Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

ALBERTO GIRRI — Propiedades de la magia.
SAMUEL BECKETT — Malone muere.
JAIME REST — Emotividad verbal y totalitarismo.
SILVINA OCAMPO — Las fotografías.
MANUEL PEYROU — Varidio.
JUAN J. HERNÁNDEZ — Lord Nelson; Codicia.
R. E. MODERN — Kafka y lo femenino.
M. A. LANCELOTTI — El ídolo.
JEAN PENARD — Martin du Gard y Gide.

CRÓNICAS Y NOTAS

José Luis Romero: Paz en sus "Memorias" • Guillermo de Torre: Un nuevo ensayista con "voluntad de estilo" • E. Anderson Imbert: Papeles • LIBROS: José Juan Bruera: El "Diccionario de Filosofía" de Ferrater Mora • Alicia Jurado: Américo Castro: "Santiago de España"; E. Anderson Imbert: "Los grandes libros de Occidente" • Virginia María Erhart: Sigfrido Raraelli: "Terán escritor" • Ricardo Orozco: Un excepcional testimonio • Ana O'Neill: Richard Chase: "La novela norteamericana" • R. E. M.: Werner Bock: "Momento y eternidad" • Roberto García Pinto: Edward Gordon Craig: "Del arte del teatro" • A. J.: Miguel Ángel Asturias: "Leyendas de Guatemala" • Julia Rodríguez Tomeu: "Olivia" por Olivia • Humberto Rodríguez Tomeu: Guy de Cars: "El solitario" • Osvaldo Cuadro: E. Sosa López: "La fábula" • Eugenio Guasta: Víctor Luis Molinari: "Poemas para mi retorno" • Joaquín O. Giannuzzi: Ariel Canzani: "Viaje al gris" • Virgilio Piñera: Alfred Jarry: "Ubú rey" • TEATRO, por Ernesto Schóo • Hugo Parpagnoli: ARTES PLÁSTICAS • Juan Pedro Franze: MÚSICA.

255

NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE 1958

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

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

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 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
S1CJ.15.1.1 28
H0008054

H. A. MURENA

EL CIRCULO DE LOS PARAISOS

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO CASARES
Precio $ 12.000 total
- 7 OCT 1998
Fecha

Otro libro
de poemas
del autor
de
La Vida Nueva
en el que
se reúnen diversas
piezas,
entre ellas varias
elegías.
$ 18.—

SUR

KRAFT

NOVEDADES EXTRAORDINARIAS

MARÍA ANTONIETA, por F. W. KENYON.
Apasionante novela biográfica debida a la pluma de un famoso retratista de personajes históricos.

GASPAR DE LA NOCHE, por ALOYSIUS BERTRAND.
Descripción de la vida antigua, extrañamente pintoresca y graciosa, llena de misterios y fantasías, en el más puro y poético estilo literario.

EL ÚLTIMO HURRA, por EDWIN O'CONNOR.
Notable y amena historia de las campañas y contiendas electorales de todos los tiempos y lugares, vista a través de un caso especial.

PAISAJE LUNAR, por MIKA WALTARI.
Seductora descripción de los rasgos representativos del espíritu finés: su amor a la belleza y a la libertad, en el estilo incomparable del notable escritor.

LA MÚSICA DE LOS ESTADO UNIDOS, por GILBERT CHASE.
Profundo y completo estudio de todas las corrientes musicales norteamericanas, a la vez técnico y popular. Atrae a entendidos e iniciados.

CAMPAÑA EN EL EJÉRCITO GRANDE, por DOMINGO F. SARMIENTO.
Todo el esfuerzo argentino realizado para derribar a la tiranía de Rosas, relatado por la ágil y vigorosa pluma de Sarmiento.

VOCABULARIO Y REFRANERO CRIOLLO, por TITO SAUBIDET.
El más minucioso y versado muestrario del habla rural argentina, profusamente ilustrado en colores y en negro.

ALLÁ LEJOS Y HACE TIEMPO, por GUILLERMO E. HUDSON.
La vida de la pampa argentina hacia la mitad del siglo pasado, contada con admirable estilo y extraordinaria belleza.

NUEVAS COPLAS DE MARTÍN FIERRO, por MARÍA DE VILLARIÑO.
Reconstrucción de las costumbres de la antigua vida de las pampas, según las normas directrices fijadas en el poema de Hernández.

HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA, por RICARDO ROJAS.
Grandiosa visión panorámica del desarrollo del pensamiento argentino, analizado a través de sus grandes obras y escritores. - En 9 volúmenes.

EN VENTA EN LAS LIBRERIAS Y EN

KRAFT

RECONQUISTA 319 FLORIDA 681

Directa

para una empresa de vuelo mundial

el avión más moderno del mundo! COMET 4

El avión de línea "a chorro" más probado del mundo.
Aerolíneas Argentinas siempre en primera línea mundial.
Sin vibraciones, sin ruidos, siempre con buen tiempo.
Tripulaciones millonarias del aire lo llevarán, muy pronto,
a todo el mundo en el más veloz y cómodo de los vuelos...
y con la reconocida hospitalidad argentina!

AEROLINEAS ARGENTINAS

SU compañía

31 años de experiencia respaldan nuestros servicios

El prestigio está pendiente de un alfiler !

Por muy sólido que sea un prestigio,
está siempre pendiente de pequeños detalles...
Hay que mantenerlo a través del tiempo,
para seguir mereciendo las preferencias del público.
Esto es lo que hace Gath & Chaves desde 1883,
brindando artículos nobles y respaldados por un sello
que es ya sinónimo de la máxima garantía.

Gath & Chaves

SEÑORAS: CONFECCIONES · SPORT · MODAS · TAPADOS · LENCERIA · BATONES · ARTICULOS DE PUNTO

CORSES · MEDIAS · ZAPATERIA · GUANTES · **CABALLEROS:** CONFECCIONES · SASTRERIA · CAMISERIA · CORBATERIA

BONETERIA · GUANTES · SOMBRERERIA · ZAPATERIA · SPORT · **NIÑOS:** CONFECCIONES · PARA VARONES · CONFECCIONES

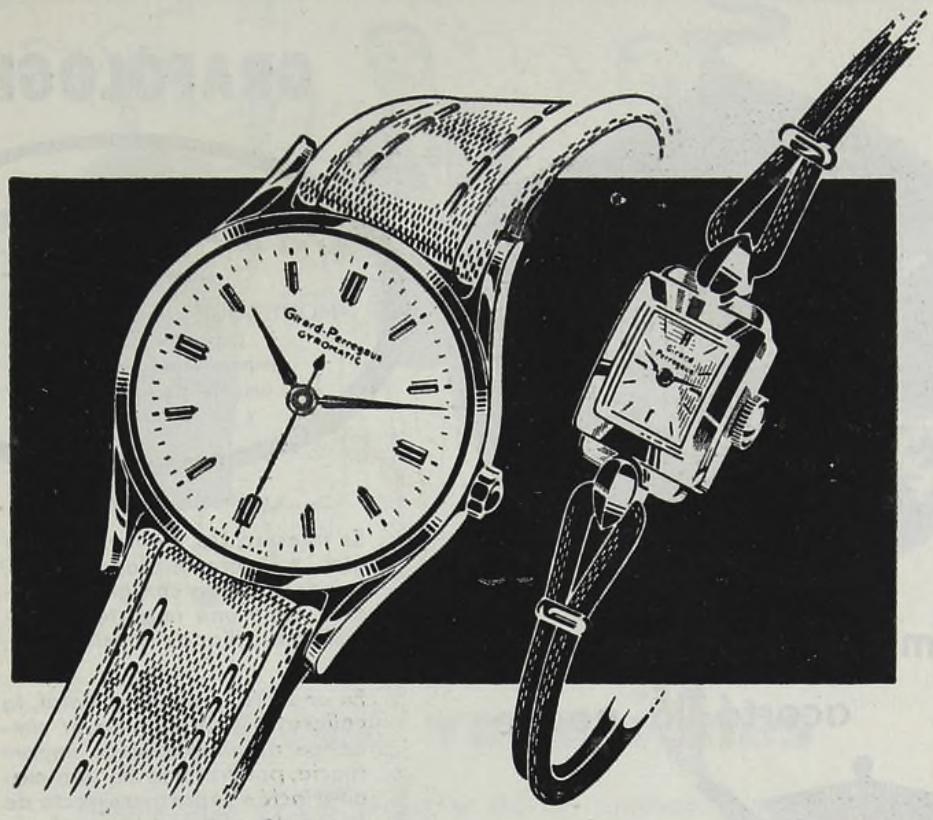
PARA NIÑAS · MODAS · DELANTALES · LENCERIA · BONETERIA · ZAPATERIA · COLEGIALES · BEBES · **HOGAR:** MUEBLERIA · TAPICERIA

ALFOMBRAS · BAZAR · MENAJE · COLCHONES · ARTICULOS ELECTRICOS Y SANITARIOS · **TELAS:** TEJIDOS · SEDERIA

LANERIA · CAMA · BAÑO · NOVEDADES · MERCERIA · GARNITURES · MARROQUINERIA · MAQUINAS DE COSER · **VARIOS:** PERFUMERIA · JUGUETERIA

COMESTIBLES · BEBIDAS · FIAMBRERIA · PASTELERIA · BOMBONERIA · VALIJERIA · MANTAS · "SERVICE" · TEA ROOM · PELUQUERIA · TALLER RELOJERIA

FLORIDA Y CANGALLO (R. 98) Y SUCURSALES EN EL INTERIOR DE LA REPUBLICA



LINEA DE LUJO A NUEVA YORK Y ESCALAS

Viaje en las suntuosas y confortables Motonaves:

RIO DE LA PLATA
RIO JÁCHAL
RIO TUNUYÁN

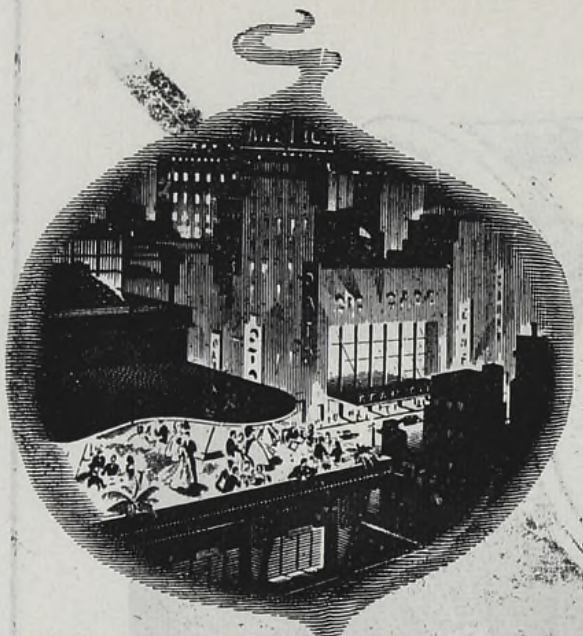
17 días de verdadero descanso, en un ambiente amable y cordial.

Consulte a su Agencia de Viajes o directamente a:

FLOTA MERCANTE DEL ESTADO

25 de Mayo 459
Buenos Aires

T. E. 32 - 6311
República Argentina



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

PERSONALIDAD y GRAFOLOGIA

dinam

Montesquieu

"MONTESQUIEU tenia la letra correspondiente a su emperamento cuidadoso, amante de la exactitud y de la observación".

Se interesa Ud. por la grafología...? El caracterólogo Klages, la consideraba con gran seriedad como una importante disciplina auxiliar de la psicología.

En una "fisiognómica" total, la caligrafía cobra un valor simbólico de inapreciable importancia, por tratarse de una manifestación expresiva directa de la individualidad, que involucra temperamento, educación y carácter.

Use sólo finísimos instrumentos de escritura, que expresen sensible, fiel y dócilmente sus más sutiles modulaciones anímicas.

PLUMAFUENTE

RIVER

y lapicera a bolilla TRES-CERO-TRES finisimos instrumentos de expresión caligráfica.

Calidad se escribe con

PLUMAFUENTE

RIVER

jerarquía en escritura

FINISIMA .... DISTINGUIDA PERDURABLE.!

PRESTIGIADA POR
THE RIVER PLATE SUPPLY COMPANY S.A.C.
DISTRIBUIDORA DE LA LAPICERA A BOLILLA

303

Felices vacaciones

Ahora que va Ud. a gozar de un merecido descanso piense en las posibilidades que Air France le ofrece. Piense en lo feliz que hará a su familia brindándole unas vacaciones compensatorias de los desvelos de su esposa y de las magníficas calificaciones obtenidas por sus hijos.

Gracias a la clase turista Ud. puede ofrecer a los suyos un magnífico viaje. Reflexione en que por el precio de dos pasajes de primera clase puede Ud. casi comprar tres en clase turista.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Air France, además, pone a su disposición en sus 6 vuelos semanales toda una gama de excelentes servicios (primera clase, clase turista y camas) en su línea Buenos Aires - París y el avión más experimentado del Atlántico Sur, el Super G Constellation.*

**2 Servicios Air France* **2 servicios Lufthansa*
**2 servicios Alitalia*

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

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

CUNNINGTON

MEDIAS PARIS

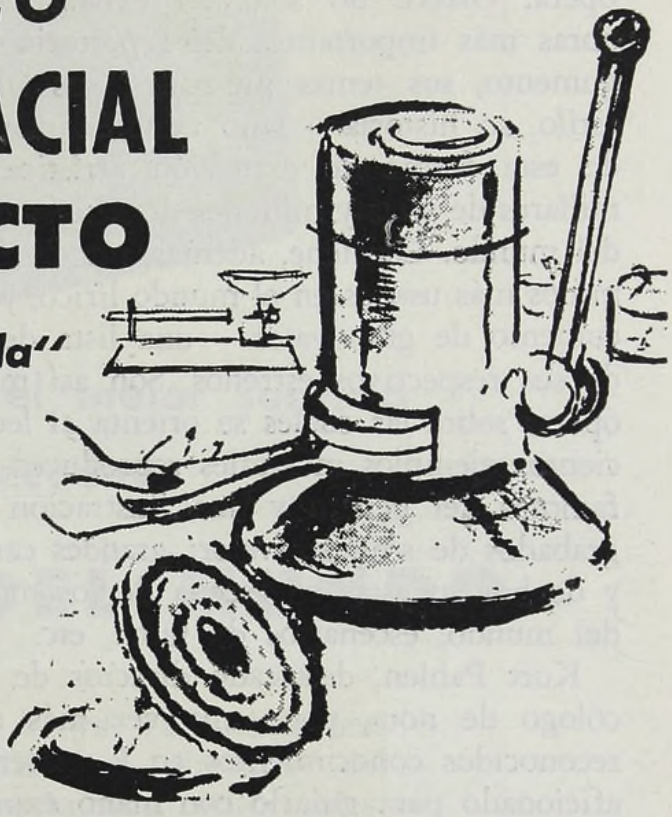
Charles of the Ritz

presenta

EL UNICO
POLVO FACIAL COMPACTO

"hecho a medida"

para su tono de cutis



Que se mezcla y prepara en esta **prensa única,** ante sus propios ojos, y se le entrega en un elegante estuche.

Exclusivamente en

HARRODS o en GATH & CHAVES

PARIS - LONDRES - NUEVA YORK - RIO DE JANEIRO - BUENOS AIRES

LA OPERA

por

KURT PAHLEN

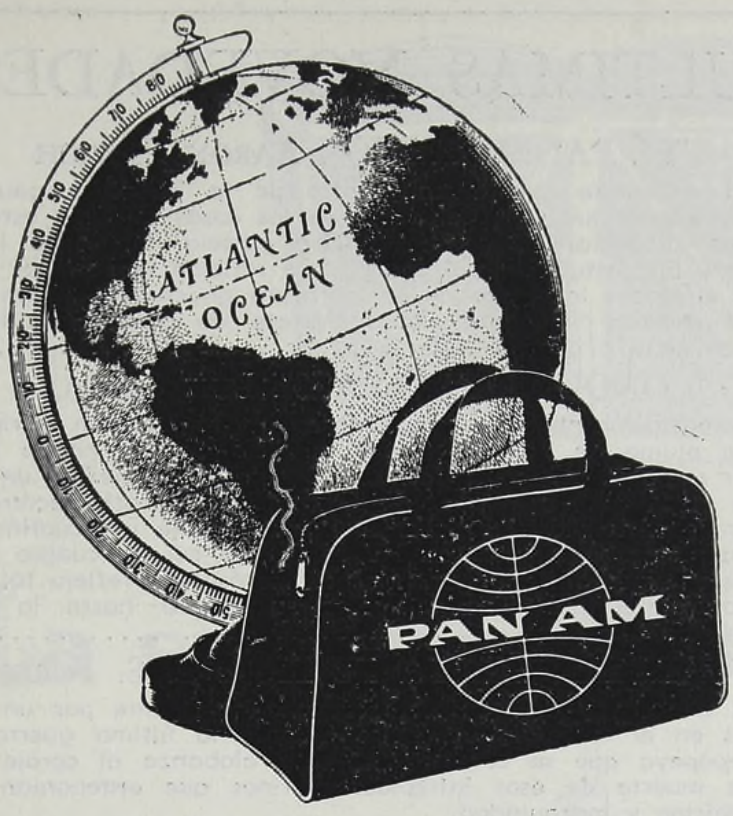
Este libro es una amplia guía para el aficionado de la ópera. Ofrece no sólo un exhaustivo análisis de las obras más importantes del repertorio mundial —su argumento, sus temas musicales, sus interpretaciones, su estilo, su historia— sino también una historia sintética de esta forma de expresión artística que cuenta con millares de salas y millones de adictos en todos los países del mundo. Contiene, además, un diccionario de los términos más usados en el mundo lírico, y finalmente —documento de gran valor— una lista de obras y la fecha de sus respectivos estrenos. Son así mucho más de mil óperas sobre las cuales se orienta al lector; más de trescientos ejemplos musicales reproducen las melodías más famosas del género y una ilustración abundante reúne grabados de singular valor; grandes cantantes de antaño y de hoy, puestas en escena de los más célebres teatros del mundo, escenarios de fama, etc.

Kurt Pahlen, destacado director de orquesta y musicólogo de nota, pone una vez más su archivo y sus reconocidos conocimientos en la materia al servicio del aficionado para guiarlo con mano experta por los complicados caminos de ese gran universo de ficción que es la ópera, en el que se unen tan íntimamente el difícil arte de la representación escénica con el arte insigne de la música.

EMECÉ EDITORES, S. A.

ADMINISTRACION Y VENTAS: **LUZURIAGA 38 - T. E. 23-7739**

DEPARTAMENTO DE EDICIONES: **BOLIVAR 177, 6º P. T. E. 33-0821**



Pan American ofrece el mejor servicio y el más frecuente

ALREDEDOR DEL MUNDO

Dondequiera que usted vaya... va Pan American. A Norte América, Europa, Oriente... alrededor del mundo entero ¡y siempre en los lujosos, confortables, y gigantescos Clippers!

Ya sean cientos o miles los kilómetros que usted vuele, siempre gozará del beneficio que da la experiencia de Pan American. Una experiencia que ninguna otra línea aérea puede igualar.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Cía. de Aviación Pan American Argentina, S. A. C. F. e I.
Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111 y 45-9861

ULTIMAS NOVEDADES

"EL PADENTRANO", Aaron Esevich

Producción realmente excepcional dentro de la literatura gauchesca, el gran conocimiento que posee el autor de las cosas nuestras está abonado por algunas circunstancias que le añaden especial interés al lector.
El carácter y las costumbres del gaucho que reflejan impresiones puramente personales en todas las obras de la literatura gauchesca, hallan en Aaron Esevich el prosista imparcial fiel intérprete de nuestra tradición.
Un volumen de 216 págs. ..... **$ 100.—**

"CONQUISTA SALVAJE", Luis Gasulla

La Patagonia de contornos semifabulosos ha tentado en varias oportunidades la pluma de nuestros escritores. Luis Gasulla no se ha dejado seducir por esa equivocada perspectiva. "Conquista salvaje" es un verdadero fragmento de la historia viva de la región. Para lograrlo recorrió durante años su inmenso territorio, se adentró en su paisaje y escudriñó hasta el fondo el alma de sus habitantes. Ha construído así un cuadro vigoroso y equilibrado apoyado en una trama de perfiles ásperos, reflejo tal vez de la misma naturaleza, que lleva a veces su dureza hasta la hostilidad.
Un volumen de 375 págs. ..... **$ 60.—**

"GUARDIÁN HASTA EL FIN", C. S. Forester

Relato de un convoy de transporte atacado duramente por un grupo de submarinos en el cruce del Atlántico durante la última guerra mundial. Gloriosa epopeya que se convierte en una alabanza al coraje frente al peligro de muerte de esos intrépidos marinos que anteponían el deber a todo egoísmo y mezquindad.
Un volumen de 278 págs. ..... **$ 60.—**

"LA ATRACCIÓN DE LA SELVA", Eduardo Barros Prado

La selva conquista y enamora, muchos violan su secreto pero pueden salir de su dominio sólo aquellos que son más fuertes que su misterio.
Mientras nos va contando con su estilo exaltado y romántico el avatar de los indios sufrientes, advertiremos cuánta es la nostalgia salvaje que siente el autor por aquel mundo de animales feroces y criaturas primitivas.
Un volumen de 326 págs. ..... **$ 70.—**

"VUELO AL INFIERNO", Hans Bestram

Odisea de dos jóvenes aviadores que en 1932 intentan por vez primera dar la vuelta al mundo en un hidroavión, y caen al promediar el viaje en una perdida costa agreste. No basta el coraje para vivir, es necesaria la fe, y tras 53 días de fantástica odisea, esa enorme fe los salva restituyéndolos a la civilización.
Un volumen de 145 págs. ..... **$ 60.—**

"LA MULANIMA", Carlos B. Quiroga

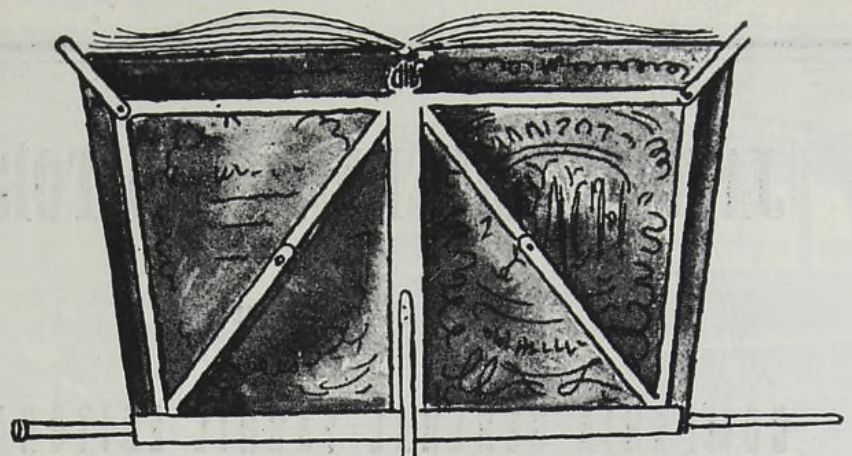
Poema de largo aliento, esta enjundiosa producción puede considerarse como la epopeya de la montaña, así como "Martín Fierro" lo es de la llanura. Obra de sabor localista, pero con amplia visión de patria y proyección universal, pues canta la redención del hombre por su propio esfuerzo, admite el parangón con las mejores de nuestra lengua.
Un volumen de 256 págs. ..... **$ 90.—**

EDICIONES PEUSER

San Martín y Cangallo - Florida 750 - Rivadavia 2718
Lima 1686 - Boedo 735

LA PLATA - ROSARIO - MENDOZA - CORDOBA - RIO CUARTO

y librerías de todo el país



La sinfonía "universal"

Cuando un joven compositor preguntó al gran Mozart cómo se escribía una sinfonía, el maestro le aconsejó que comenzara por composiciones más sencillas. Y como el joven replicase que él, Mozart, había compuesto sinfonías a los nueve años, le respondió: "Cierto, pero nunca pregunté cómo se hacían."

Los hombres de ciencia que trabajan en los centros de investigaciones que SHELL posee en Holanda, Gran Bretaña y los Estados Unidos de Norte América, tampoco preguntan cómo se descubren nuevas aplicaciones del petróleo; en cambio, investigan. Y con cada nuevo descubrimiento, van forjando la Sinfonía "Universal del Petróleo", facilitando el progreso de la civilización y haciendo llegar los beneficios de sus investigaciones a la ciencia, la medicina, la industria, la agricultura y la familia.

SHELL

JACOBO MUCHNIK EDITOR

se convierte en

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

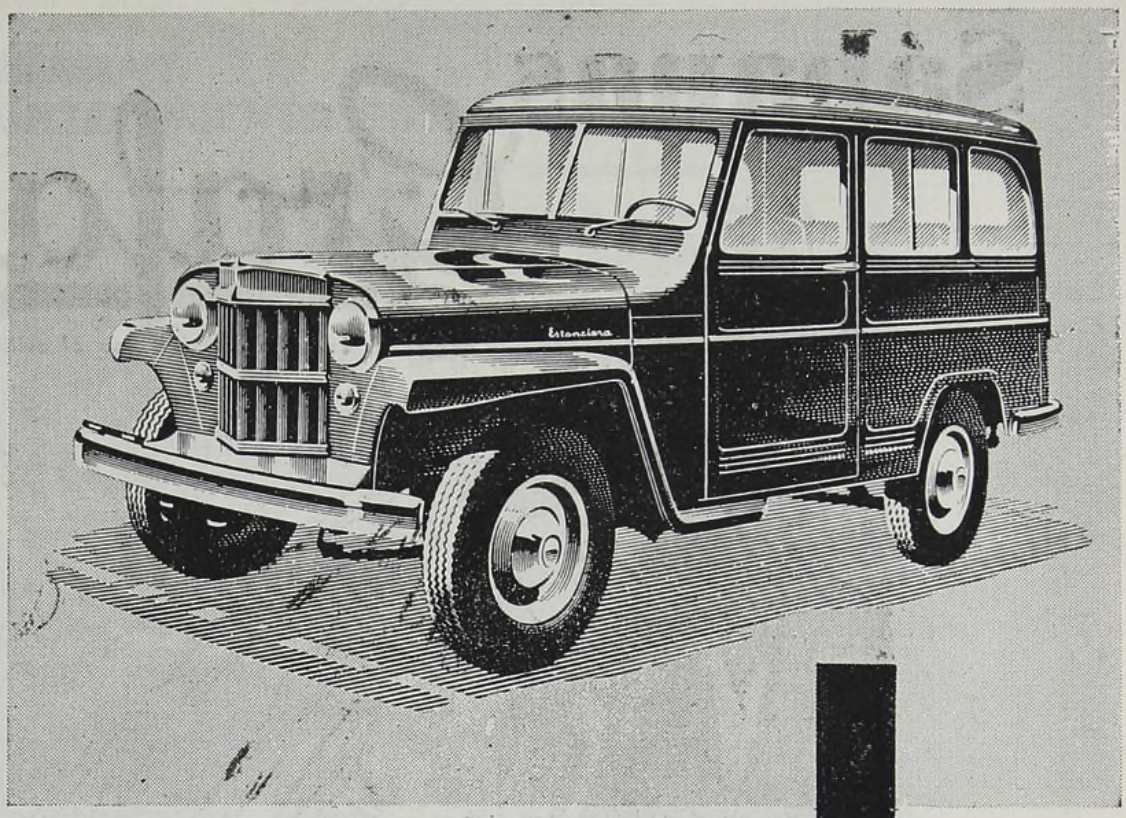
Esta noticia señala algo más que el promisorio nacimiento de una importante empresa destinada a servir a la causa del libro: es la consagración de un sello ya prestigioso que al transformarse en sociedad anónima se vigoriza para continuar con nueva intensidad una acción editorial moderna y pujante, comenzada bajo inmejorables auspicios y acogida con unánime aplauso por lectores, críticos y libreros de todo el mundo de habla castellana.

La Compañía General Fabril Editora se propone merecer la estimación y el favor de unos y otros. Su orientación futura, ramificada y ampliada, será fiel al espíritu reflejado en su catálogo inicial, constituído por los títulos que fueran publicados con el sello originario. Su dirección general continuará siendo ejercida por Jacobo Muchnik, quien agradece en esta ocasión las múltiples voces amigas que con su generoso estímulo contribuyeron a hacer posible este acontecimiento.

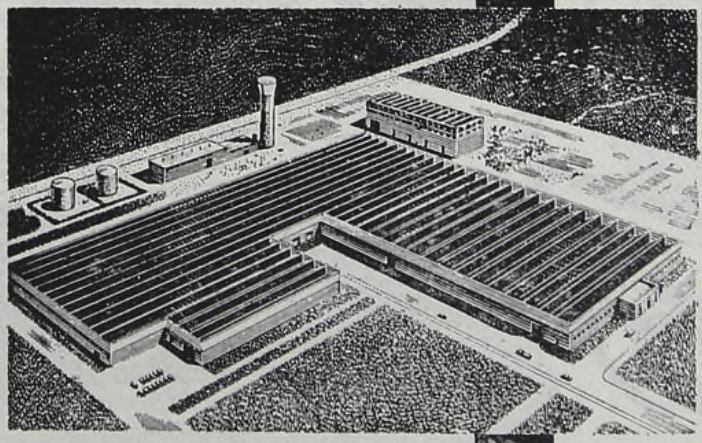
COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

(Sociedad Anónima en formación)

LAVALLE 1527 / BUENOS AIRES



INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA



Sábanas Grafa

La marca está en el orillo

EL ACONTECIMIENTO EDITORIAL DE 1958

Diccionario Enciclopédico

LAROUSSE UNIVERSAL

ilustrado

ACABA DE APARECER

LA MAS RIGUROSA REVISION ENCICLOPEDICA PUBLICADA HASTA LA FECHA

Sus tres densos volúmenes abarcan la suma ordenada de los conocimientos humanos.
Sus claros y autorizados artículos brindan la seguridad de una respuesta inmediata, el acceso al estudio profundizado y una visión cabal de la complejidad de nuestro mundo.

DESDE 1852 LAROUSSE REGISTRA EL PRESENTE Y ATESORA EL PASADO

Obténgalo desde ya adhiriendo a las grandes facilidades que ofrece nuestro plan especial de presentación "LAROUSSE UNIVERSAL 1958"

Examínelo en nuestros salones, Av. Córdoba 400, a dos cuadras de Florida, o envíenos este cupón.

EDITORIAL LAROUSSE - Av. Córdoba 400 - Bs. As.

Sírvanse proporcionarme folleto ilustrado de 16 páginas a todo color sobre el LAROUSSE UNIVERSAL ILUSTRADO y sus facilidades de adquisición.

Nombre ..... Nº .....

Calle .....

Piso ..... Ciudad .....

EDITORIAL LAROUSSE

Los Mayores Editores de Obras Enciclopédicas del Mundo

AV. CORDOBA 400 - T. E. 31-6430 - BUENOS AIRES

Representante en el Paraguay: Agencia de Librerías de Salvador Nizza
PRESIDENTE FRANCO 39-43 ASUNCION

Representante en el Uruguay: Mosca Hnos. S. A.
AV. 18 de JULIO 1578 - MONTEVIDEO

La vajilla fina ¡más económica!

Nuevo

RIGOPAL

marfil y verde nilo

Producida por los fabricantes de vidrio marca "Pyrex"

Cristalerías Rigolleau S. A.

Moreno 570 - Sección Artística - Buenos Ai

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 31

ESPAÑA 1958

DIONISIO RIDRUEJO: *Perspectivas del futuro político.*

MIGUEL SÁNCHEZ MAZAS: *La crisis social del régimen.*

X. X. X.: *Las bases teóricas del "Opus Dei".*

"J. CASTELLANO": *Mitos y realidades de Falange.*

RAYMOND ARON: *La responsabilidad social del filósofo.*

IGNAZIO SILONE: *Thomas Mann y la política.*

A. DE SAINT EXUPERY: *Cartas a un amigo.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, JUAN ANTONIO SOLARI, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, ISABEL CABEZAS, etc., 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

NOVEDADES

PABLO NERUDA, **Estravagario** . . . . . **$ 130.—**
Libro extraordinario. En él, el gran poeta chileno une a sus nuevas formas líricas la ilustración gráfica mostrando de esta forma un fino sentido del humor.

ENRIQUE AMORIM, **La desembocadura** . . . . . **$ 30.—**
Una novela que nos presenta, a través del drama de una familia, el desarrollo de unos lugares del campo uruguayo.

ALEJANDRO LIPSCHUTZ, **Tres médicos contemporáneos** **$ 100.—**
La vida y la obra de Pavlov, Freud y Schweitzer en un libro concienzudamente documentado y vivamente expuesto.

HÉCTOR VELARDE, **La pirámide invertida** . . . . . **$ 50.—**
Un recorrido crítico-humorístico del arte desde las pirámides de Egipto al arte abstracto.

ARTURO SERRANO PLAJA, **Galope de la suerte** . . . . **$ 40.—**
Libro poético firmemente enraizado en la tradición hispánica de un notable valor español.

EMMA DE CARTOSIO, **El arenal perdido** . . . . . **$ 30.—**
Libro en que se funden, en limpia especie lírica, el intenso dramatismo de la inspiración y el rigor elocutivo.

NUEVAS EDICIONES

IMRE NAGY, **Contradicciones del comunismo** (2ª ed.) . . **$ 70.—**
SÖREN KIERKEGAARD, **Temor y temblor** (2ª ed.) . . . . **$ 40.—**
LORENZO LUZURIAGA, **La educación nueva** (5ª ed.) . . **$ 55.—**

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

H. R. LENORMAND, **Los fracasados** (núm. 33, 3ª ed.) . . **$ 25.—**
S. y J. ÁLVAREZ QUINTEROS, **Amores y amoríos**
(núm. 52, 5ª ed.) . . . . . **$ 25.—**

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

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)

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. Coyoacán 1035 o al Apartado Postal Nº 965. México 1, D. F. Rep. Mexicana.

Haga Ud. su estantería!

con

esta-meta

PATENTE ARGENTINA Nº 98-946

ESTA-META
es de práctica aplicación en:

oficinas
depósitos
bibliotecas
hospitales
colegios
comercios
cocinas
etc.

ménsulas

metálicas

desplazables

sobre

rieles

Industria Argentina

Terminales de estantes
y soporte de rieles

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

ITURRAT

S. R. L. Cap. $ 3.000.000

Krishorlal Mashruwala

GANDHI y MARX

Presentación por **Lanza del Vasto**
Introducción por **Vinoba Bhaave**

Una vivaz confrontación de dos filosofías que frecuentemente han sido identificadas y que según el autor, un discípulo de Gandhi, se diferencian agudamente. Este libro pertenece a la colección "Pensamiento Gandhiano" que dirige Lanza del Vasto. Traducción de Enrique Pezzoni. 136 páginas . . **$ 45.—**

EDITORIAL SUR S. R. L.
SAN MARTIN 689 - BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 255 NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1958

PROPIEDADES DE LA MAGIA

CIRCULO

que trazado con carbones
y encerrando un cuadrado,
un triángulo, una piedra imán,
un sello donde se lee un nombre,
dos talismanes,
y un castillo ruinoso,
es la ruta cabalística
de la eternidad, del infinito,
del espacio, de lo desconocido,
del tiempo, de lo oculto,
de las apelaciones
y despedidas de los genios.

Vacío,
con un punto en el centro,
será el ojo abierto,
la figura de la Revelación:
"Y dijo Dios, hágase la luz".

ATRIBUTOS

Su lugar,
aquél donde nunca llega
el fulgor de los meteoros.

Su perfume,
la sangre de cualquier animal
cuya piel sea negra.

Su hora,
el amanecer de los viernes.

Su signo,
el que domina el elemento tierra.

Su color,
el pardo leonado
y el pardo rojizo.

Su fuerza,
allí donde ocurra el incesto,
la sodomía, la bestialidad.

¡Brujo!

CUCHILLO

En la hora de Júpiter
te meteremos en el fuego
y después en sangre de topo
hasta templar el instrumento.

Mango de hueso, acero nuevo
protector de nuestros trabajos
contra el Espíritu Inmundo,
contra los enemigos de tu metal,
contra ti mismo si por descuido
quedas con el filo para arriba.

REGLAS

¿Actuamos sobre el buey
para contenerlo, desarmarlo?,
pues entonces
convirtámonos en su yerba
y en la picana
que dirige sus movimientos.

¿Hay que detener al pájaro veloz?,
pongan en giratoria acción
el espejo de mil facetas
hasta que la ofuscada alondra
se deje tomar con la mano.

¿Ansiamos dominar al prójimo
para conocerlo más que él mismo,
tal como es, pasivo, indefenso,
dulce y acariciador
con quienes le llevan comida?,
que los conjuros deshagan sus máscaras
de tigre, jabalí, buitre, loro,
y aniquilen su rostro, el color,
el modo de andar, la voz,
la escritura que lo representa y sobrevive.

PARACELSO

Si les revelo
que ni yo ni ningún humano
tiene dones propios,
y que mis poderes
salen del ciego amor
a las inteligencias celestiales
ayudado por los Libros Sagrados
y la contemplación interna,

escuchan y crean, sólo así
me confiarán cuerpos y almas
que por la norma de las afinidades
y de la simpatía y antipatía
renuevo y curo.

Solamente así
se entenderá qué pretendo
al relacionar Sol y corazón,
Luna y cerebro, Saturno y bazo,
Mercurio y pulmón,
Venus y riñones,
qué insinuo
al observar en la sangre menstrual
veneno y propiedades extraordinarias.

ALBERTO GIRRI

MALONE MUERE

EL HOMBRE se llama Saposcat. Como su padre. ¿Nombre de pila? No lo sé. No habrá de necesitarlo. Sus parientes lo llaman Sapo. ¿Quiénes? No lo sé. Algunas palabras sobre su juventud. Es necesario.

Era un muchacho precoz. Poco dotado para los estudios, no veía la utilidad de los que le hacían seguir. Asistía a las clases con la cabeza en otra parte, o vacía.

Asistía a las clases con la cabeza en otra parte. Pero le gustaba la aritmética. Pero no le gustaba el modo que tenían de enseñársela. Le gustaba el manejo de números concretos. Todo cálculo le parecía ocioso cuando no se precisaba la naturaleza de la unidad. Se aplicaba, en público y en privado, al cálculo mental. Y las cifras que entonces maniobraba en su cabeza la poblaban de colores y de formas.

Qué tedio.

Era el mayor. Sus padres eran pobres y enfermizos. A menudo les oía hablar de lo que habría que hacer para sentirse mejor y tener más dinero. Siempre le llamaba la atención la vaguedad de aquellas palabras y no lo sorprendía que a nada condujeran. Su padre era vendedor en una tienda. Le decía a su mujer: "Será necesario que encuentre trabajo por la noche y el sábado por la tarde". Agregaba con voz moribunda: "Y el domingo". Su mujer respondía: "Pero si trabajas más caerás enfermo". Y el señor Saposcat convenía en que haría mal, en efecto, no descansando el domingo. Pero no era débil hasta el punto de no poder trabajar por la noche los días de semana y el sábado por la tarde. "¿Trabajar en qué?", preguntaba su mujer. "En llevar libros, quizá", respondía él. "¿Y quién se ocupará del jardín?", decía su mujer. La vida de los Saposcat estaba llena de axiomas, uno de los cuales establecía el criminal absurdo que es un jardín sin rosas, con el césped y los caminos descuidados. "Si cultivara legumbres", decía él. "Cuesta menos comprarlas", decía ella. Sapo escuchaba maravillado estas conversaciones. "Piensa en el precio del abono", decía su madre. Durante el silencio que seguía a estas palabras el señor Saposcat reflexionaba, con esa aplicación que ponía en todos sus actos, en el costo del abono que le impedía dar a los suyos una vida más holgada, esperando que su mujer se acusara, a su vez, de no rendir el máximo de que era capaz. Pero ella se dejaba persuadir fácilmente de que no podría trabajar más aún sin poner su vida en peligro. "Piensa en los gastos de médico que nos ahorramos", decía el señor Saposcat. "Y de farmacia", decía su mujer. Sólo les quedaba la posibildad de mudarse a una casa más modesta. "Pero ya estamos bastante estrechos", decía la señora Saposcat. Daban por cierto que lo estarían cada año más y más, hasta que el día de la partida de los mayores, compensando la llegada de los recién nacidos, estableciera una especie de equilibrio. Después la casa se vaciaría poco a poco. Y por fin quedarían ellos dos solos, con sus recuerdos. Entonces sería tiempo de mudarse. El estaría jubilado. Ella, exánime. Alquilarían una casita de campo. Allí, como no necesitarían abono, podrían comprar una carreta. Sus hijos, sensibles a los sacrificios que hicieron por ellos, los ayudarían a subsistir. Así, en pleno ensueño, terminaban casi siempre esos conciliábulos. Diríase que los Saposcat extraían la fuerza de vivir de la perspectiva de su impotencia. Pero a veces, antes de llegar a ese término, examinaban el caso de su hijo mayor. "¿Qué edad tiene?", preguntaba el señor Saposcat. Su mujer se lo decía. Estaba convenido en que esos informes eran de su resorte. Pero ella se equivocaba siempre. El señor Saposcat tomaba por su cuenta la cifra equivocada, la repetía varias veces en voz baja, pasmado,

como si se tratara del alza de un artículo de primera necesidad, el precio de la carne, por ejemplo. Y al mismo tiempo buscaba en el aspecto de su hijo un alivio a lo que acababa de enterarse. ¿Era, a lo menos, un buen trozo de carne? Sapo miraba el rostro de su padre, triste, asombrado, afectuoso, decepcionado y, no obstante ello, esperanzado. ¿Pensaba en la fuga implacable de los años, o en el tiempo que pondría a su hijo en condiciones de llegar a ser un hombre asalariado? A veces expresaba con cansancio su pesar por no ver a su hijo más empeñado en volverse útil. "Es preferible que prepare sus exámenes", decía su mujer. A partir de un motivo dado, sus cerebros pensaban al unísono. No tenían conversación propiamente dicha. Usaban de la palabra un poco como el maquinista de sus banderas, o de su linterna. O bien se decían: Bajemos aquí. Una vez señalado su hijo, se preguntaban con tristeza si no era propio de los espíritus superiores fracasar en el escrito y cubrirse de ridículo en el oral. Y no siempre les bastaba contemplar en silencio el mismo paisaje. "A lo menos, su salud es buena", decía el señor Saposcat. "No tanto", decía su mujer. "Pero no tiene nada serio", decía él. "A su edad, sería el colmo", decía ella. Ignoraban por qué estaba destinado a una profesión liberal. Eso también iba de suyo. Era por lo tanto inconcebible que fuera inapto para ella. Preferentemente, lo veían médico. "Nos cuidará cuando seamos viejos", decía la señora Saposcat. Y su marido respondía: "Lo veo *más* bien cirujano", como si a partir de cierta edad las personas fueran inoperables.

Qué tedio. Y a esto llamo jugar. Me pregunto si, a pesar de mis precauciones, no continúa tratándose de mí. ¿Seré incapaz, hasta el fin, de mentir sobre otra cosa? Siento acumularse ese negro, distribuirse esa soledad en los cuales me reconozco, y me siento llamado por esa ignorancia que podría ser hermosa y que sólo es cobardía. No sé muy bien lo que digo. No es así como se juega. Bien pronto no sabré ya de dónde sale mi pequeño Sapo, ni qué le espera. Tal vez haría mejor en abandonar este cuento y pasar al segundo, o, inclusive, al tercero, el de la piedra. No, sería lo mismo. Sólo tengo que prestar más atención. Antes de ir más lejos voy a reflexionar en lo que digo. A cada amenaza de ruina me detendré para inspeccionarme tal cual soy. Eso quería evitar, precisamente. Pero es el único medio, sin duda. Después de este baño de cieno sabré admitir mejor un mundo donde no llame la atención. Qué manera de razonar. Abriré los ojos, me miraré temblar, tragaré mi sopa, miraré el hatillo de mis posesiones, daré a mi cuerpo las viejas órdenes que lo

sé incapaz de obedecer, consultaré mi conciencia caduca, arruinaré mi agonía para vivirla mejor, ya lejos del mundo que por fin se dilata y me deja pasar.

He tratado de reflexionar en el principio de mi cuento. Hay en él cosas que no comprendo. Pero son insignificancias. No tengo más que continuar.

Sapo no tenía amigos. No, eso no anda.

Sapo estaba en buenos términos con sus pequeños camaradas, sin ser exactamente querido por ellos. Rara vez el holgazán es un solitario. Boxeaba y luchaba bien, corría con agilidad, hablaba mal, con humorismo, de sus profesores y en ocasiones hasta llegaba a responderles con insolencia. ¿Corría con agilidad? Bueno, al diablo. Un día, acosado por preguntas, exclamó: "¡Puesto que le digo a usted que no sé!" Pasaba en el colegio la mayor parte del tiempo a causa de los deberes y penitencias que debía hacer y cumplir fuera de hora, y por lo común no volvía a su casa hasta las ocho de la tarde. Se sometía filosóficamente a estas vejaciones. Pero no se dejaba pegar. La primera vez que un maestro, harto ya de dulzura y razonamientos, avanzó férula en mano hasta Sapo, éste se la arrancó y la tiró por la ventana, que estaba cerrada a causa del invierno. Había motivos para expulsarlo. Pero Sapo no fué expulsado, ni entonces ni después. Buscaré con la cabeza fresca las razones por las cuales Sapo no fué expulsado, si bien lo merecía ampliamente. Porque quiero que en su historia haya la menor sombra posible. Una sombra pequeña, en sí misma, en el momento, no es nada. No se piensa más en ella y se continúa en la claridad. Pero conozco la sombra. Se acumula, se hace más densa, de pronto estalla y lo sumerge todo.

No he podido saber por qué no fué expulsado. Me veo en la obligación de dejar este problema sin resolver. Trato de no regocijarme por ello. Pronto alejaré a mi Sapo de esta incomprensible indulgencia, lo haré vivir como si hubiera sido castigado de acuerdo con sus méritos. Volveremos la espalda a esa nubecita, pero no la olvidaremos. No cubrirá el cielo cuando estemos desprevenidos, no levantaremos de pronto los ojos, en pleno campo raso, lejos de todo

refugio, a un cielo de tinta. Está decidido ya. No veo otra solución. Trato de arreglármelas lo mejor posible.

A los catorce años era un muchacho robusto, sonrosado. Tenía las muñecas y los tobillos gruesos, lo que hacía decir a su madre que algún día sería más alto que su padre. Curiosa deducción. Pero lo que tenía de más llamativo era su cabezota redonda, con los cabellos rubios, duros y erizados como los pelos de un cepillo. Hasta sus maestros no podían menos de encontrarle una cabeza inteligente y les era tanto más penoso no poder inculcar nada en ella. "Nos asombrará a todos un día", decía su padre cuando estaba de buen humor. El cráneo de Sapo era la causa de que se hubiera formado esta buena opinión y de que pudiera mantenerla contra viento y marea. Pero soportaba mal la mirada de su hijo, evitaba encontrarla. "Tiene tus ojos", le decía su mujer. Entonces el tiempo se le hacía largo al señor Saposcat para quedarse a solas y escrutar sus ojos en el espejo. Eran apenas azules. "En más claro", decía la señora Saposcat.

Sapo amaba la naturaleza, se interesaba

Qué idioteces.

Sapo amaba la naturaleza, se interesaba en los animales y las plantas y levantaba de buena gana los ojos al cielo, día y noche. Pero no sabía mirar esas cosas, nada le enseñaban acerca de ellas las miradas que les prodigaba. Confundía los pájaros entre sí, y los árboles, y no lograba distinguir unos cereales de otros. No asociaba los azafranes con la primavera, ni los crisantemos con el otoño. El sol, la luna, los planetas y las estrellas no le planteaban problemas. Aceptaba con una suerte de alegría no comprender todas esas cosas extrañas y a veces hermosas que habrían de rodearlo durante su vida entera y cuyo conocimiento lo tentaba por instantes, como todo aquello que venía a inflar el murmullo: Tú eres un simple. Pero le gustaba el vuelo del gavilán y sabía reconocerlo entre todos. Inmóvil, seguía con los ojos los largos vuelos planeados, la espera temblorosa, las alas que se alzan para caer a plomo, la nueva, rabiosa ascensión, fascinado por tanta necesidad, altivez, paciencia, soledad.

No abandonaré todavía. He terminado mi sopa y he vuelto a mandar la mesita a su sitio, junto a la puerta. Acaba de iluminarse una de las dos ventanas de la casa de enfrente. Por las dos ventanas quiero decir la que puedo ver siempre, sin levantar la cabeza de la almohada. A decir verdad, no son dos ventanas enteras, sino una entera y parte de la otra. Esta última acaba de iluminarse. Durante un segundo he podido ver a la mujer que iba y venía. Después ha corrido las cortinas. Hasta mañana no habré de verla, quizá su sombra de tiempo en tiempo. No siempre corre las cortinas. El hombre no ha vuelto aún. He pedido cierto movimientos a mis piernas, a mis pies. Tan bien los conozco que he podido sentir el esfuerzo que hacían para obedecerme. He vivido con ellos ese pequeño espacio de tiempo en que cabe todo un drama, entre el mensaje recibido y la respuesta desolada. A los viejos perros les llega la hora en que, silbados por el dueño que se va con el bastón en la mano, al alba, no pueden ya precipitarse hacia él. Entonces permanecen en su nicho, o en la canasta, aunque no estén atados, y escuchan alejarse los pasos. También el hombre está triste, pero el aire y el sol lo consuelan pronto y hasta la noche no piensa en su viejo compañero. Las luces de su casa le desean la bienvenida y un débil ladrido le hace decir: "Ya es tiempo de que lo haga matar". Lindo fragmento. Y en seguida saldrá todavía mejor. Voy a hurgar un poco en mis cosas. Después meteré la cabeza debajo de las mantas. Después saldrá mejor, para Sapo y para aquel que lo sigue, que sólo quiere seguirlo y dejarse guiar por él, y por caminos claros y sufridos.

La tranquilidad y los silencios de Sapo no estaban hechos para agradar. En medio de los tumultos, en la escuela y en su familia, continuaba inmóvil en su sitio, a menudo de pie, mirando de frente con sus ojos claros y fijos como los de una gaviota. Era de preguntarse en qué podía estar soñando así, durante largas horas. Su padre lo suponía turbado por el despertar del sexo. "A los dieciséis años yo era igual", decía. "A los dieciséis años, ya te ganabas la vida", decía su mujer. "Es verdad", decía el señor Saposcat. Pero en aquellos ensueños los maestros de Sapo veían más bien un puro y simple embrutecimiento. Sapo dejaba caer la mandíbula y respiraba por la boca. No veo en qué puede ser incompatible esta expresión con los pensamientos eróticos. Pero, efectivamente, más que en las muchachas pensaba en sí mismo, en su propia vida, en su futuro. Hay en ello motivo suficiente para hacer caer la mandíbula de un mucha-

cho clarividente y sensible y taparle temporariamente las narices. Pero voy a concederme un pequeño alto, para mayor seguridad.

Esos ojos de gaviota me sobresaltan. Me recuerdan un antiguo naufragio, no sé bien cuál. Es un detalle, evidentemente. Pero me he vuelto temeroso. Conozco esas frasecitas que parecen inofensivas y que, una vez emitidas, pueden infestar toda una lengua. *Nada es más real que nada.* Salen del abismo y no se dan paz hasta precipitarnos en él. Pero esta vez sabré defenderme de ellas.

Entonces lamentaba no haber aprendido el arte de pensar, comenzando por replegar el dedo mayor y el anular a fin de posar mejor el índice sobre el sujeto y el meñique sobre el verbo, como quería su profesor, y nada oír, o muy poco, de la algarabía de dudas, deseos, imaginaciones y temores que reventaban en su cabeza. Y provisto de un poco menos de fuerza y valor, él también habría abandonado, renunciando a saber de qué modo estaba hecho e iba a poder vivir, y viviendo vencido, ciegamente, en un mundo insensato, en medio de extraños.

De tales ensueños salía fatigado y pálido, lo que confirmaba a su padre en la impresión de que era presa de especulaciones lascivas. "Debe hacer más deporte", decía. "Eso hace bien, eso hace bien. Me habían dicho que sería un buen atleta, y ahora no forma parte de ningún equipo". "Sus estudios le toman todo el tiempo", decía la señora Saposcat. "Es siempre el último de la clase", decía el señor Saposcat. "Le gusta caminar", decía la señora Saposcat. "Las caminatas largas le hacen bien". Entonces el señor Saposcat se permitía bromear, pensando en el bien que hacían a su hijo esas largas caminatas solitarias. Y a veces llevaba el aturdimiento hasta decir: "Habríamos hecho mejor en enseñarle un oficio". Y en estos casos era usual, si no forzoso, que Sapo se alejara, mientras exclamaba su madre: "¡Oh, Adrián, lo has herido!"

Esto anda. Nadie se me parece menos que ese muchacho razonable y paciente, encarnizándose solo durante años en ver un poco claro en sí mismo. Es éste el aire leve y flaco que yo necesitaba, lejos de la sombra. Es éste el aire leve y flaco que yo necesitaba, lejos

de la niebla alimenticia que acaba conmigo. Ya nunca volveré a entrar en esta osamenta sino para saber la hora. Quiero estar allí un poco antes de la zambullida, descender por última vez a la querida y vieja escotilla, despedirme de las bodegas donde he vivido, naufragar con mi refugio. Sentimental, bueno. Pero de aquí a entonces tengo tiempo de retozar en tierra firme, en esta buena compañía que siempre he deseado, que siempre he buscado y que nunca quiso saber nada conmigo. Sí, ahora estoy tranquilo, sé que la partida está ganada. He perdido todas las otras, pero sólo la última cuenta. Diría que he hecho un buen trabajo si no tuviera miedo de contradecirme. ¡Miedo de contradecirme! Si esto continúa, voy a perderme a mí mismo, y perderé los mil caminos que hacia mí conducen. Llegaré a parecerme a esos desgraciados de la fábula, aplastados bajo el peso de sus votos escuchados favorablemente. Y hasta siento que se apodera de mí un extraño deseo, el deseo de saber lo qué he hecho, y por qué, y el deseo de decirlo. Así llego a la meta que me había propuesto en mi juventud y que me ha impedido vivir. Y en la víspera de no ser ya, llego a ser otro. Lo que no deja de tener gracia.

Las vacaciones. Por las mañanas tomaba lecciones particulares. "Va a arruinarnos", decía la señora Saposcat. "Es una buena inversión", respondía su marido. Después de almorzar se iba, con los libros bajo el brazo, so pretexto de que trabajaba mejor al aire libre. No, sin explicaciones. Al salir de la ciudad, escondía los libros bajo una piedra y corría por el campo. Era la estación en que los trabajos de los campesinos llegaban al paroxismo y cuya lenta y generosa claridad no basta para todo lo que tienen que hacer. Y a menudo aprovechan del claro de luna para hacer un último viaje entre dos campos, a menudo lejanos, o entre la granja y la parva, o para revisar las máquinas y prepararlas para el amanecer próximo. El amanecer próximo.

Me he dormido. Y me importa mucho no dormirme. No hay espacio para el sueño en mi empleo del tiempo. Me importa mucho... pero no tengo que dar explicaciones. El coma es bueno para los vivos. Todos me han agobiado siempre, aunque no es ésa la palabra justa. Yo los seguía con los ojos, gimiendo de tedio, después los mataba, o me ponía en su lugar, o huía. Siento en mí el calor de este viejo frenesí, pero sé que no habrá de consumirme

ya. Detengo todo y espero. Sapo se inmoviliza en una pierna, con sus extraños ojos cerrados. La agitación que lo ilumina se fija en mil posturas absurdas. La nubecita que pasa ante el glorioso sol oscurecerá la tierra por tanto tiempo como se me dé la gana.

Vivir e inventar. Lo he intentado. He debido intentarlo. Inventar. No es la palabra justa. Tampoco vivir. No importa. Lo he intentado. Mientras que por mí iba y venía la gran fiera de lo serio, rabiando, rugiendo, lacerándome. Hice todo eso. Completamente solo, bien escondido, hice el fatuo, completamente solo, inmóvil, a menudo de pie, en una actitud de hechizado, gimiendo. Eso es, gimiendo. No he sabido jugar. Daba vueltas, golpeaba las manos, corría, gritaba, me veía perder, me veía ganar, exultante, sufriente. De pronto me lanzaba sobre los instrumentos del juego, si el juego los tenía, para destruirlos, o sobre un niño, para cambiar su felicidad en aullidos, o huía, corría rápidamente a esconderme. Me perseguían los mayores, los justos, me atrapaban, me golpeaban, me obligaban a entrar de nuevo en el círculo, en el partido, en la alegría. Es que ya por entonces era yo presa de lo serio. Esa ha sido mi gran enfermedad. Nací grave como otros nacen sifilíticos. Y ha sido gravemente como intenté no serlo más, como intenté vivir, inventar, yo me entiendo. Pero a cada nueva tentativa perdía la cabeza, me precipitaba en las tinieblas como en mi salvación, me prosternaba ante aquel que no puede vivir, ni soportar ese espectáculo en los demás. Vivir. Hablo de ello sin saber lo qué significa. Lo he intentado sin saber lo qué intentaba. Quizá he vivido a pesar de todo, sin saberlo. Me pregunto por qué hablo de todo esto. Ah, sí, es para no aburrime. Vivir y hacer vivir. No vale la pena hacer cuestión de palabras. No son más vacías que lo que arrastran. Después del fracaso, el consuelo, el reposo, vuelta a comenzar, a querer vivir, a hacer vivir, a ser otro, en mí, en otro. Qué falso es todo esto. Nunca he encontrado nada parecido. Ahora parto con la mayor rapidez. Recomienzo. Pero, insensiblemente, en otra dirección. No la del triunfo, sino la del fracaso. Hay entre ellas un matiz. A esto quería llegar. Izándome, al principio, fuera de mi agujero, después, en una luz fustigadora, hacia inaccesibles alimentos, quería llegar a los éxtasis del vértigo, del abandono, de la caída, del hundimiento, de la vuelta a lo negro, a la nada, a lo serio, a la casa, a quien me esperaba siempre, a quien tenía necesidad de mí y que yo necesitaba, a quien me tomaba en sus brazos y me decía que no partiera más, que me cedía su

lugar y que velaba por mí, que sufría cada vez que yo lo abandonaba, a quien mucho hice sufrir y poco he contentado, a quien nunca he visto. De nuevo comienzo a exaltarme. No es de mí de quien hablo sino de otro que vale menos que yo y que trato de envidiar, de quien estoy en trance de contar las aventuras más chatas, no sé cómo. Pero tampoco he sabido nunca contar las mías, así como vivir o contar las ajenas. ¿Y cómo habría de saberlo puesto que nunca lo he intentado? Mostrarme ahora, en vísperas de desaparecer, yo y el otro al mismo tiempo, gracias a la misma gracia, no dejaría de ser chistoso. Después vivir, el tiempo de sentir, detrás de mis ojos cerrados, cerrarse otros ojos. Qué fin.

El mercado. La imperfección de las relaciones entre los labrantíos y la ciudad no había escapado al excelente muchacho. Sobre ese tema hizo las siguientes consideraciones, unas cerca, quizá, de la verdad, otra lejos, sin duda.

En su comarca, en el plan alimenticio, los... No, no puedo.

Los campesinos. Sus visitas a los campesinos. No puedo. Reunidos en el patio, lo veían alejarse a pasos inciertos, babosos, como sis sus pies sintieran mal el suelo. A menudo se detenía. Después de un alto de duración vacilante, volvía a partir en las direcciones más inesperadas. Había en su andar algo flotante, inerte, la tierra parecía zarandearlo. Y cuando tomaba de nuevo impulso, después de un alto, hacía pensar en un gran pulmón que el viento arranca del lugar donde está posado [1].

(Traducción de José Bianco)

SAMUEL BECKETT

* Capítulo de una novela en prensa (Editorial Sur).

EMOTIVIDAD VERBAL Y TOTALITARISMO

Pero permitidme que os pregunte, ¿cuál es el poder con que cuentan las palabras?

PLATÓN, *Cratilo*, 435 D

EL margen de las disputas sobre el origen práctico o lúdico-mágico del lenguaje en que se han embarcado con frecuencia filósofos y lingüistas [1], corrientemente se da por sentado —en forma instintiva y sin ulterior meditación— que el lenguaje constituye, por excelencia, el instrumento que los hombres emplean para comunicarse entre sí. Esta hipótesis acerca de la función instrumental de la palabra se halla confirmada, en grado nada desdeñable, por el hecho de que el lenguaje se va adecuando sumisamente a las nuevas circunstancias, a medida que las condiciones sociales se transforman como consecuencia del progreso intelectual y científico del género humano. Los nuevos hallazgos, las nuevas teorías, los nuevos conceptos, las nuevas convicciones crean nuevas necesidades expresivas que deben suplirse por medio de un proceso de configuración y adaptación verbal consistente en acuñar valores semánticos nuevos, por lo general basados en términos que ya existían; de ese modo, las viejas palabras o sus raíces adquieren nuevos significados, nuevas acepciones, a fin de que el lenguaje prosiga su tarea social de comunicación en la medida de lo posible. Un nuevo vehículo de transporte espanta las calles de una ciudad, y al poco tiempo brota en la encrucijada de dos avenidas metropolitanas el cartel indicador que dice: "Parada del ómnibus". El término *ómnibus* ha sido empleado aquí porque originariamente, en latín, como dativo plural del adjetivo *omnis-omne*, significa "para todos", con lo cual se alude en forma directa al carácter colectivo del nuevo medio de transporte. Pero el hombre de la calle desenvuelve el proceso de configuración lingüística de acuerdo con nociones vagas e imperfectas acerca del esotérico menester supuestamente reservado a los académicos de la lengua; imagina que las palabras se acuñan por medio de la síntesis o composición de elementos semánticos; en consecuencia, a su juicio, la presencia de un

[1] Para un resumen de las opiniones acerca del origen del lenguaje, cf. SUSANNE K. LANGER, *Nueva clave de la filosofía*, cap. V: "El lenguaje", *passim*. (Sur, Buenos Aires, 1957).

elemento semántico común es lo que establece el parentesco de un grupo de palabras; se habla, por ejemplo, de *ferrovía, autovía, viaducto, tranvía,* y se advierte que la consanguinidad verbal arraiga en el nexo introducido por la reiteración de *vía.* También observen los legos en materia lingüística que las palabras se elaboran por analogía; así, por ejemplo, hay vastos grupos de vocablos terminados en *-ción* o en *-bilidad,* como *composición resolución, atención, amabilidad, respetabilidad, probabilidad,* etc. Teniendo en cuenta esos dos aspectos del parentesco y de la analogía existentes entre las palabras se supone que el término *ómnibus* también entraña un compuesto del que puede extraerse un elemento para facilitar la identificación verbal de un medio de transporte similar —aunque no idéntico— al que ya recibe aquella denominación. Por semejanza con *ómnibus,* surge la palabra *trólebus.* Numerosos gramáticos y puristas sostendrán que este vocablo importan una elaboración inusitada y errónea. Los lingüistas, cuya función no es regular sino comprender los fenómenos del lenguaje, afirmarán, en cambio, que la palabra *trólebus* es adecuada, por cuanto es fácil de emitir, es fácil de distinguir auditivamente, es fácil de recordar, y porque designa un concepto claro y distinto. En consecuencia, un nuevo cartel anuncia un espanto adicional para las calles ya inquietas. Ese cartel dice: "Parada del trólebus".

Hasta aquí el lenguaje ha demostrado ser un instrumento que debe someterse a las necesidades que impone la vida. El hombre lo emplea como su servidor; el desarrollo de la humanidad lo transforma y adecúa. Precipitadamente, uno se siente inclinado a sostener que la vida precede al lenguaje, que los cambios experimentados por la vida determinan y modifican la estructura del lenguaje, pero que la vida —a su vez— permanece inalterada por el lenguaje, sin que éste pueda trastornarla. Esto es falso. Uno de los errores más frecuentes y peligrosos en que incurre el hombre es creer que el lenguaje constituye un dócil instrumento que él maneja a entera voluntad; esto no es cierto de ningún instrumento: uno calcula mal la dirección y el impulso del martillo, y acaba curándose un dedo estropeado por el impacto. El martillo lastima; también el lenguaje puede lastimarnos si lo manejamos distraídamente y sin destreza, descuidando su significación. Porque el lenguaje no sólo posee valor comunicativo; también cuenta con un intenso poder sugestivo, con una honda capacidad evocadora. A veces, las palabras sigfican mucho más de lo que suponemos, y el margen de nuestra ignorancia permite que nos convirtamos en esclavos de la semántica, capaz de suscitar en nosotros reacciones emotivas. En ciertas ocasiones, esa esclavitud semántica es grata y reveladora; entonces la llamamos "poesía". En otras oportunidades, entraña una corrupción del pensamiento que en nuestro tiempo ha sido cultivada y explotada intencionalmente por los regímenes de corte totalitario. Según hemos de comprobar, el totalita-

rismo casi siempre es una técnica verbal, una demostración de fuerza que hace el lenguaje para probarnos que, empleado por un demagogo o un fanático, es capaz de dominar y transformar la vida, nuestra vida. Cuando se presenta una coyuntura favorable para ello, el lenguaje puede ejercer un influjo nefasto en el curso de nuestra existencia. En tales ocasiones, en vez de herramientas del pensar, las palabras son obstáculos o, lo que es peor, traicioneras acechanzas para la claridad de nuestras ideas. En el proceso de nuestra reflexión, los vocablos pueden enredarse en multitud de arbitrariedades mentales y supersticiones, y evocan oscuros temores y atávicos prejuicios de honda fijación en nuestro ánimo.

Cabe preguntarse de qué modo y por qué causas el lenguaje adquiere semejante poder de evocación. Ello se debe a la circunstancia de que el lenguaje cumple dos funciones distintas, a las que Ernst Cassirer denominó "empleo semántico" y "empleo mágico" de la palabra [1]. El empleo semántico es aquel que hemos examinado en primer lugar y que prevalece en nuestro lenguaje enunciativo o comunicativo de la vida social cotidiana: constituye el instrumento que los hombres utilizan para relacionarse entre sí. El empleo mágico, en cambio, se funda en el poder evocador de los vocablos. Las palabras no modifican el mundo empírico, no tienen poderes fabulosos para introducir en la realidad material los objetos aludidos verbalmente; pero la vívida imaginación humana asocia de manera íntima el mundo físico con los términos que sirven para designar sus diversas manifestaciones, al punto de que pronunciar un nombre es, para nuestra mente, un modo de aproximarnos a lo nombrado. En este hecho se basan todos los encantamientos verbales, todas las prácticas mágicas asociadas con el empleo de las palabras y todas las preocupaciones arquetípicas o nominales de la filosofía idealista desde Platón hasta nuestros días. Un ejemplo del aparente poder de evocación mágica con que cuentan los vocablos es el fenómeno lingüístico denominado "eufemismo". El eufemismo consiste en no emplear el término exacto que designa a una persona, cosa o suceso por temor de atraer lo nombrado hacia nosotros. En reemplazo del término que correspondería adoptar, se utiliza entonces un sustituto de alusión más indirecta, moderada o decorosa. Frecuentemente, el eufemismo consiste en un término de significado opuesto al que se quiere aludir. Esta transposición se origina en el deseo de mantener a distancia aquello que se menciona. Las razones que recomiendan tal distanciamiento son de muy variada índole: unas veces, el eufemismo es motivado por la reverencia y el respeto; otras, por el desagrado o el pudor; a menudo, lo engendra el temor. En ciertas ocasiones, para no atraerse la mala suerte o la maldición divina, se dice lo contrario de lo que se desea expresar. Por

[1] ERNST CASSIRER, *The Myth of the State*, New York, 1955 (Anchor Books), pág. 355.

ejemplo, se elude la mención de la oscuridad y de la muerte en razón de sus tétricas conexiones; así, los griegos llamaban *euphrone* —es decir, "buena consejera"— a la lóbrega noche [1]; y de igual modo observamos que los sefardíes denominan al cementerio "casa de los vivos" y atribuyen colores resplandecientes a los objetos de matices funestos, de manera que para aludir al carbón dicen "blanco" y para especificar el pelaje oscuro de un animal le asignan verbalmente tonalidades vívidas, llamándolo "verde", etc. La majestad de la persona u objeto denotado también es motivo para evitar el término que se emplea como su denominación; siempre aludiendo a los sefardíes —pueblo ancestral, culturalmente cristalizado, cuyos numerosos eufemismos examinó M. L. Wagner en admirable estudio [2]—, cabe señalar que para designar a Dios, cuya dignidad lo hace innombrable, se dice "el techo", en el sentido de "aquello que está en lo alto". Se elude, asimismo, la mención de todo lo que produce desagrado o disgusto; al respecto, contamos con un ejemplo que por su reciente data prueba que el mecanismo verbal elaborador de eufemismos sigue funcionando: hace no mucho tiempo, cuando se acudió a la perífrasis para soslayar el fastidioso nombre de un ex gobernante, los periódicos argentinos elaboraron el eufemismo "mandatario despuesto", giro que Landrú —humorista porteño interesado en el burlesco efecto del disparate— transformó en "mandatario indispuesto", y que Jorge Luis Borges —escritor preocupado por la trama intemporal de lo absoluto— acaso trasladara al plano de lo inalterable convertido en "mandatario abolido" [3].

El proceso de elaboración de eufemismos entraña una curiosa consecuencia. El término empleado en reemplazo de otro acaba por identificarse con el vocablo reemplazado, de modo que se requiere un ulterior eufemismo que venga a suplantarlo. En consecuencia, se cumple aquel pronóstico formulado por el buen abate Coignard: las hojas de parra, si se hubieran identificado con la discreta misión que solían cumplir en los monumentso públicos, habrían acabado por tornarse indecorosas. Por lo que respecta a las circunstancias psicológicas en que se funda el eufemismo, es posible resumirlas así: la mente humana tiene la sensación de que las palabras poseen un extraordinario poder de modificar la realidad y de materializar evocadoramente aquello que designan. Por lo tanto los vocablos están dotados de cualidades mágicas cuyos efectos deben ser anulados. La única anulación posible es callar el término adecuado y echar mano de un sustituto. Todo esto constituye

[1] Cf. J. VENDRYES, *El lenguaje*, trad. española. Madrid, 2ª ed., 1943, pág. 294.

[2] M. L. WAGNER, *Caracteres generales del judeo-español de Oriente*. Madrid, Revista de Filología Española, anejo XII.

[3] En las revistas *Vea y Lea* y *Tía Vicenta* de Buenos Aires, Landrú ha registrado múltiples deformaciones humorísticas del giro "mandatario depuesto"; mencionamos una de ellas a título de ilustración. Si la memoria no nos es infiel, la variación propuesta por Borges aparece en una nota que publicara en el número 6 de la revista *Ficción*.

un complejo rito mental. El hombre civilizado ha superado la etapa de la mentalidad primitiva en que se conjuraban los poderes cósmicos por medio de complicados ceremoniales mágicos. No obstante, en su empleo del lenguaje, a diario sigue mostrando reverente sumisión al mundo de las fuerzas invisibles y de los sortilegios.

Sin embargo, ese impacto que las palabras producen en el género humano, y cuyo testimonio perceptible puede consistir en la elaboración de eufemismos, se desenvuelve en un plano preconsciente. El individuo tiene una vaga noción de la enfadosa fuerza evocadora que posee determinado vocablo, y procede a reprimirlo; pero esta reacción es tan espontánea y primaria que el hombre no llega a percatarse de que el lenguaje ejerce una honda y generalizada influencia sobre la conducta. La constante incidencia que la actividad verbal tiene en nuestra vida es un proceso que, para nuestra desgracia, habitualmente pasa inadvertido. Para nuestra desgracia, porque el extraño poder evocador con que cuenta el lenguaje se infiltra subrepticiamente en nuestro espíritu y acaba por anular la claridad de nuestro pensamiento y por embriagar de emotividad nuestro ánimo. Los estados emotivos suscitados por la compasión, por la piedad, por el afecto, por la contemplación estética son valorados como las más excelsas disposiciones de la condición humana. El hombre no es ni debe ser impasible. Pero la corrupción de lo mejor suele convertirse en lo peor, y la emotividad puede transformarse en ira, rencor, prejuicio o agresividad.

Es posible preguntarse, empero, cómo pueden las palabras suscitar reacciones emotivas en nuestro espíritu. Por un proceso muy simple, pero que exigiría compleja explicación. Los vocablos son útiles para el hombre porque aluden a personas, seres, objetos o circunstancias. A esa capacidad alusiva de los vocablos se le llama *significado*. Si cada vocablo tuviera un solo significado, claro y distinto, no existirían problemas semánticos ni las palabras podrían evocar furtivamente disposiciones afectivas en nuestra conciencia. Pero cada vocablo posee una significación múltiple y variada; al sentido principal y preponderante de un término se agregan multitud de valores cercanos. Decimos entonces que tal o cual palabra "tiene asociaciones" o "sucita asociaciones". Pero esas asociaciones quedan en una región penumbrosa de nuestra mente, y a menos que nos esforcemos por iluminarlas, nos contaminan sin que nos demos cuenta de ello. Si tomamos dos términos que guardan entre sí algún grado de sinonimia y comparamos sus respectivos significados, de inmediato advertimos que se diferencian entre sí en razón de ciertas implicaciones hondamente arraigadas, de ciertas asociaciones inevitables que su enunciación entraña. Sean, por ejemplo, las palabras *casa* y *hogar*[1]. Aplicados al recinto en que se vive, al sitio donde se reúne

[1] Este ejemplo ha sido empleado también por Leonard Bloomfield en su *Language;* al respecto, cf. CHARLES L. STEVENSON, *Ethics and Language*, pág. 214.

y cobija un grupo de personas enlazadas por afecto y parentesco, ambos términos significan casi lo mismo. Pero no exactamente lo mismo. Cuando alguien dice *me voy a casa* no despierta en su auditorio resonancias tan íntimas como las que evocaría al declarar *éste es mi hogar. Casa* es un vocablo afectivamente neutro, que carece de vívidas asociaciones afectivas; en cambio, *hogar* se halla conectado, por una parte, con cierta impresión de tibieza y bienestar material y, por otra, con cierto clima de ternura no exento de emotividad barata. Eso explica por qué los agentes de publicidad, cuando tratan de vendernos una heladera o un lavarropas, se esfuerzan por convencernos con frases tales como "modernice su hogar" o "lleve comodidad a su hogar". Emplean la palabra *hogar* porque es más persuasiva, en razón de las gratas asociaciones que sugiere, ausentes en el vocablo *casa*. Este mismo procedimiento utilizan a menudo los agitadores o predicadores. Sea el argumento moral, social, político o religioso, siempre es de gran efecto y óptimos resultados emplear frases como "Defendamos nuestros hogares". La variedad de lemas que emplean los oradores desde la barricada, la tribuna, el tablado o el púlpito es casi infinita; pero el propósito siempre es el mismo: persuadir; y a veces, el propio orador se persuade a sí mismo de que sus argumentos son válidos, objetivos y de buena fe. Sin embargo, con mucha frecuencia, tales opiniones no son válidas ni objetivas; cuanto más seductores son los términos empleados para conmover al auditorio, cuanto menos concretas y claras son las apreciaciones, tanto más desconfiable resulta la totalidad del argumento. Comenzamos a sospechar que el orador trata de deslumbrar intencionalmente a sus oyentes, a fin de que suspendan su sentido crítico y admitan sin reflexionar que la causa que aquél defiende es la más justa. A pesar del brillo superficial del discurso, advertimos que las explicaciones son confusas y no indican con precisión los procedimientos que se emplearán para llevar a cabo el programa anunciado. Cuando esto sucede, cuando el lenguaje es brillante y cautivador pero falto de concreción, decimos que se está empleando un procedimiento "demagógico". La demagogia es, en esencia, un procedimiento que tiene hondas raíces verbales y que consiste en proclamar de manera aparentemente persuasiva que se defiende al pueblo y que se lucha contra las acechanzas de una minoría tiránica que está en el poder o que trata de encaramarse a él. Y para hacer más contundente el ataque contra ese adversario, se echa mano —nuevamente— a recursos lingüísticos. La táctica verbal del demagogo consiste en afirmar que su causa es *progresista, democrática, justiciera, patriótica, realista*; que su aspiración es crear *un orden nuevo, una nación nueva, un plan racional, una doctrina racional.* En cambio, a sus adversarios los califica en forma indiscriminada y promiscua, de *reaccionarios, rojos, oligarcas, vendepatrias, políticos viejos.* La diatriba política, variedad depravada del arte de injuriar, se torna entonces en sistema, y se propician grandes concentraciones populares destinadas

a que un histrión con grandes dotes para el insulto exhiba sus habilidades. En consecuencia, puede sostenerse que la demagogia debe contar necesariamente con una técnica para persuadir o denigrar cuyo fundamento sea esencialmente verbal y se base en el empleo de vocablos que provoquen estados colectivos de emotividad, ya favorables ya adversos según convenga a quien explota tal procedimiento. De tal manera, el lenguaje se convierte en un instrumento para distorsionar nuestra perspectiva de la vida.

Los ejemplos precedentes nos han servido para señalar diversos empleos del lenguaje con fines de fascinación emotiva y para observar algunos aspectos verbales de la técnica demagógica. Examinemos ahora el funcionamiento de un caso específico. Tomemos, con tal propósito, el rótulo *democracia popular*, que ha gozado de tanto favor en los últimos años. ¿Qué significa *democracia popular*? Etimológicamente, *democracia* significa "gobierno del pueblo", en tanto que *popular* significa "del pueblo". Por lo tanto, *democracia popular* denomina un sistema gubernativo que pretende ser doblemente popular. Desde un punto de vista gramatical, el giro *democracia popular* entraña un pleonasmo. El pleonasmo sería un mero vicio de elocución, si no fuera una artimaña retórica habilísima. Porque usado con tacto, el pleonasmo puede constituir un recurso de considerable efecto psicológico que viene a robustecer la emotividad del lenguaje, haciéndolo más vívido e inmediato. *Democracia* es, para el pueblo, una palabra un tanto vacía y rarificada, de significación algo evanescente, con demasiadas implicaciones de técnica jurídica y política. *Popular*, en cambio, es de fácil comprensión y halagüeña para la masa. En consecuencia, *popular* refuerza el concepto de *democracia*, de modo que, al reunirse ambas palabras evocan la idea de una democracia más tangible que la democracia a secas. Por lo tanto, *democracia popular* probablemente quiera significar algo así como "democracia auténtica". Pero seamos cautelosos cuando se nos trata de persuadir con el argumento de que hay una "democracia más auténtica que la mera democracia". Al respecto, recordemos un memorable pasaje en cierta novela de Aldous Huxley. Dos amigos dialogan; uno de ellos sostiene que la libertad sin cortapisas no es suficiente, que hay una libertad más auténtica, basada en cierto grado de sujeción; a su juicio, ésta es la "verdadera libertad". Pero su interlocutor lo interrumpe para responderle: "¡Libertad verdadera! Cómo me gusta esa clase de argumento: lo contrario de una cosa no es lo contrario; ¡oh, no, por nada del mundo! Es la cosa misma, pero tal como es *verdaderamente*. Pregúntese a un ultraconservador qué es el conservadorismo, y dirá que es el *verdadero* socialismo. Y los periódicos comerciales de los bodegueros están plagados de artículos sobre las bondades de la Verdadera Temperancia. Habitualmente, la temperancia es el grosero rechazo de la bebida; pero la *verdadera* temperancia... La *verdadera* temperancia es algo mucho más refinado. La verdadera tem-

perancia es una botella de clarete en cada comida y tres whiskies dobles de sobremesa. Personalmente, estoy por la verdadera temperancia, porque odio la temperancia; pero me gusta la libertad, y por eso no quiero saber nada de la verdadera libertad. El de la libertad es un nombre maravilloso. Por eso tienes tantos deseos de usarlo. Piensas que si llamas verdadera libertad a la prisión, la gente se sentirá atraída por la sujeción. Y por desgracia estás en lo cierto. Para muchos, el nombre importa más que lo nombrado. La masa seguirá al hombre que lo repita más a menudo y en voz más alta" [1].

Aldous Huxley ha puesto aquí el dedo en la llaga lingüística de los graves problemas políticos que enfrenta nuestra época. Hablar de la "*verdadera* justicia", de la "*verdadera* libertad" o de la "*verdadera* democracia" imperantes durante su administración pública, es un recurso corriente empleado por los regímenes totalitarios. De tal forma, se pretende persuadir al pueblo de que en el pasado fué víctima de engaños y de que jamás gozó con anterioridad de los beneficios inherentes a la libertad. El demagogo sostiene incansablemente que las libertades vigentes durante los gobiernos pretéritos no fueron libertades auténticas, que la verdadera libertad es la presente o será la futura, cuando se haya eliminado toda oposición a su régimen. A menudo oímos esto. Pero, tal como lo destaca Aldous Huxley, el argumento de que hay una libertad más verdadera que la libertad no es más que un sofisma, una tergiversación verbal [2]. George Orwell, que siempre mostró gran preocupación por desenmascarar las argucias de la mala política, en varias ocasiones nos ofrece demoledoras parodias del lenguaje empleado por las dictaduras para confundir y doblegar el pensamiento claro y la libertad individual. El precepto demagógico de que "hay una libertad más verdadera que la libertad" se parece muchísimo a la enmienda que el cerdo Napoleón, entre gallos y medianoche, introduce en la constitución de la Granja Animal, con el objeto de legitimar las prerrogativas de la

[1] ALDOUS HUXLEY, *Eyeless in Gaza*. London, 1950, págs. 122-123. Este pasaje también es citado y comentado en CHARLES L. STEVENSON, *op. cit.*, págs. 214-215.

[2] Una estilística del engaño debería examinar los usos del adjetivo destinados a modificar de tal manera el substantivo correspondiente que llegue a implicar el sentido contrario al de su significación habitual; es decir, que la palabra *libertad* signifique *opresión*, o que el concepto de *opresión* se confunda con el término *libertad*. Tal es el caso aducido en el ejemplo "*verdadera* libertad", que deja suponer la existencia de "una libertad más verdadera que la libertad". Acaso en razón de una fijación mental introducida por la gramática escolar, generalmente se da por sentado que la función del adjetivo es modificar el substantivo, *precisando su significación, no tergiversándola;* sin embargo, en el lenguaje emotivo, el adjetivo con frecuencia resulta traicionero, trastrocando la significación del substantivo. El notable poeta alemán Gottfried Benn, fallecido hace no mucho tiempo, señaló en un ensayo la ambigüedad que pueden introducir los adjetivos: "Hace poco leí la siguiente anécdota sobre Clemenceau. Había tomado un secretario privado nuevo, y el primer día le indicaba en qué consistía su trabajo. «Algunas cartas —dijo Clemenceau— tendrá que redactarlas usted mismo. Pero óigame: una oración consiste de un substantivo y un verbo. Si quiere usar un adjetivo, antes venga y consúlteme». ¡Antes venga y consúlteme! Es exactamente la misma advertencia que Carl Sternheim me hizo cuando ambos éramos jóvenes. «Cuando haya escrito algo —me dijo—, repáselo y tache los adjetivos. Entonces su significado será mucho más claro»."

casta porcina sin que resulte demasiado evidente la arbitrariedad de semejante medida; una vez modificado, el texto constitucional dice así: *Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que los otros* [1]. Desde un punto de vista lógico, esto es un disparate, porque donde hay paridad nadie puede ser considerado en más o en menos que otro. En su novela *1984*, Orwell vuelve a referirse, en detalle, a los disparates lingüísticos que emplean las dictaduras para persuadir a la masa. El autor de *1984* destaca que los regímenes totalitarios aspiran a una simplificación corruptora del lenguaje, a fin de que les sea permitido engañar al pueblo con lemas tan disparatados como éstos: *La guerra es paz, la libertad es esclavitud, la ignorancia es fortaleza, el racionamiento es abundancia*, etc. [2]. Las observaciones que hace Orwell acerca de la descomposición verbal y la insensatez lógica que se advierten en los sistemas totalitarios han sido señalados también, en forma más analítica, por el filósofo alemán Ernst Cassirer en su libro póstumo *The Myth of the State*, a propósito del vocabulario acuñado por el nazismo durante el régimen de Hitler [3]. Todas las dictaduras apelan necesariamente a tácticas lingüísticas. Su poder y perduración se fundan no tanto en un abierto empleo de la fuerza cuanto en un clima de fanatismo y temor que se alcanza por medio de un recurso primordialmente lingüístico: la propaganda.

Tales son los procedimientos verbales empleados por los demagogos para suscitar en el pueblo estados de emotividad que los favorezcan. Hablemos ahora de los recursos lingüísticos que esos mismos demagogos utilizan con el propósito de evitar los estados colectivos de emotividad que sean inconvenientes para sus fines totalitarios. Porque a veces los gobiernos dictatoriales se ven en la necesidad o en la tentación de emplear la fuerza para consolidar o ampliar su dominio. Entonces, es menester justificar o explicar de algún modo los procedimientos utilizados. Para ello, se requiere enorme tacto, a fin de impedir que la masa popular llegue a identificarse con los grupos perjudicados o maltratados por el encono gubernativo. Esa masa popular que debe ser persuadida con tanto cuidado se compone de individuos: hombres y mujeres. En consecuencia, toda mención de lo sucedido debe excluir por completo cualquier referencia a la condición humana de quienes han sido castigados por el atropello y la persecusión. De tal manera la compasión y la piedad pueden ser eludidas por medio de circunloquios elaborados con una terminología vacía y abstracta que carece de toda connotación afectiva. En un interesantísimo ensayo sobre las rela-

[1] GEORGE ORWELL, *Animal Farm*. London 1949 (cheap edition), pág. 87.
[2] En *1984* se alude constantemente al *newspeak*, lengua oficial elaborada por un proceso de descomposición que se funda en el "inglés básico", los idiomas sintéticos, las siglas y los *slogans* corrientes de prensa y radiotelefonía.
[3] ERNST CASSIRER, *The Myth of the State* (Anchor Books), págs. 354-357.

ciones del lenguaje con la política[1], George Orwell ofrece algunas muestras de este procedimiento. Tómense, por ejemplo, frases como éstas: *Se ha dispuesto la pacificación de las regiones perturbadas; Se ha resuelto una rectificación de fronteras; Se ha procedido a la eliminación de elementos indeseables.* Examinemos el significado de la última frase, a fin de esclarecer cabalmente lo que tratan de ocultar estas afirmaciones tan corrientes en los comunicados emitidos por las oficinas de propaganda que controlan las fuentes de información en los países totalitarios. *Se ha procedido a la eliminación de elementos indeseables* es un enunciado donde todas las palabras realmente significativas han sido reemplazadas por eufemismos de poco o ningún valor evocador para la imaginación humana. Pero las implicaciones, una vez analizadas, son muy amargas. Para comenzar, observemos que se ha empleado el verbo en construcción impersonal, a fin de diluir la sensación de responsabilidad concreta que los ultrajes cometidos evocarían en caso contrario. Adviértase, además, que la palabra *eliminación* significa aquí que se ha procedido a una despiadada exterminación de opositores, probablemente por medio del encarcelamiento y el asesinato en gran escala. *Elementos indeseables* es el giro con que los regímenes totalitarios denominan a los hombres y las mujeres que se resisten a los procedimientos absolutistas del gobierno imperante. En consecuencia, la frase *Se ha procedido a la eliminación de elementos indeseables*, despojada de eufemismos, significa: "Hemos matado o encarcelado a cuantos no quisieron someterse a la voluntad del gobierno que integramos". En esencia, esto es lo que entrañan las frecuentes y periódicas "purgas políticas" realizadas en los países sometidos a sistemas dictatoriales. Pero al pueblo no se le puede decir semejante verdad con palabras claras y rotundas que en lugar de robustecer la posición de los victimarios podrían suscitar compasión popular hacia las víctimas. Con el objeto de evitar consecuencias funestas para su estabilidad, el régimen totalitario echa mano de su más dúctil instrumento: la tergiversación verbal, que constituye una especie de evasión a través de la cual somos trasladados a un enrarecido mundo de conceptos abstractos y neutros. Y debido a este proceso de abstracción verbal, el ciudadano padece confusión por obra del lenguaje empleado y el lenguaje mismo padece descomposición por designio de los demagogos. Las palabras dejan de significar o pasan a significar lo contrario; la estructura íntegra de los procesos verbales se desintegra y los mecanismos que regulan la claridad del lenguaje ven obstruída su actividad por la interferencia de frases hechas y de nombres repetidos hasta que pierden todo sentido. La reiteración de ciertos lemas acaba por persuadir al

[1] "Politics and the English Language", en GEORGE ORWELL, *Shooting an Elephant*. London, 1950, págs. 84-101.

pueblo de que los elogiados son buenos, de que los vituperados son malos y de que el dictador cuenta con ciertas virtudes sobrehumanas sugeridas por la ubicuidad de su nombre, que se repite con creciente efecto hipnótico en la designación de calles, de plazas, de instituciones, de ciudades, de regiones íntegras. La instauración del totalitarismo requiere la eliminación del pensamiento libre; para alcanzar este resultado, los demagogos cuentan con la propaganda; y la propaganda es una actividad preeminentemente verbal. Por lo tanto, si nos propusiéramos señalar los rasgos de la técnica totalitaria, deberíamos indicar entre sus síntomas fundamentales la táctica lingüística que respalda sus procedimientos.

En estas notas acerca de totalitarismo verbal nos hemos limitado, casi exclusivamente, a señalar el aspecto *semántico* de la cuestión. También hay un aspecto *lógico*, apenas mencionado en nuestra exposición, el cual comprende todas las deformaciones sufridas por el pensamiento a causa de una sistemática distorsión del discurso. *Thinking to Some Purpose*, memorable libro de L. Susan Stebbing, ofrece un accesible y ameno estudio de las falacias lógicas más corrientes. Miss Stebbing señala que entre los obstáculos que impiden al hombre pensar con claridad se cuentan la dificultad que tenemos para impedir momentáneos oscurecimientos de nuestra mente, la facilidad con que la propaganda nos seduce, la satisfacción que sentimos al dejarnos cautivar por argumentaciones que carecen de fundamentos convincentes, la propensión que demuestra generalmente el auditorio a dejarse convencer por un orador inescrupuloso, y el problema que debe enfrentar un orador para vencer la actitud negligente y poco crítica del auditorio. En consecuencia, por pereza mental, las masas permiten que un demagogo piense —o simule pensar— por ellas [1]. De tal manera, los pueblos se hacen cómplices de los tiranos en la instauración de regímenes totalitarios. Pues el derecho a pensar no debe ser regulado discrecionalmente por los gobiernos; es el pueblo quien debe hacer a diario profesión de renovar sus ansias de libertad.

JAIME REST

[1] L. SUSAN STEBBING, *Thinking to Some Purpose*. London, 1939 (Pelican Books), pág. 238.

LAS FOTOGRAFIAS

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada por los invitados. Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas, en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente, no se notaba en su rostro.

Estaba la Clara, estaban Rossi, el Cordero, Perfecto y Juan, Albina Renato, María, la de los anteojos, el Bodoque Acevedo, con su nueva dentadura, los tres pibes de la finada, un rubio que nadie me presentó y Humberta. Estaban Luqui, el Enanito y el chiquilín que fué novio de Adriana, y que ya no le hablaba. Me mostraron los regalos: estaban dispuestos en una repisa del dormitorio. En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa, que era muy larga: la cubrían dos manteles. Los sandwiches de verdura y de jamón y las tortas, muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua la boca. Un florero con gladiolos naranjados y otro con claveles blancos adornaban las cabeceras. Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni destapar las botellas de sidra, ni tocar las tortas, hasta que él llegara.

Para hacernos reír, Albina Renato bailó "La muerte del cisne". Estudia bailes clásicos, pero bailaba en broma.

Hacía calor y había moscas. Las flores de las catalpas ensuciaban las baldosas del patio. Los hombres con los periódicos, las mujeres con pantallas improvisadas o abanicos, todo el mundo se abanicaba o abanicaba las tortas y sandwiches. La desgraciada Humberta lo hacía con una flor, para llamar la atención. ¿Qué aire puede dar, por mucho que se agite, una flor?

Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de calle si llegaba o no llegaba Spirito, nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas. "Mal de muchos, consuelo de algunos", dijo una viejita, refiriéndose a Rossi, que tiene un ojo

de vidrio. Adriana sonreía. Los invitados seguían entrando. Cuando llegó Spirito, se destapó la primera botella de sidra. Por supuesto que nadie la probó. Se sirvieron varias copas y se inició el larguísimo preludio al esperado brindis.

En la primera fotografía, Adriana, a la cabecera de la mesa, trataba de sonreír con sus padres. Dió mucho trabajo colocar bien el grupo, que no armonizaba: el padre de Adriana era corpulento y muy alto, los padres fruncían mucho el ceño, sosteniendo en alto sus copas. La segunda fotografía no dió menos trabajo: los hermanitos, las tías y la abuela se agrupaban desordenadamente alrededor de Adriana, tapándole la cara. El pobre Spirito tenía que esperar pacientemente el momento de sosiego, en que todos ocuparan el lugar por él indicado. En la tercera fotografía, Adriana blandía el cuchillo, para cortar la torta que llevaba escrito con merengue rosado su nombre, la fecha de su cumpleaños y la palabra FELICIDAD, salpicada de grageas. "Tendría que ponerse de pie", dijeron los invitados. La tía objetó: "Y si los pies salen mal". "No se aflija", respondió el amable Spirito, "si quedan mal, después se los corto". Adriana hizo una mueca de dolor y el pobre Spirito tuvo que fotografiarla de nuevo, hundida en su silla, entre los invitados. En la cuarta fotografía, sólo los niños rodeaban a Adriana; les permitieron mantener las copas en alto, imitando a los mayores. Los niños dieron menos trabajo que los grandes. El momento más difícil no había terminado. Había que llevar a Adriana al dormitorio de su abuela para que le sacaran las últimas fotografías. Entre dos hombres la cargaron en la silla de mimbre y la pusieron en el cuarto, con los gladiolos y los claveles. Allí la sentaron en un diván, entre varios almohadones superpuestos. En el dormitorio, que medía cinco metros por seis, había aproximadamente quince personas, enloqueciendo al pobre Spirito, dándole indicaciones y aconsejando a Adriana las posturas que debía adoptar. Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le arreglaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar. Adriana sudaba y hacía muecas. El pobre Spirito esperó más de media hora, sin decir una palabra; luego, con muchísimo tacto, sacó las flores que habían colocado a los pies de Adriana, diciendo que la niña estaba de blanco y que los gladiolos naranjados desentonaban con el conjunto. Con santa paciencia, Spirito repitió la consabida amenaza "Ahora va a salir un pajarito". Encendió las lámparas y sacó la quinta fotografía, que

terminó en un trueno de aplausos. Desde afuera, la gente decía: "Parece una novia, parece una verdadera novia. Lástima los botines". La tía de Adriana pidió que fotografiaran a la niña con el abanico de su suegra, en la mano. Era un abanico con encaje de Alenzón, con lentejuelas, y cuyas varillas de nácar tenían pequeñas pinturas hechas a mano. El pobre Spirito no juzgó de buen gusto introducir en la fotografía de una niña de catorce años un abanico negro y triste, por valioso que fuera. Tanto le insistieron, que aceptó. Con un clavel blanco en una mano y el abanico negro en la otra, salió Adriana en la sexta fotografía. La séptima fotografía motivó discusiones: si se sacaría en el interior del cuarto o en el patio, junto al abuelo manático, que no quería moverse de su rincón. La Clara dijo: "Si es el día más feliz de su vida, cómo no la van a fotografiar junto al abuelo, que tanto la quiere". Luego explicó: "Desde hace un año esta niña se ha debatido entre los brazos de la muerte, ha quedado paralítica". La tía declaró: "Nos hemos desvivido por salvarla, durmiendo a su lado en los pisos de baldosa de los hospitales, dándole nuestra sangre en transfusiones, y ahora, en el día de su cumpleaños, vamos a descuidar el momento más solemne del banquete, olvidando de ponerla en el grupo más importante, junto a su abuelo maniático, que siempre fué su preferido".

Adriana se quejaba. Creo que pedía un vaso de agua, pero estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra; además, el estruendo que hacía la gente al moverse y al hablar habría sofocado sus palabras, si ella las hubiera pronunciado. Dos hombres la llevaron, de nuevo, en la silla de mimbre, al patio y la pusieron junto a la mesa. En ese momento se oyó en un altoparlante la canción ritual de "Feliz cumpleaños". Adriana, en la cabecera de la mesa, al lado del abuelo y de la torta con velitas, posó para la séptima fotografía, con mucha serenidad. La desgraciada Humberta logró introducirse en el retrato en primer plano, con sus homóplatos descubiertos y despechugada como siempre. La acusé en público por la intromisión, y aconsejé al fotógrafo que repitiera la fotografía, lo que hizo de buen grado. Resentida, la desgraciada Humberta se fué a un rincón del patio; el rubio que nadie me presentó la siguió y para consolarla le sopló algo al oído. Si no hubiera sido por esa desgraciada la catástrofe no habría sucedido. Adriana estaba a punto de desmayarse, cuando la fotografiaron de nuevo. Todos me lo agradecieron. Destaparon las botellas de sidra; las copas rebalsaban de espuma. Cortaron las dos tortas en tajadas

grandotas, que se repartieron en cada plato. Estas cosas llevan tiempo y atención. Algunas copas se volcaron sobre el mantel: dicen que trae suerte. Con la punta de los dedos, nos humedecimos la frente. Algunos mal educados habían bebido ya la sidra antes del brindis. La desgraciada Humberta dió el ejemplo, y le pasó la copa al rubio. No fué sino más tarde, cuando probamos la torta y brindamos a la salud de Adriana, que advertimos que estaba dormida. La cabeza colgaba de su cuello como un melón. No era extraño que siendo aquélla su primera salida del hospital, el cansancio y la emoción la hubieran vencido. Algunas personas se rieron, otras se acercaron y le golpearon la espalda para despertarla. La desgraciada Humberta, esa aguafiestas, la zarandeó de un brazo y le gritó: "Estás helada". Ese pájaro de mal agüero dijo: "Está muerta". Algunas personas, alejadas de la cabecera creyeron que se trataba de una broma y dijeron: "Como para no estar muerta con este día". El Bodoque Acevedo no soltaba su copa. Todos dejaron de comer, salvo Luqui y el Enanito. Otros, disimuladamente, guardaban trozos de torta estrujada y sin merengue, en el bolsillo. ¡Qué injusta es la vida! En lugar de Adriana, que era un angelito ¡hubiera podido morir la desgraciada Humberta!

SILVINA OCAMPO

VARIDIO

Se alzó una nube de patos grises y su aleteo sonó al alejarse como el suave golpe de manos enguantadas; pequeñas olas cabrilleaban un instante y luego rompían, dejando una leve espuma; amortiguado por la distancia, llegó desde atrás de los juncos el grito de las gallaretas. Las últimas brumas del amanecer se enredaban y diluían en la maleza de la orilla.

Los enormes bosques, los numerosos lagos y ríos y el aire fino y saludable creaban en aquella región uno de esos ámbitos naturales a cuyo centro el turista llega e invariablemente exclama: "¡Aquí se vive!", vulgar expresión con la cual se subraya que el aire es muy puro y que no hay en la vecindad excesivo número de pulmones dispuestos a consumirlo. Pero era muy difícil que

alguien lograse manifestar allí ese terminante juicio: hasta una distancia mínima de cinco kilómetros estaba severamente prohibida la permanencia de individuos ajenos al laboratorio, fueran o no turistas. Así, cuando Arquímedes T. Gómez —el significado de la inicial era un secreto aun para sus más íntimos amigos— asomó su larga y curva nariz por la ventanita, pudo abarcar el paisaje con amplia mirada posesiva y respirar con la honda fruición de quien se considera dueño de todo el oxígeno; fué una lástima que casi en seguida estornudara. Más que delgada, su cabeza era angosta, como si la hubieran moldeado aplastándola en las sienes y en los pómulos; pero aun así los ojos resultaban muy separados, y eran redondos y brillantes, como de pájaro. Era un rostro audaz, pero con cierta audacia vacía. Recordó su apetito —siempre estaba con apetito y siempre terminaba indigestado— y caminó desmañadamente a buscar un bollo.

Contaba treinta años —los cumplía justamente ese día— y había soportado tantos empleos que no recordaba su número. Intentó un balance mental. Municipalidad, Grandes Sastrerías Ripamonti, Dirección de Escuelas de la provincia, la compañía de seguros; no: la compañía fue antes que la Dirección de Escuelas... Su padre le había dicho una vez que era una "bala perdida" y la ofensa latía con ira en un lugar preferido de su memoria. Ya le demostraría él que servía para algo. La verdad era que él no servía para escribir a máquina; se cansaba en seguida y cometía errores. Se juzgaba apto para pensar, para darse maña. Sí; era esto: apto para darse maña. Así lo había demostrado en su empleo anterior, en la secretaría de Informaciones, donde indudablemente había conmovido al jefe con dos o tres "acertadas".

Contempló el delgado rostro repetido en el espejo del cuarto de baño; por más que comía no lograba engordar. Por supuesto, con hígado como el suyo no se podía pretender mucho; aunque quizá diera buenos resultados alimentarse con pequeñas porciones —sandwiches, bocadillos, tortas— a cualquier hora del día. Estaba cavilando en esto cuando escuchó el ruido del motor de la chalupa. ¿Sería posible que el profesor se fuera de vacaciones sin despedirse? Corrió precipitadamente a la puerta y alcanzó a verlo.

El profesor se alejaba, saludando desde la borda con un brazo cansado. Gómez salió al aire libre, caminó dos o tres pasos por el verde césped y decidió sacarse el guardapolvo. Ese fue uno de los inconvenientes ocurridos aquella mañana; el otro fue la salida de la chalupa, que dejaba incomunicada la isla hasta el mediodía. El hecho fué que al sacarse el guardapolvo, cayó de su bolsillo

y fué arrastrado por el viento un papel blanco, tamaño carta, toblado en cuatro. En vano quiso atraparlo, en vano corrió hasta la orilla agitando los brazos. Como un ave más de las tantas que por ahí volaban, el papel, favorecido por la fuerte brisa, se internó en el lago y desapareció. ¡Y en ese papel estaba la fórmula del mterial Nº 1, el material crítico, la obra de dos años del profesor y de sus colaboradores! Quedaba un recurso: hacer que la chalupa volviera y que el sabio redactara de nuevo los signos trascendentales. Gómez levantó los brazos y gritó con todas sus fuerzas. Pero el rumor del viento se tragó sus palabras y sus desenfrenados ademanes fueron interpretados por el profesor como una tardía y efusiva contestación a su despedida. Agitó, pues, nuevamente su brazo derecho y desapareció en la cabina de la lancha.

Gómez volvió al laboratorio, entró en su pieza y se acostó: estaba cansado y no tenía nada qu e hacer. Hacía más de dos años que trabajaba en el laboratorio. Recordó su empleo en una sección de la Secretaría de Informaciones, que él y sus compañeros llamaban humorísticamente "División de infundios populares". Sus funciones eran desviar la atención del pueblo cuando por cualquier motivo podía verse acrecida la oposición al gobierno. Si, por ejemplo, faltaba carne de vaca, se iniciaba una campaña radial contra el consumo de la carne de vaca, denunciando el peligro de su exceso de proteínas; al mismo tiempo que continuas frases cortas destacaban las excelencias del cordero o del pescado. Gómez llegó a ser un especialista de la perífrasis y el disimulo, del insidioso conformismo y de la falacia estatal. No caben dudas que fue suya la idea de llamar reajustes transitorios a los aumentos de tarifas ferroviarias y mercado paralelo a la bolsa negra. Su estilo hizo escuela; justamente así lo demostraba el diario que en ese instante leía: "Debido al intenso dominio ejercido por los argentinos, su defensa se encontraba muy adelantada, por lo que no pudo evitar el triunfo de los italianos". Pero un día el presidente dijo al profesor: "¡Métale nomás!" y el ministro trasladó a Gómez a la nueva Oficina de Investigaciones Químicas y Físicas, dirigida por el sabio Schrumpf. Ese nombre, que sonaba como un juramento o un pistoletazo, no casaba bien con el aspecto del profesor: Schrumpf era un individuo bajo, regordete, de cara redonda y plácida y ojos pequeños, claros y movedizos; un ralo mechón rubio le caía sobre la frente.

—Todo el mundo opina sobre el lugar más apropiado —dijo el profesor, con fuerte acento germano, la misma tarde en que Gómez fue a ponerse a sus órdenes—; hay más de doscientas pro-

puestas. Pero nos instalaremos en la calcinada Puna de Atacama.

Algunos adjetivos le gustaban en forma excluyente. Gómez observó después que cuando tenía calor decía siempre que estaba "calcinado". Pero no se instalaron en la Puna de Atacama, sino en Jujuy, donde Gunther von Gramm, amigo de Schrumpf, era propietario de una vaga construcción en medio del desierto, algo que parecía un rancho alargado, o un hotel rústico comprimido. Von Gramm estaba en la estación cuando llegaron; los dos amigos se estrecharon en un abrazo, mientras hablaban en alemán.

—Estos son mis empleados —dijo después el profesor—. Todos especialistas...

Gómez sonrió; él, por lo menos, era especialista en la retención de empleos públicos.

—Pero sólo tengo cinco piezas —arguyó von Gramm, después de advertir que el equipo estaba integrado por diez personas.

—No importa —repuso Schrumpf—; si es necesario, se construyen más piezas; la comodidad es absolutamente indispensable en estos altos estudios.

Dos meses después, von Gramm había construido cinco piezas más y un buzón, que fue instalado en el jardín.

—Nuestra correspondencia es delicada —explicó Gómez a su gente, por encargo de Schrumpf—; el profesor no quiere que se confunda con la de otros viajeros.

También se inició la construcción de un laboratorio, para ganar tiempo, según expresó el profesor. Todas las mañanas Schrumpf aparecía de guardapolvo en el corredor del hotel, consultaba el estado del tiempo, se golpeaba el pecho con ambas manos, exclamaba vigorosamente: "¡Exploración y cateo!", y desaparecía hasta la hora del almuerzo. Un día Gómez lo encontró a la orilla de un arroyo, recogiendo arena con la mano; la soplaba suavemente y luego arrojaba el resto. Los empleados, entretanto, hacían excursiones, cuando lo permitía la temperatura, y por las noches desarrollaban un apasionante campeonato de truco. Dos meses después, el ministro envió diez empleados más, lo que hizo necesaria la construcción de un número suplementario de habitaciones.

—Nos vamos —dijo una tarde el profesor a von Gramm—. Me he convencido de que en estos terrenos no hay varidio.

El dueño del hotel enrojeció hasta la raíz del pelo.

—¿Varidio? ¿Qué es varidio?

—El mineral que nosotros buscamos...

—¡Y a mí qué me importa el varidio! ¡He gastado quinientos

mil pesos en el hotel! ¡Y aquí no llegan más de dos personas por mes! ¡Si ustedes se retiran, me voy a arruinar!

Gómez intervino:

—Podemos pedir al ministerio que compre el hotel y lo adapte para escuela...

—¡Excelente idea! —repuso el profesor, y esa misma tarde envió un informe con la proposición. El ministerio encontró también que la idea era excelente, porque sus funcionarios ignoraban que allí no había niños en un radio de cien kilómetros, en cualquier dirección.

—Vamos a construir el laboratorio aquí —resolvió el profesor tres meses después, al terminar la revisión del terreno en Campo Amarillo, territorio de Santa Cruz—. Claro que el varidio debe estar del otro lado de la meseta, pero haremos abrir un camino...

Mientras el laboratorio y el camino eran construidos, Schrumpf y sus empleados pasaron una temporada en Bariloche, estudiando la temperatura y la dirección de los vientos. El camino, de veinte metros de ancho, quedó terminado y el profesor empezó a utilizarlo para dirigirse todas las mañanas en bicicleta hasta los terrenos donde sospechaba la existencia del mineral buscado. Para no permanecer inactivos, mientras el profesor encontraba el varidio, los empleados se dedicaron a la pesca, y algunos de ellos lograron extraer ejemplares muy hermosos de trucha y salmón. Por supuesto, la noticia fue comunicada a Buenos Aires y comentada por los diarios.

—Es lamentable —dijo un tiempo después el profesor—, pero aquí no hay varidio.

—No se preocupe, profesor —repuso Gómez—, para que nadie diga que la expedición fue inútil fundaremos dos pueblos, uno en cada punta del camino...

El profesor casi lo abrazó.

—¡Magnífica idea! ¡Idea que me emociona profundamente! —Caminó a un lado y otro del laboratorio y, de pronto, poniéndose la mano en la frente, agregó—: ¡Y los llamaremos Nueva Viena y Nueva Stuttgart, en memoria de los lugares de nacimiento de mis amados padres...!

El amor filial del profesor estuvo a punto de arrancar lágrimas a Gómez. La ceremonia de fundación se efectuó el 25 de Mayo, con un frío que helaba las narices, y todos se resfriaron. Dos días después, el operador de radio captó una orden del ministro: "Por disposición superior, los nuevos pueblos se llamarán Justicia para

Todos y Lo Mejor que Tenemos es el Pueblo". Fue un rudo golpe para el profesor.

—De todos modos, los nombres son muy largos —comentó Gómez—; por nuestra cuenta los reduciremos a Justitodos y Mejorpueblo.

Era una pequeña venganza que agradó a todos, especialmente a Schrumpf. Poco tiempo después, la comisión se radicó definitivamente en el sur del Neuquén. En un amplio informe, el profesor detalló las ventajas de la región. Podían sintetizarse así: posibilidad de agua pura y fresca; falta de polvillo, que perjudica las máquinas, y aislamiento propicio para guardar un secreto. Dos miembros de la comisión, que tenían familia en Buenos Aires y seguramente querían regresar —es tradicional que los argentinos extrañen mucho a sus familias— objetaron el informe en tono de de fácil chanza. Dijeron que no había necesidad de viajar mil kilómetros para lograr agua pura y fresca porque en cualquier lugar el líquido podía ser filtrado y puesto en la heladera; que la ausencia del polvillo se conseguía con la instalación de aire acondicionado, y que el aislamiento propicio para guardar un sécreto era, en realidad, otra denominación del aislamiento necesario para que nadie llegara desde Buenos Aires y averiguara que allí no había ningún secreto. El profesor se molestó mucho cuando Gómez le refirió esas murmuraciones.

—Estos laboratorios están mal orientados —adelantó el profesor el día que en el constructor entregó la obra—. De todos modos, veremos qué se puede hacer.

Al poco tiempo, el defecto de construcción resultó evidente.

—Pediremos una partida suplementaria —dijo Gómez, con la boca llena. Estaban en el comedor, tomando el desayuno.

—Es indispensable que los levanten con el frente hacia el norte —opinó el profesor, mientras cargaba de dulce de damasco un trozo de pan tostado.

—Los materiales viejos pueden ser utilizados para construir cabañas rústicas para turistas —repuso Gómez—. Sugeriremos que una comisión viaje a Europa y estudie allí el estilo de las construcciones y la organización de viajes para obreros...

—No sé qué haría sin usted, Gómez —dijo el profesor, terminando su tostada. Luego agregó, con gravedad—: En el pedido de partida suplementaria hay que explicar también algunos gastos que han sido observados...

—¿Observados? —preguntó Gómez, con alarma.

—Sí. El ministerio dice que en un mes se han enviado cin-

cuenta kilos de té y que la semana pasada Fernández pidió otra partida... Lo mismo pasa con las sardinas. Ayer busqué una latita y no quedaba ninguna de las cien que llegaron el domingo...

"Una travesura de Fernández", pensó Gómez.

—Ahora mismo voy a investigar —repuso después.

—Sí —afirmó Schrumpf, con gruesa ironía—; hay que investigar qué razón existe para que yo tenga que caminar seis kilómetros hasta la Hostería de Kleinert para tomar una tasa de *nuestro* té, o para comer una lata de *nuestras* sardinas...

Gómez no esperó más. Dejó la taza que tenía en la mano, se levantó y salió. Apenas llegó a la oficina de Fernández le aplicó una seria reprimenda. Fernández era gordo, simpático y optimista. Dejó pasar el chaparrón y luego, tomando a Gómez de la manga, le repuso sibilinamente:

—¿"Vamo y vamo"?

—No se trata de eso, viejo... Por supuesto, que vas a tener que "ponerte"... Pero no tenemos que dejar al profesor sin té. En todo caso, le vendés a Kleinert la mitad de cada partida... ¡Hay que saber hacer las cosas, viejo!

La partida suplementaria fue aprobada y los laboratorios que habían sido construidos con mala orientación fueron derribados; al poco tiempo se inició la construcción de los nuevos edificios, con los frentes orientados hacia el norte.

—Vamos a tener que cambiar nuestros planes —dijo el profesor una tarde, de regreso de uno de sus acostumbrados paseos—, he comprobado que aquí tampoco existe varidio.

—¿No existe? —preguntó Gómez, atragantándose con un sandwich de jamón y tomate—. ¿Y qué vamos a hacer? No podemos seguir pidiendo fondos...

El profesor se sacó el guardapolvo, caminó hacia el armario y extrajo una botella de "acquavit". Se sirvió y se sentó, con los codos sobre la mesa; luego dijo, con aire señador:

—Si pudiéramos comprar un acelerador Bethenhausen-Bouvier...

—¿Bethenhausen-Bouvier?

—Aunque fuera el de Shuster-Topacky, que es más barato. Podríamos lograr el varidio por trasmutación. Y también otros elementos... Anoche estaba con insomnio y se me ocurrieron los nombres apropiados: cliptonio, voldio, magnidio, berilio...

—¡Qué lindos nombres! —exclamó Gómez—. Usted es un soñador... un poeta...

En ese momento entró el operador de radio y entregó un

mensaje. Decía: "Se ha resuelto designar una comisión para que estudie el estado actual de las investigaciones del profesor Schrumpf". El profesor lo leyó y lo guardó. Luego terminó la copa de "acquavit", hizo chasquear la lengua y dijo:

—Hay otra solución. Podemos fabricar el varidio sintético. Hoy mismo empezaré a estudiar la fórmula... También se pueden fabricar productos sintéticos para reemplazar a los naturales que se emplean en la industria y aun en la cocina. Por ejemplo, podríamos lanzar al mercado la sal concentrada...—. Se quedó pensando y luego agregó—: El único inconveniente sería el precio: saldrían más caros que los naturales...

—¡Eso se arregla! —saltó Gómez, con excitación—. ¡Se hace aumentar un veinte o treinta por ciento el precio de los productos naturales y se obliga así al público a comprar los sintéticos! ¿Y qué me dice del margen?

El profesor se incorporó, se sirvió otra copa, miró a Gómez con admiración y luego de beber el contenido de aquélla de un solo trago, se despidió y marchó a su habitación.

Transcurrieron dos semanas. Tres días antes de la llegada de la comisión investigadora, el profesor anunció a Gómez que había encontrado la fórmula del varidio sintético, la redactó y se la entregó, comunicándole que partiría inmediatamente para Buenos Aires. Y él acababa de perder ese papel, poblado de guarismos misteriosos, cifra de un descubrimiento sensacional.

Todo esto no tenía, sin embargo, una gravedad extrema. La fórmula podía ser rehecha por el profesor en la capital y enviada al laboratorio. Bastaba con que él enviara un telegrama a mediodía, con el segundo viaje de la chalupa. Así lo hizo y resolvió pasar la tarde leyendo y escuchando la radio.

A las siete preparó unos huevos fritos a la manteca y puso su audición preferida, "Tengos en el recuerdo"; estaba absorbiendo, por todos sus poros, el meloso mensaje de Guido Cucarese, *El señor del 900,* cuando una voz perentoria y agitada anunció que se interrumpía la trasmisión para difundir en cadena un importante mensaje del Conductor. Al principio escuchó distraídamente; estaba acostumbrado a esos importantes mensajes. Además, no podía ser un nuevo aumento de sueldos; eso ya había sido anunciado la semana anterior. Por otra parte... ¡Heeeehhh! El estupor llegó a su garganta y allí se ahogó. Trató de escuchar sin perder palabra. Sí, era eso y las palabras, confusas para el profano, eran claras para él: "En la planta piloto de energía atómica se

han producido reacciones termonucleares bajo condiciones de control de escala técnica".

Durante unos minutos el asombro no le permitió pensar. Luego los pensamientos acudieron en forma tan confusa que le fue difícil discernir la verdad en ese fárrago de ideas e impresiones. Lo cierto es que se acababa de anunciar el descubrimiento de la bomba atómica. Gómez sabía que el profesor Fruchte, físico compatriota de su jefe, estaba en otro lugar del territorio, al frente de un laboratorio de energía nuclear, pero esos trabajos no podían progresar hasta que allí en ese laboratorio, donde él ambulaba ahora lleno de perplejidad, se iniciara la fabricación del varidio. ¿Cómo se iba a iniciar si acababa de perder la fórmula? Decidió decir la verdad; y redactó un telegrama al ministerio explicando lo ocurrido y rogando que el profesor fuera localizado a la brevedad posible.

Dos días después, sobre el reflejo verdoso del agua, y bajo la luz mortecina de un cielo plomizo, la chalupa atracó y de ella descendieron más personas de las que Gómez esperaba. Llegó el profesor rodeado por una torva comitiva de individuos ceñudos y silenciosos. El que parecía ser el jefe preguntó si él era Gómez y, al escuchar la respuesta afirmativa, le pidió que lo recibiera a solas.

—Soy Gálvez, secretario del ministro —dijo severamente, luego que Gómez cerró la puerta del laboratorio—. He sido encargado de una misión confidencial ante usted...

Un ligero rubor tiñó las enfermizas mejillas de Gómez; el misterio lo excitaba.

—Diga... —apuró, sin disimular su ansiedad.

—El ministro lo ha designado a usted cuidador del profesor —respondió Gálvez, con solemnidad.

—¿Cuidador? —preguntó Gómez, con asombro—. ¿Y por qué necesita que lo cuiden?

Gálvez caminó hacia una silla, se sentó y levantó el rostro, mirándolo desoladamente:

—¡El profesor ha perdido la memoria! —dijo.

Gómez caminó a su vez y se sentó:

—¿La memoria? —preguntó—. ¿El profesor ha perdido la memoria? ¡Es espantoso! ¿Cómo ocurrió?

—Cuando recibimos su telegrama corrimos al aeródromo con el tiempo justo para hacerlo regresar. Ya estaba instalado en el avión y se mostró muy afligido por la pérdida de la fórmula. Por supuesto: trataría de redactarla nuevamente. Cuando bajaba la es-

calerilla resbaló y cayó a tierra. Al levantarse había perdido la memoria. No se acuerda ni siquiera de su nombre...

—¡Es terrible! ¿Y qué se puede hacer?

—Los especialistas dicen que puede curarse, porque el golpe fue leve. Es cuestión de mantenerlo continuamente en su ambiente del laboratorio, para que el contacto con sus aparatos, con sus fórmulas y cualquier objeto familiar le ayude poco a poco a recuperarse. No hay que insistir —lo han recalcado los médicos—; la insistencia puede ser contraproducente. Hay que estar con él, hay que observarlo y en el momento oportuno colaborar discretamente con alusiones a sus trabajos... Ésa es su misión, señor Gómez...

—Es una misión que me honra —repuso Gómez, por decir algo.

—¿Que lo honra? Diga mejor que servirá para conservar nuestra honra, la honra del país...

—Por supuesto. El Conductor ha anunciado a todo el mundo un descubrimiento que no existe. ¿Cómo ocurrió eso?

Gálvez hizo un gesto de desesperación.

—La fatalidad... El profesor fue a despedirse y le dijo que había descubierto el varidio sintético. El Conductor habló entonces por teléfono con Fruchte y éste le aseguró que teniendo el varidio sintético él fabricaría la bomba en tres meses. Lógicamente, convenía dar la noticia. Luego se ordenó la redacción de artículos en los que se aclama el descubrimiento como un triunfo del Conductor. Fueron distribuidos a los diarios de aquí y a los que subvencionamos en el extranjero. ¿Se da cuenta? ¡Todo el mundo habla de la bomba! El rector de la Universidad ha concedido a Fruchte el título de doctor "honoris causa" y la bomba no existe; los presidentes sudamericanos, alarmados, han convocado a una conferencia internacional...

—Los hemos corrido con la vaina...

—No es broma... Ayer mismo una diputada propuso que se designe con el nombre de Bomba Argentina a la avenida 9 de Julio. La Cámara cantó el himno y luego los diputados dieron la vuelta a la plaza gritando: "¡Conductor! ¡Conductor! ¡Conductor!"

Al rostro de Gómez volvió la seriedad.

—Tiene usted razón; hay que hacer lo posible para que el profesor recobre la memoria.

—Eso en parte depende de usted —repuso Gálvez, incorporándose—. Yo he cumplido mi misión...

Cuando Gálvez y sus hombres se retiraron, Gómez los acompañó al embarcadero; soplaba el viento sur, penetrante como un cuchillo. Apenas partió la chalupa, Gómez fue en busca del pro-

fesor. Estaba en su habitación, sentado frente a la ventana, mirando hacia afuera con aire ausente. Despojado de su guardapolvo y de su aire autoritario, parecía otro hombre; había engordado bastante en los últimos meses. Su rostro redondo y sonrosado tenía ahora una expresión candorosa: más que un eminente investigador parecía un honesto comerciante alemán entristecido y contrariado durante sus vacaciones por el mal estado del tiempo.

—Si mañana sale el sol, vamos a dar una vuelta, profesor —propuso Gómez por decir algo. El profesor volvió el rostro, lo miró como si no lo conociera y guardó silencio.

Al día siguiente, Gómez despachó al personal, encargando a todos que se mantuvieran en contacto diario a través de la lancha, por si los trabajos se reanudaban. Así, en el laboratorio solitario, con la necesaria tranquilidad, Gómez inició su lenta labor de recuperación de la memoria. Todas las semanas hacía un informe, que enviaba a Gálvez. Durante tres meses, sin embargo, el informe fue el mismo, salvo la redacción, en la que a veces abundaban, y otras escaseaban, los adjetivos.

No hubo progresos; el profesor no recordaba nada de su vida científica y, en cambio, pareció consolidarse en él una personalidad remota, juvenil, que añoraba los paisajes de Baviera y recitaba a poetas alemanes. Para entender algo de lo que decía, Gómez recurrió al diccionario y después de unos meses pudo descrifrar algunas frases.

Al principio de la primavera hubo noticias inquietantes. El profesor Fruchte decidió abandonar sus trabajos por falta de material necesario y rescindió su contrato con el gobierno; una comisión de médicos que llegó al laboratorio para revisar al profesor, dictaminó que éste no mostraba indicios de recuperación de la memoria. Gómez redactó con mucho pesar el informe final y el ministro resolvió que el laboratorio fuera desmantelado y el personal trasladado a otras oficinas.

Aquí fue donde Gómez demostró que servía para pensar, para "darse maña", como él mismo decía; estaba sentado en una silla de tijera, sobre el césped, y una luna roja como una naranja madura colgaba del cielo verdeazul; se dió de pronto un golpe en la frente, se levantó y corrió a su escritorio. Allí estuvo encerrado dos horas escribiendo, y esa misma tarde despachó una carta dirigida a Gálvez; la carta produjo efecto; tres días después llegó un telegrama del secretario anunciando su llegada.

—La idea es muy buena —dijo Gálvez, mientras acompañaba a Gómez a comer unos especiales de jamón y queso bien cargados—.

En vez de desmantelar *sin* ruido, desmantelar con *mucho* ruido...

—Por supuesto. Además, eso era lo conveniente. Usted sabe: las armas las carga el diablo. Nunca puede adivinarse lo qué puede ocurrir con unas cuantas bombas en nuestro poder; a lo mejor explotan. Diremos que la Argentina da un ejemplo da espíritu pacífico destruyendo sus bombas atómicas y las fórmulas secretas.

—Está todo planeado —interrumpió Gálvez—. Su proyecto es magnífico; ha sido estudiado y ampliado. El Conductor vendrá en persona a presidir la ceremonia de destrucción del laboratorio; se declarará fiesta nacional, como Día de la Paz; se dirá que las bombas existentes se harán explotar en un lugar desierto de Santa Cruz y que se transmitirán por radio los preparativos y la explosión... Ya tenemos los discos con el estruendo...

—Inmediatamente puede pedirse el premio Nóbel de la paz para el Conductor.

—Por supuesto, se iniciará un movimiento nacional; ya ha sido designada la comisión.

Los preparativos duraron tres meses, no tanto por la magnitud física del hecho —unos litros de nafta bastaban para quemar el laboratorio— sino por el deseo de incluir en el mismo toda la propaganda posible. Los diarios batieron palmas al Conductor, por su histórico gesto; todos los gremios se adhirieron y sus declaraciones ocuparon páginas y páginas diarias. De las provincias llegó un clamor unánime: todos los municipios, hasta el más pobre y lejano, deseaban hacerse representar en el acto. El Ministerio de Transportes envió entonces cuarenta mil pasajes gratis y la dirección de Turismo construyó albergues para igual número de personas.

El 5 de enero llegó el Conductor, en un largo tren especial, y una enorme multitud se congregó para recibirlo. Inmediatamente se dirigió hacia la llanura próxima al laboratorio, donde había sido construído una especie de teatro al aire libre, rústico y gigantesco, en el que la situación del laboratorio correspondía a la del escenario. Previo discurso del Conductor, transmitido en cadena a todo el país y al mundo —en el que lanzó su famoso anatema a la bomba atómica— la presidenta de la Liga de Mujeres Fanáticas (a causa de un brusco descenso de temperatura debió cubrir su austero y delgado traje alusivo al acto —azul y blanco— con un grueso tapado de visón del Canadá) entregó al jefe del estado una antorcha encendida. Este alzó el brazo para exhibirla, provocando un enorme alarido de la multitud, y luego encendió la mecha. Un chisporroteo vertiginoso se produjo, y poco después las llamas lamían las paredes del edificio, mientras los gritos y los

cantos de la gente atronaban el espacio. Media hora después cuando el incendio declinaba, el Conductor apretó un botón que hizo estallar a distancia el depósito de bombas atómicas situado en las cercanías de la cordillera; la radio reprodujo fielmente el espantoso estruendo.

Un mes después, Arquímedes T. Gómez estaba en la capital, ascendido a jefe de Suministros del Ministerio, cuando llegaron noticias desagradables. La Academia de Suecia, desoyendo el pedido de miles y miles de ciudadanos americanos, había otorgado el premio Nóbel de la Paz a un noruego.

—¡Qué se puede esperar de esos extranjeros! —exclamó Gómez media hora después, en el despacho de Gálvez; pero como tenía todo previsto, agregó, luego de un instante—: Ahora más que nunca tenemos que regalar al Conductor el Gran Collar de la Paz...

—Por supuesto —repuso Gálvez—. Se lo regalará todo el país; haremos descontar a cada empleado diez pesos durante tres meses. Puede dejar un margen bárbaro...

—Pero no hay necesidad de esperar —observó Gómez—. Le pediremos a Lucardi medio kilo de joyas, como hemos hecho otras veces, y encargaremos a González que proyecte el collar.

—Lo haré ahora mismo...

—Me parece bien —repuso Gómez—. Yo tengo que acompañar al profesor al barco.

Con el fracaso de los experimentos, al profesor lo trataban como a un mueble viejo; vivía en un buen hotel, pero nadie lo visitaba. Cuando, con mucha timidez, pidió autorización para trasladarse a su patria, los funcionarios del Ministerio no le opusieron objeción alguna. Esa tarde fue Gómez el único que lo acompañó al puerto. El profesor miraba con cierta alarma, a un lado y otro, como si temiera la suspensión del viaje. Pero cuando el barco desatracó, su rostro cambió de expresión; se acercó a la borda, formó una bocina con ambas manos, y gritó:

—¡Adiós, Arquímedes!

"¡El profesor había recordado su nombre!", pensó Gómez con alegría. Pero también había recordado algo más, que seguramente era muy gracioso, porque se estaba riendo a carcajadas y siguió así hasta que Gómez ya no pudo distinguirlo.

MANUEL PEYROU

LORD NELSON

Aquella mañana la madre descubrió el hormiguero, pero los negocios estaban cerrados y él no pudo conseguir veneno en ninguna parte. "Qué importa –le dijo–, hay nafta. Haré el trabajo esta misma noche, cuando vuelva del cine". Volvió tarde, a las dos, porque los amigos del bar de la esquina lo convidaron a beber cerveza. Se había olvidado por completo del hormiguero. Cruzó la galería; la madre encendió la luz del dormitorio y le advirtió: "La botella de nafta está en el armario de la cocina; la linterna también. No vayas a quemar el naranjo". Se cambió de ropa; quedó en pantalón de pijama y camiseta. Hacía calor. Durante el día las moscas se asentaban sobre el mantel de hule; en la calle, de vuelta a su casa, nubes de insectos oscurecían los faroles del alumbrado; ya en su cuarto, las cucarachas rubias iban y venían por la pared. Recordó que el mozo del bar le había dicho que llovería, que por eso los bichos andaban enloquecidos. "Son los los últimos días de calor; cuando llueva refrescará, se morirán todos". El mozo tenía un párpado caído, los labios finos, falsos, el andar agobiado y servil. "Así es –pensó, mientras caminaba hasta el fondo de la casa con la linterna encendida en una mano y la botella de nafta en la otra–, así es, morirán, y el verano que viene despertarán furiosos, y nuevamente sembrarán sus huevos, y habrá calor, cucarachas, fastidio".

Llegó junto al naranjo y vió la enorme boca del hormiguero. Allí, cubierto de hormigas coloradas, estaba el cuerpo del gallo muerto.

Se llamaba Lord Nelson. Era un animal de raza, brillante, altivo. Había perdido un ojo en su juventud, durante una pelea, pero ese percance aumentó su arrogancia. Con su larga cola dorada y su único ojo redondo y dominante tenía el aire de un guerrero licenciado a quien la ociosidad impone maneras excesivamente cortesanas y una graciosa, ingenua actividad de seductor. Pero en la casa decidieron que ya estaba muy viejo, que no servía para nada. Entonces trajeron al joven que le arrancó la cola, le marchitó la cresta y le apagó para siempre el ojo sano. Dijeron que moriría de tristeza. Estaba ciego y solo. Sin embargo, aún batía las alas y cantaba de madrugada en la rama más alta de la higuera. Ahora lo habían comido las hormigas.

Vació la botella de nafta y encendió un fósforo. El gallo y las hormigas empezaron a arder. Continuaba de rodillas como si presenciara un ritual: allí estaba la víctima propiciatoria que traería la lluvia, la muerte momentánea de esas formas de avidez y repulsión. Las llamas consumieron el cuerpo de Lord Nelson: un montón de cenizas y unas patas negras, retorcidas. Salió a la calle, se sentó en el cordón de la vereda y encendió un cigarrillo. Los palos borrachos de la avenida Pellegrini estaban a punto de reventar: sus flores exhalaban un olor azucarado que recordaba las cabelleras húmedas de las mujeres. Anheló ese olor a intimidad, esa costumbre idéntica a la dicha que ofrecen ciertos cuerpos melodiosos cuya sabiduría resignada, oscura, no aprendería jamás.

Algo le impedía entrar en el gran ritmo de obediencia, aceptar el bautismo del exceso. Pensó otra vez en el gallo muerto, en las hormigas. La ciudad le pareció igual al basural, cerca del río, donde los chicos iban a juntar tapitas de cerveza y latas de conserva vacías. Acabó el cigarrillo y entró en la casa. Quería buscar la estera y echarse a dormir, como de costumbre, sobre las baldosas del patio. Unas gotas aisladas le golpearon la cara. Escuchó el ruido del zinc: un leve tamborileo que en pocos minutos redobló su ímpetu hasta el aturdimiento.

CODICIA

Todas las noches, antes de acostarse, ordena su colección de objetos preciosos: una araña pollito sumergida en formol, un talismán de hueso que tiene la virtud de curar los orzuelos, un mono de chocolate, recuerdo de su último cumpleaños, y la famosa medalla de su tío, que los chicos del barrio envidian: Alfonso XII al Ejército de Filipinas. Valor, Disciplina, Lealtad.

Su tío la llevaba de adorno, colgada del llavero, pero él insistió tanto que acabó por regalársela. Con su abuela los cosas son más complicadas. En vano le ha pedido aquella piedra que trajo de la gruta de la Virgen del Valle, el año de su peregrinación a Catamarca. Durante un tiempo agotó sus recursos de nieto predilecto para conseguirla; se hizo cortar el pelo, aprendió las lecciones de solfeo. Su abuela persistió en la negativa. Ni siquiera pudo conmoverla cuando estuvo enfermo de sarampión y ella se quedaba junto a la cama, leyéndole. Una tarde, mientras bebía jugo de

naranja, interrumpió la lectura y volvió a pedirle la piedra de la Virgen. Su abuela le dijo que no fuera cargoso, que se trataba de una piedra bendita y que con reliquias no se juega. El chico, enfurecido, derramó el jugo de naranja sobre la cama. La abuela pensó que lo había hecho sin querer.

Unos días después de este incidente, el chico abandonó la cama y cruzó a la casa de enfrente, donde vive la abuela. Tiene el propósito de sentarse en la silla de hamaca, cerca de la pajarera principal, y terminar *Robinson Crusoe*. Se siente débil, y el médico ha recomendado que lo hagan tomar un poco de sol por las mañanas. La casa de la abuela está llena de pájaros y plantas. En los patios hay jaulas de alambre tejido con cardenales y canarios; a lo largo de las paredes, casales de pájaros finos, seleccionados para cría; en el jardín del fondo, pajareras de mimbre con reinamoras. Tupidos helechos desbordan los macetones de barro cocido, y toda la casa es fresca, manchada y luminosa, como con luz cambiante de tormenta. Dentro de las habitaciones, la abuela, dos veces viuda, se consagra al recuerdo de sus maridos y a sus santos de siempre. San Roque y su perro, amparado por un fanal de vidrio, goza de la mayor devoción. Lamparitas de aceite arden todo el tiempo sobre la mesa que sirve de altar; flores de papel y un escapulario bordado en oro, con un corazón en llamas, completan la sencilla decoración. Allí también está la piedra de la Virgen, brillante de mica y de prestigio.

Sentado en la silla de hamaca, el chico mira a su abuela que, ayudada por la criada, riega las plantas, corta brotes malsanos y cambia el agua de las pajareras. Tiene entre las manos *Robinson Crusoe,* pero no lee. Piensa en la piedra que nunca será suya, en la negativa odiosa de la abuela. No ha vuelto a hablarle del asunto desde la tarde que derramó el jugo de naranja sobre la cama. Imposible robársela. Es una piedra bendita. Y quién sabe si al intentar hacerlo no cae fulminado por un rayo como se cuenta de Uzza, en la Historia Sagrada, que tocó el Arca de Dios. El chico quiere leer y no puede. Observa la pajarera principal cuyo techo, de lata verde, imita el de una pagoda china. La abuela y la criada están distraídas regando las hortensias en el jardín del fondo. Entonces se incorpora sin hacer ruido y abre una puerta de la pajarera. El primer canario vacila, desconfía, trina, y de pronto echa a volar. Los demás, siguiendo el ejemplo, huyen alborotados hacia los árboles del vecino.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

KAFKA Y SU CONCEPCION DE LO FEMENINO

SÍNTOMA distintivo de nuestra época es que Kafka, creador de un mundo poéticamente homogéneo y coherente, esté requiriendo —cada vez con mayor urgencia— interpretaciones siempre más detalladas y hondas. No es casualidad, no, que se multipliquen los comentarios y las explicaciones de sus libros, ni que se abran nuevas perspectivas para su investigación literaria. La gran literatura es adaptación a las necesidades de las sucesivas generaciones de lectores, que, insertos en la propia historia, verán en la obra de arte algo diferente de lo que vieron y juzgaron las generaciones anteriores. Obvio es decirlo.

Lo extraordinario en Kafka es que en tan pocos años transcurridos después de ser descubierto por el público, haya aumentado su nombradía en una proporción rara vez alcanzada por otro novelista contemporáneo de lengua alemana. Y esto tampoco es casual. Es, sencillamente, la resultante de ciertos factores, entre ellos, de su genialidad, que reclama un estudio amoroso y armónico, y no esa dirección rayana en la pedantería que horrorizaba a Goethe, de quien Kafka fué tan devoto.

Acerquémonos entonces al hombre Kafka, porque toda su obra no es más que una intensa autobiografía que tendría que culminar en el agotamiento y la destrucción personal. En Kafka, vida y literatura se entrelazan tan íntimamente que tampoco es casualidad que muriera a los 41 años. Lo extraordinario es más bien que no hubiera muerto antes. Este hipersensible, tan atrozmente sincero, anticipaba ya en su *Diario*, el 21 de junio de 1913, a los 30 años: "El mundo prodigioso que tengo en la cabeza. Pero, ¿cómo librarme de él y librarlo sin destrozarme? Y preferiría mil veces destrozarme, antes que retenerlo o enterrarlo dentro de mí. Que para eso estoy en el mundo, me parece evidente". Que se destrozó para dar salida a ese mundo prodigioso, es también evidente.

Es Kafka el primer gran iluminador de ciertos recovecos del ser humano, no entrevistos antes, a pesar de Dostoiewsky y Proust, del freudismo y del surrealismo. Su descubrimiento —el de algo que existía pero que no se había señalado antes— podemos vincularlo, sin mayores pretensiones fisognómicas, con los rasgos tan elocuentes de su fisonomía. Basta examinar la serie de fotografías que Max Brod incluyó en su biografía de Kafka, y que abarcan desde la infancia hasta los años postreros. Es el suyo un rostro apretado, donde el óvalo suave de la niñez irá adquiriendo, ya en la adolescencia, un contorno triangular en que las líneas curvas serán paulatinamente reemplazadas por las rectas. Miremos esos labios delgados, resueltos como la mandíbula, esa nariz

decidida, las mejillas descarnadas, la frente amplia hacia los costados y sumamente estrecha entre el nacimiento del pelo y el de la nariz. Todos los rasgos concurren para señalar una concentración escrupulosa y de una intensidad excepcional. Esa concentración, trasladada al campo estético, se resolvería en la particular perfección de la palabra y el período, en que cada elemento de la oración y cada frase son insustituíbles, en que la necesidad poética y su satisfacción se cumplen de tal modo que allí la literatura se despoja de todo lo espúreo y revela la identidad cabal entre fondo y forma. Y luego, sus ojos. Son el instrumento técnico por excelencia, de los que la pluma será una mera prolongación. La visión anormal de Kafka es responsable de haber incorporado un nuevo sentido a lo que teníamos delante y que, sin embargo, no veíamos. Por ello se ha hablado tanto de su visionarismo, y basta enfrentarnos con su retrato para confirmarlo; la suya es una mirada infinita e intemporal, resueltamente inhumana, o más bien, meta-humana. Ahora también podemos comenzar a explicarnos parte de su cosmovisión y su gusto por el detalle, que en él es revelación. Porque Kafka, en realidad, no inventa: encuentra. Estaba allí, pero no lo habíamos visto. ¿Podemos dejar de subrayar que, por esa sola circunstancia, estamos en presencia de un poeta? En sus novelas, como en sus relatos, el sentido visual, no meramente descriptivo, sustituye y desborda todos los otros, atravesando los distintos planos de resistencia hasta dar con el último, difícilmente transferible. Kafka ha tocado fondo, y ese fondo que perseguía es la verdad, su verdad.

Pero también corremos el riesgo de empequeñecer su interpretación cuando ubicamos a Kafka entre los expresionistas. Se dice, y es cierto, que nuestro autor es un expresionista, y ello conducirá a emparentarlo con ese movimiento literario nacido en Alemania que se liga a nombres de dramaturgos como Wedekind y Kaiser, de escritores y plásticos como Barlach y Kokoschka, de poetas como Heym, Trakl y Stadler, movimiento que se extiende después de la primera guerra mundial, aunque sus raíces se hunden ya en la obra de Strindberg. Con todo, respecto a Kafka, tiene el mismo sentido que calificar a Cervantes de "renacentista" o a Shakespeare de "isabelino", o decir que Ibsen era un "simbolista". No sólo porque Kafka nunca fué un escritor de "escuela" —aunque no pudo ni pretendió, por otra parte, aislarse de las influencias de su época— sino porque su expresionismo no es ortodoxo (le faltan muchos elementos para ello). El particular enfoque y solución del problema y de la expresión literarios, no sólo emanan en Kafka de una técnica determinada y consciente, sino que son disparados a través de la transmutación artística de sus experiencias propias.

Ese "yo" kafkiano, inyectando su propia realidad a la impresión recibida, que condiciona la representación de lo objetivo a la sensibilidad y ordenación mental del sujeto, no sólo explica los rasgos expresionistas

de Kafka, sino que se vincula a su simbología. El mero expresionismo, como postura artística, podría por sí mismo esclarecer el hecho por el cual los héroes de Kafka se encuentran fatigados de entrada, el que la atmósfera física sea siempre hostil, fría, y por qué K..., el protagonista de *El castillo*, se hunde en la nieve sin poder avanzar, o el que Gregorio Samsa se transforme en un insecto, y que proliferen los corredores estrechos, bajos y de puertas numerosas. Pero toda esa simbología, en correspondencia con estados espirituales, va mucho más allá del expresionismo, para ir a adquirir esa "necesidad poética", como dice Middleton Murray hablando de la metáfora, en que coinciden los creadores eminentes.

Ese circuito sujeto-objeto, que es la realidad única para el héroe de sus novelas, proyecta, contemplado desde otra perspectiva, el lado dramático de sus creaciones. Que Kafka no es sólo dramático, sino dramatizable, lo vieron muy bien Gide y Barrault al escenificar *El proceso*. Y ello, en virtud de que el mundo, esa realidad que es obra de José K. como de K..., y a veces también de Karl Rossmann, choca con violencia con la otra, la de los demás. Pero como la realidad de los agonistas kafkianos no es reconocida, ni siquiera admitida por el mundo existente y sólido de los demás, sus personajes saltarán, con ímpetu cada vez más desgastado —pero siempre repetido—, en el vacío, y podrán en ese salto todo el peso de sus vidas, lo que hará su caída fatal y terrible.

Ahora bien, si por un lado el conflicto se resuelve en drama, por otro es el elemento o la materia prima con que Kafka va elaborando el contorno irónico consustancial e inseparable de su obra, aquella ironía tremenda y sombría en que se mueven sus personajes. Recuérdese esa escena final de *El proceso*, en la que los verdugos, después de haber desvestido a José K..., lo hacen caminar para que entre en calor y no se resfríe, antes de hundirle el cuchillo en el pecho. O también los minuciosos y corteses razonamientos de Karl Rossmann, que, o no son escuchados, o se interpretarán al revés. Ese conflicto, desfavorable desde un principio al héroe, también aflora en la cantidad de términos negativos que se oponen, como vallas objetivas más que semánticas o gramaticales, a las tentativas y pretensiones de aquél, y que tienen el mismo efecto descorazonador que el muro humano con que se enfrentan José K... o el "eterno" agrimensor. Así, a través de la misma página, se multiplican de un modo siniestro, maligno, los "no", "ni siquiera", "apenas", "pero", "aunque", "casi", "no obstante", etc.

No es extraño que una desagradable sensación de desaliento sea el resultado de una primera lectura de Kafka, que exista un fastidio, una repulsión casi física por la acumulación de dificultades y la atmósfera de pesadilla (particularmente en narraciones extensas como *La metamorfosis*, *En la colonia penitenciaria*, *La construcción*, *La muralla china*), por el aparente absurdo que impregna la acción, basado, sin embargo, en un razonamiento implacable y sólido, y además en una compasión

más bien sorda, y entre líneas, por sus héroes en constante degradación.

No obstante, el peso específico de Kafka sólo podrá revelársenos mediante una lectura "simpática", una actitud crítica que no excluya la coparticipación esencial para el disfrute de la obra de arte. ¿Qué es, entonces, lo que vemos de positivamente valioso en Kafka, a pesar de todas las objeciones y rechazos que despierta en el ánimo del lector, simultáneamente con el elogio no retaceado, de orden estético?

De acuerdo con la trayectoria de sus personajes centrales, el hombre se encuentra, en la realidad de los hechos, sometido a la acción de fuerzas ajenas que no puede dominar y que parecen jugar extraña o indiferentemente con él. Ello le infunde un sentimiento permanente de "temor", que a poco se trasmutará en la "angustia" inolvidable de su cuento *La construcción*, cuyo protagonista animal es una versión depurada de todos sus héroes.

Sin embargo, siente que posee la facultad, o, cuando menos, la posibilidad, porque su espíritu es libre, de luchar esperanzadamente contra aquéllos, esperanza que justamente nace de esa libertad y que lo impulsa a creer en su capacidad de imponerse en último término. La pugna es, desde luego, espiritual, y sus resultados —victoria, derrota— también deben ser entendidos en ese sentido, aunque sus consecuencias no lo sean.

Sus héroes —y aquí está la semilla valiosa— están acorazados, pese a todo, con la certeza interior de que esa lucha sobre la tierra no es inútil —si no, se entregarían como muñecos—, que no carece de significado, lo que hace presumir la creencia en ciertos valores de Verdad y de Justicia, reflejos de la Divinidad sobre la tierra (y Dios, como lo señala Brod, es el gran presente innominado de su obra), y que a pesar de todo existen, no obstante manifestarse en forma apenas o nada perceptible al hombre.

Pues, ¿qué cosa, sino la intuición, cuando menos, de que hay algo por lo que vale la pena luchar, luchar por un mundo del que no vislumbramos comúnmente más que débiles y lejanas chispas, puede explicarnos la entrada de sus héroes a una palestra donde las circunstancias que los rodean poseen una calidad de signo adverso?

Y esos esfuerzos tremendos e incesantes que sitúan al protagonista kafkiano cada vez más lejos del punto de partida, en un retroceso continuo, y que se multiplicarán hasta agotarlo, ¿no revelan acaso que vale la pena jugar la partida por el peculiar monto de la apuesta?

¿Y qué otra cosa puede estar en juego sino la misma existencia de los valores absolutos, Dios o lo "indestructible", como se complace Kafka en denominarlo repetidamente?

Si hay algo manifiesto en el mensaje de Franz Kafka, es precisamente su rechazo último de toda actitud en definitiva negadora, nihilista, y su entrega a ese Absoluto que terminó por devorarlo, pero que es la respuesta más valerosa que puede darse a las exigencias de la jerarquía humana, y que fué en él, aunque no se exprese literalmente

en sus obras, el eco de una preocupación religiosa que preanuncia ya la literatura angustiosa de la hora actual.

Varios temas surcan los escritos de Kafka. Así, en *La metamorfosis*, la gravitación de la autoridad paterna, la incomunicabilidad radical de los seres humanos, sobre todo, y el de la familia. En *América*, esa variación del sadismo dickensiano, son preocupaciones centrales los encuentros de inocencia e injusticia. El relato *La condena* vuelve a insistir sobre el tema del padre y el aislamiento último de los hombres. El cuento *La construcción* hermana, con técnica de pesadilla, la angustia del solitario con la libertad. El sentimiento de extranjería y el instinto de arraigamiento, la soledad y la autoridad, entretejen sus hilos en *El castillo*, mientras que la culpa y la justicia son tópicos de *En la colonia penitenciaria* y de la última novela conclusa, *El proceso*. Y detrás, el fondo tácito de la presencia divina.

En sus grandes novelas, en el *Diario*, o aun en cuentos tales como *Desdicha del soltero* y *El matrimonio* —donde se asiste a la conmovedora ternura de una mujer hacia su marido— hay constantes alusiones al problema de la soltería, a la familia, al matrimonio, en suma, a los distintos aspectos que nacen de las relaciones con el otro sexo. Ello obsesionaba a Kafka en lo más vivo y lo trasunta no sólo con la frecuencia de sus alusiones, sino también con la profundidad y agudeza con que trata estos problemas, íntimamente ligados entre sí.

Que ahondó en ellos, y que también esta vez sus escrúpulos excepcionales sofocaron todos sus esfuerzos, lo expone elocuentemente en su *Diario*, en una nota del 14 de agosto de 1913. Temiendo el derrumbe que presiente en sus relaciones con la novia, escribe: "La amo con toda la fuerza de que soy capaz, pero mi amor está sofocado por el miedo y los autoreproches". Aspiraba y amaba la estabilidad y seguridad que el matrimonio confiere a la mayoría de los hombres, y podía escribir en consecuencia en el mismo *Diario*: "No envidio a una pareja determinada de casados, sólo envidio a todas las parejas de casados; hasta cuando envidio a una pareja determinada, en realidad envidio toda la felicidad matrimonial, en su infinita variedad." (17 de julio de 1921). Como sabía bien lo que la integración del hombre exige para sentirse verdaderamente tal (y Kafka no se consideraba exeepcional en este sentido), percibía a través de todas sus fibras la maldición que para individuos como él significaba la condición de célibe, identificada con uno de sus espectros más odiosos: la soledad, al punto de que durante una de sus crisis espirituales, en 1914, pudo decir con pleno conocimiento de causa que la soledad sólo traía castigos. En la *Carta a mi padre*, una de las expresiones más agudas de autotortura que conocemos, lo subraya suficientemente: "Casarse, fundar una familia, aceptar los hijos que sobrevienen, mantenerlos y hasta encaminarlos un poco en

este mundo inseguro es, según mi convicción, el máximo a que puede aspirar un hombre.

Sin embargo, aunque la mujer también lo perturba por motivos de otro orden (los sueños eróticos, las brevísimas referencias a sus escasas aventuras), sentía claramente que el matrimonio y la responsabilidad de una familia, no obstante todas las alegrías y plenitudes que pudieran depararle, eran en el fondo una traba para el libre desenvolvimiento de su vocación literaria.

Su deseo sincero de cohonestar ambas cosas, unido a esa escrupulosidad que no le permitía concebir que su propia mujer ocupara un lugar inferior en relación a su diosa, la literatura, fueron para él un motivo de amargura constante, que sólo mitigaría la presencia de una compañera admirablemente comprensiva durante el último año de su vida. Porque si bien reconoció más de una vez el elemento ennoblecedor que existe, por lo menos en potencia, en todo matrimonio, también es cierto que las ventajas e inconvenientes que representaban para un individuo como él, vertidas con notable penetración en una página del *Diario*, demuestran el combate interior que lo minaba. Lúcidamente lo reconoce así en la *Carta* antes mencionada: "¿Por qué, entonces, no me casé? Había, como en todo, algunas dificultades, pero la vida consiste justamente en aceptarlas. El obstáculo fundamental independiente, por desgracia del caso aislado, era que en forma ostensible soy espiritualmente incapaz de casarme". Y es ese "obstáculo espiritual" el que aparece en sus novelas, y al que oportunamente nos referiremos.

En este sentido, la mención biográfica es imprescindible para su concepción de lo femenino, porque la materia prima trasvasada en su obra la arranca, siempre dolorosamente, de sus propias vivencias. En sus novelas desfilan, a veces con un ligero disfraz, su noviazgo con la señorita que conocemos por la inicial "F", sus curiosas relaciones con la actriz de una compañía judía, mezcla de amor tímido y veneración del que la destinataria no pareció darse cuenta, su compromiso, también frustrado, con otra muchacha, los vínculos íntimos con ese ser tan sano y vital —la antítesis de Kafka— que es la checa Milena de las cartas del mismo nombre, amén de las muy esporádicas aventuras cuyas consecuencias exageraba su terrible conciencia escrupulosa.

A los 33 años, una significativa confesión revela la intensidad con que se siente acosado por lo femenino. Escribe "¡Cuántas complicaciones con muchachas, a pesar de todos mis dolores de cabeza, el insomnio, las canas, la desesperación! Las contaré: desde el verano ya van por lo menos seis. No puedo resistir, no puedo no ceder al deseo de admirar a todas las que son dignas de admiración, y amarlas hasta agotar esa admiración". Y luego agregaría: "Con respecto a las seis, mi culpa es casi puramente interior." Esa introspección atormentadora lo hacía identificar, siempre en su desmedro, debilidad con impureza.

Ahora estamos en condiciones de esbozar una teoría, o mejor, una

opinión acerca del papel desempeñado por la mujer en su novelística que, como ya lo dijimos, es una proyección del que representó en su existencia (para lo que constituye un elemento particularmente iluminador la correspondencia con Milena).

En *América*, su primera novela, el problema está más que esbozado. En rigor, ha madurado lo suficiente y se repetirá, con ligeras variaciones, en las novelas restantes. El héroe, ese muchachito inocente, Karl Rosamann, cuando tenía 16 años ha sido seducido por una sirvienta. Ese hecho da comienzo a sus aventuras y desventuras ligándose asimismo al tema de la culpa, que ocuparía puesto de privilegio en *El proceso*. Poco después de llegar a América, a Nueva York para ser más exacto, le presentan a una joven, la cual lo aguardaba, al parecer, y que intenta atraerlo sin desdeñar para ello el empleo de medios violentos, inclusive una exhibición de lucha, finalizada irónicamente con la huída del héroe, defendido, a pesar de todo, más que por su fuerza física, por su inocencia nata.

Más tarde, en un hotel donde la protección de la cocinera le consigue trabajo —y ésta tampoco queda inmune a la atracción que Karl despierta—, una dactilógrafa le insinúa una simpatía y ternura de intenciones inequívocas. Y por último, la cantante Brunelda, esa impura masa de carne, también se ingeniará, vanamente, en conquistar al juvenil héroe.

En *El proceso* se repite el esquema aunque esta vez el abordaje a lo femenino se complica con la existencia de la señorita Bürstner (como la bautizara Max Brod), el callado hilo conductor de la novela. Pero lo cierto es que las mujeres que mantienen alguna relación con José K..., excepción hecha de su casera y de la señorita Montag, se mostrarán sumamente sensibles a la presencia de éste, sin disimularlo, aunque por otra parte el protagonista desplegará mayor actividad y menos inocencia que Karl Rossmann.

Primero surge, en un aparición nocturna, la señorita Bürstner, asediada por José K..., sin que en principio parezca disgustarle el asedio interrumpido violentamente por la entrada del sobrino de la dueña de casa. Luego, en un crescendo, la figura de la cónyuge del ujier del fantástico y perverso tribunal de justicia a donde José K... acude sin éxito a exponer sus agravios. Esta coqueteará abiertamente con el incriminado quien, aunque tiene en ese momento problemas más apremiantes que resolver, acepta el desafío como una especie de derivativo a sus preocupaciones. No sólo la mujer está dispuesta a entregársele, sino que hasta le implora que la rapte, ofreciéndole en pago cierta clase de ayuda. Y, finalmente, desfila Leni, la enfermera-criada del evasivo abogado Huld, la cual, en aras del mejor final del proceso, promete interesarse por José K... No es de extrañar que el protagonista diga, con sensación de asombro: "Consigo ayudas. Primero la señorita Bürstner,

después la mujer del ujier y finalmente la enfermera que parece tener tan incomprensible necesidad de mí." Esa extraña ayuda no pedida, de la que se jacta, provocará la reprensión del abate en la importantísima escena de la catedral. Al reprocharle su inclinación por este tipo de ayuda, le advierte muy claramente que no es ése el socorro que su situación reclama. Y cuando el héroe es conducido por sus verdugos en un paseo macabro al lugar de su ejecución, ve aparecer y desaparecer misteriosamente a la señorita Bürnstner. Al perderla de vista, se derrumba su capacidad de resistencia y se entrega, con alegría casi, al cuchillo de sus victimarios. La acción —el proceso— comienza y termina con la señorita Bürnstner, y quizá, como insinúa el infatigable Brod, es la materialización de su desconocido crimen.

En *El castillo* se vuelven a repetir estas relaciones entre el agrimensor y las mujeres que lo circundan, con mayor virulencia y energía. Primero está Olga, la hija de la familia "marcada", para quien la situación de inseguridad de K... es un motivo decisivo de simpatía y comprensión, germen de un sentimiento más cálido que no dejaría de manifestarse. Y luego Frieda, la encargada del mesón señorial, prestigiada por su carácter de ex amante del poderoso e invisible Klamm, lo que la aureola y magnifica su importancia a los ojos de K... La unión de éstos, a iniciativa de aquélla, dotada de impulsos incontenibles, es una de las situaciones trágicas de la novela, pero un aire de dolorosa ironía la impregna. Ella lo ama, eso es indudable, y por la perdida causa del agrimensor hace sacrificios materiales, sufre humillaciones, soporta la miseria y toda clase de privaciones, y hasta después de abandonarlo sigue atraída por él. La ironía de este amor, violentamente suscitado y mantenido, consiste en que la única conquista tangible del héroe es una muchacha desprovista de todo atractivo (Kafka subraya varias veces esta circunstancia), en que ella abandonará por ese vagabundo —no es otra cosa a juicio de la aldea— los favores del todopoderoso Klamm, y porque a su vez dejaría a K... para reeemplazarlo por uno de sus malignos ayudantes. Las palabras de la sucesora de Frieda en el mesón, la inexperta Pepi, también revelan que K... ha sabido interesar su corazón. Ni siquiera la altiva señora mesonera evitará el sentirse extrañamente excitada por la presencia del héroe, y el final inconcluso puede hacer presumir una mayor intimidad entre ambos, provocada también por la mujer.

Y el último eslabón son estas palabras del *Diario*. Su martirizado espíritu prorrumpirá en el siguiente grito: "Tener a alguien que pueda comprenderme, tal vez una mujer, significaría tener un apoyo en todo sentido, tener a Dios".

¿Podemos ahora fomular una hipótesis que abarque este esquema repetido a través de sus tres novelas, que le dé sentido y sea congruente con su actitud espiritual y su concepción de las relaciones entre el hombre y la mujer?

En los héroes de Kafka se impone la necesidad de aferrarse al mundo que los rechaza, punto de apoyo indispensable para el salto hacia lo Absoluto. Para conseguirlo, para integrarse en ese mundo que los repudia o los ignora, no ven nada más natural que hacerlo a través de la mujer. Porque oscuramente intuyen que lo que buscan —y no han encontrado— puede estar, y efectivamente está, en la naturaleza femenina. En las *Cartas a Milena* nos ofrece la explicación en esta forma: "...los hombres sufren tal vez más, o, si se quiere expresar así, tienen menos capacidad de resistencia, pero en cambio las mujeres siempre sufren sin culpa, y no justamente porque «no tienen culpa», sino en el verdadero sentido, lo que de todos modos quizá se reduzca a «no tener culpa»." La mujer asume entonces, para Kafka, el valor de pureza, de inocencia, único susceptible de redimirlo del pecado implacable, aunque éste sea —comprobación dolorosa— intrasmisible.

Mas, precisamente, este hundimiento, por la vía de la materia, el asalto de los bienes más preciosos, es la mancha de su impureza y conlleva el castigo inevitable, en virtud de que la entrega del héroe kafkiano no ha sido nunca sincera ni plena, porque la mujer es para él nada más que un medio, un puente, un camino y nunca un valor en sí, un ser autónomo.

En el propio Kafka está como siempre, si bien se mira, todo el juego revelado. En esas *Cartas a Milena* hay una línea que contiene, en forma interrogativa, la clase de nuestro planteo. Es ésta: "¿Se puede acaso volver a poseer una cosa? ¿No querrá decir: perderla?" Kafka y sus héroes están, entonces, en posesión del secreto.

La desinteresada y gratuita donación de sí mismo hubiera bastado para la redención, para volver a sentirse, en definitiva, humano, un hombre más entre los hombres.

Las consecuencias que de aquí surgen pueden insinuar muchas soluciones al enigmático mundo de Kafka, porque esta última contención de sí mismo nos vuelve, por vías distintas, a sus espectros de la soledad y la culpa, y es capaz de ofrecernos la interpretación unitaria que Kafka exige.

Pero, justamente, esa sed de absoluto, esa tensión hacia lo más elevado, en lo que importan para su construcción artística, serían las cualidades más a propósito para atraer y seducir a las mujeres en torno a los héroes de su novelística, que los contemplan como seres inmerecidamente perseguidos, fuera de lo común, poseídos por una mezcla de grandeza, inocencia y sufrimiento, y cuyos efectos de compasión y admiración provocan la particular atracción que explica las idénticas reacciones de los personajes femeninos que transitan por las novelas de Franz Kafka.

RODOLFO E. MODERN

EL IDOLO

Llegó, cansado, hasta la luz y miró con los ojos entornados hacia el despacho de bebidas. A través del vidrio dudoso y del humo vió a Lucio tirar una carta, luego otra, el cigarrillo pegado a los labios, la mirada recelosa, como si, más que advertir, adivinara la presencia de sus compañeros. Remo esperó el aplauso, la grita, el manoseo de los otros. Siempre había un aplauso —admitió— en los actos, en la vida de Lucio. Allí estaba con su cuerpo magro, percha rígida de un traje negro y ajustado. Allí estaba con su pañuelo de seda, la cabeza ausente, tan ausente como la expresión que parecía sostenerlo, inspirarle no se sabe qué desafío, qué ley inconmovible de las cosas.

No entraría, no sufriría la vergüenza de la otra vez. Lucio, de costumbre tan justo, había estado cruel. "Vos sos el silencioso", le había dicho. Porque no hablaba casi. Y los otros habían reído sin piedad, como si no hubiesen esperado nada más que el juicio de Lucio para arrojarlo de ellos mismos, de una vez. Pero ellos no le importaban. Le importaba Lucio y Lucio no era más su amigo. Se había vuelto cumplido, cortés. Era como si hubiera decidido que de ahora en adelante anduviese solo, por su cuenta. Quizá tuviera razón. Quizá la decisión de Lucio había sido el desprecio con que aquella tarde fatal —un día como éste, crudo y sin estrellas— le había echado en cara, sorprendido, su falta de coraje. "¿Y no entraste?", le había dicho, afirmando la pregunta. "Sos más cobarde que una mujer". Todavía le parecía amistoso el tono de esas palabras despiadadas, que escondían la decepción del maestro.

Siguió andando. Chorroarín estaba oscura, solitaria. El viento golpeaba contra los carteles de latón, ponía un quejido en las débiles lámparas que, como jalones de tristeza, dividían con sus puntuales manchas de luz la calle fría. Esa calle había sido la escuela, las discusiones y los monólogos vanos, sus primeras correrías y tantas cosas más. Había sido su adolescencia. Hasta Lucio. Después fué el asalto, Nina y, de un tiempo a esta parte las dudas, los dolores y los reproches que ahora lo atormentaban. Había sido Lucio.

Metió las manos en los bolsillos viejos. Era cierto que la tricota sola no aguantaba. Saltó un poco, pensando en Matilde y en su consejo de llevar el sobretodo. Como si le importara, de veras, su salud. ¿A quién le importaba, ahora? Miró a su izquierda, a

unos andurriales, los mismos en donde un día no muy lejano, aunque repetido hasta el cansancio en su memoria, había dado su primer atraco. Iba solo, según el consejo de Lucio. Solo y con el cortaplumas. El hombre, un hombre pequeño, se había asustado, le había dado un reloj y una cartera mugrienta con diez pesos. Lucio lo felicitaría. Le parecía correr todavía bajo la mirada perpleja del hombre, avergonzado y a la vez ufano. Lo uno y lo otro. Lucio y Matilde, el amigo y la madre, luchando en su cerebro dolorido. Pero ya Lucio lo era todo y ya era inútil que lo acusaran de falta de carácter.

Hizo un esfuerzo para no llorar. No tendría más amigos. Para tenerlos en el barrio había que ser amigo de Lucio. Lucio los tenía regimentados. Sin embargo, nadie le había sido tan fiel, nadie lo comprendía, como él, hasta el fondo del alma. Sólo con él había cambiado Lucio ciertos silencios, ciertas miradas, ciertas reflexiones. Le hubiera gustado romper por algo. Una discusión, un lío de mujeres, cualquier cosa. Gimió como un niño. No había nada, absolutamente nada. Le habían llevado un cuento. Eso era todo. ¿Qué le importaban a Lucio las fiestas en que no tomaba parte? ¿Qué tenía que ver él con sus repugnancias? Era un pretexto, un soberano pretexto.

Miró sin ganas hacia el fondo de la calle y vió como en un sueño el ir y venir de los coches por la Avenida San Martín. Hacía tiempo que no podía concentrar su atención en nada fijo, estable. Todo lo contemplaba como de reojo y como si no lo sintiera. Nina, ella también, vivía para él de ese modo esquivo que comenzaba a desesperarlo y que parecía robarle poco a poco la entraña de las cosas para convertirlas en espectros. Había sido su novia en los momentos felices en que, dirigidos por Lucio, hacían el primer aprendizaje con el maniquí. "Miren que la gente no es de palo y que en el tranvía la cosa es brava", aconsejaba. Lucio era punguista. Los habían agarrado juntos. Después, a la salida, había ocupado la pieza de Espinosa y rendido culto a los simulacros del amor. También aquí, en el cuarto desmantelado, gobernaba la ley de Lucio. Lucio los había juntado. "Para hacerte hombre", le había dicho. Ahora ni eso, ni los simulacros. Nina lo despedía pronto, como los otros amigos de Lucio. Y al hacerlo le ponía en el alma esa cosa extraña en que todo, hasta el aire, se volvía lejano, ajeno a sus otros días, paralizado en una presencia sin vida. Las casas, las calles, hasta las personas parecían remedar la figura de un cementerio. Era la muerte.

Le germinaba en el pecho una rabia honda, como si ese nudo

de furia fuese la sola realidad que su espíritu deshecho pudiese admitir. Y esa fuerza lo obligó a girar sobre sí mismo, volver a Donato Alvarez y esperar a Lucio solo. Lucio caminando por Donato Alvarez, las manos finas escondidas en el sobretodo impecable, el paso firme y apresurado. Lo miraría con frialdad, con un desprecio tranquilo y estudiado. "¿Qué hacés por acá, lejos de tu madre?", le diría. Oía la frase solapada. Entonces...

Apuró la marcha y tanteó el cuchillo. Era lo mejor. "No hay que aguantarse mucho –decía Lucio–; eso es de cobardes". El cielo cerrado, las nubes rápidas, enrojecidas por las luces, hasta la ráfaga mansa, predecían jubilosamente el crimen. Por primera vez, después de una tensión de meses, Marco se sentía liberado, casi feliz. La luz roja del paso a nivel le pareció la felicidad, mientras que al fondo, por arriba de los techos, un cielo bajo, iluminado por la ciudad, le prometía un mundo hermoso, tranquilo, otra tierra, con su vida posible, perfecta.

Ya no odiaba, ni Lucio se mezclaba a su odio. Al contrario, desde ese instante Lucio pertenecía de nuevo a su felicidad. No había estado nunca ausente de ella, no podía estarlo. Y él, Remo, era su ley. Allí, en la muerte, estaba el pacto de amistad que en los otros días Lucio no le concedería jamás. Tal vez fuera ésa la voluntad de Lucio: que el fin fuese él, Remo, y no otro. Tal vez le asignaba, silenciosamente, esa misión, la única para la que lo adivinaba hábil.

El silbato de un Lacroze lo volvió al frío, a la marcha espasmódica que lo empujaba a Donato Alvarez. Le reveló el aire, el contorno oscuro, los límites, el crimen. Enderezó, al fin, por Donato Alvarez. Marchaban juntos, él y Lucio. Aunque separados, marchaban juntos. Sin saberlo, Lucio convergía al mismo punto, y de algún modo se acordaba con él. Sonrió. "El uno para el otro", se dijo. Irónicamente, una lágrima cayó sobre su boca, sesgándola en una mueca resignada. Eso era todo lo que Lucio podía darle ahora. Su cuello frágil, irritable, su cuello orgulloso, abierto por el puñal, como en una última ofrenda.

Remo se detuvo en la esquina, detrás del buzón. La hora alta, el frío, la absoluta soledad de la calle, le daban ánimos. Pero sobre todo la noche inefable, la noche que, por no sabía qué milagro, era él, Remo. No habría otra noche igual, una noche que le perteneciera de aquel modo, como un regalo que le recordara lo mejor de su vida. Porque había un lujo en la noche, un lujo que era, quizá, su propio origen, un cumpleaños singular que nacía de la tierra. Quizá todo ese maravilloso espejismo fuese Lucio. Él, no

Matilde, le había enseñado a ser hombre. Él, no Matilde, le había mostrado el mundo, el mundo que era también esa noche. "Voy a poner tus manos en esta lira, una lira difícil, que pocos tocan". Y le había enseñado a reconocer la noche. "La única hora en que yo y tú podemos vivir". Recordaba el día, la hora, el instante preciso. Era en el centro y la luna iluminaba la prefectura Descendían, juntos.

Ahora era el barrio y Lucio una sombra oscura que venía hacia él. Lo dejó pasar. Luego se agarró al puñal como a la vida y el tiempo le resultó corto para arrastrarlo hasta la sombra, hundir el rostro en su sangre y, en un instante que le pareció su última gloria, comenzar a acunarlo como a un niño.

MARIO A. LANCELOTTI

ASPECTOS DE UNA AMISTAD

ROGER MARTIN DU GARD Y ANDRE GIDE

A Victoria Ocampo

"Cuando el simple azar que permite a dos hombres encontrarse, conocerse, medirse, etc., se cambia insensiblemente en una especie de necesidad, de acontecimiento que no habría podido no ser, esta *justificación* (en el sentido evangélico) de un caso fortuito es: amistad".

PAUL VALÉRY a ANDRÉ GIDE, 1º de enero de 1925.

En junio de 1913 Roger Martin du Gard tiene la suerte de que *Jean Barois* sea rechazado por Grasset; suerte, puesto que habla de su mala ventura a su amigo Gaston Gallimard, que contempla de inmediato la posibilidad de confiar la obra a la modesta editorial que acaba de sumarse a la "Nouvelle Revue Française". Gallimard consulta a Schlumberger, quien consulta a Gide. Tres días después de haber recibido, en Cuverville, el grueso manuscrito, Gide telegrafía: "Publicarlo sin vacilar". Y poco después interroga: "¿Quién es ese Martin du Gard de quien

nunca me hablaron ustedes? El que ha escrito esto no es quizá un artista ¡pero es un valiente!" [1].

Un domingo de noviembre, por la tarde, a los seis meses justos de la publicación de su libro, invitan a Roger Martin du Gard a una de las recepciones periódicas que ofrece la "Nouvelle Revue Française". Allí están Gallimard, Schlumberger, Jacques Rivière, Henri Ghéon, Léon-Paul Fargue. "La puerta se entreabre. Un hombre se desliza adentro, a la manera de un vagabundo que viene a calentarse a la iglesia. El ala de un chambergo oculta sus ojos; una vasta capa le cuelga de los hombros. Hace pensar en un viejo actor famélico, sin trabajo... Pero todos se acercan, es alguien de la casa... Schlumberger lo conduce hasta mí: Quedo confuso: es André Gide..." [2].

He aquí al gran escritor, al autor de *Los alimentos terrestres*, he aquí al fundador, al alma de la "Nouvelle Revue Française", a quien Martin du Gard debe la publicación de su *Jean Barois*. Encuentro extremadamente importante para Martin du Gard y para Gide. Entre ellos comienza una amistad confidencial que sólo habrá de interrumpirse treinta y ocho años después con la muerte de Gide [3].

Para Martin du Gard este primer contacto es a la vez halagador, lleno de esperanzas, desconcertante. Martin du Gard es sensible a los cumplidos de Gide, a la confianza que el mayor manifiesta por el menor [4]. Le reconoce "fuerza natural", "genio" [5]. Pero queda igualmente asombrado por el carácter resbaladizo, inasible, de hombre tan extraño. Esta primera impresión general, cuyos matices expresan algunas páginas que escribió inmediatamente después del encuentro, y que inician las *Notes sur André Gide* que publicará en 1951, habrá de conservarla durante toda su larga frecuentación. La estima será lúcidamente corregida por la reticencia, pero esta reserva misma cederá ante la amistad. Acerca de Gide no se ha publicado nada más perspicaz, más exacto, mejor equilibrado en el pro y el contra, nada más completo que estas breves notas. En ellas está todo lo esencial y sólo lo esencial: la necesidad que tiene Gide de legitimar sus actos, su sentido del pecado, su espiritualidad, su gravedad, y también su genio de la fantasía, de la sorpresa, de la novedad, de la inconstancia, de la incomodidad física y moral, de la inseguridad; y también su fidelidad, su devoción, su amistad, su generosa preocupación por compartir; y también su tendencia a utilizar a los demás, sus manías, sus extravagancias; por un lado, su amor a "Emmanuèle"; por otro, su pasión por los placeres de los sentidos; por un lado, su dignidad, su nobleza, su calidad humana; por otro, su

1 Roger Martin du Gard: *Souvenirs* en Oeuvres Complètes (Bibliothèque de la Pléïade).

2 Roger Martin du Gard: *Notes sur André Gide.*

3 De hecho, la amistad data prácticamente de 1919. De 1914 a 1919, Martin du Gard estaba movilizado.

4 Gide ha nacido en 1869; Martin du Gard, en 1881.

5 *Notes sur André Gide.*

inclinación irreprensible por todo lo equívoco y tenebroso; su parte de Dios, su parte del Diablo; su pudor, y también su cinismo; su sensibilidad, y también su sensiblería; su inteligencia, pero también su inhabilidad para pensar; su busca del misterio y de la profundidad; pero también todo lo que hay en él de superficial; su aspecto "hombre de letras", quisquilloso por su obra, pero también su clarividencia artística, su exigencia absoluta del trabajo bien hecho; algunos errores de su vida, pero también la grandeza de su muerte.

Las *Notes sur André Gide* no son una apología, ni una crítica; son, así como el relato del primer encuentro de noviembre de 1913, una tentativa perfectamente lograda de pintar a un hombre —un hombre complicado, onduloso y móvil— en esos rasgos principales que forman sus constantes. Sin "sistema", ni en la manera ni en el espíritu. Exactamente como convenían al personaje.

Los *Souvenirs* y las *Notes* de Roger Martin du Gard y el *Journal* de André Gide evocan con frecuencia los encuentros de ambos escritores [1] o su comunicación por escrito.

Desde luego, había entre ellos fundamentales diferencias caracteriológicas, como se dice (y el aspecto exterior de sus personas bastaría casi para revelarlas). Roger Martin du Gard está relativamente cómodo en la vida. Es un "sintónico" [1]. Es realista, positivo, tranquilo, o sea equilibrado de cuerpo y espíritu. Toma las cosas en serio. No le gusta la ironía, el juego, la distancia intelectual. Su voluntad es recta, simple, directa. Le placen los pensamientos precisos, aplicados a un dominio definido. Su moral, por personal y sincera que sea, toma caminos trillados. No hay en él nada de egocéntrico (pero está, acaso, demasiado sólidamente instalado en la vida para percibir toda la movilidad que hay en ella). Gide, por el contrario, se siente incómodo en la existencia. Es un "esquizoide". Le cuesta creer en la realidad que lo rodea, y lleva dentro de sí la inquietud peculiar de su cuerpo. Es nervioso, febril. Se queda al margen. Tiene el sentido del humor, que es la forma realista de la rebelión, y también esta rebelión misma. Su voluntad, diversamente requerida, se ha complicado. Su inteligencia está pronta a todo. Su moral se aparta deliberadamente de los senderos trillados. Explora, innova hasta el inmoralismo. Campo de debates y experiencias, no cesa de mirarse, y es Narciso. (Pero quizá Gide, en su movilidad, no coincide con la movilidad misma de la vida.)

Desde luego, por vía de consecuencia, las estéticas de Martin du Gard y de Gide divergían (no debe olvidarse, tampoco, que uno se ha formado en la escuela del naturalismo, y el otro en la del simbolismo).

1 En Cuverville, en casa de Gide; en Clermont, en el Tertre o en la Costa Azul, en casa de Martin du Gard; en París; en Pontigny, en casa de Paul Desjardins, etc.

1 Expresión de Minkowski empleada en *Los Thibault* (*Verano de 1914*, Tomo Iº) como la de "esquizoide" que utilizamos más adelante. Definen la oposición esencial, en la novela, entre Antoine y Jacques.

Esta oposición es flagrante si se confronta, como lo hicieron ellos mismos, *Los Thibault* y *Los monederos falsos* [1]. Habría todo un paralelo que establecer entre Martin du Gard y Gide novelistas. Martin du Gard desarrolla su obra siguiendo un plan minuciosamente preparado, con notas, fichas, etc., plan riguroso, discursivo, racional, que conduce a donde hay que ir; personajes perfectamente construídos; siguiendo a Tolstoy, restaura la novela clásica —esa fuente de agua clara y profunda donde la realidad se condensa—. André Gide, en cambio, improvisa a medida que inventa y avanza al azar, y de esta imprevisión espera revelaciones inéditas; desciende y remonta en el tiempo; cambia de héroe, modifica en el camino sus datos; siguiendo a Dostoiewsky, redescubre la novela moderna —ese oleaje rápido, esos lentos meandros, donde la vida se agita o corre—. Por un lado, la nítida distinción del fondo y la forma, del sujeto y su expresión; por otro, fondo y forma se mezclan. Aquí, un estilo firme, fuerte, denso, preciso, que traduce la idea a la perfección, hermoso por su exactitud. Allí, un estilo más "artista", suave y persuasivo, más sabio, que juega con el pensamiento, lo suscita tanto como éste lo suscita, y que debe su gracia a ese juego.

No cabe duda de que, al frecuentarse, ni Roger Martin du Gard ni André Gide han transformado sus caracteres, y tampoco sus estéticas; hasta podríamos decir que cada uno se ha fijado en su posición; que ha adquirido más conciencia de la orientación personal e irreemplazable de sí mismo y de su arte; que se ha hundido más y más en su destino de hombre y de escritor. Martín du Gard habla de lo irreconciliables que son sus maneras de ver [2]. Gide confiesa no haber escuchado los consejos de Martin du Gard sino cuando iban en su propio sentido [3]. En cuanto al estilo, sobre todo, fueron irreductibles. Martin du Gard se negó siempre a adoptar la manera artista y hasta artificiosa de la "N. R. F.", no obstante reconocer el valor de algunos de sus adeptos. Y Gide, aunque admira la frase llena y honesta de Martin du Gard, no renuncia a esa "parte del diablo" que juzga tan útil en el arte y en la vida. Mutuamente, aprobaron mantener firmes sus respectivos principios.

Sin embargo, a pesar de esas divergencias, o más bien gracias a ellas, Roger Martin du Gard y André Gide han mantenido un largo diálogo. Estas divergencias han condicionado su armonía. Porque cubrían —y permitían descubrir— similitudes profundas. Martin du Gard, hombre tan medido, era capaz de independencia y de rechazos. André Gide, hombre aventurero, era sensible al orden y a la tradición. Uno y otro

1 Novelas concebidas más o menos en la misma época. Véase *Notes sur André Gide*, diciembre de 1920; y Gide, *Los monederos falsos* (reflexiones de Edouard sobre la novela que está en trance de escribir) y *Diario de los monederos falsos* (2 de enero de 1921) y *Journal* (sobre todo, 3 de enero de 1922 y 2 de octubre de 1936).

2 *Notes sur André Gide*, diciembre de 1943.

3 *Journal*, 16 de enero de 1933.

tenían una ardiente necesidad de discusión y de crítica, con el leal permiso de decírselo todo. Además, y esto es sin duda lo más importante pues ambos eran escritores, los unía estrechamente la más viva afición a las "cuestiones de oficio" y una idéntica exigencia respecto a la calidad de la obra. Para tomar de nuevo el ejemplo recién citado, Martin du Gard ha aceptado que Gide le mostrara que sus *Thibault*, sin duda sorprendentes por la verdad que encierran y suscitando la adhesión del lector, pecaban por exceso de seriedad, eran un tanto monótonos, un tanto pesados [1]; carecían de sorpresa, de perspectiva, de misterio. Y gracias a Gide, probablemente, Martin du Gard les añadió variedad, utilizó con discreción la presentación indirecta de los acontecimientos [2], e introdujo inconsecuencias en sus personajes mejor construídos, "agujeros" por donde su profundidad pudiera distinguirse de inmediato [3]. De igual modo, Gide ha aceptado que Martin du Gard le explicara que sus *Monederos falsos*, por ricos y seductores que fueran, dejaban ver un grave defecto de arquitectura y que sus personajes merecían difícilmente crédito. Gracias a Martin du Gard reunió en un solo haz varias intrigas dispersas [4] y confirió a sus héroes cierto número de motivaciones suplementarias.

Es evidente que Gide no fué para Martin du Gard un Tolstoy o un Flaubert; ni Martin du Gard, para Gide, un Goethe o un Dostoiewsky. No fueron, el uno para el otro, la "revelación esperada". Pero se estimaban, se interesaban, les gustaba trabajar juntos, cada uno regocijándose por la obra del amigo, sin envidia ninguna, sin vanidad; cada uno participando en las dificultades del amigo, tratando de ayudarlo con todos los recursos de su juicio, de su clarividencia, de su esperanza. Diferencias de caracteres, de estéticas, de técnicas se borran ante una misma exigencia de perfección. Y en esta busca de la perfección no sólo se trata del arte, sino también del hombre, del destino del hombre. El secreto profundo de la amistad de Roger Martin du Gard y de André Gide está probablemente en el común deseo, al cual consagraron su

1 *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland, que Gide leyó en 1916, lo "sensibilizó" para siempre al espesor de un relato. Y a veces lo ha llevado a ver pesadez donde había sobre todo peso.

2 Por ejemplo en *La Sorellina* y en *Epílogo*.

3 *La Consulta* (a propósito de Antoine): "Había tenido ocasión de comprobar que algunas de sus determinaciones (por lo general, las más espontáneas y a menudo las más importantes) estaban en contradicción con su lógica habitual; hasta el punto que muchas veces se había preguntado: "Pero ¿soy, en verdad, esa persona que creo ser?" Sospecha fulgurante y decisiva, parecida al relámpago que horada un segundo las tinieblas".

Epílogo: "No habría que buscar la revelación de su naturaleza íntima en la conducta habitual de los seres, sino más bien en sus actos imprevistos, poco explicables o inexplicables en apariencia, escandalosos a veces, que se les escapan. Y por los cuales se traiciona lo auténtico". Se advertirá aquí el sesgo gidiano, no sólo del pensamiento, sino también de la frase. Sería fácil levantar un inventario de las "inconsecuencias" de Antoine, de las de Gise, de Jenny, de Mme. de Fontanin, hasta de Oscar Thibault —sin hablar, desde luego, de las de Jacques, que forman la trama de su ser.

4 Gide, *Journal*, 17 de abril de 1928: "Y es por esto que le dediqué el volumen".

vida, de un vínculo superior entre el arte y la moral. En él se encontraron, se reconocieron y se saludaron como semejantes.

Por la más elevada tarea, por el libro a escribir, Martin du Gard y Gide, cada uno en su medida, fueron capaces de ascesis, de reclusión, de renunciamiento [1]. Eso tiene un sentido. El artista, que muele su obra como el asno que da vueltas a la noria [2], parece condenado a una pasión inútil, a penar por nada. De hecho, justifica su paso por la tierra; al alienarse, se cambia por algo mejor que sí mismo, más elevado, más duradero que sí mismo. Y cuando su corazón no está inclinado hacia Dios, pone en su arte todas sus esperanzas de hombre. Orienta con él su condición, crea un reflejo de lo eterno. Es Flaubert, Mallarmé, Proust; es Gide, Martin du Gard o Camus que entran en arte, así se ha dicho, como otros entran en religión. Actitud irrisoria, quizá, a los ojos de aquellos que tienen fe, certidumbre de Dios y dc eternidad [3]. ¡Pero qué valor, qué admirable valor! ¡Esa apuesta limitada, incierta! Se conoce la frase de Marcel Proust: "No hay ninguna razón, dadas nuestras condiciones de vida en esta tierra, para que nos creamos obligados a hacer el bien, a ser delicados, ni siquiera corteses; ni tampoco para que el artista se crea obligado a recomenzar veinte veces un fragmento que habrá de excitar una admiración que poco importará a su cuerpo comido por los gusanos, como ese trozo de pared amarilla que pintó con tanta ciencia y refinamiento un artista desconocido, a penas identificado con el nombre de Vermeer". No hay, ciertamente, ninguna razón. Pero el artista es una de las pruebas del destino superior del hombre. Toda su nobleza consiste en apostar por esta razón desconocida, por esta salvación; consiste en trabajar irrisoriamente —admirablemente— lo mejor que pueda. Hay una grandeza heroica en buscar —sean cuales fueren las circunstancias: alegría o pena, derrota o victoria, guerra o paz— la palabra exacta y hermosa, la única palabra exacta y hermosa que convenga; trabajar asíduamente día tras día sin dejarse desviar por el tedio, la pereza o el desaliento; penar, sudar sobre las páginas, tardar humildemente dos meses para escribir 500 líneas, (para escribirlas bien) [4]. A la vez que fatalidad, el trabajo por vocación

1 Roger Martin du Gard de manera casi continua (solitario, en el campo). Gide practicando la alternancia (su carácter complejo lo lleva a oscilar entre la caza del placer y la busca del renunciamiento).

2 Martin du Gard, carta a André Gide del 11 de septiembre de 1947, en *Souvenirs*: "Continúo sin embargo, con los ojos vendados, como el asno que da vueltas a la noria.

3 El crítico católico André Rousseaux, por ejemplo, se ha mostrado continuamente injusto tanto hacia Gide como hacia Martin du Gard. Véase, sobre este último, "Roger Martin du Gard, de *Devenir* a los *Thibault*" en *Littérature du Vingtième siècle*, Tomo 1º.

4 O si no, echarlas al canasto. ¡El trabajo que se ha tomado Gide para escribir *La puerta estrecha* o *Los monederos falsos!* No lo oculta. Tampoco Flaubert ocultaba la atroz lentitud de su trabajo. En cuanto a Martin du Gard, ha renunciado, por intransigencia respecto a la calidad de su obra, a *Une vie de Saint*, a *Marise*, a *L'Apareillage* (en *Los Thibault*) y, al cabo de diez años de labor ininterrumpida, a *Souvenirs du Colonel de Maumort*. Las cartas que escribió a Gide acerca de este libro inacabado son asombrosas de modestia y de coraje. Sólo pueden compararse a la *Correspondencia* de

es conciencia y combate. Muestra lo que puede un hombre, porque también el hombre es una larga paciencia. En su *Journal*, el 1º de enero de 1922, Gide rinde a Martin du Gard un homenaje que habría podido hacerse a sí mismo: "Encarna a mis ojos una de las formas más elevadas y nobles de la ambición: la que se acompaña de un constante esfuerzo para perfeccionarse y obtener, exigir de sí, lo más posible. No sé si no admiro más aún que las más hermosas dotes, una obstinada paciencia".

¿Ha llegado el momento de señalar, en lo que concierne al humanismo, aquello que asemeja a Martin du Gard y Gide y aquello que los diferencia? Los asemeja un mismo "afán de comprender, más imperioso que el de creer" [1]; una misma confianza en el hombre, medida de todas las cosas; para observarlo, igual curiosidad de psicólogo; para conocerlo, igual interés de moralista; para ayudarlo, la esperanza, la justicia ("no juzguéis"), la bondad, el sentido del perdón. Los diferencia: Martin du Gard es agnóstico por naturaleza; André Gide, por cultura. El humanismo del uno es innato; el del otro, adquirido. Martin du Gard puede escribir de sí: "Soy un caso de incredulidad natural, instintiva. De nada he tenido que renegar" [2]. No ha afirmado su agnosticismo: lo ha comprobado. De allí su serenidad, su espíritu de tolerancia, de conciliación. Y de allí también que considere un poco "triviales" los "descubrimientos" de André Gide libre pensador. Gide, en cambio, de igual modo que Renan, se ha apartado de la fe de su niñez y de su juventud, pero ha quedado ligado a ella por reacción, rencor o nostalgia. De allí su ambigüedad. Como se lee en *Jean Barois*, es "uno de esos indecisos, tironeados entre las exigencias de la lógica y ciertas necesidades místicas heredadas". Su ferviente humanismo, alimentado de exaltación espiritual (tan distinto del de Martin du Gard, que es más positivo, más ponderado, que conoce mejor la historia de

---

Flaubert. En ellas está el hombre de cuerpo entero. Y sale muy grande de su "fracaso". Se lo respeta, se lo admira, se lo quiere. Entendámonos bien: si Flaubert, si Gide, si Martin du Gard han trabajado hasta ese punto, no ha sido por falta de dotes, como algunos se complecen en decir: Ha sido porque, además del don de escribir, tenían el de ser insatisfechos; tenían la obsesión de una plenitud perfecta, la voluntad de pagar para obtener el precio necesario.

1 *La muerte del padre.*

2 Antoine al Abate Vécard, en *La muerte del padre.* Roger Martin du Gard pertenecía a una familia católica. Hasta hizo parte de sus estudios secundarios en un establecimiento libre de París, el Colegio Fénelon. Pero nunca tuvo fe. En *In Memoriam* (Obras Completas) pueden leerse notas escritas en recuerdo de Monsieur Hébert, ese hombre admirable que conoció en el colegio Fénelon y que inspiró el personaje de Luce en *Jean Barois*: "Yo no tenía, por naturaleza, ningún sentimiento de piedad". "Nunca he sentido en el comulgatorio la menor turbación auténtica". "Yo era, sin duda, de todos los espíritus cuya evolución siguió M. Hébert desde la infancia, aquel cuyo sentido religioso fué siempre el menos desarrollado... Desde hacía mucho él había advertido esta disposición profunda a no conceder sino muy poco lugar en mi vida a las manifestaciones religiosas".

nuestras esperanzas y de nuestros sufrimientos, el carácter discontinuo de nuestro progreso, y que por eso es más fraterno y tembloroso) es el reverso de la fe perdida. Gide no tiene ya esta fe, pero siempre abordará las cuestiones de la fe en tono polémico. Habrá de separarse profundamente, con hostilidad, de Jammes, de Ghéon, de Charles du Bos [1], después que se conviertan al catolicismo. Más aún, tratará de convertir a sus interlocutores a la incredulidad (a Green, por ejemplo), afirmándola, teniendo necesidad de afirmarla para mejor persuadirse a sí mismo. Por último, dejará como ejemplo, de la manera más natural, su hermosa muerte laica.

A fines de 1938, poco después de la muerte de su mujer, André Gide escribiría las siguientes líneas en su *Journal*: "Siento tanto más placer en conversar con Roger Martin du Gard cuanto menos siento en hablar con otros. Cada nueva conversación que sostengo con él se agrega a la gran conversación empezada desde hace mucho, interrumpida, continuada y, en suma, siempre la misma, como era siempre el mismo mi perpetuo diálogo mudo con Em. Y, tal como sucedía con Em., Roger y yo estamos siempre de acuerdo. La conversación no nos opone; nos instruye, nos advierte y nos esclarece".

Entre Martin du Gard y Gide, "Emmanuèle" será un vínculo suplementario. Mme Gide se había complacido mucho en la compañía de Martin du Gard. Cuando éste se alojaba en Cuverville, ella le deparaba siempre una "acogida infinitamente amable". Estimaba su honestidad profunda, su rectitud, su bondad, su modestia, su afán de perfección, su culto del esfuerzo. Sentíase cómoda con él; sentía con él una gran afinidad.

Martin du Gard, por su parte, demostraba hacia ella gran respeto y admiración. En sus *Notes sur André Gide* evoca largamente, en tono emocionado, una de sus estadías en Cuverville. Evoca al ser tímido, cultivado, equilibrado y fino, "de gustos tradicionales, deliberadamente austeros", que era Mme Gide, con algo anglosajón en el comportamiento, en la retención, en el "self-control", en el "cant".

Uno y otro eran corazones puros.

No puede menos de sorprender el parecido que hay entre Mme Gide y la heroína más seductora —la única en verdad seductora— de los *Thibault*: Mme de Fontanin. Cuando Martin du Gard concibió su persona en 1920 ¿conocía suficientemente a Emmanuèle para inspirarse en ella? ¿O se trataba de una coincidencia?

Sería, en todo caso, una singular coincidencia y que revelaría el

1 La guerra de 1914-1918 y sus consecuencias causarán en los escritores franceses una verdadera "epidemia" de conversiones, o a lo menos de inquietudes religiosas. Véase Ghéon: *L'homme né de la guerre;* Jacques Rivière: *A la trace de Dieu;* y también Gide: *Numquid et tu...?* Podemos pensar que Gide no tuvo poca suerte al encontrar en 1919, en la persona de Martin du Gard, a un hombre que había escapado a la "perdición" y permanecido constante en sus ideas.

estrecho parentesco de alma que ligaba a Emmanuèle con Roger Martin du Gard, capaz de extraer de sí mismo una figura imaginaria que se pareciera de tal modo a la figura real.

Thérèse de Fontanin esparce sobre los *Thibault* —cuyo tono general es gris como la vida misma— cierta luz, cierta irradiación. Desde las primeras páginas de la obra nos conquista por su rectitud, su nobleza, su discreción, su dignidad, su calidad, su gracia, y por la paz que ofrece naturalmente a quienes la frecuentan. ¡Cómo evita acusarlos, cuando se fugan, a su hijo Daniel y al joven Jacques! Antes bien, ¡cómo trata de comprenderlos! Cuando el hijo pródigo vuelve, ¡cómo lo recibe! Y más secretamente a su marido, cuando también éste vuelve a ella. ¡Qué confianza deposita en los seres, qué preocupación siente por sus vidas personales, por la responsabilidad de cada uno! ¡Qué instinto, qué intuición de los demás! Adivina todo, siempre.

Respeta el "cant", pero también la libertad. Tiene el sentido del deber, pero sin fariseísmo. Es tímida, pero también valerosa. Confía en el cielo, pero se ayuda a sí misma. Es nítida, porque no hay mezcla en ella; detesta lo que hay de turbio en la vida, pero sabe que la vida contiene el mal y la mentira; lo comprende y, si bien juzga, no condena jamás.

Estos rasgos de carácter pertenecen también a Madeleine Gide. Digamos, una vez más, que no puede tratarse de una mera coincidencia. ¿Es coincidencia, acaso, que una y otra sean protestantes; que una y otra tengan un marido que sin cesar huye y es esperado sin cesar; que el rostro envejecido ya de Thérèse esté iluminado por una mirada joven, así como "una risa fácil transforme en el rostro de una muchachita el patético rostro" de Madeleine? [1].

Pero si todos estos rasgos, a pesar de su convergencia, no permiten inferir que el personaje de Mme Gide haya inspirado el de Mme de Fontanin, hay un hecho que parece demostrar que este parentesco —quizá accidental en su origen— se ha vuelto más directo a medida que Martin du Gard, al mismo tiempo que construye su obra, avanza en el conocimiento de Mme Gide (gracias a los días que pasaba junto a ella; gracias a las confidencias que le hace su marido). En *Verano de 1914*, Mme. de Fontanin dice dos veces, delante de su hija culpable, la frase: "Nada bueno puede salir de eso". Tal es la frasecita que Mme Gide tiene por costumbre decir cuando juzga que tal o cual cosa es mala. En el corto *Et nunc manet in te*, Gide la cita en tres ocasiones. Es difícil pensar que tan perfecta similitud de términos sea fortuita.

No cabe duda de que no hay identidad total entre Mme de Fontanin y Madeleine Gide. Pero si ésta ha servido de modelo a aquélla (y sólo podemos dar una prueba de apariencia valedera en el hecho que

1 Cf. Páginas de Mme. Théo Van Rysselberghe sobre Madeleine Gide, citadas por Schlumberger en *Madeleine y André Gide*.

acabamos de mencionar), se trata menos de un retrato que de una transposición.

No se puede, de igual modo, hablar de identidad entre Jérôme de Fontanin y André Gide. Pero aquí, y tal vez con más razón, podemos confrontar lo imaginario y lo real.

André Gide y Jérôme de Fontanin son igualmente altos, tienen la misma elegancia, la misma desenvoltura, la misma indolencia casi oriental, la misma debilidad, la misma "perpetua sumisión a lo imprevisible" [1], la misma caprichosa e inquietante ligereza. Obedecen a todas las solicitaciones del placer, están abiertos a todos los vientos del instinto. Olvidan los "deberes" más "sagrados", abandonando, huyendo con impaciencia de la casa, la mujer, la familia; ávidos de cambio, de novedad, de evasiones, de viajes, de encuentros fortuitos, de amores fortuitos; "inmoralistas"; y después cansados del placer y de sí mismos, clamando por la paz, la felicidad tranquila, el reposo; volviendo de nuevo al remordimiento (muy relativo) y a la conciencia; tratando de hacerse perdonar, como niños, su fuga y su culpa; sinceramente asombrados de que no se les abra en seguida los brazos, llorando, acusándose para excusarse, a la vez sinceros y astutos, dignos de piedad y seductores, jugando con su encanto; engatusando a sus víctimas, que abandonan de nuevo, fieles a la infidelidad, para recomenzar el circuito de la partida y de la vuelta, carrera endiablada hacia la dicha que llega por momentos al drama.

Sabemos la necesidad que tenía Gide de legitimar, de justificar sus actos. A propósito de Jérôme, Martin du Gard escribe (*Los Thibault*): "Gustaba razonar sus culpas e invocar para justificarse argumentos de orden moral; de tal modo satisfacía quizá lo que en él subsistía de protestantismo". Conocemos los errores que cometió André Gide con su mujer. Jérôme dice a Mme de Fontanin: "Me juzgas severamente, Thérèse. Sí, lo comprendo, lo comprendo demasiado bien. Si se tratara de alguien que no fuera yo, lo juzgaría como tú, pensaría: es un miserable... Los hechos me condenan. Y sin embargo, Thérèse, quizá los hechos puedan explicarse por razones muy diversas de las que saltan a los ojos". Conocemos el amor de Gide por Madeleine. Y Jérôme confía a Thérèse: "Y sin embargo, Thérèse, te quiero, te quiero con toda el alma, te respeto, y te compadezco; y ningún otro amor, te lo juro, ningún otro amor, ni por un solo minuto, puede compararse a este amor mío, el único arraigado en mí... No soy exactamente el hombre de mis culpas". A lo cual Mme de Fontanin responde lo que tal vez Mme Gide se respondió para sí: "¿No serías tú, acaso, mejor que tu vida?"

En diciembre de 1920, Martin du Gard ha leído estas páginas a Gide. Nada nos dice de sus reacciones. Pero Gide ha debido sentir que le concernían. Y por ello, quizá, ha hecho a su amigo la larga y patética

1 *Notes sur André Gide.*

confidencia conyugal que éste relata en su *Cahier Bleu*, fechado el 22 de diciembre [1].

Era de esperar que esta familiaridad entre Martin du Gard y Gide —por sus personas, sus obras, sus amistades comunes— dejara rastros en los escritos de cada uno de ellos.

No podemos conocer todos los rastros. Nos limitaremos a dos, en la obra de Martin du Gard, que nos parecen evidentes y que tienen importancia. Los encontramos en el tomo 1º de *Verano de 1914* (el problema del intelectual "comprometido") y en *Un taciturno* (el problema del homosexual). Manifiestan conversaciones que ambos sostuvieron y que influyeron en el pensamiento de Martin du Gard.

Ese primer tomo de *Verano de 1914* fué escrito por Martin du Gard entre 1933 y 1935, es decir cuando Gide se entregaba de lleno al comunismo (acaba de publicar sus *Pages de Journal*; milita en favor de la liberación de Thaelmann y Dimitrov; se declara a favor de la objeción de conciencia y el antimilitarismo, participa en mítines y en reuniones, forma parte del "Comité de vigilancia de los intelectuales antifascistas", escribe artículos "comprometidos", escribe sus *Nouvelles Pages de Journal*, declara en toda forma su simpatía por la Revolución. Sabemos por las *Notes* de Roger Martin du Gard que ambos escritores han discutido largamente, en ese momento, la "cuestión social" y el comunismo. André Gide no ha ocultado a su amigo las reservas que hace, en el fondo, a su propio "compromiso". Martin du Gard observa: "su sentido crítico continúa demasiado aguzado, es demasiada vivaz su repugnancia nativa a todo dogmatismo, demasiado inveterada su afición a mantenerse en equilibrio inestable, sometido al balanceo de numerosas atracciones contradictorias, para que pueda vivir cómodamente en un clima de certidumbre, de intransigencia y de fe. Es necesario que el *Partido* haya sido muy confiado, o haya estado muy mal informado, al apostar por Gide... ¡Qué imprudencia asignar tal precio a que se afilie un espíritu tan naturalmente inapto a la convicción, que está siempre lejos de donde parece haberse fijado la víspera. Mucho temo que a la larga, y a pesar de su auténtica buena voluntad, decepcione un día a sus nuevos amigos".

Encontraremos las mismas reflexiones, pero más desarrolladas, en el tomo primero de *Verano de 1914*, a propósito de Jacques Thibault que, como André Gide, es un intelectual burgués "progresista". Hay mucha probabilidad de que hayan sido suscitadas por las conversaciones de Martin du Gard y Gide y por un examen de la situación de este último. Martin du Gard, en todo caso, da pruebas de singular clarividencia. Las críticas que los revolucionarios dirigen a Jacques Thibault son las mismas que bien pronto recibirá Gide a fines de 1936, después de su ruptura con el sovietismo. He aquí algunas:

1 Reproducida en *Madeleine y André Gide*, de Jean Schlumberger.

"¡Bien te conozco! Lo que te place es inclinarte de un lado, y en seguida del otro... Como el burgués, en su sofá, con su pipa, que juega bien tranquilo con el pro y el contra. ¡Y está encantado con su fineza!

"Un diletante, eso eres... ¡Un diletante racionalista! Pienso: un protestante. Completamente protestante. Libre espíritu de examen, libre juicio de conciencia, etcétera... Estás con nosotros por simpatía, sí: pero no estás con nosotros tendido hacia un solo objetivo... El Partido está demasiado envenenado por seres como tú. Por tímidos que vacilan siempre y quieren convertirse en jueces de la doctrina"[1].

"Muchos de esos militantes, salidos de la clase obrera, consideraban a Jacques como un "intelectual", un "simpatizante" que no era, originariamente, uno de los suyos".

Y también en este primer tomo de *Verano de 1914* podemos leer: "Un escritor que tiene una obra que realizar no debe distraerse haciéndose el importante en asuntos acerca de los cuales nada entiende".

Roger Martin du Gard y André Gide se encontrarán, a fin de cuentas, en su negativa profunda a mezclar su arte con las vicisitudes de la cosa pública. También es ésta, entre ellos, una estrecha analogía, en la cual se funden algunas diferencias particulares.

Sin duda, Martin du Gard tiene un sentido concreto de lo real, y Gide no. Contrariamente a Gide, a quien no le gusta la historia, que apenas sabe lo que aquélla es, y que se contenta con hablar del hombre en abstracto, Martin du Gard tiene en cuenta el ambiente, el tiempo, los acontecimientos en medio de los cuales los hombres viven. Los destinos privados que evoca están mezclados a los destinos colectivos: *Jean Barois* al caso Dreyfus, los *Thibault* a las contradicciones de clase, a la revolución social, a la guerra en que se precipitan. Roger Martin du Gard restituye esta presencia de la historia con su minucia y su objetividad de cartujo. Y la historia da a sus novelas un peso, una consistencia, una veracidad auténticas. La historia es la vida. Pero aunque utiliza la historia para hacer comprender la vida, Martin du Gard, al igual que Gide, no consiente en dejarse utilizar por ella, en "enrolarse". A este respecto, uno y otro pertenecen a una misma generación de espíritus.

Ante todo, se juzgan incompetentes (la familiaridad con la psicología, el análisis moral, el arte de escribir, no confieren calidad de guías). Sin duda, el escritor tiene el derecho y hasta el deber de atestiguar, cuando están en juego problemas de conciencia; tal es, por ejemplo, lo que Gide ha hecho, y ha hecho bien, al lanzar el grito de alarma de su *Viaje al Congo* y siempre que ha denunciado el desprecio del hombre por el hombre; pero el escritor no está habilitado para aconsejar a sus semejantes en lo que concierne directamente a la organización técnica y política de sus relaciones. Además, Martin du Gard y Gide piensan —y en cuanto a Gide, tiene una amarga experiencia de ello—

1 Mithoerg a Jacques. Mithoerg es un extranjero y al hablar se traduce del alemán.

que el escritor que se "enrola" a pesar de todo para acrecer el volumen de su voz de hombre público y hasta entonces respetado, no sólo corre el peligro de perder su libertad, no sólo descuida imperdonablemente su obra verdadera e incluso la compromete; también, ¡ay!, no muestra más talento en sus nuevas actividades y no adquiere mayor audiencia, a no ser por el escándalo, que cualquier mediano político o periodista "especializado". Vale la pena citar este fragmento del *Diario* de Martin du Gard, del 20 de mayo de 1945: "Aquellos escritores —y pienso en los mejores— que se creen obligados a descender a la arena y ocuparse de la actualidad, llevan a cabo un trabajo mediocre. Asombra comprobar que no consiguen salir de la trivialidad; dicen lugares comunes; hacen periodismo; las ideas que han creído personales están en el aire; nacen espontáneamente en todos lados; sólo consiguen darles una forma más feliz. (Y ni siquiera eso; porque también es dable señalar que su estilo se rebaja cuando se ocupan de actualidad. Estos escritores de raza, que han tenido siempre un gusto tan seguro, que han sido siempre tan escrupulosos en la elección de sus términos, cuando hablan de política emplean el vocabulario vacío de los políticos...) No les arrojo una piedra pues sé que, por sentido del deber, con el fin de «servir», renuncian a su obra y a lo que más importa para ellos. Sólo podemos respetar tan duro sacrificio. Pero tenemos el derecho de deplorarlo: se dejan enceguecer por un aparente «deber inmediato» y, para incubar artículos utilitarios de lo que nada quedará, descuidan su verdadero deber que sería continuar con su obra de escritores" [1]. En la misma época, Gide confiaba a Léon Pierre-Quint: "Creo que no estamos hechos para esos problemas" [2].

Un taciturno fué escrito y representado en 1931. Dos años antes, Gide acababa de publicar su edición corriente de *Corydon*. Había tenido ya oportunidad de debatir insistentemente, con Martin du Gard, el problema del uranismo. Todo lleva a creer que el caso de Gide no estaba ausente de las preocupaciones de Martin du Gard cuando escribió *Un taciturno*, la más importante, sino la mejor acogida, de sus obras teatrales. Es la tragedia del homosexual que, por un lado, se ignora [3] (y, en consecuencia, nada comprende de las contradicciones que lo desgarran) y, por otro, no soporta, el día en que la tiene, la revelación de su naturaleza profunda (y muere a consecuencia de tal revelación).

Un taciturno no es una defensa, como lo era *Corydon*; ni tampoco una condena como todos los *Anti-Corydon* que hayan podido escribirse. Es una leal tentativa para hacer comprender que hay hombres "así", a pesar de sí mismos y a pesar de todo. Armand, al final de la pieza, explica a Thierry —el héroe del drama— que no hay nada monstruoso

1 *Souvenirs.*
2 Léon Pierre-Quint: *André Gide* (libro III).
3 Como Gide se ignoraba antes de su viaje al Africa del Norte y como se ignora Jean Wiczewski, el héroe de *Sur*, de Julien Green.

en ciertos "sentimientos que ni siquiera sospecha uno y de los cuales, sin embargo, vive"; que "hay cosas contra la cuales la naturaleza humana nada puede"; que no hay que emplear las palabras "anormal" o "morboso" que lo embarullan todo, "como si cada temperamento, en cuanto se trata de amor, no tuviera sus particularidades". Y agrega: "Son cosas que pueden suceder... Pueden suceder a personas muy decentes". Thierry se pega un balazo. La última palabra del último acto es: "imbécil".

Hace treinta años la homosexualidad era, más que hoy, un tema tabú. Martin du Gard ha dado pruebas de cierto valor al tratarlo, y en una obra tan pública como es una pieza de teatro representada.

Hombre, escritor, moralista preocupado de todo lo que es humano, no podía ciertamente desconocer los problemas sexuales [1]. Pero era en apariencia más apto —en ese dominio como en muchos otros— para preferir lo general a lo particular. Distingue bien la infinita variedad de la naturaleza humana, admite la existencia de casos especiales, no ve en ellos una "anomalía". Pero nada hay en el del naturalista para quien los casos "especiales", justamente, sirven para explicar los casos generales [2].

Ha tenido pues tanto más mérito en abordar esta cuestión "especial" y para él ajena de la homosexualidad. El ejemplo viviente de Gide le había permitido sin duda asir la importancia del problema. Por generosidad, por simpatía humana trató de presentar a los otros las condiciones de algunos. No vaciló en exponerse, por ello, a las críticas, a las protestas, a los insultos [3].

Al término del análisis que hemos propuesto —y que ayudan a conocer, a uno por el otro, a uno y otro de los interlocutores—, ¿podemos hacer un balance de esta larga amistad entre Roger Martin du Gard y André Gide?

Hubiéramos debido insistir, sin duda, en el aspecto fraternal de esta relación. Citar algunas frases de Martin du Gard (*Notes sur André Gide*) sobre el "acuerdo perfecto" que había entre ellos, sobre el fervor de sus "interminables charlas", sobre la agradecida admiración que sentía por Gide. Y tampoco faltan, bien lo sabemos, las frases de Gide en el mismo sentido.

Hubiéramos debido, sin duda, mostrar que esta amistad ha sido a

1 Ha hablado de ellos con clarividencia y discreción en sus *Thibault* (a propósito de Jacques, de Daniel, de Jérôme, de Antoine y de Rachel, de Anne de Battaincourt); con realismo en *Vieja Francia;* ha tocado, en *Confidencia africana*, ciertos aspectos del incesto; por último, sabemos que en sus *Recuerdos del Coronel Maumort* había preparado un amplio estudio sobre la sexualidad de la adolescencia.

2 Gide: *Journal*, 2 de octubre de 1936: "Elimina de buena gana la excepción y hasta la minoría... El *uno sobre mil* no retiene su atención".

3 Claudel, que desde *Jean Barois* no podía soportar a Martin du Gard, se apresuró en vituperar, en nombre de "las buenas costumbres", *Un taciturno* y su "inmundo autor" (Carta a Jouvet, que montó la pieza).

veces la "del hombre por el hombre", la del hombre que ayuda a otro hombre, su semejante, en el sufrimiento moral o físico, cuando todo otro recurso que no sea este simple y grave apego es vano. Gide, en los últimos años de su vida, estaba solo. Había pasado el tiempo, dejándolo en la orilla. No estaba ya Madeleine. Las amistades de la juventud se habían roto, o la muerte las había sumergido: Claudel continuaba profiriendo su odio, pero Valéry había desaparecido. Léautaud se confinaba en sí mismo. De los días viejos, sólo quedaban en torno a Gide, Mme Van Rysselberghe, Jean Schlumberger —y Roger Martin du Gard. Y fué Martin du Gard, probablemente, quien mejor lo ayudó a quebrar su soledad, a soportar el dolor, a pasar el fin de su vida. No es posible leer sin emoción estas casi últimas líneas del *Journal*: "Acumulación de los días en la clínica... Suerte de hondonada desértica, con el cotidiano oasis, inesperadamente encantador, de las visitas regulares del incomparable amigo que fué para mí, durante ese largo tiempo de purgatorio, Roger Martin du Gard. Su sola presencia me ligaba de nuevo a la vida; prevenía todas las necesidades de mi espíritu y de mi cuerpo; y, por melancólico que estuviera antes de su llegada, me sentía bien pronto reanimado por sus palabras. No sé si nunca en el pasado he podido sentir mejor la inefable beneficencia de la amistad". Y Martin du Gard estará allí, de igual modo, en el momento de la muerte.

Placer de un perfecto acuerdo, ayuda recíproca, tonificante para la vida, esta amistad dió ocasión, en el plano humano, para que Martin du Gard y Gide progresaran personalmente. Martin du Gard se ha enriquecido al contacto de una naturaleza infinitamente más diversificada que la suya. Y Gide ha encontrado, en Martin du Gard, un ejemplo sensible de solidez y de constancia.

Por último, en el plano literario, un comercio confiado que no excluía la crítica ha permitido que cada uno, como lo hemos visto, perfeccionara su obra.

Ligados por lo que había de más seguro en su corazón y en su inteligencia, bastante diversos para atraerse, bastante semejantes para comprenderse, fueron verdaderos interlocutores, interlocutores acordados, y durante casi toda una vida. Martin du Gard ha tenido la suerte de conocer gracias a Copeau un acuerdo semejante. ¿Pero Gide? ¿Podemos hablar de afecto entre él y Claudel (si podemos decir que hayan mantenido un diálogo)? ¿Podemos hablar de diálogo entre él y Valéry (si podemos decir que hubo entre ellos afecto)?

Confrontación calurosa, pero sin tropiezos. Frecuentación desapasionada, pero estrecha. Amistad tranquila, modesta, y por ello mismo fiel. Amistad fuerte, densa, noble, que nos satisface en una época de prisa, de irrazón, de traición; que acude en nuestro auxilio; que nos ayuda como a ellos los ayudó.

(Traducción de Néstor Sagasta)

JEAN PÉNARD

CRONICAS

PAZ EN SUS "MEMORIAS"

José María Paz ostenta la indeleble señal de un obstinado y crudelísimo infortunio. Hay en su porte un aire severo, una vigorosa dignidad, que no son sino la respuesta del alma tenaz a las inveteradas afrentas de la adversidad. Y esta respuesta nace en él espontánea y firme, como si fuera la única posible, como si no hubiera esperanza. José María Paz no conoce sino trabajos. Su golpe cae sobre un yunque que se hunde más y más en la tierra, sin que el hierro alcance a ser modelado según la idea preconcebida. Y su existencia transcurre dando golpe tras golpe, y siempre es la tierra la que cede, y siempre es el hierro el que permanece insensible, informe. La idea preconcebida es noble y clara; el golpe es certero y vigoroso, pero el hierro permanece insensible, informe. José María Paz sabe que lucha contra una materia resistente, y le opone su imperturbable resistencia a la desesperanza, a la frustración, a la fatiga. En eso reside su infortunio. Sabe que tiene que seguir dando golpe tras golpe, hasta que estalle su cabeza, sin la esperanza de llegar a ver el hierro modelado. Empero su esfuerzo no conoce descanso, como si estuviera movido por una misteriosa certeza de la legitimidad de su conducta, de la exactitud de su pensamiento, de la nobleza de su misión. En eso reside su obstinado infortunio: en no poder llorar, en no poder ceder, en ser esclavo de un mandato imperioso por cuyo cumplimiento sólo le es ofrecido en pago la muda insensibilidad de su contorno. José María Paz traduce en mesuradas reflexiones todas las amargas experiencias de una vida marcada por la señal del infortunio. No sabe quejarse. Una medida inteligencia le permite comprender todo aquello que la pasión quisiera condenar sin examen. Y cuando comprende descubre los secretos caminos de la conducta humana y se aviene a cargar con la culpa de todos para expiarla en un renovado esfuerzo sin esperanza. Es Tántalo y es Sísifo. De cada esfuerzo, de cada trabajo, lo único que espera es tener que volver a empezarlo. A un paso de la consumación de su esperanza, el río del

destino tuerce inesperadamente su curso. Pero José María Paz no se queja. No sabe quejarse. Desprecia la pasión y juzga inútil la blasfemia. Prefiere discurrir y purificar su amargura en la refinada alquimia del monólogo. Reconcentrado y solitario, José María Paz deja correr la linfa de su dura experiencia por sobre el papel: es su respuesta. Y en sus cuadernos queda la impronta imperecedera de su infortunio y su grandeza, de su clara y medida inteligencia, de su varonil y casi ascética virtud.

Acaso pronto se descubra que la lectura de las *Memorias* de Paz es casi tan inevitable para un argentino como la de *Facundo*. También Paz ha llegado, a su modo, a la entraña misma de nuestro drama. A diferencia de Sarmiento, teme entregarse a la pasión, y calcula con escrupulosa minuciosidad la intensidad de las fuerzas que se contraponen. Paz cree en las reglas del juego. En La Tablada como en Caaguazú, demuestra su ciega confianza en la superioridad de la razón: no puede desviarlo de sus convicciones la presencia del ciego azar que boleó un día las patas de su caballo y lo tornó de triunfador en impotente prisionero. Es un carácter. Tiene la reciedumbre del que se ha acostumbrado a soportar la escarcha, sabiendo acaso que la ingratitud o el egoísmo son más fríos que la escarcha. Pasa por entre las ambiciones y las maldades con el paso sereno de quien confía en sí mismo. Y al pasar mira, y prefiere entender lo que ve, aun cuando le disguste o aun cuando le salpique el sucio fango del camino.

Paz amó la ilusión de la justa guerra por la independencia de su país. Adquirió en ella la capacidad de saborear el goce estético que se esconde en el renunciamiento, y supo ejercitarse en el sacrificio buscando el triunfo de una idea simple, inobjetable, clara. Adquirió también la capacidad de descubrir el goce estético que se esconde en el orden, en el equilibrio de las cosas, en la justa medida, en la regulada expansión del sentimiento, en la moderada indulgencia, en la inteligente comprensión. Todo tenía su encanto, y era camino hacia una esperanza ennoblecida por el sentimiento generoso y el recto juicio: la esperanza de la libertad, "esa libertad —dirá más tarde, melancólicamente— tras la cual, como si fuera una sombra, hemos corrido tantos años".

Pero de pronto, lo que parecía una misión común, la misión suprema de todos, comienza a parecer secundaria o inútil a algunos. Otros objetivos aparecen, y tras ellos se lanzan unos, separándose de los demás y tornándose muy pronto hostiles a los que no comparten su inesperada y excluyente preocupación. Paz observa que, repentinamente, el panorama se disloca. A los dos frentes legítimos en que él pensaba, suceden innumerables frentes aparentemente ilegítimos que se oponen sin orden, y sin que se termine de descubrir qué fuerza los suscita. La gurra civil ha comenzado. El hombre de orden, el hombre de la espe-

ranza romántica y juvenil, madura repentinamente y se introduce en el duro mundo de los egoísmos y los intereses imperiosos, del resentimiento, de la necesidad. En ese instante, y por un súbito enriquecimiento de su experiencia, Paz evita el peligro de transformarse en un espíritu faccioso. Rechaza las formas de vida colectiva que comienza a predominar, execra los principios que las nutren, pero comienza a ver las necesidades profundas que las suscitan y a comprender los incontenibles móviles que las impulsan. Paz odia la anarquía y desprecia a los caudillos, pero percibe con rara agudeza el complejo movimiento que agrupa alrededor de ellos a los hombres de las campañas, por cuyos complejos e inexplorados espíritus pasean sombras centenarias de anhelos y temores a los que conjura sabiamente sólo quien puede y sabe. El caudillo termina enriqueciéndose a costa del esfuero de los suyos, y también por esto lo execra Paz. Pero los hombres de las campañas han seguido tras su bandera por irreprimibles impulsos y también por nobles ideales. Paz los descubre y se conmueve; y aparta de sí la condenación que dicta la soberbia para adoptar una discreta e indulgente actitud comprensiva. A veces sorprende la claridad del juicio, la modernidad de los diagnósticos, la precisión de las observaciones en el campo de los fenómenos sociales. Paz no se lleva de vanas palabras, sino que analiza lo que cada expresión, cada mote, cada intencionada consigna esconde tras de sí, para desnudar las realidades de los disfraces con que intencionadamente han sido recubiertas.

Su capacidad para comprender no entibia, por cierto, su militancia. La mala causa arrastra a innumerables inocentes, engañados o confundidos; pero él considera que no puede dejar de combatirla para aniquilar a quienes la alientan, a quienes aprovechan de ella. Paz ama la libertad, pero no se engaña acerca de sus contenidos. Le había dolido, al comienzo de la guerra civil, que la causa de la libertad fuera impopular; pero ahora ha descubierto que las palabras suelen ser proteicas y engañosas. Desconfiando de la claridad mental de los suyos —y acaso de las intenciones de alguno—, Paz quiere que el sistema de divisas convencionales se adapte a las circunstancias reales. Referidas a los unitarios, escribe palabras memorables en relación con la orientación política adecuada a los momentos de profunda crisis social. "No se puede comprender —dice— cómo hombres dotados de incuestionables talentos y que profesan el positivismo, se han persuadido que podían conmover una nación con declamaciones vagas, en que predican amor a la libertad y horror al despotismo. Preciso era presentarles una idea, un principio, un sistema que les diese esperanzas de ver realizados sus votos, y que los sacase del terrible círculo de anarquía y desorden en que giran hace cuarenta años". Por no querer aceptar los principios de la facción, arrostró Paz el desdén de sus compañeros de causa, y acaso la desconfianza. Más debió arrostrarlos a causa de su sinceridad y su clarividencia, en las que suelen verse pecados de soberbia.

En sus compañeros de causa, Paz descubre extraños procesos de adecuación superficial. Lavalle se ha asimilado el método militar de los caudillos. Pero el sistema de las soluciones evoluciona más difícilmente. Paz tiene las suyas, y son prudentes y eficaces, porque parten de la realidad y no desdeñan las contingencias que caracterizan las vidas concretas de los hombres. Más político que los políticos, Paz pesa y mide las situaciones con precisión y claridad.

Pero Paz no tiene poder de persuasión sobre sus compañeros de lucha. Unos le temen, otros le envidian, otros le desconfían. Sus soluciones son meridianas, pero un extraño designio hace que en su voz resulten incomprensibles para su contorno. Paz, sin embargo, no vacila. Expresa lo que ve y deduce de ello las normas para la conducta, dentro de una decidida sujeción a los viejos e irrenunciables ideales. Luego viene el fracaso, la inutilidad del esfuerzo, la pérdida de todo lo que se había comprometido en la acción. Pero Paz persevera. Alguien recogerá el fruto. Su misión consiste en el cumplimiento de su deber, y a la dura adversidad opone una voluntad más dura aún. Luego, en una refinada alquimia, comienza a elaborar sus reflexiones, acaso para desahogo de su espíritu fatigado, acaso en busca de una vaga justificación, quizá por el goce estético de legar a la posteridad el testimonio de su infortunio contrastado con el de su imperturbable fortaleza. Paz escribe pausadamente, con el estilo de su carácter. El espíritu es moderno, y gracias a él la historia se trasmuta y parece que nos concierne más íntimamente. El drama de Paz fué su mesura en medio de una tempestad de revelaciones y de desconciertos. Sus *Memorias* son su desquite [1].

JOSE LUIS ROMERO

UN NUEVO ENSAYISTA CON "VOLUNTAD DE ESTILO"

Los nuevos escritores son —en toda la ancha latitud del idioma hispánico, a cualquier hora del cuadrante— siempre muchos. Los escritores *nuevos*, muy excepcionales. Repárese en la diferente colocación del adjetivo, ya que por nuevo entendemos sustancialmente originalidad de

1 José María Paz, *Memorias póstumas* (Estrada, Buenos Aires, 1957).

estilo y de visión, personalidad auténtica. Tal es el caso de Juan Marichal. No hay hipérbole ni interés especioso en proclamarlo. Una revelación semejante en el campo de la poesía hubiera suscitado ya unánimes alabanzas. Pero el autor de *La voluntad de estilo* —tal el título de su primer libro, publicado por la Biblioteca Breve de Seix y Barral en Barcelona— cultiva un género más difícil o menos susceptible de entusiasmos contagiosos: la crítica literaria. Además, el hecho de residir en un país de otra lengua (Estados Unidos, en uno de cuyos "colleges" profesa) le impide beneficiarse del apoyo de grupos o publicaciones coterráneas. Por lo mismo, quienes habíamos venido siguiendo los pasos de Juan Marichal a través de algunas revistas, tenemos ahora el deber moral de subrayar con un firme trazo la aparición de este escritor que surge no balbuceante, sino ya definido y maduro. Al cabo, y aunque cierta larga experiencia me haya tornado algo incrédulo respecto a la eficacia sobre los lectores de estas llamadas de atención, el reincidir en un caso como el presente quizá no sea "penas de amor perdidas".

Juan Marichal compone una suerte de historia del ensayismo español, desde el siglo XV hasta nuestros días, tomando como línea de enlace y punto de referencia el estilo, la "voluntad de estilo". Antes de medir o definir su significado, permítaseme una precisión histórica. Yo creo que la expresión "voluntad de estilo" no se origina precisamente, contra lo que Marichal parece suponer, en Karl Vossler o Leo Spitzer ni en ningún otro de los filólogos que queriendo forjar un método de crítica literaria a la medida de su especialidad, dieron con la estilística [1]; tampoco debe enteramente su difusión a Amado Alonso ni a ninguno de sus discípulos. Esta expresión ya corría antes en nuestro idioma y por cauces distintos. Como que sus orígenes son algo más lejanos y extraliterarios. Los conceptos "voluntad de estilo" y "voluntad de forma" pertenecen originariamente a la historia y a la crítica de las artes plásticas. Surgen de modo visible con Alois Riegl, a fines del pasado siglo, quien a la zaga de otros teóricos de la "visualidad pura", encabezados por Konrad Fiedler, formula su teoría de la *Kunstwollen* o voluntad de arte, traducida de hecho en la voluntad de estilo y entendida ésta como la expresión de un principio definidor que caracteriza sustancialmente obras de muy distintas épocas. El mismo concepto surge también en Wölfflin y en Worringer, significando la primacía otorgada en arte a la "vida de las formas", que es como cristaliza en Henri Focillon. Y desde entonces, la "voluntad de estilo" se convierte en moneda corriente de la terminología artística hasta adquirir plena expansión con André

[1] E. Anderson Imbert en su excelente —aunque esquemática— visión conjunta de *La crítica literaria contemporánea* (Gure, Buenos Aires, 1957) es más categórico al negar que los lingüistas hagan crítica literaria, aun por grande que sea la proximidad entre lo lingüístico y lo estético. "Los lingüistas —añade— son unos buenos artesanos que, sin ser críticos propiamente dichos, auxilian las tareas de la crítica".

Malraux. Precisamente uno de los "Leitmotive" modulados a lo largo de *Les voix du silence*, es la preeminencia del estilo, visto no como el carácter común a las obras de una escuela o de una época sino como "el objetivo fundamental del arte". Para Malraux el arte, en suma, no es sino la operación mediante la cual las formas vivas consideradas meramente como materia prima, se convierten en estilo.

¿Cómo se opera la traslación al plano literario de la "voluntad de estilo"? En parte presenta rasgos algo diferentes y en parte afines. Veamos cómo la define Juan Marichal a propósito de Cadalso, el ensayista español del siglo XVII: "Voluntad de estilo es el agente transfigurador gracias al cual el escritor, parafraseando una definición quevedesca, se viste de sí mismo para la eternidad. La elaboración de un estilo participa, por lo tanto, del carácter dramático de toda vida humana: redúcese, finalmente, a un conjunto de aceptaciones y rechazos ante las posibilidades expresivas y comunicativas de un idioma". Lo mismo se observa, desde este punto de mira, en las artes plásticas, con la diferencia de que en ellas, la "voluntad de estilo" es más intensa, supone una transfiguración absoluta de los supuestos de la realidad. ¿Por qué? Porque el pintor o el escultor utilizan elementos más libres, menos gravados por el prejuicio "representativo" que las palabras, manejan formas y colores cuyo lenguaje aspira a tener por sí mismo fuerza expresiva; y esto no sólo en el arte no figurativo del presente —el más ambicioso de autonomía y casi siempre también el que menos la consigue—, sino en las grandes obras del pasado. "La pintura —citemos nuevamente a Malraux— tiende menos a ver el mundo que a crear otro; el mundo sirve al estilo, y éste sirve al hombre y sus dioses".

Si fijar el concepto de "voluntad de estilo" es cosa hacedera, precisar lo qué es el estilo en sí mismo ya resultaría algo más arduo. La prueba —entre otras— es que cierto libro de Middleton Murray (*El estilo literario*) consagrado específicamente a este tema apenas logra darnos ninguna definición universalmente valedera. Tampoco Unamuno, a la vuelta de largas páginas con incitantes digresiones (*De esto y de aquello*, IV), consigue cuajar una fórmula satisfactoria. La dificultad se agrava merced a la disociación que habitualmente pretende hacerse entre estilo y personalidad. Oímos decir de Fulano: no es personal, no tiene estilo. Contrariamente, escuchamos sobre Mengano: tiene personalidad, aunque carece de estilo. ¿En qué quedamos? Personalidad y estilo son elementos consecuentes, unidos por modo indisoluble. No es posible abstraer el uno del otro. "L'homme c'est le style même" —según la sentencia tan recordada de Buffon. Siempre que entendamos por estilo algo más que "estilismo", algo que está más allá o más acá de las palabras, pero que insufla a éstas una vibración peculiar, inconfundible. De tal modo que esas palabras —o esas frases— aisladas con pinzas, sometidas a una técnica de laboratorio para su examen microscópico, al despren-

derse del contexto histórico y vital, ya no son incanjeables y únicas de un autor o de una obra: lo mismo pueden expresar lo sublime que lo mediocre; pierden toda su fuerza expresiva al romperse la equivalencia estilo-personalidad.

He ahí el error en que suelen incurrir actualmente algunos de los cultivadores de la estilística, entendida ésta como puro análisis de los textos desde el punto de vista idiomático, sin más implicaciones. Se ha querido ver en este unilateralismo una reacción violenta contra el sistema opuesto y dominante durante tiempos pasados; el historicista, que reducía la obra poco más que a un documento de época y la personalidad del autor a biografía, dejando fuera su especialidad literaria, su estructura verbal. Opuestamente se afirmó que "el estilo es la única realidad literaria", lo único que importa y debe tenerse en cuenta críticamente. Pero, en rigor, ¿acaso hipérbole por hipérbole no se destruyen entrambas vengativamente? Cansado, pues, de estas extremosidades, alguien tan ecuánime y con tan madura experiencia literaria como Alfonso Reyes, afirma que no es factible disociar la obra del autor ni éste de su época, y escribe en su último libre *Las burlas veras*: "Nadie entenderá a Goethe en sus frutos u obras si no los relaciona con el árbol que fué su vida". "Fuerza será —añade—, si la crítica ha de ser científica, es decir (dejémonos de pedanterías), si sus asertos han de corresponder a sus documentos, que concierte la biografía con la psicología, el cuadro histórico de la época con las meras características del estilo y la técnica de un autor: lo más misterioso, lo más irreductible".

Nuestro nuevo y excelentísimo intérprete de literatura, Juan Marichal, evita, desde el primer momento, ambos escollos. Acierta a deslindar teóricamente uno y otro campo: el del historiador de la literatura, "que centra su atención primordial en la singularidad expresiva del autor estudiado", y el del historiador de la cultura, que considera los textos como "testimonios fieles de una época". Mas no para separar sus direcciones sino para unirlas en una síntesis totalizadora; así afirma que "los procedimientos de la estilística pueden y *deben* [el subarayado es nuestro] coordinarse con los de la historia de la cultura". Plenamente le acompañamos en el mismo afán. Y ojalá el ejemplo de Juan Marichal sirva para poner un dique a los excesos de cierta estilística meramente "externa y descriptiva", según la distinción que ha hecho Carlos Bousoño (en el prólogo a la segunda edición de su libro sobre *La poesía de Vicente Aleixandre*), oponiéndola a la otra "estilística interna o explicativa", que es, quiere ser, la suya, como también la de su maestro Dámaso Alonso. Ello no quiere decir que ateniéndose a un método más rigorista dejen de alcanzarse también logros valiosos en un campo restringido, como son últimamente —por citar dos ejemplos argentinos— los de Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero en sus respectivos libros sobre *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis*

Borges y *La elaboración artística en "Tirano Banderas"*, ambos publicados por El Colegio de México. Pero en lo que concierne a las letras geográficamente españolas, lo cierto es que la estilística pura o sistemática más bien parece una evasión, una fácil puerta de escape frente a ciertas notorias coerciones que tornan peligroso el análisis y discusión de las ideas, y dejan únicamente libre, como territorio exento e inocuo, el análisis de las palabras...

Otra abundante perspectiva de sugerencias nos ofrece Juan Marichal cuando advertimos el ensanchamiento que en *La voluntad de estilo* experimentan el concepto y el contenido del ensayismo. Efectivamente, como ensayistas nos presenta a escritores de siglos pretéritos que habitualmente suelen caer bajo la denominación de cronistas, memorialistas —como en el caso de Diez de Games y su *Victorial*—, moralistas —como Guevara y aun Santa Teresa en su *Vida*—, tratadistas —como Jovellanos— y aun enciclopédicos o difícilmente catalogables como Feijóo. En puridad, sólo a este último conviene plenamente la aplicación retroactiva del nombre de ensayista. Y aunque Marichal en el prólogo de su libro no pretende darnos una definición cabal —¿quién apresará esa quimera?— del ensayo español, sí llega a apuntar, mediante confrontaciones con el ensayismo inglés, algunos de sus caracteres o "constantes", como son la maleabilidad, el prismatismo.

Por mi parte, no hace mucho tiempo, en trance de bosquejar una posible historia del ensayismo moderno, y a propósito de Ortega, yo recordaba la definición de éste: "El ensayo es la ciencia menos la prueba explícita". Y atendiendo, sobre todo, a la calidad artística del *Espectador*, oponía esta otra: "El ensayo es el arte más la libertad digresiva". O sea lo que Gracián llamaba "discurrir a lo libre". Cierto es que si el primer factor —el arte— sólo conviene a unos pocos —Guevara, Gracián, Cadalso, Larra, Varela, Monsalvo, Bodó, Azorín, Ortega...—, el segundo —la libertad digresiva— resulta común a todos.

El punto de vista adoptado por Juan Marichal, aun siendo estilístico en su arranque —en sus derivaciones es mucho más—, supera todo formalismo, alcanza lo artístico-histórico. Aquello que le importa es la articulación de cada ensayista con la sociedad contemporánea, atendiendo además, según el método instaurado por su maestro Américo Castro, a averiguar y precisar el *quién* y no el *qué* de cada época; es decir, captar el sujeto y no su abstracción, el bulto y no la sombra. En este sentido, arrojan nueva luz de modo particular los capítulos iniciales de su libro, consagrados a los renacentistas: Alonso de Cartagena, Diego de Valera, Fernando del Pulgar y Diez de Games. Así, de las cinco jornadas en que Juan Marichal divide su libro, la más vieja es la más nueva. No significa ello infravalorizar las partes subsiguientes, donde también abren nuevas claridades la consideración de Santa Teresa como ensayista y el estudio de la penetración de Montaigne en España por vía de Quevedo.

Tampoco dejan de ofrecer novedad los capítulos sobre ciertos autores más frecuentemente considerados, como los del siglo XVIII y XIX y luego, ya en el nuestro, los referentes a Unamuno, Ortega y Gasset y Pedro Salinas. Ausencias advertidas por el propio autor —quien se propone repararlas en un libro próximo— son las de Larra, Valera y Ganivet; no así la de *Clarín*, quien merecía también incorporarse a esta galería de ensayistas.

Resumamos. Estilismo e historia: análisis de las formas y examen de las ideas. Pocos como Juan Marichal parecen tan llamados para alcanzar esa integración. Los hechos de la historia de la cultura no pasan a segundo plano. A la vez, la denostada —cuanto acatada por otros— estilística reivindica sus fueros al ensancharlos. Porque el método de Marichal está muy lejos de cualquier enteco formalismo: si atiende a los rasgos verbales expresivos de los escritores que estudia no es para perderse en desmenuzamientos infinitos, sino en cuanto son proyección de circunstancias personales o históricas, en cuanto reflejan actitudes humanas, éticas, ideológicas. El continente, pues, no agota el contenido; la forma no toma la delantera sobre el concepto. De este modo, *La voluntad de estilo* puede muy bien inaugurar una nueva etapa dentro del mismo ensayismo que es su tema. No le faltan —aunque muy vigiladas y sofrenadas— a la propia prosa de Juan Marichal cualidades estéticas. Es la prosa de un *scholar* y también la de un hombre de gusto. Con su ejemplo, tanto como con el tema elegido, *La voluntad de estilo* viene a ser, en último término, no sólo una historia del ensayo, sino una reivindicación de su instrumento expresivo, de esa prosa discursiva con tan noble abolengo en la literatura hispánica y tan olvidada o menospreciada por los "panliristas" de los últimos tiempos.

GUILLERMO DE TORRE

PAPELES

El Escorial

Que los críticos del arte me perdonen la barbaridad que voy a decir. (No ha de ser, espero, tan bárbara como la de otro americano, Fray Servando Teresa de Mier, quien, al llegar al Escorial, miró esa masa de 206 metros de largo por 161 de ancho, apuntó en sus papeles: "un montón de piedras", y no dijo más.) Y es que al monasterio del Escorial mis piernas, más que mis oíos, le descubrieron su sentido. Mis piernas fueron las que, de entrada, comprendieron que allí había que aprender a obedecer.

Di una vuelta por su exterior. Después recorrí sus pasadizos, galerías, panteones, escalinatas, patios, jardines... Y poco a poco mis piernas empezaron a darme la curiosa sensación de estar caminando sobre una geometría plana que, en un ataque de locura, se había mutilado las curvas. Caminaba, y con los pasos iba dibujando la parrilla sobre la que atormentaron a San Lorenzo. Paralelógramos, simetrías, coordenadas, retículos y tetrágonos cuyo vesánico secreto las cuatro torres rectangulares se encargaban de vociferar.

Sólo que toda esa piedra en marco no expresa una concepción racionalista de la vida, sino la manía razonante de una visión enloquecida. Delirar (del latín *delirare, lira*) quiere decir "salir del surco". Pero el Escorial delira con formas de surco. Su delirio, aparentemente sistemático y totalitario, está encendido de fe en lo irracional. La idea fué agradecer a San Lorenzo su ayuda en la victoria de San Quintín sobre los franceses, guardar los cuerpos de los reyes y sus familiares hasta el día de la Resurrección, defender con una fortaleza el espíritu del Concilio de Trento, dar refugio a la Contrarreforma, ofrecer una *Summa* teológica de granito, eternizar la monarquía absoluta... Todas irracionalidades. Así como los escolásticos preferían justificar silogísticamente su fe más absurda, los escuriales prefirieron enjaular en cuadrilongos las aves más negras de su imaginación. Sin que uno pueda explicarlo, la gran luz del Escorial impresiona como... sombría. La claridad de sus moles tiene el color del acero y de la ceniza. Claridad que es, además, sólo el intervalo lúcido de una obstinada insania. Arquitectos-matemáticos dieron armonía, orden, norma y proporción a la lúgubre concepción del mundo de la burocracia de Felipe II. El dogma puede dar flores resplandecientes, pero su país se hunde en tinieblas irrazonables. Así, el Escorial, de aspecto sencillo, es por abajo un cuajo de impulsos ilógicos. Fué una enfermedad de la inteligencia en la cultura occidental. Su austeridad es sospecha. Su serenidad, hermetismo. Su equilibrio, orgullo herido y miedo. Cuando fuí de la cámara donde Felipe II sufría su gota hasta el asiento en el coro, desde donde él podía asistir a la misa, mis piernas, al recorrer ese pasadizo secreto y misterioso, me volvieron a dar la impresión de estar caminando por el laberinto mental de una misantrópica preocupación por la muerte.

Ahora, que este pudridero de supersticiones y reyes tiene su belleza: la belleza que resulta cada vez que triunfa la energía creadora de una filosofía, por antipática que nos sea, en su lucha contra la inercia de la piedra.

¿Quién es el Padre del Ensayo?

"Rara vez —decía Edmund Gosse— se puede dar el año de nacimiento de un nuevo género literario. Pero fué en el mes de marzo

de 1571 cuando se inventó el Ensayo. Ocurrió en el segundo piso de una vieja torre del castillo de Montaigne, en un cuarto donde el pensador se había retirado, con sus libros..."

Esta evocación de un hombre que, en lo alto de una torre, procrea nada menos que un Género, nos parecería graciosa si no fuera que por ahí vemos asomar las orejas de burro de una filosofía de la literatura, muy siglo XIX. O sea, la filosofía darwinista —cara a Brunetière y otros— según la cual los géneros literarios son cuerpos biológicos sometidos a las mismas leyes que regulan la evolución de las especies. Nacen, crecen, declinan y mueren. Y, naturalmente (¡naturalmente!), tienen papá.

Pero al Ensayo, así con mayúscula, no lo ha procreado nadie por la sencilla razón de que carece de sustancia. "El Ensayo", en tanto género abstracto y universal, no existe sino en la cabeza de los profesores. Lo que sí existen son "los ensayos", concretos, singularísimos e irrepetibles en la historia de la literatura. No hay dos ensayistas que los escriban del mismo modo.

Montaigne, por ejemplo, publicó sus *Essais* en 1580. Francis Bacon publicó sus *Essays* en 1597. ¿En qué se parecen, como no sea en el título?

Para Montaigne no había conocimiento más cierto que el de sí mismo, y se sonreía escépticamente de todo lo demás. De esa fecunda matriz se desprendieron sus ensayos, vivos, libres, ágiles como monólogos interiores. Para Bacon, en cambio, lo importante era rehuir las falsificaciones de la mente y encontrar un método, inductivo, experimental, que lo condujera al dominio de la realidad. Montaigne era un genio confidencial, artista del pensamiento, que daba al ensayo la plenitud de sus fuerzas de expresión: "todos me reconocerán en mi libro, y a mi libro en mí", "el libro es consustancial del autor". Bacon era un genio técnico —"saber es poder"—, para quien los ensayos eran diversiones al margen de propósitos más eficaces, como el *Novum Organum*. Compárense, por ejemplo, sus sendos ensayos de tema idéntico: "De l'amitié" y "Of Friendship". Montaigne cuenta su amistad personal con Etienne de la Boëtie. Es única. Es desinteresada. Es inimitable. Es superior a toda otra norma de afecto por su pura espiritualidad. Gracias a ella se puede intuir directamente la difícil belleza de la intimidad. Es diálogo de alma a alma. Más: la amistad es una misteriosa e inefable comunión. Bacon, por su lado, describe la amistad como forma común de la actividad social. Está al alcance de todo el mundo. La recomienda por sus ventajas prácticas: es una medicina para purgar nuestros humores, una escuela para mejorar nuestro juicio, un instrumento para hacer más provechosas nuestras acciones. Montaigne celebra la amistad porque es uno de los pocos valores de que está seguro. Bacon está seguro del comercio con las cosas, y cele-

bra la amistad porque es una de las muchas maneras de tomar posesión del mundo. Cuando Montaigne y Bacon citan a Plutarco o a Séneca la actitud es diferente. Montaigne los trata como a placenteros compañeros de viaje. Bacon, más utilitario, trata a los clásicos como autoridades que sirven por las ideas que acarrean.

En suma: que los ensayos de Montaigne y de Bacon son incomparables. No tiene sentido, pues, hablar de la paternidad del "Ensayo", sino de la originalidad con que ciertos escritores concibieron sus respectivos "ensayos".

Si, para seguir la corriente a Gosse, nos imagináramos el nacimiento del género Ensayo, no diríamos que Montaigne fue el padre. Más bien, la madre. El padre fue Bacon.

Montaigne le dió el ser y el nombre, lo acunó en sus brazos, lo crió en su pecho, por el costado del corazón, le enseñó a andar y a hacerse hombre. Desde entonces hasta hoy cada vez que alguien se encuentra con el Ensayo exclama: "¡la viva imagen de Montaigne!" Afortunadamente para la literatura, el Ensayo salió a la madre.

Bacon, cuando se enteró de que la criaturita había nacido, le hizo una que otra caricia, le cambió algún pañal y luego lo abandonó. No tenía interés en él. En el fondo no lo quería. Y por eso el Ensayo no siguió sus huellas. La gratitud, a la madre, que le consagró, exclusivamente, toda su vida.

La Conferencia

La conferencia, género artístico.
Es espectáculo.
Pertenece al teatro.

Cuando José Martí describió las conferencias que dió Oscar Wilde en Nueva York, en 1882, se extrañó de que ese joven esteta se presentara con el cabello volcado sobre el cuello y los hombros; que vistiera un calzón corto, medias largas de seda negra, zapatos de hebilla, frac negro y chaleco de seda blanco; que se colgara joyas...

¿Por qué —se preguntaba Martí— tanta extravagancia en el traje, en vez de cuidar mejor la seriedad de las ideas?

Ah, lo que no advirtió fue que Oscar Wilde, conferenciante, estaba ahí, no como pensador, sino como personaje teatral. Justamente el año anterior se había estrenado en Londres la opereta cómica *Patience*, de Gilbert y Sullivan. Esa sátira contra los prerrafaelistas tuvo un inmenso éxito popular. Para repetirlo en los Estados Unidos, donde las gentes nunca habían tenido ocasión de encontrarse con la fauna de los Jóvenes Estetas, el empresario decidió mandarles, como muestra, un ejemplar vivo: así, bien preparado, el público sabría exactamente de qué debía reírse, al ver *Patience*. El valiente Oscar Wilde

aceptó la invitación y fue a representar en Nueva York el papel de su propia caricatura. (Dicho sea de paso, acabo de asistir a una función de *Patience*, por una compañía de Nueva York: a tres cuartos de siglo, todavía tiene gracia.)

—Habéis escuchado *Patience* durante cien noches —les dijo, pisando bien las tablas—, y sólo una a mí. Sin duda la sátira será más picante, ahora que sabéis de qué se trata; pero no juzguéis al Esteticismo por lo que dice el señor Gilbert.

Y siguió, tan campante, su cruzada para reconquistar la Belleza del poder de los filisteos.

El conferenciante Wilde, héroe y mártir en la historia de la Conversación (años después irá a la cárcel por querer conversar brillantemente con el juez), se ejercitaba así, ante la concurrencia azorada de Nueva York, en el suplicio por la palabra. Suplicio, digo, porque la conferencia, espectáculo histriónico, es la humillación del escritor.

Oriente, Occidente

No comprendo por qué, quienes viven en el Oeste o en el Norte, están tan orgullosos de que la civilización se haya movido siempre, primero de Este a Oeste y después de Sur a Norte. (¡El orgullo de los pueblos nórdicos de la cultura occidental!) Después de todo, esa marcha de la civilización significa que el Oeste y el Norte han sido siempre los asientos de la barbarie, desde donde se veía venir la civilización de otra parte. Sin contar con que el mundo, por ser redondo... etc.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Ann Arbor, Michigan, junio de 1958.

NOTAS

Libros

FILOSOFIA, ENSAYOS

EL "DICCIONARIO DE FILOSOFIA", DE JOSE FERRATER MORA

Ha visto la luz pública, en estos días, la 4ª edición del *Diccionario de Filosofía* de José Ferrer Mora. Aunque la presentación personal del autor suele ser canónica en el trance de formular un comentario bibliocrítico de su obra, no creemos que el presente sea uno de esos casos. Pues este filósofo español radicado desde hace algunos años en Bryn Mawr (E.E.U.U.), es ventajosamente conocido y su producción total manejada con asiduidad, no ya por los especialistas, sino también por los simplemente interesados en la filosofía y, vano es decirlo, por estudiantes y estudiosos de los problemas que ella suscita.

Ferrater ha escrito diversos libros: sobre metafísica (como *El sentido de la muerte*); sobre sociofilosofía (como *El hombre en la encrucijada*); sobre historia de las ideas (como el libro sobre *Unamuno*, en el cual, obviamente, se estudia el pensamiento de Unamuno, pero también las implicaciones supraindividuales de su filosofía); sobre lógica (en especial en la dirección matemática, como su *Lógica matemática*, en colaboración con H. Leblanc); sobre *Cuestiones disputadas* (en el que se examinan algunos de los interrogantes vitales que tiene frente a sí el hombre moderno, atendiendo antes a los planteos que a las soluciones). Añádase a ello —es decir, a todos los volúmenes ya publicados por Ferrater— un respetable número de ensayos, artículos y notas, siempre sobre materia filosófica, sin contar el esfuerzo que significan algunas traducciones: así, el IV tomo de *Economía y Sociedad*, de Max Weber (que, como es notorio, trata de los "tipos de dominación"), y lo citamos porque esa actividad de traductor suele ser un buen complemento cuando se quiere juzgar "in totum" la labor de un intelectual.

Sin embargo, la obra en que incuestionablemente ha trabajado Ferrater Mora con más ahinco y, en el sentido de sus resultados transitivos, con mejor fruto, es, a nuestro juicio, el *Diccionario de Filosofía*. Aparecida su 1ª edición en 1941 (cuando su autor no tenía aún treinta años), sobrevino luego la 2ª, en 1944; la 3ª, en 1951, a cargo de "Sudamericana" y la 4ª, al cuidado de esta misma editorial, que es la que comentamos.

El crecimiento material del *Diccionario* lo da el número de sus páginas (acrecidas de la tercera a la cuarta edición en un cuarenta por ciento), y sin que parezca pertinente omitir que habiéndose reducido el cuerpo de la linotipia a partir de la 2ª edición, el contenido ha aumentado correlativamente.

A la altura —en el doble sentido formal y sustancial del concepto— a que ha llegado hoy día el *Diccionario*, parecería aconsejable (esto habría sido conveniente en su estado actual y con mucha más razón si su tamaño sigue en alza), la presentación en más de un volumen.

En efecto: el material acumulado en sus casi 1.500 páginas es realmente impresionante. Quienquiera haya sido el que escribió la solapa de presentación, ha dicho algo muy cierto: es de veras infrecuente que una sola persona (dos ojos, una mano) haya leído y retenido tanto, examinando y confrontado tal número de textos (en lenguas diversas) y compuesto, en fin, un tan prolijo *memoria y balance* de los planteos de la "philosophia perennis".

En el *Diccionario* hay talento en superior abundancia; pero hay también trabajo, esfuerzo tenso y sostenido, vocación mantenida sin desfallecimientos en el anhelo de estar informado de todas las vicisitudes, de todas las novedades y avatares que padecen las disciplinas filosóficas. Y esto es un mérito particularísimo sobre el que no debe haber sobreentendidos. Pocas obras —al menos en esta materia y en nuestra lengua española— que hayan demandado tal cantidad de "trabajo-hora", por así decirlo, como la que nos ocupa. Aun en idioma extranjero, los escritos filosóficos —hablamos, desde luego, en términos generales— suelen no ser demasiado extensos, salvando el caso de las historias de la filosofía en las que el propio asunto exige a menudo el tratamiento en más de un volumen.

Nadie será tan ciego para la apreciación de los valores, que base su juicio en la pura extensión de una obra; pero cuando, en casos como el presente, la alucinante cantidad de trabajo acumulado está presidida por un criterio inteligente de selección y síntesis; cuando, como aquí ocurre, las cosas se dicen siempre con una inflexión personal y con estilo personal, penetrando con agudeza en la esencia del tema que se trata, aquel citado mérito de la "extensión" tiene que ser especialmente señalado, porque esa "extensión" es garantía de información completa, de hallarse casi siempre lo que interesa y cuando no lo específicamente buscado, por lo menos el sentido y la orientación para la búsqueda.

Si hay un caso en que, para decirlo en términos hegelianos, la cantidad deviene calidad, éste es uno de ellos. Dígase, para terminar con este tema, que demasiado —y durante demasiado tiempo: anotemos imprecisamente, hasta hace veinticinco o treinta años— la filosofía ha sido, en lengua española, chispazo genial, retórica brillante y aun exquisita, juego de ensartar conceptos con innegable habilidad; pero esfuerzo prolongado, tarea paciente y ordenada, labor metódica —a riesgo de ser menos luciente— en muy contados casos. La filosofía ha padecido por ello y es probable, como decía un gran pensador nuestro, refiriéndose a otra cosa, que celebremos con ella nuestras nupcias cuando se hayan marchitado sus encantos.

Explicábamos que, a nuestro modo de ver, la filosofía pensada y escrita en español ha experimentado un cambio saludable y vigoroso en el último cuarto de siglo. Los orígenes de esto, como de toda situación compleja, son múltiples, pero si hubiera que rastrear una pista —así fuese para rectificarnos luego si nos sintiéramos defraudados con ella— acaso habría que buscarla en la influencia husserliana y sus concomitantes. Hace exactamente 58 años que Husserl inició su incitante prédica hacia la depuración metódica, comenzando por poner orden, claridad, sistema, en el revoltillo de la lógica y curando esta disciplina de ingredientes psicológicos, éticos, metafísicos, etc. Sólo se necesitó el transcurso de algunos lustros (y esto en escala universal), para que advinieran las teorías de una psicología *psicológica*, de un derecho puramente *jurídico*, de una economía política y de una sociología que lucharon por acotar con estrictez sus campos y sus métodos, y de una filosofía que fué clarificando sus hontanares y sus resultados, y en lugar de la arborización enciclopédica que albergaba o podía albergar todos los pájaros filosóficos o parafilosóficos, cada una de sus ramas (o capítulos) se fué cerrando sobre sí, haciéndose más técnica, más depurada; más *filosófica*, sencillamente.

Si estas afirmaciones no resultaran muy claras (y nos allanamos a esa posibilidad), haga el paciente lector la prueba de comparar la manera con que se encaraba en cualquier tratado escrito en español —de hace treinta años— el problema metafísico, ético, gnoseológico, ¡lógico!, con su correspondiente de hogaño. No interesa computar ahora el natural acrecentamiento de los supuestos ni el enriquecimiento de los temas; atiéndase al método, a la pureza sistemática, a la precisión de los enfoques y de la nomenclatura. Se observará, por encima de todo otro carácter, la autonomización creciente de cada gran área de problemas, que pugna por darse métodos, términos, signos y significaciones propias, específicas...

No nos ha parecido inútil este rodeo, si nos sirve para demostrar

cuál es el servicio particularísimo y acaso el sentido último que reviste el *Diccionario* que comentamos: su función de formidable herramienta de trabajo, en una disciplina que necesita enriquecer su instrumental de símbolos, conceptos, esquemas, supuestos y presupuestos, doctrina histórica, etc., pero con una dirección cada vez más propia, más *filosófica*.

¿Qué nos informa el *Diccionario*, en el primer artículo de su primera página? Pues las siete significaciones fundamentales de la letra "A" (o "a"), como símbolo: 1) En la nomenclatura de Aristóteles. 2) Id. para los escolásticos y sus secuaces. 3) En la formulación del principio de identidad. 4) Para el idealismo alemán (Fichte-Schelling). 5) Como abreviatura de los *abstractos simples* en la lógica simbólica. 6) En esta última especialidad, según la notación de Jan Lukasiewicz. 7) Como signo de aserción (de la Harpe). El ejemplo puesto no es, ni mucho menos, excepcional; se repiten contenidos tanto o más eruditos que el citado, un incontable número de ocasiones, a través de las distintas secuencias del texto. Es así que para manejar la obra se dan indicaciones al lector en 16 parágrafos que preceden la apertura de la misma; en el prólogo se dan las siguientes informaciones, que recogemos parcialmente, pero que aleccionan sobre la extraordinaria naturaleza del mayúsculo volumen, sin necesidad de comentarios: se han escrito 762 artículos nuevos; se han reescrito por entero, ampliándolos, 239; se han modificado con ampliaciones sustanciales, 189; se ha revisado el conjunto, se ha corregido y ampliado la bibliografía, etc.

Ahora bien, cuando el lector cree que la lectura ha concluído (en la pág. 1447), observa que el texto se continúa todavía con una información bibliográfica complementaria —comienza con Abbagnano, Nicola y termina con Zea, Leopoldo—; a esto sigue un cuadro cronológico en el que se ubican centenares de nombres de filósofos (desde antes de J. C. hasta los días que corremos); después se añade un muy completo cuadro sinóptico de las materias tratadas, ordenadas por grupo, y dentro de cada grupo los temas pertinentes.

A la altura de lo que llevamos expuesto, sería superfluo hablar de cuánto significa el *Diccionario* para quienquiera se interese en todo lo atinente a la filosofía: desde las cuestiones más generales hasta las más particularizadas y menudas. Digamos en síntesis —y no piense el lector que exageramos— que el *Diccionario* vale, y funciona, como un exhaustivo tratado de filosofía.

Mas si cuanto pudiera predicarse del *Diccionario* cabe acaso en esas cuatro líneas que terminan de estamparse sobre el autor, sobre el trabajo del autor, nos atrevemos todavía a añadir algo que es de estricta justicia.

Tentados estuvimos de titular estas líneas que ahora finalizan, *Las*

Obras y los Días, pues acaso el *Diccionario* sea principalmente, como el poema de Hesíodo, un canto al trabajo. Volver —como lo ha hecho Ferrater Mora, por cuatro veces (*veces* que son ciclos)— sobre la propia obra, es una tarea heroica. Parece estar probada, en términos de generalidad, la reluctancia del intelectual por revisar puntualmente la versión primeriza de sus páginas: matinal primavera de ayer, pálido ocaso de hoy. ¿Pereza, vicio, temor a la autocrítica? ¿Verse, tal vez, en pantuflas, cuando uno se creyó vestido de etiqueta? Quién sabe. Pero cabe anotar como el *gold point* de la conciencia misionera del hombre "de letras", su insistente capacidad para volver una y otra vez, con afán de progreso, sobre el resultado de sus excogitaciones.

José Ferrater Mora ha objetivado esta condición heroica en un producto supremo de su clara espiritualidad, que ha de sobrevivirle con largueza.

JOSE JUAN BRUERA

AMÉRICO CASTRO: *Santiago de España* (Emecé, Buenos Aires, 1958).

Los libros de carácter polémico, sobre todo si la disputa gira en torno a temas muy especializados, suelen producir en el lector cierto malestar análogo al que experimenta presenciando una discusión de familia, en la que carece de autoridad para intervenir, de información para participar y, en general, de interés suficiente en el debate para apoyar sentimentalmente a alguna de las partes. Cuando los polemistas son españoles —pueblo mucho más inclinado, según el propio Américo Castro, a las creencias que al examen desapasionado de los hechos— esta sensación de incomodidad se intensifica. El autor se detiene a cada paso para atribuir a su contrincante la mala fe, la incomprensión, la ignorancia y la superficialidad que lo llevan a sostener puntos de vista diferentes de los suyos. La obra, por lo tanto, adquiere un tono de agresividad constante y entorpece la lectura con un clima afectivo que no corresponde a las ciencias. "Muchos aceptan este mi modo de enfocar el problema del vivir de los hispanos, pues se funda en lo que ve cualquiera no interesado en cerrar los ojos, o en mentir o gesticular", es una frase característica, que ni proviene de un análisis imparcial ni predispone a él.

Santiago de España es, a un tiempo, un estudio histórico interesante y un pretexto para incontables refutaciones a los ataques, al parecer igualmente numerosos, del Sr. Sánchez Albornoz. Dos temas principales se tratan en este libro: uno es la leyenda de Santiago, sus orígenes paganos y cristianos, su iconografía, su importancia histórica, literaria

y religiosa; el otro, el fenómeno del aislamiento cultural hispano, ya que este pueblo nada fundamental aporta al progreso científico europeo (no pueden considerarse españoles los filósofos y matemáticos árabes que vivieron en España) y deriva en cambio toda su capacidad creadora al campo del arte. "Mientras los europeos pensaban, los españoles se dejaban sumir en el abismo maravilloso de su creencia, y caían en miseria mental sus instituciones docentes y quienes hubieran podido señalarles otros rumbos", dice categóricamente Américo Castro. Y agrega: "Los españoles crearon maravillas —imposibles entonces para otros pueblos europeos— fuera del ámbito de la cultura intelectual, sin separar sus vidas del monolito de la creencia. Tal fué y sigue siendo el drama, clarísimo y nada enigmático". Admisión que me parece digna de encomio por su objetividad y su falta de prejuicios nacionalistas, en esta época en que todos parecen dedicados a ensalzar a sus propios pueblos sin discriminación.

Las discrepancias fundamentales con el señor Sánchez Albornoz pueden enumerarse brevemente. Este último afirma que hubo una ruta de peregrinación a Santiago a través de Cataluña, anterior al siglo XII; que Santiago es equiparable a San Isidoro, San Millán y otros santos a los que se rindió culto fervoroso en la época de la Reconquista; que los españoles del siglo XVI poseían una cultura equivalente a la de los otros pueblos occidentales; Américo Castro niega estas tres cosas. Por su parte, Castro sostiene que Santiago se contrapone a Mahoma y la devoción a aquél se vincula con la guerra santa islámica; que Santiago adquirió un carácter bélico precisamente por la necesidad de encontrar un campeón contra el islam; que la leyenda de Santiago se relaciona con la antigüedad pagana y especialmente con la de los Dióscuros, pareja protectora en los combates; que hay equivalencias entre el Padre, el Hijo y el Verbo, por una parte, y Alá, Mahoma y el Korán, por otra; Sánchez Albornoz refuta tales hipótesis. Dejo a quienes están en condiciones para ello, la tarea de resolver en cada caso cuál se halla más cerca de la verdad.

ALICIA JURADO

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Los grandes libros de Occidente* (Andrea, México, 1957).

LA primera impresión, al leer este volumen de ensayos, es de alivio. Está escrito en castellano, sin ninguna concesión a los dialectos que invaden nuestro idioma. La prosa es limpia, precisa, clara, sin excesos y sin defectos; está libre de neologismos teratológicos, com-

plicaciones superfluas y toda la gama de las pedanterías que abruman con tanta frecuencia las páginas de la literatura nacional. No puedo dejar de señalar con agradecimiento esta consideración hacia el lector.

Los temas abordados son diversos y numerosos; por sus páginas cruzan Cervantes y Jane Austen, Lope de Vega y Thomas Hardy, Ricardo Palma y Benito Lynch. Hay crítica teatral, entrevistas con escritores y hasta reflexiones sobre cuadros. Hay brevísimas notas como la que narra las sensaciones del autor ante la cabaña de Poe y estudios críticos profundos, como los referentes a Zorrilla o a Valle Inclán; hay inesperadas comparaciones y contraposiciones —Cervantes y Saint-Pierre, Ibsen y Galdós, Andrés Bello y Victor Hugo— e indagaciones sobre las fuentes de un escritor, su método de construcción novelística o su peculiar enfoque de la sociedad o el destino.

La advertencia, desde luego, se encuentra en la primera página: la obra ha sido escrita para lectores familiarizados, también, con la literatura. De aquí que, apoyándose en sobreentendidos, Enrique Anderson Imbert prefiera insinuar más que explicar. Pero es una advertencia innecesaria; no es menester ser un erudito en literatura para gozar de estos ensayos límpidos e inteligentes, donde nada estorba a la comprensión: si bien confirman y abren nuevas perspectivas sobre aquello que se conoce ya, presentan lo desconocido con transparencia suficiente para dar una adecuada idea del tema al lector e instarlo a remediar su ignorancia. La obra demuestra, naturalmente, un gran conocimiento de la literatura universal: el que permite resumir en dos páginas la filosofía de un novelista o el tipo de metáforas que usa un poeta, pero que presupone y revela vastas lecturas e incontables reflexiones.

A. J.

SIGFRIDO RADAELLI: *Teran escritor* (Perrot, Buenos Aires, 1957).

En la colección "Nuevo Mundo" de la Editorial Perrot —que en el transcurso de su breve existencia ya ha recogido tantas páginas de interés para el estudio de nuestras letras y de nuestra historia—, el director de la serie, Sigfrido Radaelli, ha reunido dos trabajos que le pertenecen: un opósculo sobre Terán, que da su título al pequeño volumen, y un ensayo sobre Waldo Frank.

Juan B. Terán no ha recibido aún el pleno reconocimiento que sus compatriotas le deben. Jurista, escritor y maestro, su desempeño simultáneo en estos diversos campos y el civismo que inspiró su actuación lo hacen comparable a hombres de la talla de José Manuel Estrada o de

Joaquín V. González. Nacido en Tucumán a fines de 1880, desde la adolescencia dió muestras de vocación literaria y de preocupación cultural. Interesado en los problemas de la educación regional y en múltiples cuestiones de índole social, artística, económica y técnica, su labor halló cauce en la "Revista de Letras y Ciencias Sociales", que fundara en 1904; dos años después, fué convencional en la reforma constitucional de su provincia, en cuya legislación hizo incluir, por vez primera en nuestro país, la protección a la mujer y al niño; su diligencia incesante fue recompensada con el más memorable éxito de su vida, cuando en 1914 fue instalada la Universidad de Tucumán, por cuya creación había bregado con denuedo; durante más de doce años trabajó en la organización de este instituto educativo, esforzándose en ajustarlo a las necesidades nuevas, impuestas por las exigencias sociales y culturales no sólo de ese momento sino también del futuro. En 1930 fue designado presidente del Consejo Nacional de Educación, cargo que ejerció por espacio de quince meses; finalmente, en 1935 se lo nombró ministro de la Corte Suprema de la Nación, función que desempeñaba cuando murió en 1938.

Este prolongado ejercicio de la inteligencia en beneficio del bien público, Terán lo realizó no en función de una supuesta responsabilidad asumida ante el tribunal a menudo ineficaz de las estridentes palabras patrióticas que apelan a supuestos compromisos con instituciones ideales, sólo *in abstracto* representativas; por el contrario, su preocupación se volcó hacia el hombre concreto y tangible a quien alienta la esperanza o consume el desasosiego. Por eso, Sigfrido Radaelli ha podido encabezar su ensayo con un significativo epígrafe extraído del *Juan de Mairena*: "¿Intelectuales? ¿Por qué no? Pero nunca virtuosos de la inteligencia. La inteligencia ha de servir siempre para algo, aplicarse a algo, aprovechar a alguien". Este ejercicio casi unamunesco del pensamiento se halla reflejado en todo lo que Terán publicara. Sus escritos abarcan distintas disciplinas: la historia, en *Tucumán y el norte argentino*, *El nacimiento de la América Española*, *José María Paz*; la sociología y la crítica, en *La salud de la América Española*, *Al servicio de la novísima generación*, *La formación de la inteligencia argentina*; el ensayo, en *Estudios y notas* y *Fábulas*; la educación en el contacto vivo con los planteos que ella entraña tanto en la enseñanza primaria cuanto en la superior, a través de *La Universidad y la vida*, que registra su actividad como organizador de la Universidad de Tucumán, de *Espiritualizar nuestra escuela*, que da cuenta de su labor en el Consejo Nacional de Educación, y de *La escuela laica*. A juicio de Radaelli, "los libros de Terán —historiador y moralista, pensador y filósofo— forman una larga obra literaria. En ellos se revela el espíritu y la vocación de un escritor. Pero donde es mayor la preocupación literaria y en donde resaltan sus cualidades de escritor es en *Lo gótico* y en *Diálogos*".

Lo gótico, signo de Europa reúne un conjunto de ensayos escritos por Terán como consecuencia de su viaje por Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y España. Las impresiones de paisajes y de ciudades se funden "con las evocaciones de la patria y del terruño y con las reflexiones que todo ello le inspira a su espíritu crítico y a su temperamento poético". Las imágenes europeas se suceden, a veces íntimamente consustanciadas con las preocupaciones americanas; en cierta ocasión, con incisivo juicio Terán anota, pensando en los restos del imperialismo romano: "Alegrémonos de carecer de Titos, Vespasianos, Adrianos y Séptimos Severos, y de monumentos erigidos sobre pueblos destruídos y sobre los despojos de la libertad y de la dignidad humanas". Naturalmente, las experiencias y las impresiones varían de país en país. Sin embargo, Terán siente admiración por Europa y le preocupa la clave común de esas naciones que recorre; finalmente, llega a la conclusión de que la cifra de Europa anida en el concepto de lo gótico, término con que designa la "ansiosa ambición" de espiritualidad y de universalidad que halló expresión en la Edad Media. En este sentido, "lo gótico —señala Radaelli— es el signo de la Europa occidental. Lo gótico influye en las ideas «de afán, de desinterés, de imaginación y de razón». Nos ponemos de espalda a lo gótico cuando preferimos la utilidad, la técnica, el número, la masa, la acción, lo contingente. Y esta vuelta de espaldas importa nada menos que la primitivización, la regresión «del *homo spiritualis* al *homo faber*»."

A su examen del "signo europeo" de lo gótico, Terán pensaba contraponer un proyectado estudio de "lo romántico, signo de la América española". Pero esta ulterior exploración nunca fue cumplida; sólo se completó parcialmente, y este material elaborado pasó a integrar dos trabajos de Terán: *La formación de la inteligencia argentina* y *Al servicio de la novísima generación*. ¿En qué consistía el "romanticismo" de la América hispana? Terán lo señala cabalmente: "Si he llamado gótica a la Europa occidental, quizá no habría otro término igualmente sintético aplicable a América que el de romántico. Romántico quiere decir endiosamiento del sentimiento y de la pasión, desdén por la razón, ausencia de disciplina. Como consecuencia, la idea de la personalidad y de la responsabilidad son extremadamente débiles". En otra ocasión precisa aún más los alcances históricos de esta cualidad hispanoamericana: "el romanticismo de los países nuevos, la riqueza sentimental de nuestra vida es una fuente de mal si no los corrige y disciplina la inteligencia". Hechos que Terán no llegó a ver, pero que quizá presintiera, le han dado la razón plenamente. Con lúcida comprensión, Sigfrido Radaelli traza los aspectos fundamentales de semejante concepción del "romanticismo" y condensa los aspectos principales del pensamiento de Terán, quien veía en esta actitud un americanismo "vago y sentimental pero recio y combativo" que se dejaba seducir por el "patetismo del

instinto". Terán advertía el gran problema implícito en los desbordes de un misticismo nacionalista que a veces excede los límites del sereno partiotismo para confundirse con un fanatismo de la predestinación histórica. Sus palabras son de urgente actualidad: "mi ambición —decía— es la de infundir en el alma de mis contemporáneos la idea de que no nos está *reservado* ningún *glorioso porvenir*, que éste no es el nombre de una estación forzosa de nuestro camino, sino que es una conquista ofrecida a nuestro esfuerzo y a nuestra virtud". He aquí un programa de acción cuya actualidad se ha acrecentado con el tiempo; he aquí una tarea para el hombre americano en general y, muy particular y específicamente, para el hombre argentino.

Estas preocupaciones de Terán se reconciliaban con su aspiración de impartir las enseñanzas que puedan guiarnos hacia "una vida más bella". Es así como surge la reflexiva prosa de los *Diálogos*, donde se agrupan veinticinco apólogos "breves como instantáneas, cada uno con su suave y dulce resonancia". Pero algunas de las páginas más memorables de Terán son las que dedica a la vida de José María Paz, en quien admira la sobriedad del espíritu y la "autenticidad humana" de la conducta. En todo lo que escribe, Terán tiene una orientación constante de maestro a quien preocupa el paisaje americano y su cultura incipiente, por contraste con la madurez de la cultura clásica europea. Admiraba a Platón; recordaba a Montaigne y a La Bruyère; sentía una identificación vital con la joven tierra tucumana en que había nacido. Por sobre todo, "tenía una inconfundible vocación de escritor. Toda su obra lo proclama. Era un hombre que escribía para algo y ese algo era su doble pasión por la belleza y el espíritu". Sigfrido Radaelli sabe decirlo con aguda comprensión y exposición clara, no exenta de un afecto profundo por las hondas raíces de la conciencia nacional que se halla oculta y que tarda en aflorar, pero en la que se cree y se confía. Esto también se percibe en la nota sobre "Verbo de Frank", donde a través de otro escritor preocupado por el destino cultural de nuestro continente tornamos a observar esa pasión de quien aspira a desentrañar "la gloria y la miseria de América". Estos dos ensayos de Sigfrido Radaelli constituyen, pues, páginas de oportuna y bienvenida reimpresión, donde sin estridencias se busca el cauce de la obra emprendida que debemos seguir en nuestro fervor americano, labor que requiere más dedicación y constancia —virtudes ejemplares y difíciles— que el deslumbrador y fatuo estrépito de los programas ambiciosos, de los innecesarios excesos retóricos o de las multitudes concentradas para infundir autoridad en quien no la tiene. Estas enseñanzas entrañan un enjundioso aporte de Sigfrido Radaelli en las circunstancias que actualmente vivimos. Aunque los dos trabajos que constituyen el presente tomito no son nuevos —porque su redacción data de casi dos décadas y porque ya aparecieron en 1942 en un anterior volumen de ensayos del autor, que

se tituló *Ejercicios* y obtuvo el Premio Municipal de Literatura—, no obstante nos parece muy oportuna la presente ocasión para devolverlos a la circulación pública y para renovar nuestros juicios acerca de su lectura.

VIRGINIA MARIA ERHART

UN EXCEPCIONAL TESTIMONIO

La obra *No me avergoncé del Evangelio*, de Marino Ayerra [1], no es solamente un testimonio, otro testimonio de los atropellos cometidos en la zona franquista durante la guerra civil española. Junto a los ya existentes —entre ellos los del ilustre católico Bernanos, *Cementerios bajo la luna*—, este nuevo libro destaca por varias circunstancias que sin lugar a duda pueden considerarse de excepción: la fecha en que aparece, la personalidad de su autor, su valentía, la hondura de muchas de sus páginas.

Se publica a más de veinte años de los sucesos que relata. Es decir: en esta ocasión no se trata de reportaje, sino de historia. Cabía el hecho de que lo escrito sobre la guerra en el momento de ocurrir, pecase de apasionamiento y, por otra parte, el ser publicado en el transcurso de la propia contienda podía despertar escepticismo con respecto al futuro proceder de los vencedores. Hoy, a tantos años vista de aquello, el testimonio de Ayerra, además de exponer lo que ocurrió entonces, da indirectamente la clave de lo sucedido después. Porque, lo que ante los ojos de algunos pudiera parecer circunstancial, ha visto confirmado su horror por veinte años de tiranía, de privación de las libertades más esenciales, de represión sistemática. Esas dos décadas han desvirtuado ante la opinión mundial los razonamientos expuestos por el franquismo para justificar la sublevación contra la república. Y es que lo que Marino Ayerra relata en su libro no podía ser accesorio en el proceder de los sublevados. Perseguir y matar en nombre de Cristo no puede hacerse en vano, con un fin que no sea bajo e injusto.

Cura párroco de la villa de Alsasua, en Navarra, el autor de *No me avergoncé del Evangelio* sintió desde la iniciación de la contienda civil el estupor provocado por el contrasentido entre las prédicas del Evangelio y la actuación de los jefes del catolicismo español. Al estupor siguió muy pronto la indignación y la rebeldía, junto con un deseo de sosegar los ánimos y contribuir a mitigar el daño. Ello, naturalmente, sólo le valió incomprensión y rencor. Fue el suyo otro predicar en el desierto. La inutilidad de su esfuerzo y el desengaño sufrido en tan dra-

1 Periplo, Buenos Aires, 1958.

mática experiencia, ocasionó que, terminada ya la guerra, Ayerra escogiera entre la fidelidad a un credo desvirtuado y la fidelidad a sí mismo, a sus convicciones más íntimas. Por eso él, que como declara no se avergonzó del Evangelio, hubo de salir de España para poder realizar libremente la elección de un nuevo camino. Su sinceridad y su denuncia sólo merecen elogios, en una época tan necesitada de posiciones abiertas, limpias, sin contraproducentes hipocresías.

Marino Ayerra, antes de decidirse a su actitud, antes de renunciar al sacerdocio, hizo todo lo que estuvo en su mano para intentar influir, desde dentro de la Iglesia, en la solución de problemas que estimaba debían ser abordados y resueltos. Su libro da evidentes pruebas de ello y cita los nombres de numerosas personas que pueden corroborarlo. No se trata, pues, de un arbitrario e infundado alegato. A la luz de los Evangelios, a cuyos principios remite una y otra vez los razonamientos de su libro, éste se nos muestra plenamente justificado y aportativo incluso para todo aquel que sea sincero creyente.

Los hechos están ahí, mostrados con ejemplar decisión por Marino Ayerra. No la suya, sino la actitud de quienes con su proceder frustraron la vocación de este hombre íntegro —como la de tantos otros, confesada o no—, es la que debería ser rectificada, si aún se estuviera a tiempo.

Aparte de su valor documental y humanístico, *No me avergoncé del Evangelio* encierra excelentes méritos literarios y gana desde un comienzo el interés del lector.

RICARDO OROZCO

RICHARD CHASE: *La Novela Norteamericana* (SUR, Buenos Aires, 1958).

SOSTIENE Chase —y trata de demostrarlo en este libro— que el "romance" [1] es la expresión auténtica de la novela norteamericana. Estudia sus comienzos, a partir de los melodramas de Brockden Brown, siguiendo con las obras de Cooper, Hawthorne, Melville, Henry James, Mark Twain, G. W. Cable, Howells, Norris, pasando a vuelo de pájaro

1 El autor distingue entre *novel* (novela) y *romance*. De esta palabra, el Webster, entre otras cosas, dice: "Una especie de relato, originariamente en verso en los dialectos romances, difundido después en verso o en prosa, como los cuentos de la corte del rey Arturo o los de Amadís de Gaula; de allí, cualquier relato fantástico y maravilloso; actualmente, especie de novela cuyo interés reside no tanto en la descripción o el análisis de la vida real o de personajes, como en la aventura, el incidente sorprendente y demás". Este último es el sentido en el cual el autor emplea *romance*. El Diccionario de la Academia Española no registra tal significado para "romance". Si se excluyen "novelón" y "folletín" por equívocos, no queda más alternativa que decir "romance" como diferente de "novela". (Nota del traductor de la obra).

sobre Sinclair Lewis, Edith Wharton, Ellen Glasgow y Dreiser, para demorarse, finalmente, en Faulkner, cuyas obras analiza detenidamente, viendo en él al realizador de la proeza más importante en la ficción literaria norteamericana de este siglo.

Resulta a veces difícil aceptar ciegamente la validez de sus ejemplos, ya que nuestros elementos de juicio son incompletos: muchas de las obras que Chase menciona se agotaron en los Estados Unidos antes de conocer los beneficios (?) de la traducción, y otras familiares —todas las de Faulkner— se hallan generalmente desubicadas en el tiempo. En efecto, las obras más importantes de este último autor fueron escritas entre 1929 y 1932, y son *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Sanctuary* y *Light in August*, llegando a los lectores de habla española con considerable y arbitrario atraso. Pero importa menos tener que admitir como en el caso de cualquier pleito —aunque sea académico— que el contrincante ha de tener, por lo menos, igual cantidad de gruesos volúmenes avalando doctrinas opuestas, que seguir, a través del sustancioso libro de Chase, el proceso formativo de la novela norteamericana, derivada de la europea pero convertida en un producto "sui generis", como todos estamos en condiciones de comprobar.

Comienza Chase tomando como lógico punto de comparación la novela inglesa, y hace notar, muy atinadamente, cómo las dos influencias fundamentales que actuaron sobre ella, la tragedia griega y el cristianismo, le dieron, junto con su sana solidez, la capacidad para transformarlo todo —angustias, distorsiones y dislocaciones— en un sano criterio de vida. (*Wuthering Heights* sería una anomalía, ya que traduce la realidad, aunque indirecta y poéticamente, y en cuanto a los "disconformes" no tienen cabida en este estudio.) El novelista norteamericano, nacido en circunstancias muy diferentes del europeo en general y del inglés en particular, se halla desprovisto, entre otras cosas, de la perspectiva que ofrece un acervo cultural, lo que lo impulsa a tratar de dar la realidad en sus últimos extremos y lo coloca, por lo tanto, en un callejón sin salida (o lo vuelca en una suerte de oscura poesía vertical). La reacción, ejemplificada por los mejores novelistas norteamericanos, lo hace desembocar en el "romance", género que, por su elasticidad, permite fundir en su generoso regazo los elementos característicos y dispares de la literatura norteamericana: el puritanismo, el escepticismo y el idealismo. El romance deja de ser, entonces, la tendencia retrógrada de un pueblo joven para convertirse en el renacimiento del realismo.

Pero el romance a que se refiere Chase no es el de Walter Scott o el cervantino, sino que lleva ya impresa su característica definitiva: cualquiera sea su grado de extravagancia no se apartará nunca "de la verdad del corazón humano". Los escritos de Brockden Brown y Cooper, que el autor analiza concienzudamente, son una literatura de transición

y ejemplifican los primeros obstáculos surgidos en el proceso de adaptación del romance clásico a las condiciones y necesidades norteamericanas. A partir de estos precursores se advierten dos corrientes definidas: la que constituye el tema principal de este libro e incluye los autores mencionados en primer término —fieles todos ellos, a su manera, al dictado de Hawthorne: el vuelo imaginario del romance está permitido siempre que no se aparte "de la verdad del corazón humano" — y la que, descendiendo igualmente de Scott, incluye una serie de obras y autores que se inicia en 1886 con *Surry of Eagle's Nest*, por John Esten Cooke, sigue con *Ben Hur* (1860) de Lewis Wallace y llega hasta nuestros días con *Gone with the Wind*. Esta corriente, condenada por Mark Twain y James, e independientemente del éxito de resonancia en el público lector, representa, desde el punto de vista histórico, un apéndice de la tradición europea que se inicia en el medioevo y llega hasta nuestros días, sin responder a las formas de imaginación que inspiraron las realidades de la vida norteamericana.

Cita el autor profusamente —y no siempre para abonar sus teorías— las definiciones del prolífico James, y llega a la conclusión de que gran parte de la mejor ficción norteamericana no satisface las especificaciones del maestro —cuyo arte característico consiste en la asimilación del romance a la sustancia de la novela— sino las antes citadas del romance. Alcanza así, sin embargo, su fértil mayoría de edad en Faulkner, cuyo genio múltiple lo capacita para realizar, según Chase, la proeza de fundir el genio europeo —¿Joyce?— y el norteamericano, otorgando a la novela la poesía perenne del romance.

Que es lo que el autor quería demostrar.

Una obra seria, sumamente valiosa, impecablemente vertida a nuestro idioma por Luis Justo.

ANA O'NEILL

WERNER BOCK: *Momento y eternidad* (SUR, Buenos Aires, 1957).

WERNER BOCK, ciudadano de dos mundos, como tan repetida y justicieramente se lo ha calificado, ha reunido algunos de sus ensayos, conferencias y entrevistas, publicados en diarios y revistas literarias de nuestro medio, con el título de *Momento y eternidad*.

Una unidad temática y una unidad esencial ligan capítulos de diverso contenido, ya se trate de los clásicos de Weimar como de las mujeres del romanticismo alemán, de las incitantes teorías y la personalidad excepcional de Rudolf Kassner o del contacto personal con uno

de los grandes maestros de la literatura contemporánea universal, en este caso Hermann Hesse, de brillantes novelistas alemanes actuales (Hermann Kasack y Hans Carossa) o de significativos poetas de nuestro siglo (Christian Morgenstern, Karl Wolfskehl y Fritz Usinger).

La unidad temática surge en todos los casos de asuntos extraídos de la literatura alemana, aunque en ciertas ocasiones pueda trascenderla, y la unidad esencial emana de la personalidad intelectual que ha reunido sujetos tan disímiles y que ha sabido inyectarles, muchas veces entre líneas, esa dirección propia característica de la muy loable obra cultural de Werner Bock. Ciertamente, no conviene dejar de recalcar la deuda que nuestro público ha contraído con Werner Bock. Ha sido por su intermedio, a través de artículos y libros escritos con una perspectiva personal, a pesar de su aparente matiz divulgatorio, que nuestros lectores han tomado contacto con figuras del panteón literario de la Alemania de siempre, modernamente interpretadas y revitalizadas, o con sus nuevas tendencias y sus recientes escritores. Y ello es especialmente elogioso si se tiene en cuenta que esta tarea le ha quitado tiempo y energía para que pudiera manifestarse lo mejor que sue espíritu encierra, la voz creadora de un mundo lírico, rico en una sensibilidad cósmica y en una percepción fina y conmovida de las relaciones sutiles que unen las cosas entre sí.

En cierto modo podemos enorgullecernos que estos frutos de un espíritu madurado en el sufrimiento de un exilio voluntario se hayan dado en nuestra tierra, tradicionalmente generosa para la recepción de los valores superiores. Junto a sus poemas y narraciones, a sus ensayos —que SUR se encargara de difundir en su mayor parte—, este último volumen de Werner Bock nos lo muestra dotado de su reconocida perspicacia para desentrañar los valores de la gran literatura de su patria de origen, fiel al culto siempre profesado por la exposición equilibrada y por el predominio de la misión ejemplar de los artistas superiores.

Otros de sus aciertos consiste en los nombres insertos en esta recopilación. En una síntesis sabia, les otorga su lugar dentro de la literatura alemana, y que, no por mera coincidencia, son de aquellos que integran la aristocracia de las letras alemanas de las últimas épocas. Las preferencias de Bock, a veces insinuadas a través de una frase incidental, muestran su simpatía, su convivencia más bien, con quienes mejor plasman los grandes momentos de la poesía o la inteligencia germanas, por contraste tácito, quizá, con la Alemania "negra". Pero de todos estos artículos, dos sobresalen a nuestro juicio: el de la "Comunión con Goete" y aquél donde evoca (sic) a "un Job de nuestros tiempos": Karl Wolfskehl. En el primero, su autor se mueve en un mundo que le es grato y particularmente afín, el mundo infinitamente humano, en su mejor sentido, del autor de *Wilhelm Meister*. En el segundo, Bock alude y expone la trayectoria vital de un poeta que conoció íntimamente, que es a la vez un alma fáustica y un testimonio desgarrador de la última

gran tragedia europea. Una vez más, merced al gesto noblemente divulgador de Werner Bock, nos es dado entablar un diálogo fecundo con uno de los sectores más imprescindibles de la cultura contemporánea.

R. E. M.

EDWARD GORDON CRAIG: *Del arte del teatro* (Hachette, Buenos Aires, 1958).

HE aquí un libro de interés por la agudeza de ciertos planteos sobre el arte dramático, a pesar de algunos diálogos poco amenos y la persistencia de páginas inútiles que pudieron haberse reducido, para gran beneficio del lector. Es una recopilación de estudios publicados en revistas de la especialidad, escritos a principios de este siglo y reeditados hace unos tres años. Paladinamente, el autor declara en el último prólogo que no está en condiciones de mejorar su texto, aunque se afirma en la convicción de sus pronósticos.

Gordon Craig tiene un amor profundo por el Arte del Teatro. Lo escribe con mayúscula y le busca un sentido único y trascendente. Lucha por salvarlo de la contaminación de las otras artes parásitas, que desde largo tiempo se han enroscado y entrometido en sus formas y estilos a través de la historia. Quiere desbrozar su esencia última y proyectarlo en lo perfecto, en un *topos uranos* o lugar celeste, donde quedaría indemne de toda falsificación.

Su crítica en consecuencia, como la de todo utopista, es implacable y satírica. Empieza con los actores aportando el urticante y valioso testimonio de Eleonora Duse: *Para salvar el Teatro* —transcribe— *hay que destruirlo. Que todos los actores mueran de la peste... Hacen el Arte imposible.* Y él añade a todos los demás intrusos supuestos, como el literato, el músico o el pintor. Son desaforados invasores que nada tienen que hacer en el campo que alguna vez perteneció a una raza perdida de *Puros Artistas*, que debe retornar para hacer el nuevo Teatro, cuyo fin es expresar el Movimiento y alcanzar por su intermedio una forma superior de la belleza.

Esta concepción llevó al autor a negar el empleo de la persona humana, con sus defectos, sus altibajos de ánimo y salud, su falta de adaptación o comprensión a las Formas del Movimiento. Propone sustituirla por las Supermarionetas, entes mecánicos o plásticos, especialmente elaborados y perfectos para desempeñar cada papel, que cumplirían en la escena la misma función que los instrumentos musicales en la orquesta, y pueden superar a los actores como el laúd, el violín o el órgano a la voz humana.

Con parecidos fundamentos afirma que no hay hasta el presente un

teatro auténtico, sino aproximaciones más o menos contaminadas de literatura, de poesía o de filosofía, que han utilizado fórmulas espúreas para llegar a un pésimo o distraído espectador. Así resulta que *Hamlet* "no es apto para ser representado" y que en general las piezas de Shakespeare son demasiado vastas y complejas, demasiado poéticas o literarias para ser llevadas a escena, cosa que las disminuye o las falsifica. Los argumentos se hunden en un tembladeral cuando recordamos que todo ese teatro fué pensado y escrito para su inmediata representación y que sólo por añadidura se enriqueció de la sabiduría poética del autor. Tampoco abre juicio el libro sobre ciertas realizaciones perfectas del teatro, aprovechando el progreso de la técnica del cine, por ejemplo, que han permitido "antologizar" a los actores y seleccionar al máximo los gestos y las escenas, suprimir los errores casuales, excluir los trastornos pasajeros del humor y lograr una casi perfección. Tampoco nos cuenta si se han ejecutado ensayos de supermarionetas y si el proyecto alcanzó su fin.

No cabe duda de que fragmentos de algunas tesis de Gordon Craig han influído en el teatro contemporáneo y que su teoría de un arte histórico, que se desliga de lo que el escritor pone como expresión de sí mismo y de su mundo, ha sido utilizada por corrientes estéticas posteriores. Puede acaso ser antelación de un teatro abstracto, esencialista, que surja por el camino actual que nuestra época señala a las artes.

Obras de este tipo, documentales de un pensamiento en algún modo profético, deberían ser prologadas y anotadas por especialistas, para no abandonar al lector náufrago en sus dudas. Una dirección editorial cuidadosa hubiera advertido ese vacío, muy importante para la curiosidad que estos problemas despiertan hoy en nuestro medio. También habría eliminado en la traducción el uso de formas verbales enfáticas, que ya ni siquiera se usan en los discursos diplomáticos, y que resultan fuera de tono para expresar el inglés contemporáneo.

ROBERTO GARCÍA PINTO

RELATOS, NOVELA

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Leyendas de Guatemala* (Losada, Buenos Aires, 1957).

LEER a Miguel Angel Asturias es siempre una experiencia inquietante. No es sólo penetrar en una narración, sino en un clima; clima de tierra caliente, con los excesos, el deslumbramiento, la cruel-

dad y las amenazas del trópico. Las leyendas de Guatemala, que Valéry califica de historias-sueños-poemas, constituyen la expresión más intensa de ese estilo literario en que el relato es menos importante que su contenido fantástico y la estructura se subordina a sus elementos extraracionales. *¡No me déis la sabiduría sino el hechizo!* —claman las tortugas, las fuerzas telúricas del drama de *Cuculcán.* Y el libro justifica ese punto de vista, porque tal es la sugestión de su poesía que las leyendas, apenas inteligibles al principio, se aceptan sin discusión como los sueños. Abandonadas las esperanzas de comprender, uno se deja arrastrar por el torrente de las metáforas, las imágenes y los símbolos como por un río desbordado que trae un mundo en sus aguas. Estamos en el reino de la magia pura y es casi una liberación para la inteligencia.

Una a una, se evocan las viejas ciudades guatemaltecas, las coloniales y las precolombinas: Palenque, Copán, Quiriguá, Antigua, la Ciudad de los Conquistadores. Todas ellas duermen, estratificadas, y de uno a otro siglo se deslizan fantasmas silenciosos. *El Cuco de los Sueños va hilando los cuentos* y en los cuentos hay reyes enjoyados de plumas y augures que predicen el futuro con semillas de color coral, la mujer que es flor amarilla y el ave que es arco iris, el monje embrujado por el Sombrerón y la Tatuana que huye de las cárceles en su barco prodigioso. Allí están el Mercader de las Joyas sin precio, a quien vendieron un pedazo del alma de Maestro-Almedro; el Hombre-Adormidera y el Cadejo, nacido por obra de Satanás cuando endemonió la trenza de la monja; la Abuela de los Remiendos y la lucha del Cactus con el Oro.

Una segunda lectura, con frecuentes consultas a las notas finales y al índice de modismos y frases alegóricas, aclara considerablemente el significado de las leyendas. La sabiduría se va añadiendo al hechizo, pero no lo suplanta. Los colores, los animales, las frases enigmáticas, adquieren un sentido preciso que alude a hechos, creencias y rituales de la mitología maya. *Hubo en un siglo un día que duró muchos siglos,* no es mera fórmula misteriosa sino referencia a la luz ininterrumpida de una larga erupción volcánica; *la piedra que habla* no debe entenderse en su acepción literal y animista: es la obsidiana, en cuyos reflejos la tribu descifraba los mensajes de los diosos. Del Popol-Vuh provienen el Arbol que anda, el envoltorio sin costura visible y el Guacamayo, llamado el Engañador, que juega con las palabras.

Pero la antropología es más débil que el sortilegio y apenas hace falta; esencialmente, es un libro para transitar por el asombro y las explicaciones huelgan. El lenguaje es admirable, la cadencia perfecta, la fuerza poética avasalladora.

A. J.

OLIVIA, por *Olivia* (SUR, Buenos Aires, 1958).

COMO todo aquello que algo tiene que ver con la adolescencia es de por sí rehacio al análisis, más de una página de este breve y delicado relato nos da la impresión de que Olivia-protagonista quisiera eludir los esfuerzos de Olivia-autora, quien, lupa en mano, después de haberla clavado sobre el papel como a una mariposa, observa lúcidamente sus propios sentimientos para devanar la madeja de su primera y más vehemente experiencia amorosa.

Abundan los adolescentes en la novela contemporánea, héroes y autores. Baste citar el nombre famoso de Joyce, y los de Alain Fournier, Radiguet, Rosamond Lehmann, Denton Welsh... Pero lo más notorio del hecho en estos últimos años es el gran número de novelistas mujeres —algunas, también, apenas salidas de la adolescencia— que abordan el tema con audacia y en obras que llaman la atención por la riqueza de sus intuiciones y la soltura y madurez del estilo. Carmen Laforet, en *Nada*, expresó con patética naturalidad el vacío y la desorientación de la juventud española después de la guerra civil. Citemos, en Francia, a Françoise Mallet, con esa obra tan inteligente y osada que es *Le Rempart des Béguines*, y a la misma Françoise Sagan, que aunque haya terminado en "vedette", como al fin y al cabo corresponde a la época en que vive —una época en que predomina la imagen: foto, cine, televisión—, no por ello deja de pertenecer a un linaje de escritores que se remonta a ilustres figuras del siglo XVIII francés, como Choderlos de Laclos y Crébillon *fils*.

En el relato de Olivia, atemperado por esa "discreción" victoriana que, según Virginia Woolf, llenó de eufemismos todo un largo período de la vida inglesa, se funden pudor y atrevimiento en el manejo de un tema que la sociedad ha declarado tabú desde que se quemaron los poemas de Safo en honor de los de San Gregorio Nacianceno. En el prólogo —verdadero "final" del relato— Olivia comienza por decirnos que sus páginas son autobiográficas y que han sido escritas por "una necesidad de confesión que la tiraniza". También nos advierte que "la realidad ha sido filtrada, transpuesta y tal vez superficialmente alterada, como sucede, quiérase o no, en todas las autobiografías". ¿Y qué trae Olivia de esta especie de viaje sentimental al mundo estremecido de la adolescencia, de este viaje por el camino de los recuerdos, tan vivos y presentes todavía en su vejez, para evocar los sucesos y emociones que la trastornaron durante el período de su vida que pasó en un colegio de Francia?; ¿durante ese "año en que cada una de mis experiencias vitales era la primera, en que por primera vez tuve conciencia de mí misma, del amor y del placer, del dolor y de la muerte"? Nos trae una pequeña obra maestra de penetración psicológica, una breve novela con unos pocos personajes y otros tantos aconteceres bien hilvanados,

narrada en un estilo grácil y directo, ceñido con eficacia a decir lo que se propuso.

La muchachita de diecisiete años que era Olivia al llegar al colegio de Les Avons conocerá una vida nueva. Entre las dos brillantes profesoras francesas que dirigen la escuela y se disputan el alumnado —Mlle Julie y Mlle Cara—, Olivia no vacila en su elección. Pero en realidad es ella la "elegida", la conquistada. La conquista es fulminante, absoluta, como suele ocurrir en el primer amor, y ya sabemos —bien lo ha estudiado la psicología moderna— con cuánta exaltación puede amar un adolescente a otra criatura de su mismo sexo en la que ha encarnado el arte, la belleza y, sobre todo, esa experiencia de la vida que atrae a la juventud como un misterio a la vez fascinante y temible. Olivia, pese a sus diecisiete años, habrá de sentir las dichas del amor, y sus angustias: "los sudores, la boca seca, el semblante pálido, verde como la hierba", de que hablara la poetisa de Lesbos. Los hechos van entrelazados con el desarrollo de este amor: el colegio, los paseos, los cursos, los *devoirs*, las alumnas, los dos bandos en que alumnas y maestras se dividen —*julistas* y *caristas*— y sobre todo la equívoca atmósfera que Olivia siente en torno de sí. Y estos hechos más o menos simples, rutinarios, levantan un enjambre de preguntas. Por ejemplo: ¿Qué relación existe entre Mlle Julie y Mlle Cara? ¿Tienen conciencia, una y otra, de la naturaleza del poder que ejercen sobre algunas alumnas? El beso que Mlle Julie posa sobre el hombro desnudo de Cécile, durante el baile de fantasía, ¿es un inocente homenaje a la belleza u obedece a un impulso más secreto? Las puertas de los sentidos apenas se entreabren, pero ahí está esa pasión cruel y caprichosa que llamamos amor, con su cortejo de inquietudes y de celos. Olivia, ya transformada en mujer, lo sabe. Pero Mlle Julie, prudente, encierra bajo siete llaves "las intermitencias de su corazón", y Olivia comprobará muy pronto cuán difícil, por no decir imposible, es realizar el amor que padece.

Tal vez no encontremos en Olivia las profundas sugestiones de Rosamond Lehmann, en *Dusty Answer*, ni tampoco, al ocuparse del patético drama del amor sáfico en una adolescente, la espontánea y rica sensualidad de Françoise Mallet en el citado *Rempart de Béguines*; pero Olivia sabe describir con aguda perspicacia el complejo estado emocional de su protagonista. Y si no alcanza a darnos por completo esa impresión de "develamiento" íntimo que han logrado aquellas novelistas cuando describen el despertar erótico en la juventud, quizá se deba a que el proceso amoroso que narra, sus sensaciones y emociones, está ya dilucidado por el análisis y, en cierta forma, esquematizado.

Como *Mädchen in Uniform*, aquella novelita alemana que tanto circuló hace cosa de veinticinco años y que fué llevada al cine alemán y después al mexicano, *Olivia* ha pasado al cine francés, fielmente dirigida por Jacqueline Audry, que también realizó *Gigi*, de Colette y Anita Loos. Edwige Feuillère hizo una Mademoiselle Julie muy seductora,

sacando partido de su cálida voz para recitar los alejandrinos de Racine que tanto conmovían a la joven Olivia.

JULIA RODRIGUEZ TOMEU

GUY DE CARS: *El solitario* (Emecé, Buenos Aires, 1958).

SIN duda el autor de este libro no tiene un concepto muy exacto de lo que es la invención literaria y la imaginación creadora de un novelista. Por eso ha tratado de suplirlas con la originalidad del argumento: un hombre sordomudo y ciego es acusado de un crimen cometido a bordo de un transatlántico y salvado, casi al pie de la guillotina, por un abogado que se revela genial después de cuarenta y pico de años de ambular por los tribunales defendiendo causas menores. A través de 246 páginas, casi todas dedicadas a narrar las peripecias del proceso, el autor va enredando la madeja para que su héroe —el viejo abogado genial y desconocido— la desenrede de golpe por un razonamiento que linda con la magia. El motivo que impulsa al verdadero criminal es tan inexplicable desde el punto de vista psicológico que si Guy de Cars ha buscado sorprender, puede darse por satisfecho. Juzgue el lector: el marido tolerante de una cuasi prostituta ,que por azar (léase Guy de Cars) es camarero del barco donde viaja uno de los muchos amantes de su mujer, se convierte, sin que el autor lo justifique (seguramente lo considera superfluo), en un celoso defensor del honor conyugal; al mismo tiempo, como se le despierta (nos imaginamos que contagiado por el abogado) un maquiavelismo que hace de las intrigas de Catalina de Médicis un juego de niños, planea y lleva a cabo el asesinato del citado amante con tal astucia que se atribuye el crimen (crimen que nos deja fríos, a pesar de los litros de sangre derramada) al pobre y gigantesco sordomudo ciego, el cual, a su vez, creyendo a su esposa culpable, se confiesa autor del homicidio. Sin embargo, para tranquilidad de las costureritas, allí está el viejo abogado genial y desconocido que descubrirá al villano y limpiará de toda mancha al inocente, sobre quien, durante el proceso, se han acumulado hasta sofocarnos una cantidad impresionante de pruebas en contra. No podemos dejar de señalar la estupefcción que nos produjo saber que el viejo abogado ha conseguido en gran parte este brillante resultado gracias a una simple llamada telefónica desde París a un antiguo amigo que reside en Nueva York. Este, dando pruebas de una eficiencia milagrosa, descubre en veinticuatro horas, en una ciudad de ocho millones de habitantes, el complicado intríngulis pasional que ha llevado al otrora inofensivo camarero a perpetrar su crimen.

En el transcurso del proceso, y por los innumerables testigos que desfilan ante el tribunal, nos enteramos de la vida anterior del pobre sordomudo y ciego y de los métodos empleados para educarlo. Métodos tan eficaces que el incapacitado se gradúa de bachiller y hasta escribe una novela autobiográfica. El autor se complace en describirnos al religioso que consigue este milagro con tan bellos colores que uno llega, realmente, a menos de ser una de las ya mencionadas costureritas, a sentirse empalagado por tanta filantropía y nobleza de alma.

Debemos reconocer, sin embargo, que la educación de un ser privado de tres de los más importantes sentidos no es tan imposible como a primera vista parece. En 1829 el Instituto Perkins de Waterton, Mass., inició con éxito la educación de los sordomudos ciegos. Allí el doctor Howe, pionero en el mundo de esta didáctica especialísima, consiguió en 1837 sorprendentes resultados con la niña Laura Bridgman, antecesora de la famosa Helen Keller.

Del estilo de la obra no es el caso hablar. El señor Guy de Cars se limita a llenar páginas con frases exentas de cualquier interés literario. Tampoco asoma, en ningún momento, la concepción del mundo del autor.

De todo ello deducimos que la colección "Grandes Novelistas", dentro de la cual figura el libro que comentamos, se está volviendo, para nuestro gusto, demasiado hospitalaria.

HUMBERTO RODRIGUEZ TOMEU

POESIA

EMILIO SOSA LÓPEZ: *La Fábula* (Losada, Buenos Aires, 1957).

MUCHO de provinciano, en el sentido mejor del término, encontramos en esta poesía. Es decir, menos apuro, una profundidad que no llega a un refinado sentido del ridículo, y una no profundidad que impresiona como tal por esa mezcla de humildad y señorío, de borrachera interior y contención. Hay siempre algo lejano, que no se muestra totalmente. Y junto a ello algo bien distinto: un elogiable interés por hallar lo que nadie encontró. Este interés se manifiesta aquí tanto en lo que se comunica, como en el modo, en el que un sobrio lirismo hace luz de la oscuridad: por eso nos dice "Cuando el vaso del cielo derrama el oro de las sombras..." para comenzar su libro.

Cuando nuestro poeta aborda los grandes temas, lo hace bien, y la belleza se comunica más por la vitalidad de su meditación que por el

resplandor de las estrofas. Poesía de ideas, donde la idea no excluye la sensualidad de una lírica de temperamento muy argentino, ni las metáforas sabrosas y fuertes, aunque haya a veces que lamentar una adjetivación excesiva. Es la grandeza de los temas —contemplados desde un cierto punto y presentados de una manera personal, uniforme, a la que haría falta cierta experimentación— lo que configura la poemática de Sosa López, noblemente apasionado por interrogantes metafísicos, y más bien religiosos.

Equilibrio entre forma y fondo, manifestada aquélla en una cadenciosa narrativa, y ésta en la emoción del hallazgo que sobrecoge, hay en *La Fábula*, tercer libro de versos de Emilio Sosa López.

OSVALDO CUADRO

VICTOR LUIS MOLINARI: *Poemas para mi retorno* (Citania, Buenos Aires, 1957).

EL *Envío* ubica ya el territorio geográfico y espiritual de este libro de poemas, le pone un límite, *más allá del pino y del hórreo y de la raíz de tu estirpe* (pág. 17). Está en él toda la iconografía gallega con el pergeño de don Ramón del Valle Inclán y el recuerdo de Rosalía de Castro. Nombrar el turíbulo grande que incensa las naves de la catedral compostelana —el botafumeiro— es también adentrarse hasta el lugar donde desemboca el sendero de estrellas, camino de Santiago.

La alborada, la rama y la flor del pino, la ribera, tienen un prestigio poético que les llega de los siglos XI y XII; son elementos del lirismo popular y tradicional cantados con candorosos acentos en las canciones de romeros, pescadores y aldeanos. Toda la poesía gallega —también la de entonces— está señalada por la nostalgia y la soledad, la ausencia. La suave languidez de los afectos, que decía Menéndez y Pelayo, el perfume bucólico, pasan de las *cantigas de amigo*, de los cantos de *soydade* populares, al arte elaborado y culto de los cancioneros cortesanos, a las canciones del rey Don Dionís. Las repeticiones y los paralelismos que caracterizan la poesía galaico-portuguesa corren los siglos y descienden las vertientes poéticas de España. "Es un pobre y obscuro juglar, Meendiño", señala Ramón Menéndez Pidal, el que canta la tristeza de la muchacha que está sola en la ribera del mar, angustia de la soledad que crece.

Cercaronmi as ondas do alto mar,
e non ei barqueiro nen sei remar.

Non ei barqueiro nen remador,
e morrer ei, fremosa, no mar maior.

Luego, ocho siglos de por medio, en uno de sus *Seis poemas galegos*, Federico García Lorca cantará su madrigal repitiendo el modo antiguo:

Olla no vento esvaído
soma e cinza do teu mar.

Soma e cinza do teu mar
Santiago, lonxe do sol.

Volver a caminar el camino que otros anduvieron, repetir las imágenes ya dichas, es continuar la añeja tradición de todos los poetas, desde Homero hasta hoy, y todavía antes. Hay imágenes y metáforas que por su sola enunciación parecen suscitar los ecos poéticos más antiguos. Pero en cada caso, hará falta a quien quiera evocar aquel escondido sentido de las palabras, el delirio, ese estado de posesión, de entusiasmo, que lo haga recrear en un instante, otra vez, lo dicho para siempre desde hace siglos y milenios. Y ese es un don recibido gratuitamente, que no se posee.

El retorno a un paisaje anterior es de suyo trance nostálgico. La enumeración de los temas poéticos puede producir una ilusión, un espejismo, se puede pensar que algo es poético porque fué poético, y en realidad, en esta nueva circunstancia puede no serlo. Eso sucede con los *Poemas para mi retorno* de Víctor Luis Molinari. El tema es poético y nostálgico porque lo fué. El retorno a la *terra meiga* había ganado a quien esto escribe todos los prejuicios a favor; pero al leer los poemas debió reconocer que no tienen inspiración alta y sostenida. Les ha faltado en ellos el don gratuito. Hay en ellos prosaísmo, falta la "melancolía vaga, misteriosa y soñadora" de la poesía que Víctor Luis Molinari intentó repetir. Sus palabras castellanas —¿será por eso?— tienen algo de traducción traidora. Cuando encontramos una estrofa cercana a lo que es la poesía gallega tradicional y popular —*En Vigo tengo un amor / que no ha partido conmigo* (pág. 32)—, hallamos luego otras atascadas por la retórica, como ésta: *Le canto a tu esperanza, arteria del paisaje / que en sangría fecunda fertiliza tu rumbo* (pág. 80) o esta otra: *Venas de piedra, musgo de oraciones / sombra de sangre, cáliz de veneno* (pág. 69) y entonces vuelve el recuerdo del canto antiguo:

Ay flores! ay flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado!
Ay Deus! e hu é?

EUGENIO GUASTA

ARIEL CANZANI: *Viaje al gris* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1958).

LA famosa premisa "el paisaje es un estado del alma" parece cumplirse inversamente en el autor de este libro, cuyo espíritu, según advierte preliminarmente, se ha visto ensombrecido "ante ese panorama de bruma y tristeza" que produce el desdichado invierno del Mar del Norte, en el Golfo de Vizcaya.

En consecuencia, y equiparando el gris a las trascendentales congojas humanas, Canzani escribe 24 poemas de factura descarnada, dura y violenta, cuya invariable temática refleja la desesperanza, el tedio, la tristeza, la vanidad, el hambre, la implacabilidad del tiempo destructor, la ineludible mortalidad, la nostalgia de los días felices bajo el sol, en suma, la miseria terrestre que, para este poeta, es terminante imagen y señal de la falta de sentido que padece el universo.

El procedimiento formal adoptado por Canzani es consecuente con su deprimido estado emocional que es espejo del paisaje brumoso —*sin sol, sin nada / solo gris y gris / y agua*—: hay una monótona reiteración de crudas imágenes y, en general, una singular economía expresiva. En ocasiones, el verso es desmañado, pero coherente; sentencioso, pero no gratuito; chabacano, pero nunca oscuro. De manera que, en conjunto, virtudes y defectos guardan en estos poemas un constante equilibrio. Por lo demás, la forma es pobre, vacilante y desganada y no creemos que, en rigor, pueda darse por sentada la presencia de una técnica, no obstante la ligera aseveración de Arturo Cuadrado en el prólogo pertinente.

JOAQUIN O. GIANNUZZI

TEATRO

ALFRED JARRY: *Ubú Rey* (Minotauro, Buenos Aires, 1957).

DESPUÉS de la baraúnda armada por el público con motivo del estreno de *Ubu rey ou Les Polonais* y después del subsiguiente derramamiento de tinta por parte de los críticos, tendremos que convenir que es el propio Jarry quien dirá la última palabra. En la parte final de su artículo titulado "Cuestiones de Teatro" (aparecido en la "Revue Blanche"), escribe: "Nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes y, tras haber publicado libros que serán muy

clásicos, seremos todos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres, y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo; y llegarán nuevos jóvenes que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya".

No hay razón... ¡Pues claro! Poco antes de que Jarry empezara su cañoneo sistemático, Hugo —cuyos fuegos se habían extinguido casi medio siglo antes— entregaba su alma al Creador, y con ella su sillón en la Academia, su roseta de la Legión de Honor, sus bonachones sobrenombres "Père y Grand-père Hugo", y, por supuesto, sus "grandes y pequeñas entradas" en el más que burgués "cercle" de Luis Felipe y de la reina Amelia. Con el tiempo el promotor del "escándalo" de *Hernani* pasó a ser todo eso, y, como si hubiera escuchado en sueños las palabras de Jarry, las hizo suyas, es decir, se convirtió en un personaje grave, y si no gordo, al menos con cierto "embonpoint"; publicó libros muy clásicos (por ejemplo, *El arte de ser abuelo*); no fué alcalde de aldea pero fué Par de Francia; docenas de simpatizadores corrían a ver al Padre a Guernesey, a Bruselas, más tarde a París, lo cual supone que entre tanto visitante algún que otro bombero se apersonara dispuesto a rendir pleitesía. Por último, un joven de veinte años (Verlaine), a propósito de un ataque de Barbey D'Aurevilly (que ha dicho del poeta: "un grand front vide"), aprovecha la ocasión para sermonear a su vez a Hugo: "Certes, à mes yeux, les *Contemplations* ne sont pas le chef-d'oeuvre de Hugo, tant s'en faut, je les trouve même son livre le plus faible (avec les *Chansons des rues et des bois*), mais ce n'est pas une raison pour insulter au genie, même defaillant..." Y como "no hay razón para que ello concluya", el mismo Verlaine termina por aspirar a un sillón vacante (el de Hipólito Taine) en la Academia.

Los nobles del siglo XVIII, a los que en el fondo se les importaba un comino la pérdida de sus cabezas, lucharon denodadamente, secundados por María Antonieta, para arrancar a Luis XVI el consentimiento del estreno de *El Barbero de Sevilla* de Beaumarchais. Los burgueses de 1896, celosos defensores de sus cabezas, vieron en Ubú al Exterminador, al Vengador. Este nuevo Fígaro se presentaba bajo la especie de un ente feroz, con lenguaje coprolítico y dando tajos a diestra y siniestra. ¿Podían permitir estos buenos burgueses tal descomedimiento? En el París de esos años —preludio obligado a "la belle époque"— el público estaba hecho a las "fadaises" de Dumas hijo, de Labiche y de Augier. Para colmo de males, Jarry no tuvo el patronazgo de un príncipe ilustrado. Cuando Dumas padre estrena *Enrique III y su Corte*, Carlos X, que se da cuenta que ese Valois viene a ser él mismo, y que el duque de Guisa es el duque de Orleáns, prohibe la pieza. Pero al día siguiente se levanta la prohibición. ¿Qué ha pasado? Pues que el futuro

Luis Felipe, príncipe ilustrado, exalumno de Mme de Genlis, amigo de Dumas, ha convencido a su real pariente con este argumento: "Sire, por tres razones os han engañado. La primera es que yo no azoto a mi mujer; la segunda es que la duquesa no me pone los cuernos; la tercera, que Vuestra Majestad no tiene súbdito más fiel que yo".

A sesenta años de esta "première" tumultuosa ("cuando el desorden hacía ininteligibles los diálogos, desde los bastidores Lugné-Poë ordenaba iluminar la sala; la luz eléctrica calmaba momentáneamente los ánimos")[1], las cosas han cambiado mucho. De 1896 a la fecha, *Ubú* ha seguido representándose con el aplauso general del público, y no constituiría mayor sorpresa si un día de estos la Comédie Française la incluyera en su repertorio. Entonces no causará asombro ver el busto de Jarry "codeándose" con los de Corneille, Molière, Racine y Voltaire. ¿A su debido tiempo, no fueron ellos también revolucionarios? Además, si Jarry no termina en "clásico", harían triste figura Ionesco, Adamov y Beckett —niños terribles de esta hora.

Para el conocimiento de la vida y obra de Alfred Jarry remito al lector al excelente prólogo de esta muy cuidada traducción española de *Ubú Rey*. Quien no esté familiarizado con la obra jarriana encontrará en dicho prólogo abundante y fidedigna información. En cuanto a la traducción (he seguido paso a paso el texto con la edición francesa de Fasquel), sus autores (Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio) han respetado el original en todas sus partes, y hasta eso que un crítico tonto calificaría de "intemperancia del lenguaje" ha sido transcrito al pie de la letra. Sería deseable que *Ubú* en español suscitase el entusiasmo de nuestra gente de teatro con vistas a una posible puesta en escena. Aunque casi siempre andamos atrasados con el resto del mundo culto (*Ubú* ha sido representado ya y hace tiempo en Roma, Londres, Varsovia, etc.) no quedaría mal que nos sumemos con un estreno sudamericano. (¡Al menos, eso!)

VIRGILIO PIÑERA

1 Prólogo de Juan Esteban Fassio a la traducción española.

Crítica de teatro

"ESPERANDO A GODOT"; "EXILADOS"; "EL ACUSADOR PUBLICO"

Con satisfacción consigno aquí las excelencias de la puesta en escena de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en traducción de Jorge Petraglia, hecha por el Teatro de Arquitectura en la salita de Paraguay 646. Se demuestra en ella, ante todo, una sutil comprensión de ese texto tan difícil y lleno de peligros, tan proclive a lo ridículo y a lo abstruso; y de esa comprensión esencial deriva, sin duda, la unidad del espectáculo. Nada más fácil, en efecto, que aburrir o desconcertar al público con esta obra donde a primera vista, y a la luz de los criterios comunes sobre lo que se considera acción teatral, "no pasa nada". Pero Beckett se ha complacido, realmente, en crear un ejercicio —cercano al virtuosismo— de acción "interior": el ritmo está escondido en el texto, más que presente en las situaciones, y es así cómo lo entendieron y desentrañaron los responsables de esta representación, por muchos conceptos tan grata. Lo que se advierte ante todo en este *Godot* es la unidad de estilo (tan poco frecuente en nuestros escenarios independientes y de los otros), visible en la sobria interpretación, en el escueto decorado, en la exacta dosificación de los varios elementos. Sólo podría objetarse, pienso, un abuso de golpes de pies sobre el tablado, en uno de los momentos más estremecidamente líricos de la pieza; pero éste es un detalle que no empaña la brillantez del balance general.

Diestramente dirigido por Jorge Petraglia, con la colaboración de Leal Rey en los trajes y en la presentación escénica, este angustioso drama de la espera y la postergación infinitas tuvo en ambos directores a dos intérpretes eficaces: el primero, en una caracterización del enigmático Pozzo, que si pudo desconcertar en principio, terminó imponiéndose por su minucioso ajuste de matices, y el segundo en un excelente retrato de Vladimiro, el menos vulnerable y el más intelectual de los dos payasos-vagabundos.

Junto al pulido trabajo de Leal Rey, Roberto Villanueva sólo pudo acreditar una simpatía natural en favor de su personaje de Estragón, para el que no posee un físico apropiado. Nodier Lucio compuso con minuciosidad alucinante la espantosa máscara de Lucky, el esclavo de Pozzo, y el joven Ricardo Petraglia intentó subrayar en exceso la ingenuidad de su casi angélico personaje.

La comprensión del texto es, en cambio, justamente lo que ha faltado en la versión de *Exilados*, de James Joyce, traducido por Osvaldo López Noguerol, presentada por el Instituto de Arte Moderno. Esta

única pieza teatral del escritor irlandés encierra también, aunque en otro sentido que en el drama de su compatriota y secretario Samuel Beckett, un ritmo interior, una densa materia subjetiva, que era indispensable captar para que *Exilados* no cayera —como cayó— en dilatadas conversaciones sin mucha importancia (me refiero al punto de vista del espectador corriente). El juego anímico de la pieza es, en efecto, mucho más brillante y matizado que lo que dió a entender el desigual espectáculo del Instituto; todo es más recatado, más hondo y, por eso mismo, más rico y sugestivo. Tal como lo concibió Marcelo Lavalle, el conflicto se diluyó y se hizo árido, y la falta de medias tintas tornó opaca la psicología de los personajes, e inmotivadas sus reacciones. Además, y según su costumbre, Lavalle sólo reparó en los aspectos más exteriores y convencionalmente efectistas del drama, privando a éste en todo momento de su verdadero valor.

La interpretación de *Exilados* fué digna por parte de María de la Paz y Hugo Caprera, y forzada y hasta decididamente mala en los demás. Hubo evidente divorcio entre la sordidez de los ambientes y el espectacular vestuario de las actrices, concebidos unos y otro por Luis Diego Pedreira.

Fritz Hochwalder es un importante dramaturgo austríaco contemporáneo, autor de ese drama admirable que se llama *El experimento sagrado*, representado aquí en la temporada anterior —y comentado en estas mismas páginas— con el título (extraído de la versión francesa) de *Así en la tierra como en el cielo*. El conjunto de OLAT —Organización Latinoamericana de Teatro— presentó *El acusador público*, donde Hochwalder toma como pretexto un episodio de los tiempos del Terror siguiente a la Revolución Francesa para observar profundamente el alma humana y mostrarla con descarnada minucia ante el espectador conmovido. Fouquier-Tinville, el protagonista, es un funcionario intachable, que ejerce con exacta destreza su cargo de fiscal: para él sólo cuenta la mecánica del procedimiento, desdeñando saber si es en verdad inocente o no el cuello sobre el que se abatirá, al final del perfecto engranaje de pruebas y argumentaciones, el golpe vertiginoso de la cuchilla. A Fouquier no le interesa, en el fondo, la justicia: le interesa la afirmación del derecho estatal de cortar la cabeza a las personas consideradas nocivas o sencillamente incómodas. Sobre su fría y escrupulosa conciencia de "robot" jurídico se acumulan cientos de crímenes, porque no siempre son justificadas las razones del Estado, máxime si éste se encarna en un Robespierre. En Francia se ha desatado el Terror y Fouquier lo sirve con la misma pulcritud con que sirvió otrora a la monarquía, sin sospechar que el final de esa era sangrienta exigirá justamente su propia cabeza. Madame Tallien, "Nuestra Señora de Termidor", pide la muerte del fiscal que en cierto modo simboliza el Terror, para acabar con éste; y será a él mismo a quien se le pedirán las prue-

bas falsas que han de condenar a un inocente (así se le dice engañosamente), y que él suministrará sin pestañear, con la eficiencia de costumbre.

Rico en sugestiones de toda índole, denso y grave, el drama de Hochwalder está escrito con la sobriedad y el vigor que ya se apreciaron en su pieza anterior. El diseño nítido de los personajes y de las situaciones, configura —salvo algún ocasional convencionalismo que intenta justificar ciertas reacciones— una trama semejante a un teorema, con su misma calidad de cristalina perfección. Yirair Mossian, el director, se aproximó al texto con respeto y dió de él una versión honorable, ajustada y segura en más de un momento. Su dirección ahondó en matices y obtuvo un tono general elevado, en la interpretación y en la cuidada presentación.

Jorge Lavelli, fuera del tipo físico del personaje, lo caracterizó con empeño, y tuvo algunos aciertos; Elisa Slelatt se comportó con sumo tacto en el difícil papel de Madame Tallien; y los demás actuaron con decoro y sin relieve. Merece destacarse la presentación escénica, muy feliz, de Luis Diego Pedreira, quien resolvió la escenografía con finura de color y acierto en la utilización del escenario, y dió a los trajes una suntuosa propiedad de época.

ERNESTO SCHOO

Artes Plásticas

LEONOR VASSENA

De vez en cuando los críticos de pintura merecen un descanso en la tarea de descifrar los cuadros, porque no es poco trabajo pasarse una hora y media o dos en una exposición de obras herméticas o seudoherméticas (sin experimentar la mayor parte de las veces la más débil sensación estética) tratando de clasificarlas, vincularlas con la producción anterior del pintor, descubrir sus valores posibles, verificar la calidad con que éstos han sido expresados, etc. Y hoy, de diez exposiciones, nueve son así. La décima puede ser, por ejemplo, la que Leonor Vassena hizo en la Galería Rubbers entre julio y agosto de este año.

Aparecieron en ella una veintena de óleos que no producen impacto desde lejos y que observados a un metro de distancia descubren poco a poco su índole fuertemente adherida a los temas. Estos persisten luego en el observador con más fijeza que los valores plásticos porque en la

pintura de Leonor Vassena tal o cual color, esta o aquella figura están subordinados a expresar algo más que matices o formas, a saber, la reacción moral cargada de ironía que tuvo la artista observando con agudeza algunos rincones de la ciudad de Buenos Aires.

Los porteños (y cualquiera que no sea demasiado distraído) conocemos las absurdas arquitecturas de nuestra ciudad coronada de mansardas francesas, de tímpanos griegos o de cúpulas bizantinas o romanas; leemos hasta asquearnos las insolentes propagandas políticas que invaden cualquier pared, eternizándose como promesas no cumplidas una vez vencida la fecha de los beneficios que anunciaban; observamos en alguna ocasión la prisa sin objeto del hombre de la calle, la incomunicación total de los que se sientan juntos en el ómnibus o en un banco de plaza, las esperas sin remedio en las estaciones de ferrocarril o el amor a simple vista contra los paredones; todos vimos a los jubilados, tomando sol, a los viejos del asilo y a las asiduas visitantes de los cementerios, y nos reímos de los homenajes a figuras importantes que poco después son procesadas por traición, robo o estupro.

Estos espectáculos que, por suerte, no son los únicos que proporciona Buenos Aires, no pueden ser recordados con indiferencia. Sentimientos difíciles de aislar y que recorren todos los registros de la amargura a la hilaridad, del escepticismo a la esperanza, del acostumbramiento a lo feo a la nostalgia de la belleza, etc., impregnan las imágenes de quien se proponga relatarlos. Leonor Vassena los relata como pintora con un lenguaje que titubeamos en llamar surrealista por las asociaciones "dalinianas" o "quiriquistas" que puede desencadenar (y que serían equivocadas), pero que se relaciona con el surrealismo en cuanto se expresa con imágenes libres de la proporción y de las relaciones que la conciencia lúcida ve en las cosas naturales, consiguiendo así representaciones de marcado acento onírico.

Este aire surrealista no diluye el carácter bonaerense de sus escenas, las cuales, por otra parte, no se reducen a ser crónicas locales pues, ya sea por sus asuntos que son de orden general, ya por estar impregnadas de lo que se vislumbra más allá de la realidad inmediata, adquieren una significación universal clara para espectadores de otra ciudad cualquiera.

Decíamos que perduran en la memoria más los temas de los cuadros que su realización pictórica y alguien puede deducir entonces que estamos frente a una pintura literaria. No es exacto. El desequilibrio entre formas y temas no se debe a inadecuación de éstos sino a cierta debilidad de la composición o la monotonía del color como en *Calle San Martín* o *El Homenaje*. No sucede así, en cambio, en *Plaza San Martín* (curiosa visión de un lugar para cuentos policiales), en *Recoleta* (árboles y parejas), o en *La Bandera*, cuadros en los que la abstracción de las formas y el sabor de los colores constituyen un espectáculo tan atrayente para los ojos como fascinante es para la inteligencia la poesía que

mana la ficción obtenida con ellos. También se defiende la pintura en *El Asilo*, cuadro de mucha responsabilidad conseguido con desenvoltura; no se defiende, en cambio, en *San Ignacio*, de color pobre, donde, además, los elementos arquitectónicos barrocos agigantados desalojan todo el aire de la tela y disipan la gracia de la escena.

Si no se puede decir que estamos frente a una pintura literaria conviene, sin embargo, prevenir el peligro de que Vassena descuide los materiales pictóricos demasiado solicitada por lo que quiere expresar. Un color más dueño de sí y una composición más referida a la superficie del cuadro que al movimiento y situación de los personajes, no lesionarán, al contrario favorecerán, la manifestación del contenido, que con ser de suyo expresable a través de formas y colores no debe, sin embargo, superar a éstos en peso.

"El pensamiento —dice Valéry en *Littérature*— debe estar oculto en los versos como la virtud alimenticia en un fruto. Un fruto es alimento, pero sólo parece delicia. No percibimos más que placer, pero recibimos una substancia. El encantamiento vela, a la par que conduce, este alimento insensible".

SARAH GRILO

SEPARAR en una obra de arte la forma y la materia es tan difícil como encontrar en un hombre el límite del alma y del cuerpo. Es claro que la mente del artista proporciona la forma y que la materia es el conjunto de elementos con los cuales la obra se hace, pero no es tan claro frente a la obra concreta —forma y materia substancialmente unidas— aislar aquella idea de este cuerpo que a ella se debe.

Podemos, en cambio, referirnos a los materiales con los que se ha dado cuerpo a una obra, distinguiéndolos momentáneamente de su ser total, y así considerar la nobleza del oro con que se cinceló una pieza que, en definitiva, no tiene gran valor artístico, no obstante su material, o considerar la pobreza de la hojalata con la cual el escultor compuso un objeto de gran calidad.

Aún después de esta distinción momentánea el juicio definitivo atiende a la unidad total y no a la suma de sus componentes.

Al juzgar los últimos cuadros que Sarah Grilo expuso en Bonino nos vemos obligados a distinguir entre los materiales y su ser total. En este caso llamamos materiales a "lo que ha sido agregado a la tela", ya bajo la primera elaboración, es decir la pintura que el pincel o la espátula deja en el rectángulo y que no es ya "la pintura en el pomo". Este material tiene una notable calidad y exponerlo es una excelente lcción de oficio que ojalá haya sido vista y observada con atención por

pintores principiantes y por aquellos que aún pintando desde hace mucho tiempo no cuidan el aspecto físico de su pintura. Lección necesaria contra la improvisación, la audacia, la "desprolijidad". El trabajo de colocar pintura sobre una tela —no por ser manual es únicamente físico— en Sarah Grilo es paciente y tenaz; consigue la importante condición de la unidad de factura; la calidad de esta factura, por otra parte, es fina; la cantidad de pintura empleada es poca, económicamente distribuída, densa sin ser pesada, suave sin relamidos, definida sin durezas, etc. Pero después de ver y rever sus cuadros entra la duda de que sólo haya en ellos una excelente lección de oficio.

Porque si de los materiales pasamos a la materia y a la forma, al cuadro, comprobamos que pintura tan admirablemente manufacturada no manifiesta el peso de una significación.

Dice acertadamente Bayon en el catálogo de la muestra que Sarah Grilo debe sumergirse totalmente en lo que tiene que decirnos. Sí, porque todo artista habla para decir algo, lo cual no significa, desde luego, que el pintor tenga que narrar exclusivamente escenas figurativas en sus cuadros. Puede ser él totalmente no figurativo y decir algo. Lo que no es suficiente es decir colores o formas que no jueguen en la tela de tal modo que en ellos y a través de ellos veamos o sintamos otra cosa, o que no lleguen a crear un mundo o por lo menos un clima poético.

¿Qué habría que agregar en su pintura? Nada semejante a símbolos, o figuras. Hay que profundizar. Esa interiorización, esos caminos en profundidad del artista son los buceos necesarios de la persona viva que no agota nunca su curiosidad y su asombro ante la mínima partícula de la realidad. Cuando el artista es profundo su obra es profunda, su materia y su forma nacen juntas con un sello de profundidad. El pintor de talento *e man che trema* no corre tanto peligro como el que en posesión de una mano muy diestra expresa principalmente destreza.

ERNESTO BARREDA

QUEDARON puestas de manifiesto en su exposición de la sala quinta de Van Riel las condiciones de pintor de Ernesto Barreda. Más que una posición tomada frente a la pintura hay en él una dedicación que, por suerte, todavía no se encauzó en un solo modo de pintar.

Esta actitud abierta le permite investigar sin recetas previas y le procura resultados muy diferentes todavía —cuadros de valor desigual— en los que, sin embargo, queda impreso un carácter personal fuerte, un amor por la síntesis y como el gozo de jugar con una materia robusta.

Pintor figurativo sin disimulos usa un lenguaje planista que el es-

pectador puede conciliar sin dificultad con representaciones de la realidad. Las de Barreda no son minuciosas ni efectistas pero aun si lo fueran podrían ser dichas con la economía de medios que las corrientes no figurativas conquistaron en nuestro siglo.

Los que en un cuadro miran tejados, balcones, redes, jarros o flores los encontrarán aquí, y los que miran colores, empastes, planos y texturas también encontrarán de ellos una variada muestra en los cuadros de Barreda.

Algunos, como *La maravilla* (nombre dado en Chile al girasol), o *El jarro blanco*, pueden gustar demasiado por el tema; otros, como *La ventana*, por su riqueza pictórica. Sería interesante que el artista lograra una síntesis entre los temas y el lenguaje empleado como se ve en *Redes*, aunque en este caso apunta también un peligro de entretenimiento decorativo. El equilibrio de *Redes* en que cada pincelada tiene un valor en sí, y además un valor representativo, llevado a una depuración que no se puede acelerar artificialmente, puede ser el mérito principal de la pintura de Barreda.

NESTOR CORRAL

HAY que modificar en parte el significado de los términos color y forma para emitir un juicio sobre los trabajos que Néstor Corral expuso en Antígona y que a un observador de paso pueden parecer otros cuadros raros de nuestra época pero que, bien mirados, descubren ser otra cosa, parecida —¿sin querer?— a la pintura.

Y no es la de Corral una de esas pinturas que recuerdan alfombras, mosaicos, vidrios labrados o esmaltes; la verdad es que no recuerda nada. Se trata de un hacer, entre trabajo y juego, destinado a extender sobre superficies rectangulares o cuadradas una especie de revoques coloreados cuya primordial función es la de presentarse a sí mismos. Esos revoques, aplicados en porciones chatas o en forma de lluvia o de líneas rugosas, siguen direcciones horizontales, verticales u oblicuas, se acercan, se entrechocan, se superponen, se acarician o se rechazan y, después de todo este vivir, quedan dispuestos de tal modo que, a través de ellos, como si dijéramos detrás de la trama que ellos tejen, se leen, nítidas o borrosas, algunas formas elementales.

He nombrado formas y colores pero, como decía al principio, estos dos términos, por el uso que de ellos hace Corral, deben ser reajustados para situar su arte.

Sabemos que el color, primer accidente de las cosas dirigido al sentido de la vista, estimula nuestra afectividad —reconocemos las cosas por su forma y las sentimos por su color— y, además, delata la afectividad de quien lo usa para expresarse, por ejemplo un pintor.

El llamado expresionismo de Van Gogh no está sólo en sus formas retorcidas y en sus texturas gruesas sino también en sus colores "apasionados" y violentos. El plácido descuido que se experimenta frente a imágenes decorativas (que no se toman a la tremenda) depende también de la cualidad del color como vemos en algunos cuadros de Matisse. Hasta la relativa ausencia de color califica la actitud del artista y del espectador, pues, por ejemplo, frente a los cuadros del cubismo analítico, casi monócromos, uno se inclina más a inteligir que a sentir.

Y bien, en Néstor Corral el color no constituye una manifestación afectiva. Parece haber sido usado como elemento clasificador de las distintas texturas. Algo así como cuando se lo usa para reconocer los múltiples cables de una instalación eléctrica, para saber cuál de ellos pasa por arriba, cuál por debajo, cuál cruza, enlaza o deriva. Es un color, pues, que no hace sentir sino que ayuda a distinguir.

En cuanto a las formas, nada recuerdan del mundo natural (dentro de lo que esto es posible). En la pintura decididamente no figurativa o en la que trata de serlo podemos encontrar estilizaciones, sugerencias o esquemas de seres naturales. Aquí, no. Y lo curioso es que tampoco nos hallamos ante claras geometrías. ¿Qué son, entonces, estas "formas" de Corral? Yo diría que son el resultado gráfico de una *voluntad de organización*. Nada se le ha escapado de las manos al pintor, todo lo ha querido. No ha buscado ni abstracción de seres naturales ni figuras geométricas, sino disposiciones elementales de aquellas texturas en lo que es un juego ordenador de materiales pictóricos más que un juego significativo a través de la pintura.

Quedan así dispuestas sobre las telas diversas capas de piel rugosa cuyos surcos y relieves han sido conducidos con mano firme bajo los imperativos de una inteligencia austera que parece inexpugnable a los asaltos de una corazonada, categórica ante la duda y ajena al desfallecimiento.

Esas telas son objetos en sí que no pueden ser mirados como los cuadros corrientes (figurativos o no figurativos) en los que uno, bien que mal, siempre busca otra cosa fuera de la pintura.

Pero si los cuadros de Corral *intencionalmente* no significan ni más ni menos que lo que muestran, *fatalmente* funcionan en alguna medida como signos, así como son signos una piedra, una flor, un perro o un hombre.

Ahora bien, la riqueza significativa de un cuadro no figurativo, aun la no buscada por el pintor, está en relación directa con la riqueza interior de éste. ¿Qué porvenir espera entonces a los trabajos de Corral? Todo depende de su actitud humana. O dejarse fecundar por la inagotable substancia de la realidad comunicándola luego a sus obras a través de imprevistos, imponderables poéticos y gracia (de que hoy carecen) o exponer su arte a la esterilidad propia de todo hacer humano que nace únicamente de la inteligencia metódica.

A PROPOSITO DE UNA NOTA

El comentario a la última exposición de Norah Borges, publicado en el Nº 253 de Sur, ha parecido muy severo a algunas personas. Sin embargo, dos ideas contenidas en él —que quizá hubiese convenido subrayar más— bastan para comprender que tal severidad no es desalentadora. Ellas son el reconocimiento del lugar importante que ocupa Norah Borges en la pintura argentina y el elogio de las obras que revelan la madurez de su arte.

Así como los padres son a menudo exigentes con los hijos brillantes, e indulgentes con los de cortos alcances, los críticos parecen insaciables cuando proponen dar un paso más al artista que bien puede darlo.

DIBUJOS

BALLESTER PEÑA

Así como para probar las condiciones oratorias de un hombre conviene escucharlo (y verlo) hablar sin papeles delante, ni mesa, ni micrófono, sin más apoyo que el piso ni otros medios que su propia persona, para juzgar la inteligencia y la lucidez de los pintores habría que someterlos a la prueba de exponer sus dibujos. Sólo dibujos, esa escritura de formas, que traduce y encarna el poder de abstracción que algunos privilegiados ejercen cuando detienen su mirada sobre las rectas, las curvas, los movimientos y las composiciones —todo el orden— de la naturaleza.

En un concurso semejante no muchos pintores serían finalistas, pero sin duda lo sería Ballester Peña, quien paralelamente a su actividad de pintor cultivó siempre todas las formas del dibujo, desde la inmediata expresión de lo visto durante el día —mera descarga afectiva que limpia la memoria de imágenes realistas— hasta las creaciones más abstractas y depuradas en las que puso siempre de manifiesto un conocimiento excepcional de la composición, una cultura no común para nuestro ambiente artístico y, por añadidura, un buen gusto que le hace excluir sin el mínimo titubeo cualquier concesión a lo bonito, lo turbio o lo aparatoso.

En Alcora y en Heroica vimos en agosto dos series de sus dibujos, composiciones y apuntes del natural, en las cuales se manifiestan las cualidades antedichas.

Conviene destacar en primer lugar que de esas dos muestras distintas surge la misma enseñanza. En los dibujos de Alcora, ensambles de formas claras y oscuras que encajan entre sí como las piezas de un

mosaico, la sensibilidad se da como una componente no buscada ex profeso sino como una cualidad de quien, poseyéndola, la comunica inevitablemente a todo lo que hace. En cambio, en los dibujos de Heroica, apuntes del natural a mano libre, lo que se da como una cualidad connatural es la composición. En ambas series se manifiesta —y ésta es la enseñanza— un hábito superejercitado que cuando se impone el estudio rigoroso de una abstracción no teme perder la "vibración sensible" y cuando deja correr la mano como quien escribe no pierde el sentido del orden que estructura toda forma.

En segundo lugar, en estos dibujos puede observarse que ninguna imagen es sólo representación de su análoga natural sino también porción plástica de un todo plástico. Esta ambivalencia de cada parte blanca, negra o gris, es decir, esta simbiosis de figura y forma, es el fruto de la abstracción que ha operado en el verdadero sentido de la palabra.

Por último, en cada trabajo las partes y el todo se relacionan como los órganos con el organismo; los ajusta la unidad y los justifica la función. No se podría quitar ni poner un trazo así como no se puede suprimir ni agregar una palabra a la frase que expresa claramente una idea.

Este análisis algo árido de los dibujos de Ballester Peña no agota la enumeración de sus cualidades y, sobre todo, no puede comunicar nada del agrado que se experimenta al mirarlos.

ALDEMIR MARTINS

Por segunda vez expuso en Buenos Aires el dibujante brasileño Aldemir Martins. Sus trabajos son ya conocidos en muchos países y han obtenido numerosas recompensas, una de las cuales fué el gran premio internacional en la XXVIII bienal de Venecia de 1956.

Con líneas gruesas y delgadas y con algunos planos obtenidos también con rayas, Martins representa figuras típicas brasileñas, *cangaceiros*, pescadores, tejedoras, etc., animales y plantas. En la exposición del año pasado predominaban las figuras humanas; esta vez, en cambio, abundaron los motivos vegetales y animales. Además, integraron la última muestra algunos trabajos como *Flor* o *Negro, gris y blanco*, remotamente representativos. En todos ellos manifiesta el hábil dibujante seguridad de trazo y prolijidad. Sus formas estilizadas decorativamente no parecen proceder de un análisis paciente de las cosas naturales sino de la aplicación a éstas de esquemas previos que las geometrizan, aplanan, estiran o reducen según los casos. El color, tratado también linealmente, que agrega a veces Martins, impide que sus ilustraciones sean demasiado rígidas y frías.

HUGO PARPAGNOLI

Música

LA TEMPORADA DE OPERA EN EL COLON

CONDENSAR gran parte de la temporada del cincuentenario del Colón, y al mismo tiempo referirse a los problemas que puso de manifiesto, es tarea ardua. Tanto más si queremos destacar su espectáculo de mayor trascendencia: el estreno de la ópera argentina *La zapatera prodigiosa*, de Juan José Castro.

Mucho fué lo que respecto a la calidad e importancia de la temporada prometieron las sucesivas autoridades a cargo de su organización. Y el resultado no estuvo a la altura de lo prometido. Faltó en ella cohesión y unidad; la selección de obras fué reducida (trece óperas y dos nuevos ballets) y privó el eclecticismo sobre toda iniciativa renovadora. Salvo el centenario de Puccini, no fué recordada ninguna de las demás figuras del arte lírico a las que durante este año se rinde homenaje en el mundo: Rimsky-Korsakoff y Purcell, por ejemplo. El cincuentenario de *Aurora*, de Panizza, estrenada en 1908, hubiera merecido asimismo un recuerdo.

Desfilaron *Turandot, Madame Butterfly, Aida, Otello, Carmen, Don Pasquale* y *Samson et Dalila*. Más eclética, como se ve, no pudo ser la selección. Para interpretar obras tan frecuentadas se contrataron muchos cantantes extranjeros, hasta para papeles de segundo orden que no hubieran requerido elementos importados. La única ópera en que participó mayor número de artistas locales (Hofmann, Mattielo, Sassola) fué *Don Pasquale*; su protagonista, Fernando Corena, buen actor, cantante mediocre; el único divo de la velada fué el tenor Renato Sassola, excelente. Ocasionales "reprises" estuvieron a cargo de algunas cantantes argentinas. Merecen destacarse Matilde de Lupka y Tota de Igarzábal en la versión del segundo reparto de *Aida*; ambas demostraron versación y capacidad, y la primera una voz y una técnica notables.

Todo ello se justificaría si los "renombres" contratados hubieran sido en verdad satisfactorios. Pero Inge Borkn (en *Turandot*) no tiene voz suficiente y estuvo fuera de papel; la actuación de Jean Madeira (en *Carmen*) fué excesivamente hollywoodense; Irma González (Liú) demostró la prematura decadencia de su voz y ni siquiera una buena técnica vocal, como en el caso de Blanche Thebom (Dalila). Otro tanto puede decirse del tenor chileno Ramón Vinay (Otello, Samson); el cantante quedó relegado y el público se limitó a aplaudir su actuación

escénica. Muy positivos, en cambio, el joven tenor italiano Flaviano Labó y Antonieta Stella (en *Madame Butterfly*); también Piero Miranda Ferraro y Giuseppe Taddei. Mediocre, en la absoluta acepción de la palabra, la soprano Cessy Broggini; su presencia en el teatro Colón es resueltamente injustificable cuando existen entre nosotros buen número de cantantes que hubieran podido afrontar ciertos papeles (Desdémona, Micaela) mucho mejor que ella.

En suma, se quiso hacer una temporada a base de grandes divos y ninguno, o casi ninguno, justificó su presencia por una real calidad. De tal modo se abandonó un concepto fundamental para el desarrollo de nuestros medios artísticos. Hoy día, un teatro de ópera no puede ser un teatro "de stagione" en que participen exclusivamente divos. Eso pertenece a la historia. Si un teatro lírico desea llevar a cabo una labor duradera debe poseer un conjunto coherente local, dentro del cual sobresalga el intérprete especialmente contratado. El Colón pareció encauzarse hacia esa meta, y después de cincuenta años de trabajo casi ininterrumpido y de unos treinta años de afincamiento en el erario municipal, hubiera estado maduro para alcanzarla. Desgraciadamente, la temporada de 1958 defraudó nuestras esperanzas. El divismo más recalcitrante actuó en contra de los interes artísticos de una capital que merece un teatro lírico estable, a la manera de los grandes teatro europeos.

Hubo, sin embargo, un "divo" de real importancia durante la temporada: el famoso Sir Thomas Beechman, quien tuvo a su cargo *Carmen, Otello* y *Samson et Dalila*. Este anciano director británico, que posee una experiencia y una vivacidad interpretativas admirables, supo fijar el carácter sinfónico y subrayar las bellezas musicales de las tres partituras citadas, de tan diverso contenido estilístico.

Refirámonos ahora al estreno de *La zapatera prodigiosa*, de Juan José Castro. Hace dos años escuchamos otra ópera de Castro, también sobre una pieza de García Lorca: *Bodas de Sangre*. Era posterior a la *Zapatera*, compuesta en 1943 y estrenada en Montevideo el 23 de octubre de 1949. Conocer esta primera ópera de Castro en el Teatro Colón significó pagar una vieja deuda con un artista cuyo lugar es de singular importancia entre los músicos argentinos.

El argumento y el texto de García Lorca, colmado de giros andaluces, dirigieron la atención del compositor hacia un objetivo musical preciso. Utilizando, además, alguna que otra melodía del mismo García Lorca —que con su empirismo musical auscultó con certeza las fuentes de la música característica de su comarca predilecta—, Castro delineó su afición por un estilo teatral y sonoro cuyos rasgos señalan deliberadamente su procedencia, desde Manuel de Falla y los "andalucismos" pictórico-musicales de los grandes compositores impresionistas, vale decir, Debussy y Ravel. Castro se halla de este modo, no sólo en excelente compañía, sino también en un medio que le es congénito, en un medio en que se siente particularmente cómodo. Como era de esperar, la magia

de la partitura reside sobre todo en el tratamiento multicolor del aparato orquestal, donde la inventiva de Castro se aúna a su larga experiencia. Muchas son las ideas que expone, con el evidente deseo de lograr la unidad temática sin desmedro del carácter de la fábula bufa —esto, en el sentido más clásico de la palabra, o sea de género no heroico—, reforzando la actitud de cada personaje y la gravitación de cada momento escénico por una confluente caracterización sonora. Por eso acuden a lo largo de la obra ciertos *Leitmotive*, a veces con carácter grave y dramático, a veces con espíritu burlón. Ante todo, el patetismo un poco hueco, la vanidad "oficialista", la egoísta *bonhomie* del alcalde encuentran su eco temático en un motivo casi wagneriano, y creo que es éste uno de los elementos más notables del *persiflage* que Castro utiliza. Pero en esta técnica de lograr el reflejo musical inmediato de todos los sucesos emotivos, argumentales y psicólogos, hay también un factor negativo. El primer acto parece un tanto deshilvanado a causa de esa "particularización" constante y no permite que aflore un clima sonoro más extenso y, por ello, de más verídica gravitación musical. Sólo al final del primer acto, en la escena de las vecinas que ofrecen sus "refresquitos" a la zapatera abandonada, la chispeante idea musical adquiere extensión. Su dinamismo, su ritmo insistente, su tan característica melodía dan de nuevo a la obra, desde la finísima obertura de ópera bufa, un vuelo musical más amplio.

Más uniforme me parece el segundo acto, y sin duda el más logrado de los dos de que consta esta comedia musical, aunque también el deseo de "particularización" a la manera de *Pelléas* amenazó conspirar contra el resultado total. Pero el interés de cada escena no se desvanece; allí está la tan lograda de la zapatera con el alcalde, la copla de la zapatera, que canta el niño, la del titiritero con su salmodía arcaizante, el duo fantasmal de los esposos y el reencuentro. Quizá el final del segundo acto sea demasiado ruidoso y haga perder transparencia a la obra. A mi juicio, los instrumentos de cobre debieron utilizarse con mayor discreción. El aroma típico de las escenas anteriores —donde se presiente la compañía musical de majas y el colorido de florecidos balcones, donde se halla tácita la presencia de un folklorismo secular, sobreentendido— se pierde por momentos ante la insistencia de un júbilo estridente.

Juan José Castro fué, desde luego, un magnífico expositor de su propia partitura. La *mise-en-scène* de Margarita Xirgú, más teatral que operística, o sea de movimientos demasiado rápidos que no condecían siempre con la amplitud de *ralentisseur* que requiere la música en el escenario lírico. Adornó la fábula con figuras típicas que atraviesan la calle, se asoman a las ventanas o entran en la zapatería transformada en taberna, y sugirió de este modo un típico cuadro multicolor. Los trajes y decorados de Héctor Basaldúa, de un andalucismo estilizado.

En los bailes ideados por Michel Borovsky se dieron cita, mediocremente, pasos harto conocidos.

Entre los cantantes sobresalió Pilar Lorengar, espléndida zapatera, de voz atrayente y excelentes condiciones escénicas. Persuadió y conmovió. A su lado, y al mismo nivel, elogiemos a Manuel Ausensi, zapatero grave y tierno, cuya dicción es ejemplar. Víctor de Narké compuso un acertado alcalde, aunque un tanto inmaduro y de voz no siempre lo bastante sonora. En los demás papeles episódicos merecen citarse Carlos Giusti (Don Mirlo) y la bella voz de Carlos Sossuta (El mozo de la faja). Jorge Noé Fainzaig (el Niño) hizo lo que pudo y fué bastante afinado y seguro en el ritmo, pero su voz luchó con la enorme amplitud del teatro. Las escenas de conjunto y los coros bien preparados. Ha sido un éxito muy grande para Juan José Castro, y lo compartió con Pilar Lorengar y Manuel Ausensi. Esperemos que el Teatro Colón represente con frecuencia esta partitura, así como *Bodas de sangre*, que también merece figurar en el repertorio estable de la institución.

JUAN PEDRO FRANZE

ÍNDICE

	pág.
Propiedades de la Magia, por *Alberto Girri*	1
Malone muere, por *Samuel Beckett*	4
Emotividad verbal y totalitarismo, por *Jaime Rest*	14
Las fotografías, por *Silvina Ocampo*	25
Varidio, por *Manuel Peyrou*	28
Lord Nelson; Codicia, por *Juan José Hernández*	41
Kafka y su concepción de lo femenino, por *Rodolfo E. Modern*	44
El ídolo, por *Mario A. Lancelotti*	53
Historia de una amistad: Martín du Gard y Gide, por *Jean Pénard*	56

CRÓNICAS Y NOTAS

José Luis Romero: Paz en sus "Memorias"	71
Guillermo de Torre: Un nuevo ensayista con "voluntad de estilo"	74
Enrique Anderson Imbert: Papeles	79

L I B R O S

José Juan Bruera: El "Diccionario de Filosofía" de José Ferrater Mora	84
Alicia Jurado: Américo Castro: "Santiago de España"; E. Anderson Imbert: "Los grandes libros de Occidente"	88
Virginia María Erhart: Sigfrido Radaelli: "Terán escritor"	90
Ricardo Orozco: Un excepcional testimonio	94
Ana O'Neill: Richard Chase: "La novela norteamericana"	95
R. E. M.: Werner Bock: "Momento y eternidad"	97
Roberto García Pinto: Edward Gordon Craig: "Del arte del teatro"	99
A. J.: Miguel Ángel Asturias: "Leyendas de Guatemala"	100
Julia Rodríguez Tomeu: "Olivia", por Olivia	102
Humberto Rodríguez Tomeu: Guy de Cars: "El solitario"	104
Osvaldo Cuadro: Emilio Sosa López: "La fábula"	105
Eugenio Guasta: Víctor Luis Molinari: "Poemas para mi retorno"	106
Joaquín O. Giannuzzi: Ariel Canzani: "Viaje al gris"	108
Virgilio Piñera: Alfred Jerry: "Ubú rey"	108
TEATRO, por *Ernesto Schóo*	111
ARTES PLÁSTICAS, por *Hugo Parpagnoli*	113
MÚSICA, por *Juan Pedro Franze*	121

Este número 255
de SUR se terminó de imprimir el
día 7 de noviembre de mil novecientos cincuenta
y ocho, en los talleres gráficos
Stilcograf, General Manuel
A. Rodríguez 2548, en
Buenos Aires, República Argentina.

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

LIBRERIAS RECOMENDADAS

NOVEDADES LITERARIAS

LV

LIBRERIA VERBUM
VIAMONTE 411
T. E. 31 - 2255

PENGUIN BOOKS

Importamos de Inglaterra desde la colección más económica al libro más lujoso para que goce de las novedades rápidamente.

LIBROS
GONCOURT
MONTEVIDEO 1130, T. E. 44-5084

GALATEA

LIBRERIA • GALERIA
Cuidadosa selección en
LITERATURA • ARTE • FILOSOFIA
FRANCES • CASTELLANO
IMPORTAMOS A PEDIDO
CUALQUIER LIBRO DE FRANCIA
VIAMONTE 564

Librería SARMIENTO
Novedades Literarias
Nouveautés Françaises
Libros de Arte
Suscripciones Revistas Extranjeras
Encuadernaciones
Artículos de Papelería
LIBERTAD 1214-20
T. E. 41 - Plaza - 4792-9500

EN
LIBRERIA ITALIANA
VISCONTEA
LIBROS
ITALIANOS
LIBERTAD 1021 - 44-8362

libreria
biblioteca
circulante
novedades
español
inglés
francés
alemán
corrientes 515
T. A. 31-3621
PIGMALION

GALERIAS DE ARTE

VAN RIEL
GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

GALERIAS
WITCOMB
ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

GALERIA
ANTIGONA

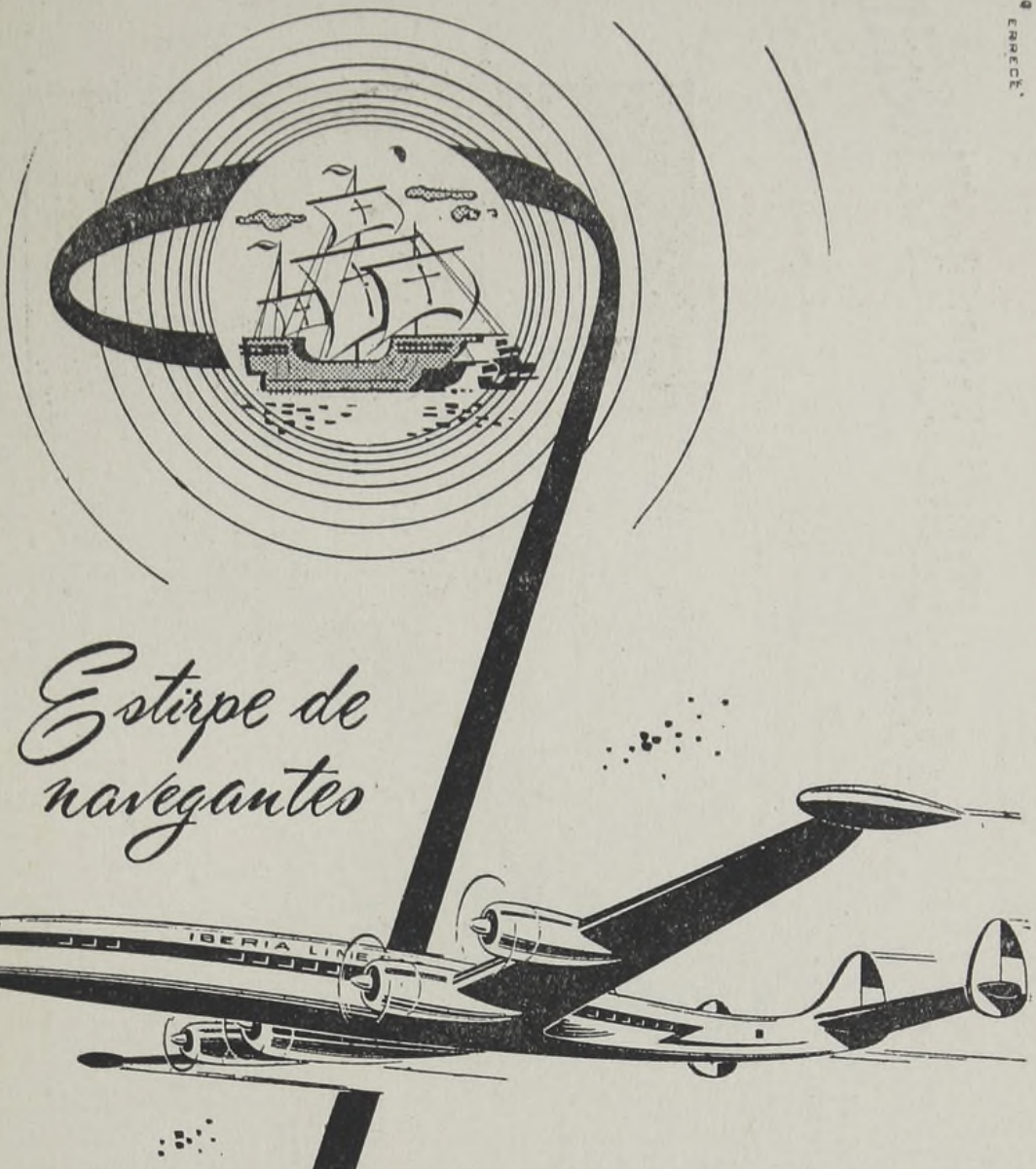
VÍCTOR CHAB (noviembre)
FERIA DE NAVIDAD (diciembre)

SAN MARTIN 793
T. E. 31 - 4262

MIGUEL OCAMPO
pinturas

ALBERTO KARLISKI
esculturas

GALERIA BONINO
Maipú 962 - Buenos Aires

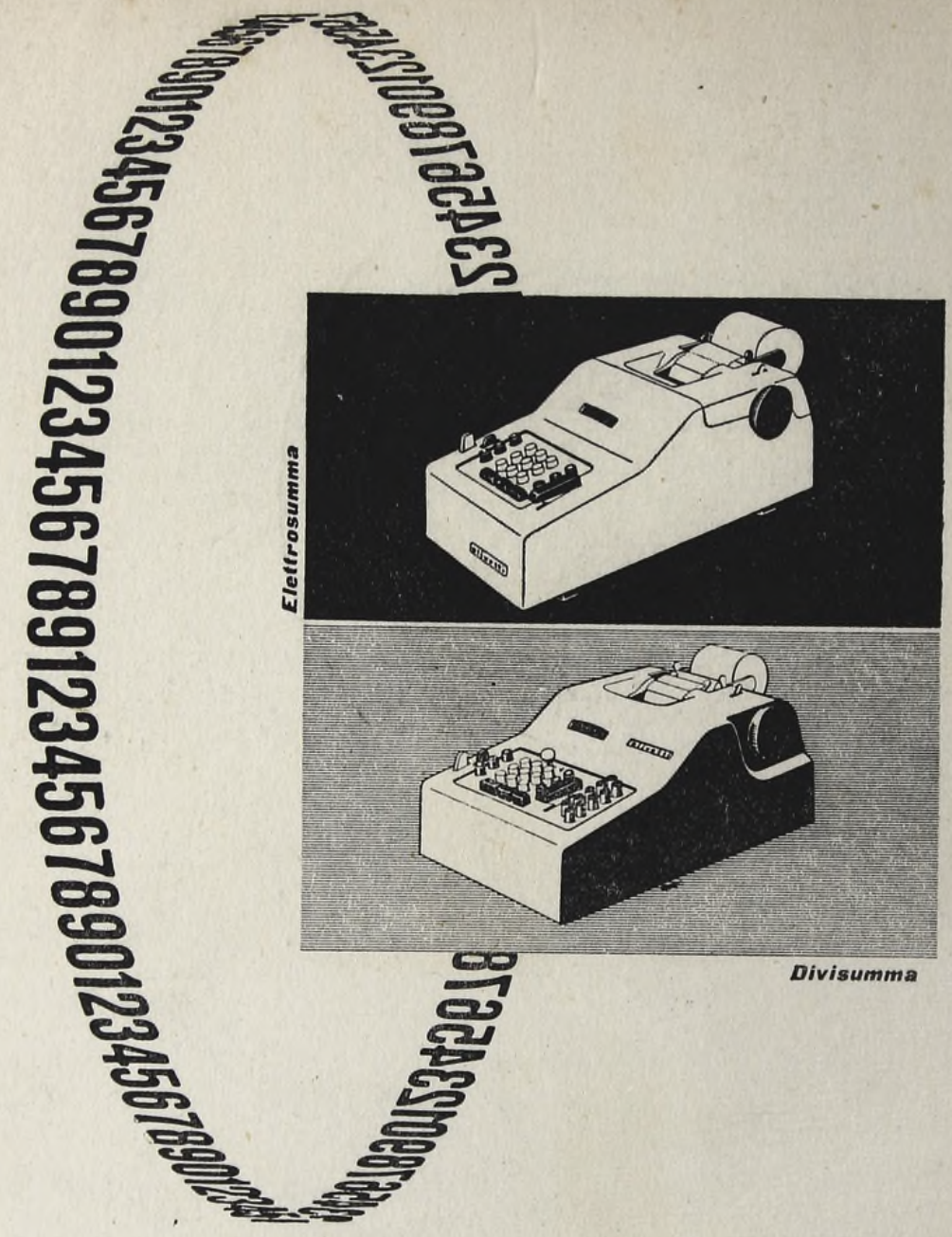


Estirpe de navegantes

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

A TODO EL MUNDO... EN EL MAS GENTIL DE LOS VUELOS RAPIDOS



Elettrosumma

Divisumma

Olivetti Argentina S. A. anuncia que - por primera vez en Sudamérica - está en marcha la fabricación de calculadoras eléctricas.

Una técnica de vanguardia, conocida en todo el mundo con el nombre de Olivetti, que está basada sobre medio siglo de experiencias y de búsquedas, hace de estas máquinas medios de rendimiento absoluto, destinados a simplificar la actividad de cualquier oficina y librar a quien trabaja de la esclavitud del cálculo mental. Las necesidades de nuestro país están desde ya aseguradas, por las dimensiones del establecimiento Olivetti: La "Elettrosumma" y la "Divisumma" dirán, en cada momento, la verdad del cálculo y darán en cada momento, la certeza necesaria a la previsión industrial y comercial.

olivetti

Olivetti Argentina S. A.
Buenos Aires - S. Martin 550

H0008054

S1CJ.15.1.