hacer otra cosa que manifestar de viva voz su indignada protesta.

El abismo (L'abisso) es una obra muy pedante del autor italiano Giovanninetti, que interpretó en "Teatro 35" la compañía encabezada y dirigida por Daniel de Alvarado. Una concepción totalmente anticuada del teatro puso de relieve, en esta versión, lo inverosímil y engolado del drama de Giovanninetti; Daniel de Alvarado se empeñó en rememorar a los "divos" finiseculares que echaban espuma por la boca, y sólo Leda Zanda, aunque monocorde, transmitió la emoción de su transido personaje.

El elenco del I. F. T. se enfrentaba con una prueba de fuego: ofrecer una nueva versión de *El diario de Ana Frank,* a pocos días de la magnífica versión italiana de la Compagnia dei Giovani. Como ya lo destaqué en su oportunidad, la obra original carece de verdaderos valores teatrales: es sólo un llamado directo a la emoción, y hasta me atrevería a decir que a la sensiblería, del público ("Si usted no se emociona, es un miserable"), únicamente admisible mediante una interpretación y una dirección muy bien coordinadas. El esfuerzo del I. F. T. fué, sin duda, loable, y el logro escenográfico, por ejemplo —sobre bocetos de Saulo Benavente—, digno de encomio. No pueden en cambio encomiarse la vacilante traducción de Claudia Madero, ni la tendencia directiva a una monotonía general, ni el juego de los intérpretes, que tan pronto exageraban el dramatismo de sus papeles como los recitaban con una especie de indiferencia puramente mnemotécnica. La actriz que interpretó a Ana Frank, carece del "ángel" necesario para hacerlo; Yordana Fain siguió la línea habitual de sus actuaciones, y el jovencito que hizo de Peter pareció emocionarse más con su propia emoción que con la del personaje. El cotejo con la versión italiana se hizo ineludible y resultó, en verdad, implacable.

ERNESTO SCHÓO

Crítica de arte

Galería Antígona

Grieshaber. Es éste un grabador alemán, nacido en 1909, que perseguido por el gobierno nazi de su país, por considerarse que su obra era "degenerada", debió ejercer los más variados oficios en lugares muy diversos, hasta que por fin, pasada la guerra, se lo reconoció como uno de los mayores artistas de su patria. Las xilografías coloreadas que expuso en "Antígona" fueron, no obstante los trabajos y dolores por que pasó su creador, las imágenes de un mundo feliz. Se apreciaron en ellas las armonizaciones de tonos: en el Nº 12, la figura en verde-gris y petróleo, con manchas rosadas y amarillas; en el Nº 9, de gran tamaño, una audaz oposición —que era finalmente armónica— de rojos y verdes, violetas y amarillos, realzados por los fuertes trazos negros del dibujo.

Hubo composiciones que, en su aparente puerilidad, escondían una segura ciencia: la Nº 6, con árbol violeta y figura ocre; la Nº 5, hombre y animales, en azul y lacre; la Nº 4, con gracia de fábula, de ilustración de cuento de hadas; la Nº 3, en violeta y lacre.

Galería Bonino

Monocromos de la China antigua. Son grabados hechos sobre finísimo papel de arroz, con las piedras pulidas y labradas que se hallaron en cámaras funerarias de algunas regiones de la China. Las piedras fueron entintadas y luego impresas, obteniéndose así algunas de las más sorprendentes, encantadoras y "contemporáneas" imágenes de la antigüedad. Y no hay paradoja en lo que digo, porque la estilización del dibujo, la gracia arcaica de la composición y la absoluta estrictez de medios expresivos, acercan estas figuras remotas, de la misma época de los frescos pompeyanos, a las realizaciones de los más exigentes plásticos actuales. Arqueros, jinetes, cortejos de carros, personajes con parasoles, dioses y demonios, compusieron un desfile asombroso ante los ojos del espectador, que se sintió arrastrado a ese presente eterno que es el tiempo según las filosofías orientales.

Sociedad Hebraica Argentina

"Elogio del pequeño formato". Inspirándose en una exposición que con el mismo título organizara la galería "La Roue", de París, la entidad del epígrafe tuvo el acierto de reunir en su sala de exposiciones a un grupo muy importante de pintores no figurativos. Clorindo Testa demostró una vez más sus notables cualidades de colorista (una delicada oposición y conjunción de verdes y malvas) y constructor de estructuras plásticas muy sólidas; Víctor Chab reafirmó la sorprendente fantasía y segura composición de sus trabajos en tintas de colores; Franco Di Segni destacó, en el cuadro Nº 7, una armoniosa estructura de curvas en blanco y azul sobre fondo negro; Jorge Luis de la Vega puso de relieve su fino sentido del color, sobre todo en la monocopia Nº 9, como desgastada por el tiempo; Rómulo Macció, aunque con marcada influencia de Miró, tuvo una personalidad definida dentro del conjunto; Kazuya Sakai logró un buen efecto de color en el Nº 21, con sus característicos rasgos negros, como caligráficos, sobre fondo ocre-naranja; Virgilio Villalba creó, en el Nº 25, una atmósfera inquietante obtenida con nerviosos trazos negros y amarillos, semejantes a chispas, sobre un fondo rojo intenso.

Salón Peuser

Grabados y dibujos de artistas suizos contemporáneos. Anualmente se celebra en el cantón del Tesino, en la ciudad de Lugano, una exposición interna-

cional de dibujo y grabado, denominada "del Blanco y el Negro". De las obras allí exhibidas en el último año, se seleccionaron las que presentó Peuser, que dieron una idea bastante amplia y por cierto muy elevada del nivel alcanzado por esas artes en Suiza. Martin Christ expuso dibujos concebidos dentro de la tendencia figurativa, alcanzando en "Debajo de las frazadas" un alto grado de maestría. Hans Erni es uno de los expositores más conocidos, por sus trabajos publicitarios y de ilustración de libros y tapas de revistas; se trata de un dibujante excepcional, que obtuvo sus mayores aciertos en los desnudos viriles de "El arquitecto" y "Kybernetes I", y en los decorativos y elegantes "Caballos de circo". Hans Fischer fué tal vez el más enigmático autor de la muestra: con algo del espíritu y las formas de Ensor, el gran artista belga, representó mascaradas y comparsas que evocaron la Danza Macabra medieval, con un dibujo muy seguro, extremadamente fino; estos cotejos de pesadilla, en los que predominaron extrañas máscaras de demonios, estuvieron acompañados por una hermosa litografía en colores, "Fantasías de peces", llena de gracia y movimiento.

Max Bill, de tendencia abstraccionista, logró un acorde casi musical en un curioso dibujo lineal, muy simple, hecho con una curva que se rizaba sobre sí misma, y una recta, que tituló "Cuatro tonos, igualmente largos". Los "Paisajes", I y II, de Rodolphe Boshard, pintados a la aguada, tuvieron la calidad, el esfumado y la utilización espacial propios de la pintura china. En cuanto a Adolfo Patocchi, se trata de un autodidacta, de un dibujante nato, habilísimo, que posee una técnica minuciosa y una fantasía poética que se evidenciaron sobre todo en el admirable "Jardín de las monjas". "Pájaros embalsamados", "Anuncio de primavera", "El caracol" fueron otras de sus xilografías, de mano maestra, llenas de misterioso encanto.

Carlos Uriarte. Exhibió en la Sala V. Aunque reconoce todavía muchas influencias, posee un evidente dominio del color, que si bien puede arrastrarlo un tanto a la superficialidad (la "Figura", Nº 7, por ejemplo), en otros cuadros le permitió afirmar un clima misterioso, alucinante, como en "Canto rodado": sobre una playa dramática, brillaban apagadamente unos extraños trozos de materia, que podían ser cielo, nubes o aerolitos, con consistencia y opacidad de sustancias preciosas —turquesas, mármoles, cristales— desgastadas por el tiempo o por el mar.

Viscontea

Aubin Pasque. Este artista belga, considerado como una de las figuras más grandes del surrealismo europeo, expuso un conjunto de monocopias en la sala de la librería Viscontea. Prácticamente desconocida entre nosotros, la obra de Pasque interpreta el universo mediante procedimientos que configuran, según acertada definición del escritor Alvaro Rodríguez, un "realismo mágico" de honda raíz metafísica, un mundo insólito y maravilloso, en el que soles de fuego

flamean sobre cristales estratificados en prismas, sobre una cabeza de basalto negro recostada en la arena de una playa remota, sobre paisajes que nos ponen en comunicación con zonas desconocidas del alma. La audacia y la riqueza del color, suntuoso y dramático, juegan en una gama extensa a la que el procedimiento técnico —la monocopia— da la calidad, aterciopelada y luminosa a la vez, de un esmalte admirable.

Wildenstein

Jorge Larco. Con su maestría habitual, manifiesta en la agilidad del dibujo y en el seguro toque del pincel, Jorge Larco reapareció con su muestra de la Galería Wildenstein, en la que reunió obras hechas a raíz de un viaje a México. Ha logrado Larco reflejar acertadamente el color y el misterio de la tierra azteca, con sus dioses, sus demonios y sus calaveras pintadas, aun vigentes como símbolos religiosos a pesar de la no menor vigencia de un catolicismo lleno de esplendores barrocos. Las máscaras, los mercados típicos, las iglesias y los paisajes de México, fueron los temas centrales de la muestra; y, como siempre, fué la acuarela el medio técnico favorito del artista —en el que es maestro indiscutido— para transmitir su visión ágil, vibrante, siempre joven.

Diez años de pintura italiana

Se encontraron representados en esta importante exposición, organizada por la Bienal de Venecia con los auspicios de los Ministerios de Asuntos Extranjeros y de Educación de Italia, y presentada en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, algunos nombres de bien consolidado prestigio entre nosotros: Carlo Carrá, siempre poético a pesar de la geometrización y el peso físico de sus volúmenes; Bruno Cassinari, que permanece figurativo en medio de la disociación de los elementos y de la luz violenta; el ingenioso e irónico Campigli, quien en "Paseo" y en "Escalinata" presenta a sus ya características figuras femeninas, en composiciones sabiamente resueltas, realzadas por su color luminoso, transparente y como antiguo; Filippo De Pisis, en cuyos cuadros la tela asoma a menudo, limpia, bajo el trazo ágil del pincel, que dibuja en negro las estructuras esenciales y las mancha después, apenas, con breves toques de color: como un nuevo Camaletto alza De Pisis sus visiones de Venecia, que son como música congelada en cristales transparentes, pura vibración de luz en el aire.

Arturo Tosi y Pío Semeghini fueron los pintores de la realidad vista a través del ensueño. Tosi emplea una pasta jugosa y fresca en "Bodegón con fresas" y guarda un eco de Corot en "Mañana gris en el lago de Iseo"; Semeghini deslíe su color en una atmósfera llena de reflejos y de esfumaduras, de medias tintas delicadas, como en "Muchacha con frutas". En la misma sala, el grande, el auténtico, el magistral Giorgio Morandi, dió a sus bodegones la misma calidad

poética, honda y misteriosa, de vida realmente trascendida hacia una visión más que real, de los del español Zurbarán; Morandi pinta los objetos humildes, las flores, extrayendo de su propia humildad la esencia que hace de ellos creaciones divinas, y los expresa como sumergidos en un ámbito de silencio, de paz, que es una verdadera plegaria pictórica.

El pintor no figurativo que, con toda justicia, más despertó el interés del público, fué Afro, quien se hizo presente con dos telas de gran tamaño y de extraordinaria belleza de color: "Villa Fleurent" tuvo tonos apagados, con predominio de grises, malvas y verdes, en una composición muy amplia, libre, de ritmos redondos; "Recuerdo de infancia" fué como un canto vibrante, una magnífica exaltación de rojos, desde el rosado tierno hasta el bermellón incandescente, fundiéndose en una luz muy alta, flúida, que envolvía toda la composición como un halo sobrenatural. Más exaltado en el color que Afro, Renato Birolli lo aplica en pinceladas pequeñas, pastosas, a la manera de un mosaico, con predominio de verdes y negros, y algunos toques rojos. Giuseppe Santomaso, que no es ajeno a la lección de Braque; Emilio Bedova y Mattia Moreni, los dos expositores más jóvenes (nacidos en 1919 y 1920, respectivamente), y Mauro Roggiani, son otros nombres de artistas no figurativos, abstractos y concretos, que enaltecieron la muestra italiana. Todos ellos, y los anteriormente nombrados, se mostraron así dignos de la tradición de la pintura en Italia a través de los siglos, que hoy se renueva tan espléndidamente: acrecentar y perfeccionar el conocimiento que los hombres poseen de la realidad concreta y, al trascenderla en virtud de la gracia del arte, descubrir su vinculación con las realidades eternas. Y atestiguaron también, de tal manera, la asombrosa vitalidad de Italia, su juventud inmortal.

E. S.

Revistas

DISCURSO QUE SE QUEDÓ EN UN BOLSILLO EN EL ALMUERZO DE HOMENAJE A "NOSOTROS" Y A GIUSTI

El 1º de agosto de 1907 apareció "Nosotros".

Si en 1931 era empresa atrevida fundar una revista ¿qué no sería veinticuatro años antes? Desde luego, no sólo fundarla; fundarla y mantenerla viva. En esta mesa, muchos son los que saben más cosas que yo. Pero algo sé, sin embargo, de lo que significa crear y conservar una revista literaria en nuestro medio, si la revista trata de tener cierto nivel y cierta calidad. Por ese motivo, la gran admiración y respeto que me inspiran hombres como Alfredo Bianchi —a quien nunca conocí— y Giusti, aquí presente, son profundamente auténticos.

Fácilmente imagino el entusiasmo y los desagrados que habrán sentido los dos jóvenes directores de "Nosotros" y la suma de perseverancia, amén de lo demás, a que se debió la prolongación de la revista.

La revistas del tipo de "Nosotros" sólo pueden dar placeres espirituales, satisfacciones morales e intelectuales, rompederos de cabeza diarios, preocupaciones económicas angustiosas y una sustancial cosecha de agresiones virulentas o solapadas, de resentimientos manifiestos o latentes.

Sospecho que los directores de "Nosotros" habrán conocido ampliamente este género de malandanzas.

Reclamo el honor de haberlas compartido con ellos, aunque bajo otro título y en otros años (algunos de los cuales fueron muy duros de soportar para los que creemos en la libertad de pensamiento). Lo reclamo simplemente para tener el derecho de decirle a Giusti, *en connaissance de cause,* cuánto admiro y valoro su obra y la de su o sus compañeros.

En "Crítica" he leído que el amigo Giusti ha declarado que "Nosotros" no fué la clásica torre de marfil. Pero quiero recordarle que si no fué de marfil, torre fué. A lo menos en la medida en que es exacta la definición que da el Diccionario de la Real Academia de la palabra torre: "Edificio más alto que ancho que en las iglesias sirve para colocar las campanas, y en las casas para esparcimiento de la vista..."

Amigo Giusti, todas las grandes revistas tienen que ser torres, aunque no sean torres de marfil, por esto de las campanas y del esparcimiento de la vista. Y permítame asegurarle que la suya no dejó de serlo.

VICTORIA OCAMPO

Libros Recibidos

Abrahams, Peter: No soy un hombre libre (Troquel).
Aguilar, León, Luis: Pasado y ambiente en el proceso cubano (Insula, La Habana).
Anouilh, Jean: Teatro. Piezas brillantes (Losada).
Barrios, Eduardo: Los hombres del hombre (Losada).
Basho, Matsúo: Sendas de Oku (Universidad Nacional Autónoma, México).
Bello, Andrés: Obras Completas. Tomo IX (Ministerio de Educación, Caracas).
Blaskeslee, Alton: La poliomielitis y la vacuna Salk (Sudamericana).
Boissonnade, P.: La conquista de Nabarra y su gestación diplomática (Ekin).
Boneo, Martín Alberto: Poeta en Maryland (La clepsidra).
Buitrago, Mauricio Rafael: Pasajero del mundo (Edición del autor, Colombia).
Burghi, Juan: Estampas del saladero (Kraft).
Butty, Enrique: Alcance de la ciencia (Troquel).
Carroll, Gladys H.: Mientras la tierra gira (Hermes).
Ciattino, Oreste: La humanidad ante una grave alternativa (Edición del autor).
Cocteau, Jean: Teatro. Baco. Los novios de la Torre Eiffel. Los caballeros de la Mesa Redonda (Losada).
Corte, José C.: Rapsodias litoralenses (Castellví, Santa Fe).
Cowes, Hugo W.: Sentido de la perspectiva en un texto literario de Eduardo Wilde (Universidad de Buenos Aires).
Demaría, Fernando: Las hélices (Ediciones del hombre nuevo).
Díaz Doin: ¿Revolución o golpe de Estado? Cómo reformar la Constitución (Amanecer).
Fontanes, Juan Eduardo: Corazón desnudo (Delta, Montevideo).
Giorno, Vicente P.: El camino de las ideas (Edición del autor).
Gómez Costa, Arturo: San Juan, ciudad fantástica de América (Rumbos, Barcelona).
Guerrero, Serafín: Alpha y Omega (Lucania).
Guibert, Fernando: El compadrito (Perrot).
Gutiérrez, Juan María: Escritores coloniales. Prólogo y notas de Gregorio Weinberg (Raigal).
Hacherrey: Hay que arreglar el mundo.
Iglesias, Luis F.: La escuela rural unitaria (Ediciones pedagógicas).
Kazantzakis, Niko: Libertad o muerte (Lohlé).
Koremblit, Bernardo Ezequiel: Los primeros cien años de "Las Flores del Mal" (Brenda).
Lanuza, José Luis: La pequeña historia de la Revolución de Mayo (Perrot).
Le Play, Frédéric: La reforma de la sociedad. El trabajo (Reuniones de Estancieros católicos).
Marcel, Gabriel: Diario metafísico (Losada).
Mauriac, Francois: Genitrix (Losada).
Medina, Generoso: Deslumbramiento (Pasión de América) (Insula, Madrid).
Melsen, Andrew G. Van: Ayer y hoy del átomo (Sudamericana).
Mouchet, Carlos: Pasado y restauración del régimen municipal (Perrot).
Mountevans, Almirante Lord: Desafío al antártico (Sudamericana).
Mujica Láinez, Manuel: Invitados en el paraíso (Sudamericana).
Oropesa, Juan: Del tiempo en que vivimos (Edime, Caracas).
Otero Rodríguez, Alejandro y Otero Silva, Miguel: Polémica sobre arte abstracto (Letras venezolanas, Caracas).
Ortiz Saralegui, Juvenal: Torre de otoño (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo).
Pareja Diezcansecos, Alfredo: Los nuevos años: La advertencia (Losada).
Pellegrini, Renato: Siranger (Tirso).
Pérez Silva, Osvaldo: Sangre y luz (Ruiz, Rosario).
Real, Fernando: Rojo y azul (Peuser).
Remarque, Erich María: Tiempo de vivir y tiempo de morir (Peuser).
Ricci, Fernando: Gorgito (Edición del autor, Rosario).
Rice, Elmer: Teatro, I y II (Losada).
Romains, Jules: Teatro: Knock. El casamiento del señor Trouhadec. El señor Trouhadec arrastrado por el libertinaje. Donogoo (Losada).
Salama, Roberto: Para una crítica a Pablo Neruda (Cartago).
Squirru, Rafael F.: La noche iluminada (Ediciones del hombre nuevo).
Vela, Rubén: Veranos (Losada).
Wilson, Colin: El disconforme (Emecé).
Zalamea, Luis: Requiem neoyorkino y otros poemas (Botella al mar).

ÍNDICE

Notas sobre la crisis argentina, por *H. A. Murena* 1
El derecho al error y la teoría de la ideología, por *Sebastián Soler* 16
Memorial. Exégesis. Poema, por *Alberto Girri* 25
Las que cantan, por *María Elena Walsh* 28
Creación transcendente al objeto creado, por *A. de St. Exupéry* 29
El regreso, por *Alicia Jurado* 34
Alberdi y el momento actual, por *Luis de Elizalde* 39
Eugene O'Neill, por *Harriet de Onís* 53
La batalla secreta, por *Marta Mosquera* 70

CRÓNICAS

¿Racismo en Buenos Aires? por *Eduardo González Lanuza* 77
El cine y la cultura "Kitsch", por *Marcos Victoria* 78

NOTAS

LIBROS

Eduardo Mallea: "Simbad" y "El gajo de enebro", por *Jorge A. Paita* .. 87
Vasco Pratolini: "Metello", por *A. J.* 94
Néstor Bondoni: "La boca sobre la tierra", por *A. J.* 95
Luigi Pirandello: "Así es (si os parece)", por *A. J.* 96
Jean Piaget: "Psicología de la inteligencia", por *Carmen Balzer* 98
Juan Mantovani: "La crisis de la educación", por *Sigfrido Radaelli* 100
Bernardo González Arrilli: "El diputado de la libertad", por *S. R.* 102
J. B. Priestley: "Deleite", por *E. G. L.* 104

TEATRO

La fiaccola sotto il moggio. — Buon viaggio, Paolo! — Spiritismo nella antica casa. — Así en la tierra como en el cielo. — Ardèle. — El abismo. — El diario de Ana Frank, por *Ernesto Schóo* 106

CRÍTICA DE ARTE

Griesheber; Monocromos de la China antigua; "Elogio del pequeño formato"; Grabados y dibujos de artistas suizos contemporáneos; Carlos Uriarte; Aubin Pasque; Jorge Larco; Diez años de pintura italiana, por *E. S.* 109

REVISTAS

Discurso que se quedó en un bolsillo en el almuerzo de homenaje a "Nosotros" y a Giusti, por *Victoria Ocampo* 113
Libros recibidos 116

Este número 248
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 21 de octubre 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

JOHN GALSWORTHY

EL MANZANO

JOHN GALSWORTHY es uno de los más famosos novelistas ingleses y ha recibido todos los premios a que puede hacerse acreedor un artista en su país. *El Manzano* es una de sus últimas producciones, y puede considerarse una verdadera joya de la ficción.

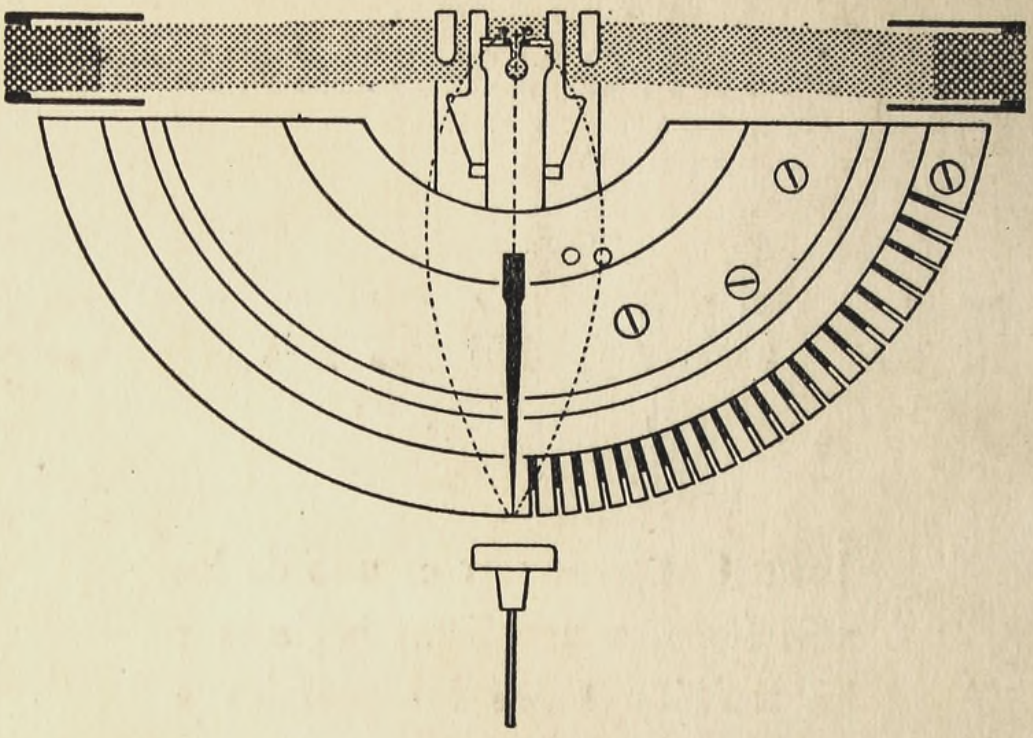
$ 22.—

★

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

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

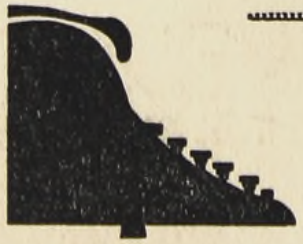


olivetti

Como una contribución al desarrollo de la industria argentina y con el objeto de lograr el máximo rendimiento de la escritura mecánica, Olivetti Argentina S. A. C. I. produce en nuestro país cintas para máquinas de escribir de seda natural.

La seda natural, por la finura de sus hilos y la estructura de su tejido, permite una mayor nitidez dentro de una gran resistencia y basta una suave presión para lograr una impresión perfecta.

Las cintas de seda natural son de gran duración y su desgaste es parejo. Se presentan en envases plásticos herméticos de 1 y 12 cintas.



Olivetti Argentina S.A.

BUENOS AIRES - San Martín 550 - T. E. 31-3

Precio: $

H0008047

S1CJ.15.1.1