Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

ALDOUS HUXLEY — Drogas que transforman la mente humana.

HENRI MICHAUX — Esquizofrenia experimental.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA — Epílogo.

JORGE LUIS BORGES — Ragnarök.

FRANCISCO AYALA — Experiencia viva y creación literaria.

CRÓNICAS Y NOTAS

Victoria Ocampo: Para Susana Soca • Guillermo de Torre: Susana Soca, "La Licorne" y Pasternak • Gustav Herling: Carta roja: Un gran libro • LIBROS: J. L. B.: Adolfo Bioy: "Antes del novecientos" • José Bianco: Voltaire y Nancy Mitford • Eduardo González Lanuza: H. A. Murena: "Las leyes de la noche" • Jorge A. Paita; Francisco Ayala: "Muertes de perro" • María Elena Walsh: Sara Gallardo: "Enero" • Ana O'Neill: Herbert Reinecker: "Hijos, madres y un general" • Alicia Jurado: Novión de los Ríos: "Los culpables" • Jaime Rest: Federico González Frías: "El oficinista Pedreiras y otras pesadillas vulgares"; Hellen Ferro: "Los testigos" • J. A. P.: Roberto F. Giusti: "Poetas de América y otros ensayos" • Juan Adolfo Vázquez: Patricio Canto: "El caso Ortega y Gasset" • MUSICA: Virgil Thomson: El término de una gran tradición. Un modesto proyecto • CRITICA DE ARTE: Jorge Larco: Miguel Diomede • Hugo Parpagnoli: Naturalezas artificiales • E. G. L.: André Lothe: "Los grandes pintores hablan de su arte" • REVISTAS: Virginia María Erhart: Dos números de "La Table Ronde".

257

MARZO Y ABRIL DE 1959

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 ..... $ 25.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 120.—
Número suelto: $ 25.—

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

GRAHAM GREENE
HUGH GREENE

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

EL LIBRO de cabecera DEL ESPIA

Los riesgos y las recompensas de la vida del espía, junto con muchas de las astucias que su oficio exige, son descritos en este libro donde se hallan representados la mayoría de los grandes escritores que se han ocupado del espionaje y muchos de los que lo han practicado. D. H. LAWRENCE, WILLIAM BLAKE y THOMAS MANN, todos ellos sospechosos de espionaje en tres grandes guerras, son algunas de las figuras inesperadas que el lector reconocerá en estas páginas. Traducción de Roberto Bixio. 270 págs. $ 70.—

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

S1CJ.15.1.1 30

EDITORIAL SUR S.R.L.
SAN MARTÍN 689
T. E. 31-32[illegible]
BUENOS AIRES

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

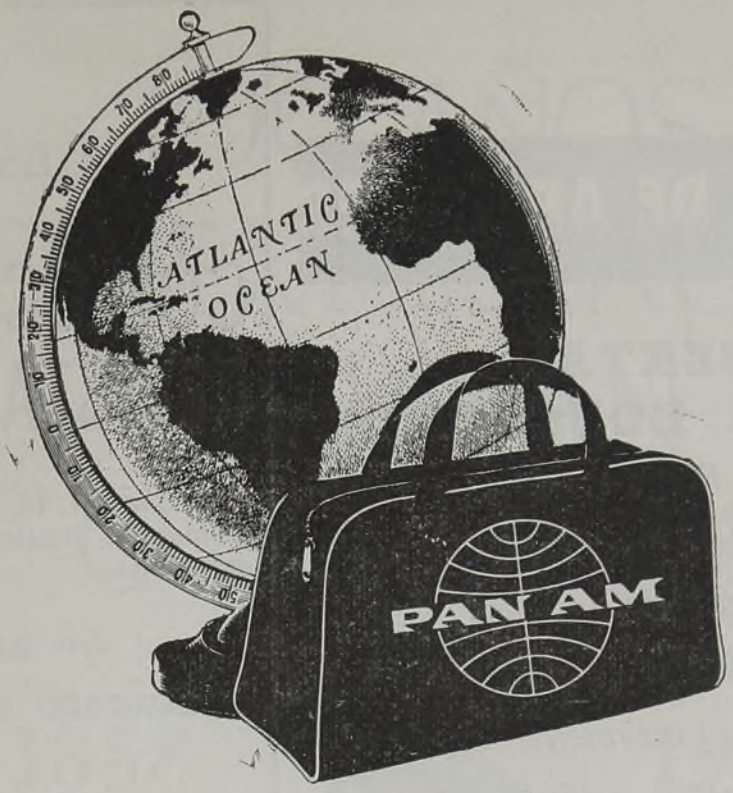
T. E. 32 - 6311
República Argentina

IBER-AMER ARGENTINA S.R.L.

JORGE GUILLEN: *Viviendo y otros poemas*	$	49.—
L. GOYTISOLO GAY: *Las afueras.* Novela (Premio Biblioteca Breve 1958)	$	77.—
LIONEL TRILLING: *A la mitad del camino.* Novela ...	$	105.—
MARIO POMILLO: *El testigo.* Novela	$	77.—
J. FERRATER MORA: *Ortega y Gasset.* Ensayo	$	49.—
JULIÁN AYESTA: *Helena o el Mar del verano*	$	98.—
CARLOS CLARIMÓN: *La trampa*	$	70.—
MARCEL SCHWOB: *La cruzada de los niños*	$	70.—
T. LOBSANG RAMPA: *El tercer ojo,* enc.	$	105.—
L. A. SCHOKEL: *Estética y estilística del ritmo poético*	$	105.—
F. L. CARRETER: *Teatro medieval.* Textos	$	70.—

SOLICITE ENVÍO DE FOLLETOS

BOLÍVAR 260 T. E.: 30-4036 BUENOS AIRES



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

ACABA DE APARECER

LA LIBERTAD EN LA EDUCACIÓN

por André Berge

Un problema de universal actualidad

LA LIBERTAD

Enfocado agudamente desde el importantísimo ángulo de

LA EDUCACIÓN

LA LIBERTAD EN LA EDUCACIÓN

responde a todas las preguntas que se formulan los educadores con referencia a la libertad a que tiene derecho el niño.

TOMO 55 DE LA
BIBLIOTECA DE CULTURA PEDAGÓGICA

Solicite Catálogo

EDITORIAL KAPELUSZ

Más de medio siglo al servicio de la educación

MORENO 372 BUENOS AIRES

VENTA ESPECIAL

COLECCION REVISTA SUR

Selección de 15 números, incluídos los siguientes números especiales:

Nº 225

DEDICADO A ITALIA

Nº 206

SOR JUANA DE LA CRUZ

Nº 217/18

RICARDO GÜIRALDES

Nº 235

T. E. LAWRENCE

Esta selección comprende además de los citados números especiales los siguientes: 202, 203, 204, 205, 230, 231, 232, 233, 234, 236 y 239.

Precio de la colección:
$ 70.—

Exclusivamente en:

SAN MARTÍN 689

BUENOS AIRES

100 AÑOS DE EXPERIENCIA INSPIRAN CONFIANZA

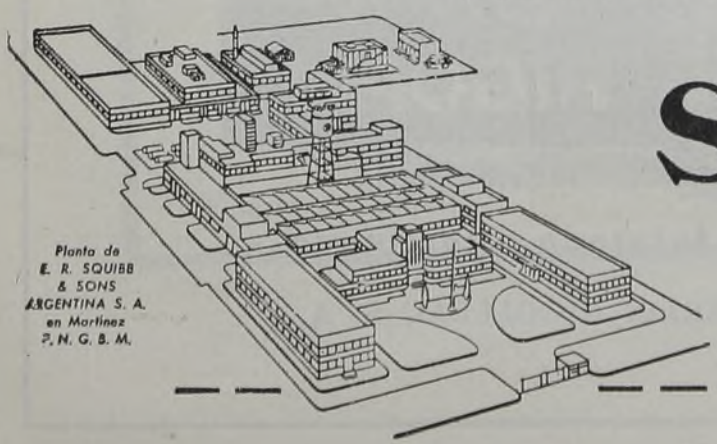
1858 — 1958

SQUIBB celebra el Primer Centenario de su vida al servicio de la Salud y de la Profesión Médica

Fundados en 1858 por el eminente hombre de ciencia, Dr. Edward R. Squibb, los Laboratorios SQUIBB celebran su Primer CENTENARIO, en momentos en que los avances de la Ciencia y la investigación consagran el triunfo de los ideales del fundador, sustentados en sólidos pilares:

CONTROL DE CALIDAD - PUREZA - SEGURIDAD - UNIFORMIDAD - EFICACIA

Esos mismos propósitos de responsabilidad científica, presiden el trabajo de E. R. SQUIBB & SONS ARGENTINA S. A., que asocia su júbilo al de la gran familia SQUIBB del mundo entero, al celebrar 100 años de su vida puesta al servicio de la Salud y la Profesión Médica.



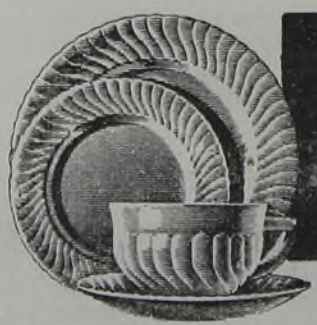
Planta de E. R. SQUIBB & SONS ARGENTINA S. A. en Martínez F. N. G. B. M.

SQUIBB

PRODUCTOS FARMACEUTICOS
ANTIBIOTICOS
LABORATORIOS DE INVESTIGACION
PRODUCTOS VETERINARIOS

MEDIAS
PARIS

Una vajilla para todas las mesas



Nuevo RIGOPAL

Color marfil

Modelos facetado y torcinado

CRISTALERIAS RIGOLLEAU S. A.

Más de 60 años brindando a los alumnos de Colegios e Institutos, así religiosos como particulares, uniformes y equipos, acreditan a

Gath & Chaves

reconocido prestigio, que se traduce en beneficio de quienes lo distinguen con su preferencia. Antes de salir a la venta, todas las prendas son seleccionadas, después de pruebas definitivas que responden de su óptima calidad. Por ello **Gath & Chaves** garantiza:

Duración, *por las telas y materiales empleados*

Elegancia, *por su corte, prolija confección y buen gusto en los detalles*

Comodidad, *por su fácil y prevista adaptación al crecimiento de los niños*

Precio, *el más conveniente en relación con sus cualidades tradicionales*

Y ahora la insuperable facilidad de adquirir todo el equipo con un

CREDITO de 10 MESES

Informes: Central, 5º Piso

Florida y Cangallo *T. E. 33-1960-89*

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo

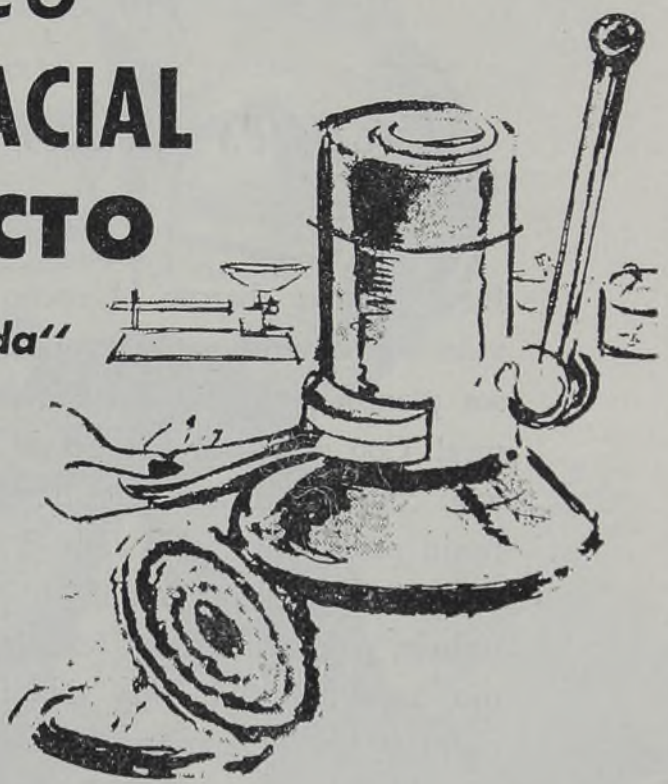
Charles of the Ritz

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

AMÉRICA

por

Jacques Maritain

Estas páginas abarcan el ancho campo de la vida norteamericana considerada en sus diversos planos: político, social, económico y cultural. Con su agudo sentido de la observación y su concepto trascendente de los hechos, Maritain pasa revista a la actitud norteamericana frente al problema racial, a la industria, al trabajo, a las cuestiones sexuales, al matrimonio, a la felicidad, a la vida intelectual y a cuantas facetas comprende ese complejísimo conjunto de rasgos y expresiones que forma la fisonomía de un pueblo.

EMECÉ EDITORES, S. A.

ADMINISTRACIÓN Y VENTAS: **LUZURIAGA 38 - T. E. 27-6369**
DEPARTAMENTO DE EDDICIONES: **BOLÍVAR 177, 6º P. T.E. 33-0821**
DEPARTAMENTO DE VENTA A PLAZOS: **BOLÍVAR 177, 6º PISO**
T. E. 34-5723

trabajo de argentinos...

FUTURO DE GIGANTES!

Standard Electric Argentina

NOVEDADES

GERALD BRENAN,
HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Una interpretación brillante y original del movimiento literario español a través de sus distintas etapas históricas. Encuadernado en tela e ilustrado ..... $ 300.—

FRANÇOIS PORCHE, *TOLSTOI*

Tolstoi llena toda una época de la literatura. Para explicarse la vitalidad que sigue poseyendo su obra, debe conocerse la intimidad de su existencia tal como se revela en este libro. ..... $ 90.—

JULES ROMAINS, *JORNADAS EN LA MONTAÑA*

$ 80.—

JULES ROMAINS, *LOS TRABAJOS Y LOS PLACERES*

Tomos XXI y XXII de *Los hombres de buena voluntad,* obra cumbre de este famoso escritor francés. ..... $ 85.—

LUISA SOFOVICH, *EL BAILE*

Una novela densa, poética, cruel. Un corte en profundidad de ciertos núcleos sociales que componen la compleja conformación étnica argentina. ..... $ 50.—

MARÍA DE VILLARINO, *ANTOLOGÍA POÉTICA*

'Su voz suena como uno de los más fieles y hondos ecos líricos de la emoción y del misterio de la vida" (Francisco Romero) .. $ 40.—

ANA RUBIES,
APLICACIÓN DEL MÉTODO DECROLY A LA ENSEÑANZA PRIMARIA

La directora de una escuela expone claramente el feliz resultado de la aplicación del método durante varios años. ..... $ 30.—

MANUEL GALVEZ, *LA PAMPA Y SU PASIÓN*

Edición popular de este libro ya famoso del gran autor argentino. (Bca. Contemporánea núm 56) ..... $ 30.—

GABRIEL MIRÓ, *AÑOS Y LEGUAS*

Con este libro se continúa la edición ordenada de las *Obras* de Miró, de acuerdo con los textos revisados por el autor antes de su muerte. (Bca. Contemporánea núm. 276) ..... $ 35.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

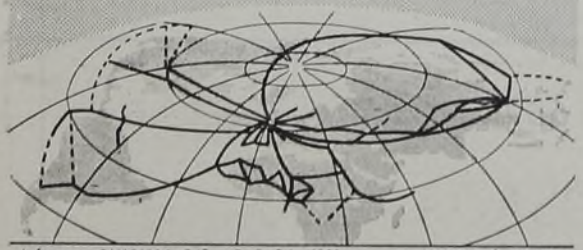
LLEGA
la era de los "JETS"

- Mayo 1959: incorporación del "Caravelle" a la red europea de AIR FRANCE.
- Fin 1959: Incorporación del "Boeing 707 Intercontinental" a las rutas del Atlántico Norte de AIR FRANCE

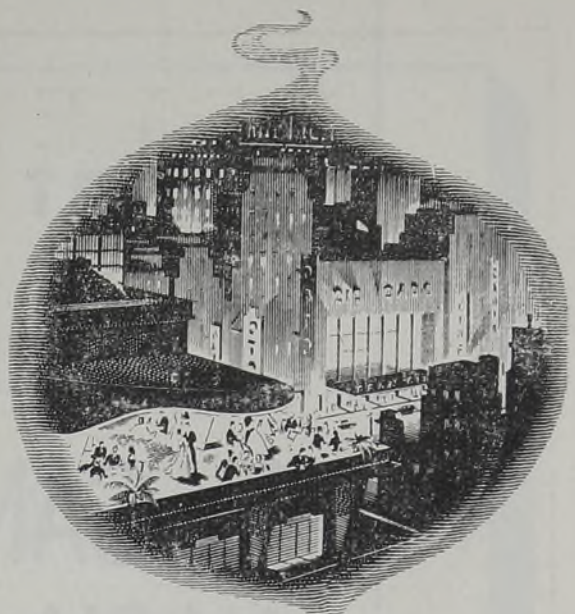
Air France realiza en la actualidad el programa de expansión más amplio de su historia: Después del "Caravelle", incorporación en sus líneas del "Boeing 707 Intercontinental".

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO



Informes: CANGALLO 549 - T. E. 34-4031 y en su AGENCIA de VIAJES



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

ALBERT SCHWEITZER

EL CAMINO HACIA TI MISMO

Escritos que incluyen parte de su correspondencia, sus relatos africanos y su diario de Lambarene y configuran el retrato más real y completo sobre la vida, la obra y el pensamiento del Premio Nobel de la Paz.

Estas páginas comprenden además análisis sobre todas las facetas de su personalidad por ALBERT EINSTEIN, STEFAN ZWEIG, NIKOS KAZANTZAKI, HERMAN HESSE.

Este es el segundo libro de la Biblioteca de la Paz que publica Editorial Sur.

Traducción de J. R. Wilcock ..... $ 70.—

SAN MARTIN 689

SUR

BUENOS AIRES

NOVEDAD

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

Coplas de Ciego

En estas admirables *Coplas de Ciego*, que en su género —síntesis de sencillez y sabiduría— no han vuelto a repetirse desde las mejores que escribió Antonio Machado, MARTÍNEZ ESTRADA revela su absoluta madurez de poeta y pensador.

$ 25.—

SUR

Aparecerá en mayo

LOLITA

VLADIMIR NABOKOV

LA NOVELA MÁS COMENTADA DE 1958

El libro que ha provocado las más elogiosas críticas de famosos escritores de todo el mundo.

LIONEL TRILLING

"LOLITA trata sobre el amor. Quizás sería mejor entendido si hiciese dicha afirmación en la siguiente forma: LOLITA no trata de sexo sino de amor. Casi en cada página se expresa explícitamente alguna emoción erótica o algún claro hecho erótico, y sin embargo, no se trata nunca de sexo. Se trata de amor. Y esto la convierte en un fenómeno único dentro de mis experiencias con novelas contemporáneas."

ALBERTO MORAVIA

"Una novela muy hermosa. Es tanto un libro para escritores como para el lector común."

COLIN WILSON

"LOLITA es sin duda una novela de primera magnitud dentro de la gran tradición cómico-dramática del **Ulises,** y la he releído tantas veces como el **Ulises.**"

En las mejores librerías y en

Reserve su ejemplar

SUR SAN MARTÍN 689 / T. E. 31-3290 / BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 257 MARZO-ABRIL DE 1959

DROGAS QUE TRANSFORMAN LA MENTE HUMANA

En el curso de la historia han muerto más personas a causa de la bebida y de las drogas que las que murieron por su religión o por su patria. Para estos millones de seres, el ansia por el alcohol etílico y los narcóticos fué más fuerte que el amor de Dios, del hogar, de los hijos, hasta de la vida. No clamaron por la libertad o la muerte, sino por la muerte precedida por la esclavitud. Hay aquí una paradoja y un misterio. ¿Por qué una multitud semejante de hombres y de mujeres están dispuestos en ese grado a sacrificarse por una causa tan absolutamente perdida, y de maneras a tal punto penosas y profudamente humillantes?

No existe, por supuesto, ninguna respuesta simple ni única a este enigma. Los seres humanos son criaturas inmensamente complicadas, que viven a un tiempo en media docena de mundos diversos. Cada individuo es singular y, en muchos aspectos, diferente de todos los otros miembros de la especie. Ninguno de nuestros motivos es puro, ningún acto nuestro se puede remontar a una fuente única y, en cualquier grupo que nos propongamos estudiar, los esquemas de conducta que son aparentemente similares pueden resultar de muchas constelaciones de causas disímiles.

Así, hay algunos alcoholistas que parecen estar predestinados bioquímicamente al alcoholismo. (Entre las ratas, como lo ha demostrado el profesor Roger Williams, de la Universidad de Texas, algunas son borrachas natas; algunas son abstemias de nacimiento y jamás tocarán la bebida.) Otros al-

coholistas han sido predestinados, no por algún defecto hereditario de su constitución bioquímica, sino por sus reacciones neuróticas a los sucesos penosos de su infancia o su adolescencia. Otros, también, toman el camino del suicidio lento como resultado de la mera imitación y de la buena camaradería, porque "se han adaptado admirablemente a su grupo"; procedimiento que, si sucede que el grupo es criminal, idiota o simplemente ignorante, sólo puede ser desastroso para el individuo bien adaptado a él. Tampoco debemos olvidar esa clase numerosa de adictos que se dedicaron a las drogas o a la bebida a fin de escapar al dolor físico. Recordemos que la aspirina es un invento muy reciente. Hasta muy avanzada la era victoriana, "la amapola y la mandrágora", junto con el beleño y el alcohol etílico, eran los únicos analgésicos que podía conseguir el hombre civilizado. El dolor de muelas, la artritis y la neuralgia podían impulsar a hombres y mujeres a volverse opiómanos, y lo hacían con frecuencia.

De Quincey, por ejemplo, recurrió en un comienzo al opio para aliviar "agudísimos dolores reumáticos en la cabeza". Tragaba su amapola y una hora después: "¡Qué resurrección del espíritu interior, desde las profundidades más bajas! ¡Qué apocalipsis!" Y no era solamente que ya no sintiera dolor. "Este efecto negativo desaparecía dentro de la inmensidad de aquellos efectos positivos que se me habían revelado, en el abismo del gozo divino que así se manifestaba de improviso... Descubríase de golpe el secreto de la felicidad, acerca del cual disputaron los filósofos durante tantos siglos."

"Resurrección, apocalipsis, gozo divino, felicidad..." Las palabras de De Quincey nos conducen a la esencia misma de nuestro paradójico misterio. El problema de la toxicomanía y del exceso en la bebida no es simplemente cuestión de química y de psicopatología, de alivio para el dolor ni de conformidad con las malas compañías. También es un problema metafísico; casi, podría decirse, un problema teológico. En *Las variedades de la experiencia religiosa,* William James se refirió a estos aspectos metafísicos del vicio:

"El poder del alcohol sobre los hombres es sin duda su capacidad para estimular las facultades místicas de la naturaleza humana, habitualmente aplastadas por los hechos indiferentes y por las críticas frías de los momentos lúcidos. El estado normal disminuye, discrimina y niega. La embriaguez expande, une y afirma. Es, en realidad, el gran estimulante de la función afirmativa en el hombre. Conduce a su prosélito desde la periferia helada de las cosas hacia su centro resplandeciente. Lo identifica por un momento con la verdad. Los hombres no la persiguen por mera perversión. Para los pobres y los analfabetos ocupa el lugar de los conciertos sinfónicos y de la literatura; y es parte del misterio y la tragedia más profundos de la vida, el hecho de que los soplos y destellos de algo que reconocemos al punto como

excelente, sólo nos sean otorgados a tantos de nosotros mediante las fugaces primeras etapas de aquello que, en su efecto total, resulta un veneno tan degradante. La conciencia embriagada es parte de la conciencia mística, y nuestra opinión final sobre ella deberá encuadrar dentro de la opinión que nos merezca aquel todo más amplio."

William James no fué el primero en percibir una similitud entre la ebriedad y los estados místicos y premísticos. El día de Pentecostés hubo gentes que explicaron el extraño comportamiento de los discípulos diciendo: "Estos sin duda están llenos de vino nuevo."

Pedro los sacó pronto de su error: "No están éstos embriagados, como sospecháis vosotros, pues no es más que la hora tercia del día; sino que se verifica lo que dijo el profeta Joel: Sucederá en los postreros días (dice el Señor) que yo derramaré mi espíritu sobre todos los hombres" [1].

Y no solamente "los fríos críticos de los momentos lúcidos" han comparado la embriaguez con el estado de arrobamiento divino. En sus esfuerzos por expresar lo inefable, los propios grandes místicos han hecho lo mismo. Así, Santa Teresa de Avila nos dice que "considera el centro de nuestra alma como una bodega, a la que Dios nos hace entrar cuando le place, para embriagarnos con el deleitoso vino de su gracia."

Toda religión plenamente desarrollada existe a un tiempo en varios niveles diferentes. Existe como conjunto de conceptos abstractos acerca del mundo y de su gobierno. Existe como una serie de ritos y de sacramentos, como un método tradicional para manejar los símbolos mediante los cuales se expresan creencias relativas al orden cósmico. Existe como sentimientos de amor, temor y devoción evocados por el uso de estos símbolos.

Existe, por último, como un sentimiento o intuición de naturaleza especial: un sentido de la unidad de todas las cosas en su principio divino, una comprensión (para emplear el lenguaje de la teología hindú) de que *Eso eres tú,* una experiencia mística de algo que parece de modo patente una unión con Dios.

La conciencia común de la vigilia es un estado mental muy útil e indispensable en la mayor parte de los casos; pero no es de manera alguna la única forma de conciencia, ni es en toda circunstancia la mejor. En la medida en que trasciende su ser ordinario y su modo habitual de conocimiento, el místico es capaz de ampliar su visión, de penetrar más profundamente el insondable misterio de la existencia.

La experiencia mística es doblemente valiosa: lo es porque permite al que la realiza una mejor comprensión de sí mismo y del mundo, y porque puede ayudarlo a llevar una vida menos egocéntrica y más creadora.

[1] Hechos de los Apóstoles. II, 15-17. (*N. de la T.*)

Según ha escrito un gran poeta religioso, el tormento de los condenados en el infierno es conservar "su propia jadeante identidad, pero peor aún" [1]. En la tierra no somos peores aún de lo que somos ya, sino simplemente nuestros propios yoes jadeantes, a secas.

Eso ya resulta —¡ay!— bastante malo. Nos amamos a nosotros mismos hasta la idolatría, pero también nos detestamos intensamente; nos vemos indeciblemente aburridos. Unido a este disgusto por el yo adorado como un ídolo, hay en todos nosotros un deseo, ya latente, ya consciente y expresado con pasión, de escapar de la cárcel de nuestra individualidad, un impulso por trascenderla. A este impulso debemos la teología mística, los ejercicios espirituales y la yoga; le debemos también el alcoholismo y la toxicomanía.

La farmacopea moderna nos ha dado un sinfín de nuevos productos sintéticos, pero no ha hecho descubrimientos radicales en el campo de los modificadores de la mente que se hallan en la naturaleza. Todas las sustancias vegetales sedantes, estimulantes, reveladoras de visiones, capaces de producir felicidad y despertar la conciencia cósmica, fueron descubiertas hace miles de años, antes del amanecer de la historia.

En muchas sociedades y a diversos niveles de civilización, se ha intentado asimilar la intoxicación por drogas a la embriaguez divina. En la antigua Grecia, por ejemplo, el alcohol etílico tenía su lugar dentro de la religión establecida. Dioniso, o Baco como se le llamó a menudo, fué una verdadera divinidad. Sus devotos le daban el nombre de *Lusios,* "Liberador", o el de *Theoninos,* vino de Dios. Este último nombre amalgama lo sobrenatural con el jugo fermentado de la uva, uniéndolos en una sola experiencia similar a la de Pentecostés. "Divino por su nacimiento", dice Eurípides, "Baco se derrama como una libación para los dioses, y por su intermedio los hombres reciben el bien." Desgraciadamente, también reciben el mal. La experiencia beatífica de trascendencia que permite el alcohol debe pagarse, y el precio es exorbitante.

Puede decretarse la prohibición total de todos los modificadores químicos de la mente, pero no puede imponerse y tiende a causar más males de los que remedia. La política de tolerancia completa y disponibilidad sin restricciones ha resultado aún más insatisfactoria. En Inglaterra, durante los primeros años del siglo dieciocho, la ginebra barata y sin impuestos — *borracho por un penique, inconsciente por dos peniques*— amenazó a la sociedad con la desmoralización total. Un siglo después, el opio en forma

[1] Huxley alude a un poema de Gerald Manley Hopkins, literalmente intraducible, cuyos dos últimos versos dicen:

The lost are like this, and their scourge to be
As I am mine, their sweating selves; but worse.

(*N. de la T.*)

de láudano reconciliaba a las víctimas de la revolución industrial con su destino — pero a un precio aterrador en cuanto a vicio, enfermedad y muerte prematura. Actualmente, la mayoría de las sociedades civilizadas siguen una vía media entre los dos extremos de la prohibición y de la tolerancia absolutas. Algunas drogas modificadoras de la mente, tales como el alcohol, son permitidas y accesibles al público mediante el pago de un impuesto muy alto, lo que tiende a restringir su consumo. Otros modificadores mentales no pueden obtenerse sino con receta médica, o ilegalmente de un traficante en drogas. De este modo el problema se mantiene dentro de límites gobernables. De ninguna manera está resuelto. En su incesante busca de trascendencia, millones de místicos frustrados se convierten en viciosos, cometen miles de crímenes y sufren centenares de miles de accidentes evitables.

¿Hemos de continuar indefinidamente de esta triste manera? Hasta hace pocos años, la respuesta a tal pregunta hubiera sido un lastimoso "sí". Hoy, gracias a los recientes progresos de la bioquímica y de la farmacología, se nos ofrece una alternativa aprovechable. Vemos que pronto nos será posible hacer, en materia de trascendencia por vía química, algo mejor que lo que hicimos con tanta ineptitud durante los últimos setenta u ochenta siglos.

¿Es posible que una droga poderosa sea completamente inofensiva? Tal vez no. Pero el costo fisiológico puede reducirse, por cierto, hasta el punto en que se vuelve despreciable. Hay poderosos modificadores de la mente que realizan su trabajo sin dañar el organismo psicofísico del consumidor y sin incitarlo a conducirse como un criminal o un loco. La bioquímica y la farmacología están empezando apenas a poducir. Dentro de pocos años habrá, probablemente, docenas de modificadores mentales en el mercado, poderosos pero muy baratos desde el punto de vista fisiológico y social.

Considerando lo que ya poseemos en materia de drogas potentes pero casi inofensivas, tomando en cuenta, sobre todo, aquello que sin lugar a dudas hemos de tener muy pronto, deberíamos ponernos en seguida a pensar seriamente en el problema de los nuevos modificadores mentales. ¿Cómo deben utilizarse? ¿Cómo puede abusarse de ellos? ¿Serán mejores y más felices los seres humanos como resultado de su descubrimiento? ¿O serán peores y más desdichados?

La cuestión requiere examen desde muchos puntos de vista. Es a la vez asunto para bioquímicos y médicos, psicólogos y antropólogos, legisladores y funcionarios que imponen la ley. Y es, por último, una cuestión ética y religiosa. Tarde o temprano —y cuanto antes, mejor— los diversos especialistas interesados tendrán que reunirse, discutir y decidir después qué se deberá hacer, examinando los mejores datos disponibles y haciendo uso de

la previsión más imaginativa. Mientras tanto, echemos un vistazo a este problema multifacetado.

Durante el año pasado, los médicos norteamericanos extendieron 48 millones de recetas de drogas calmantes, muchas de las cuales, probablemente, se han vuelto a usar más de una vez. Los sedantes son los más conocidos entre los nuevos modificadores mentales, casi inofensivos. Los pueden usar muchas personas, no por cierto con entera impunidad, pero a un precio fisiológico razonablemente bajo. Su enorme popularidad atestigua el hecho de que a una gran cantidad de gente les desagrada tanto el medio que los rodea como "sus propios yoes jadeantes". El grado de su trascendencia no es muy alto bajo el efecto de sedantes, pero sí suficiente para reducir la diferencia, en muchos casos, entre la desdicha y el contento.

En teoría, los calmantes sólo deben administrarse a personas que sufren formas bastante graves de neurosis o psicosis. En la práctica, desgraciadamente, muchos médicos se han dejado llevar por la moda farmacológica vigente y prescriben sedantes a todo el mundo. La historia de las modas en medicina, según puede observarse, es por lo menos tan grotesca como la historia de las modas en los sombreros femeninos; por lo menos tan grotesca y, puesto que están en juego las vidas de seres humanos, considerablemente más trágica. En el caso citado, sus médicos han administrado píldoras a millones de pacientes que no tenían verdadera necesidad de sedantes, y que han aprendido a recurrir a ellas en cualquier dificultad, por insignificante que sea su molestia. Esto es pésimo como terapéutica y, desde el punto de vista del consumidor de píldoras, es de dudosa moralidad y escasa sensatez.

Hay circunstancias en las cuales aún los sanos están justificados en recurrir al control químico de las emociones negativas. Si usted realmente no puede dominar su mal genio, permítale a un sedante que lo haga. Pero no es sensato ni correcto que las personas sanas recurran a un modificador químico de la conciencia cada vez que se sientan fastidiadas, angustiadas o tensas. Los excesos de tensión y de ansiedad pueden reducir la eficacia de un hombre; pero también puede hacerlo su falta. Hay muchas ocasiones en las cuales es perfectamente adecuado que nos sintamos preocupados, y en ellas un exceso de placidez podría reducir nuestras probabilidades de manejar con éxito una situación difícil. En tales casos, la tensión mitigada y dirigida desde dentro por los métodos psicológicos del auto-control, es preferible desde todo punto de vista a la complacencia impuesta desde fuera por los métodos del control químico.

Consideramos ahora el caso —por desgracia, no es un caso hipotético— de dos sociedades que compiten entre sí. En la Sociedad A se obtienen sedantes por receta y a precio bastante elevado, lo que en la práctica significa que su uso está restringido a esa minoría rica e influyente que provee

de gobernantes a la sociedad. Esta minoría de ciudadanos dirigentes consume anualmente algunos billones de píldoras que producen un estado de satisfacción. En la Sociedad B, por el contrario, los sedantes no se consiguen con tanta facilidad y los miembros de la minoría influyente no recurren, a la menor provocación, al control químico de una tensión que puede ser necesaria y provechosa. ¿Cuál de estas dos sociedades rivales tiene más probabilidades de ganar la carrera? Una sociedad cuyos dirigentes hacen uso excesivo de jarabes calmantes corre peligro de quedar rezagada, con respecto a otra cuyos dirigentes no se encuentran tranquilizados en demasía.

Consideramos en seguida otra clase de droga —no descubierta todavía, pero probablemente muy próxima a serlo—, una droga capaz de hacer que las personas se sientan felices en situaciones que normalmente las harían desdichadas. Tal droga sería una bendición, pero una bendición colmada de graves peligros políticos. Haciendo gratuitamente accesible una euforia química inofensiva, un dictador podría reconciliar a una población entera con un estado de cosas con el que no deberían reconciliarse los seres humanos que se respetan. Los déspotas siempre han necesitado complementar la fuerza con la propaganda religiosa o política. En este sentido la pluma es más poderosa que la espada. Pero aún más poderosa que la pluma o la espada es la píldora. En los hospitales de enfermos mentales se ha descubierto que la coerción por medios químicos es mucho más eficaz que los chalecos de fuerza o la psiquiatría. Las dictaduras de mañana privarán a los hombres de su libertad, pero les darán en cambio una felicidad no menos real, como experiencia subjetiva, por ser inducida químicamente. La busca de la felicidad es uno de los derechos tradicionales del hombre; desgraciadamente, su hallazgo puede resultar incompatible con otro de los derechos del hombre, a saber, la libertad.

Sin embargo, puede suceder que la farmacología devuelva con una mano lo que quita con la otra. La euforia inducida por medios químicos podría convertirse fácilmente en una amenaza para la libertad del individuo; pero el vigor inducido y la inteligencia intensificada por medios químicos podrían fácilmente ser el baluarte más fuerte de la libertad. La mayoría de nosotros funcionamos a un quince por ciento de nuestra capacidad. ¿Cómo podríamos incrementar nuestra eficiencia lamentablemente baja?

Disponemos de dos métodos: el educativo y el bioquímico. Podemos tomar a los adultos y a los niños tales como son y darles una enseñanza muy superior a la que les proporcionamos ahora. O podemos, con métodos bioquímicos apropiados, transformarlos en individuos superiores. Si se da a estos individuos superiores una educación superior, los resultados serán revolucionarios. Serán asombrosos aún si continuamo sometiéndolos a los métodos educativos, bastante deficientes, actualmente en uso.

¿Será efectivamente posible producir individuos superiores por medios bioquímicos? Los rusos así lo creen. Han cumplido ya la mitad de un plan quinquenal para producir "sustancias farmacológicas que normalicen la actividad nerviosa superior e intensifiquen la capacidad humana para el trabajo." Ya están experimentando con los precursores de estos futuros mejoradores mentales. Se ha descubierto, tomemos por caso, que ciertas vitaminas administradas en dosis muy altas —por ejemplo el ácido nicotínico y el ácido ascórbico— producen a veces cierto aumento de la energía psíquica. Puede también resultar efectiva la combinación de dos enzimas: el disulfonato de etileno y el trifosfato de adenosina que, al inyectarse juntos, mejoran el metabolismo de los hidratos de carbono en los tejidos nerviosos.

Mientras tanto, se anuncian buenos resultados con algunos estimulantes sintéticos nuevos, casi innocuos. Existe el *iproniazid* que, según algunas autoridades, "parece aumentar la totalidad de la energía psíquica." Desgraciadamente, el *iproniazid* en grandes dosis tiene efectos subsidiarios que en algunos casos pueden ser extremadamente graves. Otro generador de energía psíquica es un amino alcohol, del cual se supone que aumenta la producción orgánica de acetilcolina, sustancia de importancia fundamental para el funcionamiento del sistema nervioso. En vista de lo que ya se ha conseguido, parece factible que dentro de pocos años podamos elevarnos por nuestros propios medios bioquímicos.

Mientras tanto, deseemos fervientemente que los rusos tengan un éxito total en su actual empresa farmacológica. El descubrimiento de una droga capaz de aumentar la energía psíquica del individuo medio y su amplia distribución en la U.R.S.S., significaría probablemente el fin de la forma actual del gobierno ruso. La difusión de la inteligencia y la lucidez mental son los enemigos más poderosos de la dictadura y al mismo tiempo las condiciones básicas para una democracia efectiva. Hasta en el democrático Occidente nos vendría bien aumentar un poco la energía psíquica. La educación y la farmacología pueden entre ambas hacer algo para contrarrestar los efectos de ese deterioro de nuestro material biológico, sobre el que han llamado la atención los genetistas frecuentemente.

De estas consideraciones políticas y éticas pasemos ahora a los problemas estrictamente religiosos que plantearán algunos de los nuevos modificadores de la mente. Podemos prever la índole de estos problemas futuros, mediante el estudio de un modificador de conciencia natural, que se ha empleado durante siglos en el culto religioso; me refiero al cacto llamado peyote en el norte de México y el sudoeste de los Estados Unidos. El peyote contiene mescalina —que ahora se puede obtener por síntesis— y ésta, para usar la frase de William James, "estimula las facultades místicas de la naturaleza humana", de modo mucho más intenso y esclarecedor que el al-

cohol, y más aún, lo hace con un costo fisiológico y social tan bajo que puede descartarse. El peyote produce la trascendencia de sí mismo de dos maneras: hace penetrar a quien lo toma en el Otro Mundo de la experiencia visionaria y le da una sensación de solidaridad con sus compañeros de rito, con los seres humanos en general y con la naturaleza divina de las cosas.

Los efectos del peyote se pueden reproducir con la mescalina sintética y con el LSD (dietilamida del ácido lisérgico), un derivado de la ergotina. Eficaz en dosis increíblemente pequeñas, algunos psicoterapeutas están experimentando ahora con el LSD en Europa, América del Sur, Canadá y los Estados Unidos. Disminuye el umbral entre la conciencia y la subconciencia y permite al paciente sondear a mayor profundidad y con mejor comprensión los lugares recónditos de su propia mente. Esta intensificación del conocimiento propio se produce con un fondo de experiencias visionarias y hasta místicas.

Cuando se administran en las circunstancias psicológicas apropiadas, estos modificadores químicos de la mente permiten una auténtica experiencia religiosa. Así pues, una persona que toma LSD o mescalina puede comprender de improviso —no sólo en forma intelectual, sino experimental y orgánica— el significado de sentencias religiosas tan tremendas como "Dios es amor" o "Aunque me mate confiaré en El".

Huelga decir que este tipo de trascendencia temporaria no es garantía ninguna de una iluminación permanente, ni de una mejora perdurable en la conducta. Es una "gracia gratuita", que no es necesaria ni suficiente para la salvación pero que, bien aprovechada, puede ser utilísima para quienes la hayan recibido. Esto vale para todas las experiencias similares, ya sobrevengan por sí solas o como consecuencia de ingerir el apropiado modificador químico de la mente, ya después de someterse a una práctica de "ejercicios espirituales" o de mortificación corporal.

Aquellos a quienes ofende la idea de que tragar una píldora puede contribuir a una auténtica experiencia religiosa, deberán recordar que todas las mortificaciones corrientes —ayuno, vigilia y auto-tortura voluntarios— que se han infligido los ascetas de todas las religiones con el fin de adquirir méritos, son también, como las drogas modificadoras de la mente, poderosos recursos para alterar la química del organismo en general y en particular del sistema nervioso. Consideremos también las prácticas llamadas habitualmente ejercicios espirituales. Las técnicas respiratorias que enseñan los yoguis de la India dan lugar a suspensiones prolongadas de la respiración; éstas producen a su vez una mayor concentración de anhidrido carbónico en la sangre; y su consecuencia psicológica es un cambio cualitativo en la conciencia. Las meditaciones que implican una prolongada concentración sobre una única idea o imagen, pueden causar asimismo

—por razones neurológicas que no pretendo comprender— una disminución de la respiración y hasta largos intervalos en ella.

Muchos ascetas y místicos han practicado sus ejercicios espirituales y sus mortificaciones modificadoras de la química, mientras vivían como ermitaños durante períodos más o menos largos. Ahora bien, la vida de un ermitaño como San Antonio, es una vida que contiene muy pocos estímulos externos. Pero como han demostrado hace poco Hebb, John Lilly y otros psicólogos experimentales, una persona que se halla en un medio ambiente limitado, que provee muy pocos estímulos externos, no tarda en sufrir un cambio cualitativo en su conciencia y puede trascender su yo normal hasta el punto de oír voces o ver visiones, a menudo extremadamente desagradables como tantas de las visiones de San Antonio, pero a veces beatíficas.

Que hombres y mujeres puedan trascender su yo de una manera auténticamente espiritual por medios físicos y químicos, es algo que parece un poco escandaloso al idealista lleno de escrúpulos. Pero, en fin de cuentas, ni la droga ni el ejercicio físico son causas de la experiencia espiritual; sólo son los agentes que la ocasionan.

Al escribir sobre los experimentos de William James con el óxido de nitrógeno, Bergson ha resumido toda la cuestión en unas cuantas lúcidas frases. "La disposición psíquica existía en potencia, esperando sólo una señal para expresarse en acción. Pudo haber sido provocada espiritualmente por medio de un esfuerzo realizado en su mismo plano espiritual; pero también pudo producirse materialmente, mediante una inhibición de aquello que la inhibía, la supresión de un obstáculo. Este es el efecto, completamente negativo, de la droga." Cuando por cualquier motivo, físico o moral, el estado psicológico es insatisfactorio, la eliminación de obstáculos por medio de una droga o de prácticas ascéticas dará por resultado una experiencia espiritual negativa más bien que positiva. Tal experiencia infernal es en extremo penosa, pero también puede ser sumamente saludable. Hay buen número de personas a quienes les haría un bien enorme estar unas horas en el infierno; ese infierno que tanto contribuyeron a crear.

Están apareciendo ahora estimulantes de las facultades místicas que nada o muy poco cuestan desde el punto de vista fisiológico, y muchos de ellos se venderán a breve plazo. Podemos estar bien seguros de que, a medida que se vuelvan asequibles, serán ampliamente usados. El impulso por trascenderse es tan fuerte y tan general que no puede ser de otro modo. Antiguamente, muy pocas personas tuvieron experiencias espontáneas de índole premística o totalmente mística; aún menos estuvieron dispuestas a someterse a las disciplinas psicofísicas que preparan para este tipo de trascendencia a un individuo aislado del mundo. Los modificadores mentales del

futuro, potentes pero casi inofensivos, cambiarán esto por completo. En lugar de ser raras, las experiencias místicas y premísticas se volverán frecuentes. Lo que antes fué privilegio espiritual de minorías estará al alcance de las masas. Esto creará una serie de problemas sin precedentes para los ministros de las religiones organizadas del mundo. Para la mayoría de las gentes, la religión fué siempre cuestión de símbolos tradicionales y de sus propias reacciones emotivas, intelectuales y éticas ante esos símbolos. Para los hombres y las mujeres que han tenido la experiencia directa de trascender el Otro Mundo mental de la visión y la unión con la naturaleza de las cosas, es difícil que resulte muy satisfactoria una religión de meros símbolos. La cuidadosa lectura de una página del libro de cocina mejor escrito, no reemplaza un almuerzo. Se nos exhorta a que "*probemos* y veamos que el Señor es bueno".

De una manera u otra, las autoridades eclesiásticas mundiales tendrán que habérselas con los nuevos modificadores de la mente. Podrán hacerlo en forma negativa, rehusando tener nada que ver con ellos; en tal caso, un fenómeno psicológico, potencialmente de gran valor espiritual, habrá de manifestarse fuera del seno de la religión organizada. Podrán, por el contrario, buscar un acuerdo con los modificadores mentales de alguna manera positiva; no estoy en condiciones de adivinar exactamente cómo.

Mi propia opinión es que, aunque en el comienzo constituyan más bien una perturbación, estos nuevos modificadores de la mente tenderán a la larga a intensificar la vida espiritual de las comunidades donde sean accesibles. El famoso "despertar de la religión" de que tantos han hablado desde hace tanto tiempo, no sobrevendrá como resultado de asambleas evangelistas en masa ni de la aparición en televisión de clérigos fotogénicos. Será consecuencia de descubrimientos bioquímicos que permitirán una radical trascendencia de sí mismos y una comprensión más profunda de la naturaleza de las cosas a gran número de hombres y de mujeres. Y este despertar religioso será al mismo tiempo una revolución. En lugar de constituir una actividad que se ocupa principalmente de símbolos, la religión habrá de transformarse en una actividad a la que interesarán sobre todo la experiencia y la intuición: un misticismo de toda hora que dará fundamento y sentido a la racionalidad habitual, a las tareas y deberes cotidianos, a las relaciones humanas de cada día.

(*Traducción de Alicia Jurado*)

ALDOUS HUXLEY

ESQUIZOFRENIA EXPERIMENTAL

...pero hubo una cuarta vez. Un error de cálculo hizo que tomara seis veces la dosis que me correspondía. No lo supe inmediatamente. Con los ojos cerrados, observaba en mí, como sobre una pantalla o un cuadrante los colores y las líneas, esta vez desmesurados de la Mescalina, apareciendo en la visión interior y el bullir cada vez más asombroso de las imágenes. Después, súbitamente, el vacío. No vi ya nada. Me había deslizado al fondo. Una puerta hasta entonces abierta acababa de cerrarse de golpe, en un silencio absoluto.

Aún la mescalina. Seis meses más tarde tomo seis ampollas, o sea 0,6 gms. El "miserable milagro" se convierte en horrible milagro.

Las imágenes

¿Qué? ¿Qué ocurre? El estado mayor, agarrado del pescuezo, pierde de vista sus tropas. Más indefenso que un corcho brincando en un agua agitada; más vulnerable que un muchacho avanzando contra una columna de tanques que desembocan en un camino.

De pronto, todo se esfuma

Las olas del océano mescaliniano se habían pulverizado sobre mí, empujándome, derribándome, como grava menuda; los movimientos, proyectados hasta entonces en mi visión, se lanzaban ahora *sobre* mí. No habían pasado diez segundos y todo había terminado. Estaba perdido.

Pero no tan de prisa. No vayamos tan de prisa. El suplicio debe prolongarse aún durante horas. En realidad, todavía no ha empezado. Es la una y media y aún no sé que estoy a punto de enfrentarme con la gran prueba del espíritu.

Inocente, como un turista, asisto a las primeras transformaciones. Asisto con calma a la agitación interior, extraña, que conozco ya, que reconozco. Percibo el comienzo de las deshilachaduras, que sin duda alguna no tardaré en contemplar, la sensación de boca de caballo; y que en la ventana, con las cortinas a medio correr, es como si se agitaran grandes sábanas deslumbrantes.

Entre tanto el descenso a los infiernos se prepara sin que yo lo sepa

Un comienzo de respiración más grave se va formando en mi pecho, preludio de otro "alerta".

¡Líneas, cada vez más líneas, que ni siquiera sé si veo realmente, aunque ya distintas y finísimas (¿qué sentiré entonces?) y que empiezo a entrever (¡tan tenues esta vez!), de amplias, amplísimas curvas! Observo que por momentos se esfuman y vuelven una vez más con su amplitud realmente extraordinaria por su delgadez y sé que el blanco que veré dentro de un instante será levemente violeta, aunque no alcance jamás a percibir otro tono que un suave gris de enormes hilos de telarañas, que altamente, rítmicamente, incesantemente, saltan el vacío.

Distanciamiento de una reflexión

La amplitud de las sinuosidades es decididamente enorme y tan finas las líneas y sin embargo podrían saltar edificios. Algo nunca visto. Me dan ganas de telefonear a B., para anunciarle el formidable espectáculo. Me contengo por temor a ser interrumpido demasiado tiempo en esta hora extraordinaria. La idea de telefonear, esa idea que vino a mí hace apenas unas decenas de segundos, se aleja entonces, rápidamente y gravemente y empieza a adquirir una enorme importancia, como el último viajero que alcanzamos a divisar sobre el andén de la estación de nuestra ciudad natal, que acabamos de abandonar, en cuanto el tren arranca, imperturbable, irrefrenable. Así este progresivo alejamiento. Y él (el pensamiento) inconmovible, como un eco, como si se alzara en el otro extremo de la nave de una gran iglesia silenciosa (¿la del tiempo?), que me hubiera devuelto, no el sonido, sino la "onda de presencia". Así, en el silencio, "repercute", si es lícito decirlo, la idea, que se ha alejado y no obstante persiste en el interior del enorme templo. Caprichosamente me alegro de ser el único en saber que he tenido este pensamiento, que su resonancia vuelve singularmente majestuosa, imperial [1].

eco

Grandes Zetas me atraviesan (¿rayas-vibraciones-zigzags?). Luego, Eses quebradas u Oes inconclusas, tal vez sus mitades, suerte de cáscaras de huevos gi-

[1] *¿Vanidad* de encontrarse solo ante tanta majestad?

gantes que un niño hubiera intentado infructuosamente dibujar.

Formas en huevo o en Ese, comienzan a perturbar mis pensamientos, como si unas y otras compartieran una misma, idéntica naturaleza.

He vuelto a convertirme en un trayecto, un trayecto en el tiempo. ¿Era entonces ese surco y el flúido en su interior, absolutamente desprovisto de toda viscosidad, lo que hacía que pasara del segundo 51 al 52, al 53 y luego al 54, y así sucesivamente? Era mi tránsito hacia adelante.

Anestesiado para el mundo gozador de mi cuerpo y para todo cuanto hace apenas una hora continuamente lo colmaba; no más que este ir hacia adelante. Hecho proa.

A intervalos, me enfrento con una formidable encrucijada de enervamientos, mirador abierto a los insoportables vientos del espíritu, y comienzo a escribir casi sin darme cuenta, sin pensarlo, preocupado por transmitir esas palabras, tan significativas y que no reconozco sin embargo: "¡Demasiado! ¡Demasiado! ¡Me estáis dando demasiado!"

Estiramiento de los rostros

Las líneas se suceden casi sin interrupción. Se deslizan rostros, bocetos de rostros (con más frecuencia de perfil), se enredan en el móvil trazado, alargándose, retorciéndose, como esas cabezas de aviadores sometidos a una tremenda presión, que les deforma las mejillas, la frente, como si fueran de goma. Mucho menos lineales éstas, menos horribles, meramente grotescas. Lo que las hace molestas es su dimensión, de acantilados, y que a través de las líneas sinuoidales en que se desenvuelven, parecen seguir creciendo.

rostros en los acantilados

Fuera de esos rostros grotescos, riendo en el vacío (¿o era más bien un signo de la situación, que yo no alcanzaba a comprender?), nada.

Sólo los navíos llevan, y no *sobre* ellos, sino *en* ellos, esas olas desmesuradas.

¡Qué inmensa puede ser una cosa! Hay en esto algo de prodigiosamente exagerado, aunque no alcance a modificar de por sí y absolutamente el carácter grotesco de las cabezas, ornadas como están

de perlas gris plata, a veces levemente azulinas y ¡tan delicadas a fe mía!, en sorprendente contraste con las líneas, tan hiperbólicas.

Ahora me abandonan por un instante. Un no sé qué desciende en una gotera vertiginosa, pero no dura y vuelven las líneas, las líneas, las condenadas líneas de descuartizamiento.

Fricciono con y en un chal mi cabeza, cada vez más insensible, acartonada; la fricciono maquinalmente, rabiosamente, única zona viviente de mi ser, todo cuanto me queda, patria que se va haciendo más y más pequeña cada vez.

Y las líneas, las líneas de descuartizamiento, que me parecen cada vez más grandes. Me reprimo para no recurrir al azúcar, considerada como un antídoto. Me pongo no obstante a chupar, casi maquinalmente, unos gajos de naranja. Porque hay algo sospechoso en esas líneas que crecen, crecen hasta acantilados, prolongan rostros interminables; aunque al observarlas, el mero hecho de hacerlo aún me permite mantenerme a distancia de la conciencia del hecho.

Y las líneas siguen creciendo; no sabría dibujarlas, ni siquiera vagamente; el papel no alcanza para contenerlas. Me detengo, dejo el lápiz, aparto la hoja de papel y paso a otra cosa.

Me habían hablado de visiones en la bola de cristal. (Pero también en este caso debo de haber comprendido mal, al imaginar que podría transferir las visiones de mi cabeza a la esfera.) Tomé entonces la bola dispuesta ya a mi lado, la hice girar y girar en mi mano (lo recuerdo), perplejo como un niño ante un objeto nuevo, del cual no sabe servirse ni si vale realmente la pena hacerlo, dispuesto ya a desecharlo. Así yo, después de haberla hecho girar hasta tres o cuatro posiciones distintas, en las cuales todo cuanto pude lograr fué la visión de mis propios dedos ampliados por la refracción; cuando... EMPECÉ A HUNDIRME.

Fué una zambullida instantánea. Cerré los ojos para recuperar las visiones, pero fué inútil; lo sabía, había terminado. Ese circuito se me había cerrado. Perdido en una fabulosa profundidad, no atinaba a

Fué una zambullida instantánea.

moverme. Transcurrieron así algunos segundos de estupor. Y de pronto, las innumerables olas del océano mescaliniano, que arremetían contra mí, comenzaron a derribarme, a derribarme, a derribarme, a derribarme. No se acabaría nunca, nunca más. Estaba solo en la vibración del estrago, sin periferia ni anexo, hombre-blanco, que no consigue volver a sus casillas.

En la vibración del estrago

¿Qué había hecho? Al zambullirme, me había según creo [1] alcanzado a mí mismo en mi propio fondo y coincidía conmigo, no ya un observador-veedor, sino yo, yo mismo reintegrado a mi yo, y allá arriba, en pleno sobre nosotros, el tifón.

La esfera de cristal no hizo tal vez sino apresurar mi perdición. De todas maneras, iba a ser derribado. ¿O no? Nunca lo sabré.

Entre tanto los objetos exteriores habían ido recuperando sensiblemente sus colores naturales. La excitación óptica había desaparecido [2]. Todo volvía a ordenarse, menos yo.

Lo atroz que todo esto puede ser, atroz en su esen-

[1] Pero ¿qué significa coincidir? En mi vida, trato (en la medida en que observo) de aproximarme cuanto puedo a mí mismo, pero sin coincidir, sin abandonarme, sin *darme.*

Quiero que quede un margen, algo así como un margen de seguridad.

Puede parecer exagerado que, tratándose de mí mismo, haya necesitado de un don de mi parte. Y sin embargo es así. Falso Narciso, en desacuerdo conmigo mismo, negándome a someterme a mí mismo. Y no soy el único.

Hay cantidades y cantidades de semejantes míos que se rehusan al don.

Ser religioso no significa creer en una divinidad, a la inversa de quienes no creen. Es un *don,* que se siente el deseo, irresistible, de hacer a alguien que está infinitamente por encima de uno. Tampoco el amor postula la existencia de una mujer de belleza perfecta. Se trata de un don de sí, del deseo de hacer ese don, y hasta el más eunuco de los hombres puede llegar a sentir la necesidad intolerable de hacerlo. Ni siquiera el narcisismo es posible en sí, si uno no se resuelve a hacerse el *don de sí.* Y también en este caso (cosa curiosa) hay que *creer* (creer en uno).

Ahora bien, al desprenderme de mis "vínculos volantes, mis vínculos de vecindad, o de urgencia", acababa así, gracias al poder mágico de la bola, de reintegrarme a mí mismo, de darme a mí mismo, de regresar a mi verdadera verdad-patria-unión, a mi nombre, y ello en el peor momento de mi vida. El terrible ciclón nos atrapó a los dos (yo y yo), tan ingenuamente, tan indisolublemente unidos; y a partir de ese instante, todos los golpes, en vez de contemplarlos, los recibo.

[2] A pesar de la intensa midriasis, que debía durar, inalterable, por horas.

cia misma, no hallo manera de explicarlo y me siento un falsario al intentarlo.

Allí donde no se es otra cosa que el propio ser; allí ocurría. Allí, a una loca velocidad, centenares de líneas peinaban a la fuerza mi ser, que no alcanzaba a reconstituirse a la misma velocidad y que ya a punto de lograrlo, se volvía a desbrozar en una nueva hilera de líneas en forma de rastrillo y así una y otra vez. (¿Es que esto va a durar toda la vida, ahora que se ha cebado, que estoy en la ruta por donde *eso* pasa?)

lo que desbroza el alma

En una especie de "flash", recordaba el curioso aspecto de los dementes desgreñados, que no sólo el viento despeina, ni las manos que divagan, ni la incuria, sino la imperiosa necesidad interior de traducir, al menos de esa manera, el infernal peinar y despeinar de su ser infinitamente martirizado, traspasado, trasfilado.

Así y siempre a esta incesante, inhumana velocidad, era yo asaltado, horadado por el tono eléctrico que se abría camino en lo más personal de la esencia misma de mi persona.

Aprisionado, no por lo humano, sino en una frenética mezcladora mecánica, en una amasadora-moledora-desmigajadora, zarandeado como el metal en una fábrica metalúrgica, como el agua en una turbina, como el viento en una fragua, como las raíces en una desfibradora automática, como el hierro bajo el movimiento infatigable de las fresas de acero de tallar engranajes. ¡Y yo tenía además que velar!

Como un ave en el surco turbulento de las hélices de un cuatrimotor, como una hormiga aplastada bajo las aguas abrumadoras de una compuerta, como no sé qué, como nadie.

Combate intenso más allá de toda intensidad, y yo, activo como nunca, adelantándome milagrosamente a mí mismo, pero superado fuera de toda proporción por el fenómeno dislocador.

El horror estaba sobre todo en que yo no era sino una línea. En la vida de todos los días, uno es una esfera, una esfera que revela panoramas. Uno se pasa la vida en castillos, de uno a otro minuto, sin cesar

cuando no se es más que una línea

de uno a otro castillo; tal la vida del hombre, hasta del más pobre, la vida del hombre mentalmente sano.

Aquí en cambio, sólo una línea. Una línea que se quiebra en mil aberraciones. La correa del látigo de un carrero enfurecido, hubiera sido para mí un descanso. Nada de compasión tampoco. El acelerado lineal en que me había convertido, no retrocedía; hacía frente a cada desgarramiento y estaba ya a punto de volverse a formar, cuando la fuerza, más veloz que un bólido, se lanzaba nuevamente contra él... Era atroz, porque yo resistía.

¿Emoción? Ni siquiera podía retroceder en mi emoción. La difusión natural de las emociones, que *acuden* al corazón, que empieza a latir más precipitadamente, o más gravemente, como en los pulmones cuya respiración se altera; nada de eso sucedía. Lo comprobé unos diez días después, en un cine, mientras asistía a la proyección de un drama común sin embargo en esos lugares, al sentir una emoción "que traspasó mi pecho". En mis días de horror, había olvidado esa salida, ese confort.

Haberse reducido a una línea, era algo catastrófico, pero al mismo tiempo, si cabe, aún más inesperado y prodigioso. Todo yo debía pasar por esa línea. Y por sus estremecimientos espantosos.

La metafísica sometida a la mecánica.

La metafísica sometida a la mecánica

Obligados a pasar por un mismo camino, yo, mi pensamiento y la vibración.

Y yo reducido únicamente a un pensamiento, no el pensamiento reducido a mí mismo, o desarrollándose en mí, sino *yo reducido a él.*

Y por encima, avecinándose, la vibración desarticuladora que "rehusaba" el pensamiento y que, después de algunas modulaciones, que eran como desgarramientos para él, lo eliminaban.

Los pensamientos se debatían furiosamente, desesperadamente contra la desintegración. Pero eran continuamente burlados. No había mucho que esperar. Un bacilo bajo la acción de las sales de radio, sabe lo que es eso; el hombre no. Él está protegido.

maltratados, como si yo hubiera sido reducido a la talla de un microbio

Nunca insistiré bastante en la intimidad de todo eso, en cómo una idea es vuestro centro y al mismo tiempo tan destructible, manejable, desintegrable. Quien no lo haya experimentado no puede imaginarse cómo son de desintegrables.

Claro que una idea puede ser flagelada, estirada. No acaban nunca de serlo. Destrucción veinte veces más rápida que yo.

Las olas expertas en amasar los pensamientos se sucedían sin término.

La crueldad con que eso se precipitaba sobre un pensamiento, es algo inimaginable. Después de algunas escapadas en andrajos, el pensamiento filamentoso desaparecía, irreconocible.

corriente mortal para el pensamiento

Como si mi espíritu, convertido en conductor de no sé qué corriente eléctrica, acabara de ser elegido como el camino más cómodo por corrientes mortales para el pensamiento. El rayo y yo debíamos pasar al unísono.

Imposible abandonar el lecho del terrible fenómeno. No le quedaba otro camino que el centro de mí mismo, irguiéndose allí, ocupándolo casi totalmente, peine trepidante, y yo, algo insignificante, sin una posibilidad, sometido sin tregua a la rabiosa cardadora. Las hojas de una laminaria perpetuamente agitadas por las aguas de un mar borrascoso, están de vacaciones, en comparación con mi estado. Yo no tenía vacaciones, ni siquiera dos segundos de vacaciones.

¡Terrible, más allá de lo terrible! Y sin embargo, no sentía terror alguno. El combatiente en la línea de fuego tiene otra cosa que hacer que echarse a temblar. Yo me debatía sin tregua. No podía permitirme el lujo del terror. No tenía tiempo para eso.

Me daba ciertamente cuenta de que no había que resistir como yo lo hacía, primero con mi yo y luego con mis ideas más caras, que el movimiento infernal escarnecía, disgregaba, haciéndome cada vez más herido, más desposeído, más escarnecido. Habría que haber cambiado de manivela, dejar que mis tropas se las arreglaran solas.

El loco es un valiente que arrostra el fenómeno

destructor en vez de dejar que sus funciones subalternas se encarguen de ello.

Pero en una hora tan crítica, aflojar es difícil. No se cuenta ni con los cinco segundos de tranquilidad necesarios para "exponerse de otra manera".

Ideas tontas, sin importancia, hubieran bastado, consagradas como estaban a convertirse en pensamientos entrenados mecánicamente y a desaparecer diabólicamente maltratadas después de un breve lapso. En lugar de eso, yo ofrecía, sobre todo al comienzo, mis ideas más firmes, aquellas sobre las cuales me apoyo y que eran hechas polvo en un abrir y cerrar de ojos, arrancadas de su eje y escarnecidas más allá del ridículo, inimaginablemente desechadas, destruídas, anuladas. Pero yo me obstinaba, aún después de haber visto el mecanismo, en abastecer todo cuanto había de mejor en mí, de más íntimo, de más Henri Michaux si cabe (pese a los consejos que empezaba ya a darme a mí mismo), como un hombre cuyo brazo es atrapado por el movimiento rotativo de una correa es irremisiblemente, y haga lo que haga, atraído al centro de peligro, que va a hacerlo pedazos en un abrir y cerrar de ojos.

Todo cuanto presentéis a la voracidad de la esquizo-mescalina, será triturado. No os ofrezcáis entonces vosotros mismos. Y no le presentéis ninguna idea vital, porque es horrible lo que hace con ella.

Ofrecedle lo menos importante, imágenes, pequeñas ideas corrientes.

Si no, os haréis totalmente inhabitados, os horrorizaréis de vosotros mismos, vuestro hogar devorado por el torrente, objeto de irrisión para vosotros mismos.

Comía todo el azúcar que podía. En terrones, a grandes cucharadas de sopa, disuelta en porciones calientes. Pero terminaba vomitándola. Y *eso* seguía privando sobre mí.

Había que hacer algo sin embargo. En la devastación que me volvía loco, en las ondulaciones que enloquecían las ideas que franqueaban la frontera del "yo", no las que iban de mí a los demás (el circuito social de la palabra es otro), telefoneé a A. y

le dije sosegadamente, demasiado sosegadamente: "Dosis excesiva. Debo de haberme equivocado. Es casi insoportable. *Habría que darme un contraveneno.*" Mi calma le indujo a engaño. Se dijo que ya pasaría, que lo más grave ya había pasado. ¡Pasado! Aún estaba por llegar.

Esa calma tenía otro origen. Para poder leer en la habitación en semipenumbra el número del teléfono del médico, había encendido la luz. La lámpara próxima al espejo me mostró una cara que nunca había visto hasta entonces, la cara de un loco furioso. Hubiera llenado de pánico a un asesino. Lo hubiera hecho retroceder asustado. Fuera de mí, completamente extravertida, horriblemente fotogénica (mientras que yo, estoy más acá de ello) y definitiva cabeza de energúmeno, aunque ni ella ni yo intentáramos el más leve movimiento, era la máscara vultuosa de quien no oye ya a nadie, rostro terrible de loco furioso, en realidad de enloquecido furioso. Cuando el animal se siente acosado, la expresión se hace maligna. Sin embargo mi voz (según dijeron después quienes la oyeron) era sosegada, casi dulce, y yo no sentía ni el más leve dejo de cólera o de hostilidad. "Él" debe de haber asesinado ya a alguien, pensaba, porque no podía reconocer en esa cara al borde del crimen la mía propia. "Debe de ser cuestión de minutos ahora, de decenas de minutos." De ahí mi calma[1], la calma grave de quien se siente responsable de un loco peligroso, ya que eso cambiaba la situación. Aún en lo atroz, todavía podía ser gravemente afectado de otra manera. Es algo vasto un hombre.

veo la cara de un loco furioso

En el momento en que el loco tenga que expre-

[1] Después de haberle telefoneado nuevamente y estando ya S. conmigo, volví a hablar sosegadamente como si temiera que el mero hecho de asustar al médico terminara asustándome a mí mismo, quiero decir a mi "yo" encargado de la conducta y del orden y que, lo sabía harto bien, debía ser el último en ser lastimado o alterado. Necesitaba, lo que felizmente ya ocurría de por sí, compartimientos estancos; era mi única tabla de salvación; que uno o dos sectores permanecieran fríos, fuera de circuito y casi ajenos.

S., sorprendido por mis palabras, me arrancó vivamente el auricular de las manos y rectificó vivamente: "No. Es urgente." Demasiado tarde; habían colgado.

sar las trepidaciones y destrucciones intolerables, en actos equivalentes, destruyendo, rompiendo, quemando, hiriendo, matando o matándose; cuando, en una palabra, deba comenzar "su obra"; ¿podré contenerlo, hasta que se lo lleven; o, risible como un esfínter impotente, me será imposible dominarlo? En tal caso, me dije, es ahora cuando debo pedir el chaleco de fuerza.

Tal el problema que tenía que resolver con calma y cordura en ese momento de ruptura y disgregación.

¡Cómo hubiera querido no atraer en la medida de lo posible la atención sobre mí, echando a perder así, por un abandono prematuro, por un cobarde y prudente pedido de auxilio, lo que aún me restaba de independencia (!) y de vida! Apura hasta la hez el cáliz en silencio. Apúralo, me decía, para infundirme coraje.

Se había producido una novedad sin embargo y mala. Cuanto había sido separado, ya no lo estaba. Dos compartimientos estancos se habían inundado. Tenía ahora que luchar con todas mis fuerzas contra los actos absurdos que afluían a mi mente y que ya había yo previsto, al contemplar mi rostro, que habrían de venir; pero jamás hubiera adivinado eso. Con una velocidad, una velocidad insensata, aparecían, me sacudían conminándome a ejecutar el acto propuesto, me sacudían como un pingajo en el viento de un molino y luego desaparecían, reemplazados por otros, que venían y empujaban, empujaban, anormales, ávidos de realización, no de una clase, sino de diez, no contra éste o aquél o contra mí, sino contra cualquier cosa, sin preferencias, insaciables y que diez muertes y otros tantos incendios no hubieran podido satisfacer, que no podían ser satisfechos. Lo que debía tratar de hacer desde el momento mismo de su aparición, no era luchar —nada de eso— sino introducir otro pensamiento inofensivo en su lugar, pensamiento que a menudo sin embargo, después de algunas rápidas trituraciones, se convertía a su vez en peligroso (puesto que ¿hay algo en una palabra cualquiera con lo que

impulsos

no pueda forjarse un cuchillo? Y ese cuchillo ¿cómo no empuñarlo luego, cómo contenerlo? ¿Hacerle frente? Absurdo. Si yo soy *ellos*. Ellos coinciden conmigo, con mi yo, más que aquiescente; yo inseparable de ellos desde el instante mismo de su aparición). Todo sucede en la locura, *porque no se puede retroceder*. Una idea franquea con uno el único sendero. Nada de panoramas. Ni de distracción. Ni un tercero. Ni comparación posible. Nada de pausas (tan necesarias al juicio).

Ella y uno, a toda velocidad. Fenómeno capital de la demencia, reverso sin duda del de la fascinación.

Conducta desordenada; toda una cadena de pensamientos y actos reflexivos lanzándose mecánicamente, automáticamente, en sentido inverso al habitual.

Los impulsos perversos no habían copado de ellos todo el movimiento. En efecto, aun así yo no cesaba de ser horriblemente maltratado por el prodigioso movimiento vibratorio. Los efectos eran incontables. La fuerza de los zigzags era tal que habiendo venido a mi pedido mi amigo M. S. a visitarme y habiéndole yo rogado que se retirara a la habitación contigua, más iluminada, donde mientras no lo necesitara podría distraerse leyendo, apenas habían pasado cinco minutos escasos desde el momento en que se trasladó a la otra habitación, que yo ya no podía recordar si estaba o no allí y ni siquiera si había venido en realidad o si sólo había pensado en llamarlo. Y ello porque la comprobación que yo había hecho, en forma tan amplia, sin embargo, de su presencia, había sido en esos cinco minutos de ausencia tan frecuentemente sacudida, trizada, interrumpida sobre todo, interrumpida en mi conciencia, que ya no era en verdad ni falsa ni real, ni pasado ni porvenir, sino un rompecabezas de donde yo no podía ya extraer un hecho concreto. Nada podía ser *fijado*.

impermanencia

La certidumbre, zamarreada como un objeto, desgarrada como carne, contradecida apenas dicha, después de haber adoptado docenas de posiciones, va-

riadas, degradadas e inmediatamente contradictorias (como por ejemplo: Hubiera podido venir de haberlo llamado. Puedo intentar llamarlo. ¿Por qué en efecto no haberlo hecho? ¿O lo habré ya despachado? ¿Por qué no ha querido quedarse? ¿O temo acaso aburrirlo y le he dicho por eso que me dejara solo? O tal vez no pudiera quedarse más tiempo. O no habrá tenido tiempo de venir y mañana será ya demasiado tarde... y así sucesivamente); la certidumbre infinitamente múltiple, se volvía prácticamente nula, inoperante.

Pasara lo que pasare, me resolví a llamar a S., por si no se encontraba lejos de mí y en efecto, apenas lo hube nombrado, apareció perplejo. Yo le decía esto y lo otro para disimular la humillante, no peligrosa verdad.

Entonces se volvió a ir dócilmente y apenas se hubo ido, la certidumbre renovada, presa de los mismos ataques, comenzó, toboganando sin tregua, a agotarse, a perder su calidad de certidumbre para convertirse en sujeto, en tema, tema de infinitas construcdestrucciones; a hacerse nula.

Sin estabilidad no hay certidumbre posible. La permanencia hace la certidumbre. La certidumbre de un solo segundo no sirve de nada.

Con S., y luego con el médico, trataba de controlar mis palabras, o más bien, habiendo pronunciado ya algunas que me parecía que debía haber callado, porque me hacían sospechoso, preparaba otras en su reemplazo, ya sea para disuadirlos de las sospechas que aquéllas pudieran haberles inspirado o para sondearlos y tratar de descubrir lo qué pensaban en realidad de mi extraordinario estado, que no podían considerar normal, por más calma que fingiera. La calma, la masa de calma, la calma, las gruesas rebanadas de calma de las gentes mentalmente sanas, es algo fantástico, en lo que no se llega jamás a creer totalmente. Deslumbrantes en sus miradas de movimientos, no se las puede creer realmente inmóviles y sin ideas que les hormigueen detrás de la frente. Se las vigila con el rabillo del ojo, como se vigila las propias palabras, donde se agita todo un

astucias de loco

mundo que ellas podrían saquear y volver contra nosotros, si sólo prestaran un poco de atención. Pero ¿es que no prestan entonces atención? Uno actúa de manera tal que ninguna frase revele exactamente su estado real, sino otro, vecino, menos grave y de otra índole, para despistar (puesto que pretender aparentar normalidad sería tan imposible como necio). Uno pronuncia hasta ciertas palabras ambivalentes, para instigar en el testigo la duda sobre si uno está en verdad loco o es sólo un simulador que se divierte tomándole el pelo a los demás.

Yo observaba asombrado, mientras hablaba, o más bien apenas dejaba de hacerlo, este comportamiento absolutamente extraño a mi carácter. Me había vuelto tramposo.

El hecho de hablar con los demás planteaba ciertos problemas, revelaba estragos. Cuando vino más tarde el médico, al que le pude explicar ciertas cosas y que me consideró a salvo (¿estaba diciendo la verdad?) y mientras me auscultaba, observé (volviendo en mí) que me ausentaba totalmente y a menudo de la conversación, imperiosamente solicitado por lo interior, no menos grave y que no podía dejar solo. La terrible carrera que se estaba librando en mi interior, me obligaba a poner vivamente término al paréntesis de mis explicaciones, que por otra parte me parecían demasiado mundanas, de salón, del tipo de las que se dan a una mujer de mundo que nos pide que le expliquemos la India en cuatro palabras. Pese a su gran inteligencia, no podíamos entendernos con medias palabras, desde el momento que no compartía mi estado. Yo tenía que ofrecerle una especie de resumen. Fabricarlos a la medida de su posibilidad de intelección. Alejarme de la compleja verdad. Esos puentes que me veía obligado a construir, me fatigaban. Y acababa abandonándolos a medio hacer.

Apenas se había marchado, me ponía a charlar un poco con S.[1]. Estaba por lo visto recuperándome,

significación de las ausencias

incesantes golpes
de viento
mil por segundo
mil
mil
mil

resulta insoportable estar en lo superlativo de todas las cosas

corred solas

[1] Después de una media hora de silencio, según me dijo después S. Debido sin duda a la fatiga provocada por las primeras palabras. Luego, abundantemente.

pero no me sentía muy seguro sin embargo. Seguía en primera línea y los rumores de una paz inminente no podían competir en materia de "presencia" con la realidad viva de los rabiosos combates [1] a que era convocado cada minuto. Además, también se puede sucumbir minutos antes de celebrarse el armisticio. Esto es cosa sabida.

Seguramente mal y quizá con más ingenuidad que astucia feliz, mis palabras, por gotas aun, pretendían convencerle de que había recuperado mi estado normal, justamente cuando empezaba a entrever la posibilidad de estragos permanentes en mí y me preguntaba si también él los adivinaba como yo, y de los cuales, charlando, sin farfullar demasiado, trataba, me parece, de distraerlo, de alejarlo. Podría suceder que el médico le hubiera pedido que me vigilara en ese sentido o que eventualmente llamara a una clínica psiquiátrica para que vinieran a buscarme, aunque una cosa así no estaba en el carácter ni del uno ni del otro, ni se conciliaba con la actitud observada por ambos (me decía). Pero si hubieran podido ver en qué abismo me debatía, hubiera sido no ya normal, más que normal, que hubieran resuelto internarme inmediatamente.

Durante esos intercambios yo verificaba una vez más mis ausencias. En el punto culminante de mi enfermedad, cuando albergué en mí el rayo, había permanecido alerta únicamente a *eso,* a ese grave interior. Ahora en cambio regresaba de vez en cuando al exterior, al intercambio con el mundo exterior. Más ausencias significaba entonces, al mismo tiempo, más presencias.

Ausencias
Sufro ausencias
Ausencias en millares de perlas grises
sacudidas en mí

Me repartía entre adentro y afuera. Lo que le era quitado a uno, caía en poder del otro. Ninguno de ellos disponía ahora de todo. Estos pasajes, este vaivén, me daban una desagradable impresión de cosa esfumada, poco atrayente. No conservo sino un débil recuerdo. Desviado por la conversación de la

El huracán mescaliniano (por otra parte desde un principio) parecía haberse

[1] No precisamente combates. Regresar a mí era más bien volver a asistir al trabajo de esa invisible orquesta, que ofrecía sin interrupción un formidable, extraño y asombroso concierto de ondas totalmente ajenas a toda acústica.

estela infernal de mi centro, el huracán, como si siguiera el curso de mi atención, se distribuía, se dispersaba, tomaba múltiples caminos, salía y entraba (o se hacía menos maniático, menos prodigioso) y ofrecía más de un punto de contacto con una tempestad que sin necesidad de subir al puente del navío, se puede seguir a través de diversos indicios, desde botellas que ruedan hasta los chasquidos de una lona mal ajustada, que restalla afuera bajo las ráfagas del viento, que recrudece o amaina, mientras el navío cabecea penosamente.

concentrado precisamente sobre los puntos donde yo centraba mi atención. Primero las imágenes —las ideas—, el yo; y cuando soy dispersado, se dispersa conmigo.

El médico volvió por la noche y después de haber charlado conmigo largo tiempo, amistosamente y con interés, se marchó sin examinarme y aparentemente tranquilizado. Yo seguía dudando, pero parecía tonto hacerlo.

Me acosté. La primera noche comenzaba, la primera de las noches distintas de las otras. Lo que había parecido hasta entonces calma, se reveló, apenas me hube metido en el lecho, una leve zozobra, tan leve que hasta podía dudarse de su existencia y que me resultaba prácticamente imposible reprimir. Y en el centro mismo de mi yo, sólo allí, una miserable, ínfima inquietud, una insignificancia perversa, pero que puede hacer que todo descarrile y que la espectacular violencia de ese día había escondido bajo huracanes. Pero la exaltación de la mescalina había pasado. ¿Entonces?

Había razón para desesperarse. Sin motivo, había quedado loco.

Traté de tranquilizarme atribuyéndolo a mi corazón probablemente agitado e intenté tomarme el pulso. Era la una y media. Lo hice no sé cuántas veces. ¿Diez? ¿Quince? ¿Veinte veces?

Empecé a contar mis latidos. Cuando hube contado hasta determinada cantidad, ya no podía acordarme a partir de qué división del minutero había comenzado a contar. Volvía entonces a contar desde el principio. Apenas transcurridos algunos pocos segundos, volvía a preguntarme cuánto hacía que contaba o cuánto que había dejado de hacerlo, porque también eso me sucedía. Para ganar tiempo, re-

anudaba la cuenta a partir del décimoquinto o trigésimosegundo; después, me olvidaba, me confundía, recomenzaba desde el décimo segundo y mucho antes de llegar al trigésimo, volvía a interrogarme, perdido en un mar de incertidumbres más numerosas que los segundos y que los latidos de mi corazón, que más que verificar, resolvía que no pasaban de cien por minuto, o quizá noventa.

ideas locas

Montones de ideas locas o más bien *hilera* de ideas locas (ya que iban llegando de una en una) se me presentaban y me ponía a pensar, ignorando aun lo que Jaspers dice al respecto, "que para el loco que padece de *una* locura, esto es ya una especie de reposo". Se ha estabilizado por fin. A mí me habría costado bastante estabilizarme, fijarme. Estaba aun en el estadio del hormigueo, de la polivalencia. Podía hacer aun mil cosas insensatas, cortarme un dedo, hacer trizas los vidrios de la ventana, quemar las sillas, las tapicerías, abrirme las venas con la navaja, romper los espejos. Lo contrario[1] del acto normal, se ofrecía como una tentación. Todo objeto se hace muy pronto capaz de cualquier cosa, cuando la idea de dramatizar la vida llega a apoderarse de uno. No me atrevía a dormir. No me animaba a abandonarme. No osaba apagar la luz porque en la penumbra mis pensamientos no encontraban oposición.

Algunas visiones volvieron a obsederme a eso de las tres de la mañana. Formas puntiagudas, como brazos de compás, estrechamente unidas, en un ángulo sumamente agudo, y si mal no recuerdo, de una movilidad mediocre. Su color: violeta pálido. Las visiones podrían tal vez repetirse. Al abandonar mi centro de peligro, iba sin duda a volver a lo que llamamos cortex visual. Vana esperanza. Lo

[1] La fascinación de la idea falsa en los locos, la fascinación del acto que uno no debe cometer, se establecería en virtud de las leyes que rigen la expresión y la obra de arte en general. Una molestia oprimente en el espíritu y cuya causa ignoran, contrarrestante, parasitante, creando a cada instante una falsa escuadra, se daría por vía *de acuerdos* en los pensamientos y actos desviados, que violan las actitudes normales.

que había que hacer era seguir vigilándome sin distracción (!)

Trataba vanamente de atraer mi cuerpo. Seguramente habría que haberlo sensualizado. Pero se había convertido en un extraño. No se interesaba ya por nada.

Para rescatarlo, me aplicaba a tratar de leer trozos de libros nuevos y de otros de los cuales ya conocía el efecto que podían ejercer sobre mí, y de todo género, poético, épico, místico, sentimental, heroico, erótico, chino, hindú, hebraico. Nada; era como si en vez de libros hubiera elegido ladrillos. Inútilmente trataba de cerrarme como un puño. Sensaciones agradables, eso es lo que me hubiera hecho falta, o emociones. Unico y verdadero escudo contra la locura, el débil escudo de la *distracción.*

"Sueño", suplicaba, "hoy, esta noche entre todas ven, si puedes, sueño. Ven a apaciguar al extenuado, azotado por todos los vientos. Sueño ¿es que nunca más volverás a encontrar tus llanuras en mí? Sueño, después de este día tremendo...", imploraba. Pero no vino. Por otra parte, yo estaba prevenido contra él, a pesar de mis invitaciones y de mis melindres para halagarlo. No lo había arruinado todo sin embargo, al hablarle así, un poco ridículamente, pero de una manera que me resultaba, estoy seguro, necesaria. En efecto, gracias a ese largo rodeo, mi ser pudo distenderse. El contacto de mi manta de viaje pareció de pronto dulce y cálido a la palma de mi mano, que comunicó la buena nueva a todo el cuerpo, que se sosegó un tanto.

sentir, tener una impresión, es instalar. La mescalina impide toda instalación.

¿Salvado? ¿Es que estaba salvado? No era sin duda más que un comienzo. Pero era maravilloso. Mi cuerpo volvía a mí. Iba a dejar de estar loco. Va a fijarse, a equilibrarse. Conoce todos los placeres, todas las sensaciones antagónicas.

Volvió al fin la mañana, el alba. Debí de haberme amodorrado. Los hitos diversos que se iban mostrando con el día naciente, eran síntomas de una renaciente realidad. No tenían aun mucha densidad y sí un poquito, que yo saboreaba como un catador, "reconocido".

Revelaban que mi cuerpo, al complacerse nuevamente en sus sentidos, recobraría su voz. No sería ya tan rápidamente avasallado.

"¿Ves como las hojas caídas vuelven al árbol?"... me decía; pues, convertido en un extranjero, "alienado de mí", podía hablarme como a otro.

Al día siguiente por la tarde

Para completar mi mejoría decidí ir al campo, a visitar a F., fiel amigo de años, hombre de tacto casi chino.

Llegué a la estación Montparnasse sin inconvenientes. Me sobrevienen entonces ideas de arrojarme bajo un tren que entraba en ese momento. El impulso no es a pesar de todo muy violento. Subo sin dificultad al último coche. Leve dolor de cabeza. La sucesión de reflejos, ómnibus que tomar y del cual descender, boleto por aquí, pasajes del tren por allá, secciones, andenes que buscar... siento la fatiga habitual.

Lengua seca. (Ayer, mi hígado también, además de la cabeza, debe de haber luchado.) Se me ocurre de pronto que es algo así como la rabia. Nada de loco en esta observación. Pero inmediatamente el mecanismo de la dramatización se pone en marcha. ¿Y si fuera la rabia? Pero no, es absurdo, salta a la vista que no es sino la consecuencia de haber tomado ayer una dosis excesiva de mescalina. Sin duda, pero ¿y si hubiera sido mordido hace tres semanas por un perro? Absurdo; ningún perro me ha mordido. ¿Y esta lastimadura en la mano? Pero si es sólo un rasguño, absolutamente superficial. Superficial ahora, pero ¿y antes? ¿Y si me pongo a morder a la gente? ¿Si a partir de este momento no puedo ya contenerme...? Y bien, imposible obtener ninguna certidumbre, ya que el razonamiento trabaja sin descanso, infinitamente múltiple y variado. ¿Miedo? El miedo, que viene a sumarse a esta rabia, que debo inútilmente e ininterrumpidamente demostrar que no es posible, que sería absolutamente inverosímil; miedo que no me deja respirar. Pero no se trata sólo de miedo, puesto que me conduce, como si tal no fuera, a morder a gente de la cual poco me importa,

para aliviarme de una rabia que sin duda no padezco.

perversión: cambio de orientación

Mecanismo de perversidad, es decir, de rebelión a priori, contra la paz, la calma, la aceptación del *orden* habitual, contra el reflejo.

Activa perversión que desecha, automática, lo verdadero. Un ínfimo resto de marejada tumba, agita, suscita los impulsos antagónicos.

La velada me hizo bien. Volví tranquilizado... aparentemente.

Cuatro noches después

Pasaron algunos días.

el efecto de la maleficencia en la falsa pesadilla

Podía considerarme curado. Entraba ya en la cuarta noche. Entraba, sin saberlo, en el horror, para estar en intimidad con él. Descendí en sueños hasta llegar a un descanso en la escalera. Seguí descendiendo más y más, al probable nivel de un segundo subterráneo, luego de un tercero, mucho más abajo aun, más abajo, a la profundidad de un octavo, de un noveno subterráneo, más, más abajo todavía. Empujé la puerta de una celda. La puerta se cerró. La llave cayó de la cerradura y se perdió por una grieta del piso en un abismo. Estaba perdido. Se podría suponer que, ya que el miedo estaba en los orígenes de esta acción dramática, el programa estaba cumplido. Eso sería ignorar su insaciable movimiento. Inmediatamente después sucedió que era retenido en una cámara, aprisionado entre los hierros divisores de una cabina perdida de un transatlántico. La llave caída se convirtó en una llave engullida, que un enemigo (?) recogía y se la metía en el bolsillo y que después extraviaba. Luego vinieron a buscarme para conducirme a una habitación de abajo; un nuevo personaje hizo sonar una puerta detrás de mí, en una cabina aún más subterránea, luego en otra, después en una mazmorra, y así sucesivamente... hasta que desperté. No, no estaba bañado en sudor. Reflexionaba.

Era difícil no sentirse aterrado. A pesar de que estaban de nuevo encendidas las dos lámparas eléctricas, me seguía sintiendo encerrado. Los episodios a veces contradictorios que he vivido, hubieran po-

dido a menudo anularse unos a otros por la famosa necesidad de opción obligatoria. Pero nada de eso. Todo estaba sabiamente urdido, ya que, aun habiendo olvidado todos los detalles que he tratado aquí, pacientemente, de rescatar, aunque fuere parcialmente (células, cabinas, habitaciones, calabozos, etcétera), no había conservado más que la línea, sin poder justamente aferrarme a una imagen fija, que una vez despierto, hubiera negado fácilmente. Sólo *sabía* que estaba *encerrado.*

Me encierran

¡encerrado!

Ese *conocimiento* era algo que ningún episodio había contradicho y que todos habían por el contrario ratificado. Ese miedo se había *intimizado.* Y en lo íntimo, se había desenfrenado. Me atrapaba una y otra vez desde que comencé a luchar, para interponerle los obstáculos de la lógica y cada vez me volvía a atrapar con más rapidez. Ni él ni yo nos calmábamos, he ahí el drama. A mis esfuerzos por demostrar que todo eso no podía ser cierto, ya que estaba yo aquí, en mi habitación, que reconocía con sus objetos familiares, respondía él elaborando nuevos episodios, insensatos, contradictorios, pero tan veloces que apenas intentaba pararlos cuando ya estaba él próximo en un instante hostigándome, atrapándome y al que había que responder victoriosamente, aunque con la clave ya veinte veces perdida y pese a las pruebas irrefutables, mi cuarto mismo, mis libros, se perdían ante mí, perdían realidad y aun cuando los volviera yo a ver, no podían ya *imponerse* a mí y emerger (como tampoco podía hacerlo yo) del abismo de inmersiones y entierros sucesivos.

Una vez puesta esta maleficencia en relación de infinitud, uno puede considerarse perdido, puesto que es fascinación. Cuando un sonido es percutido indefinidamente... ¿a quién se le ocurre dudar de su existencia? No hay nada que hacer. Una especie de admiración paralizadora responde a esta multiplicidad.

En cierto momento me había dicho, al reconocerlo y un poco también para convertir este descubrimiento en un apoyo, en un rompemisterio, había re-

flexionado que todo eso en suma provenía del miedo que había sentido ante la posibilidad de ser internado. Esa idea, de la que se hubiera podido esperar aún más, no ofreció mucha resistencia, y para terminar, influyó a su vez para que me sintiera más encerrado, pues una idea-sentimiento tan fuerte como la de estar encerrado, al ser rebatida por ideas que devora, asimila o simplemente niega, se vuelve en seguida una certidumbre de segundo grado, la cual, combatida con nuevos argumentos, se iergue, los destruye, los "siembra" y se transforma en una certidumbre de tercer grado, que agredida por vuestros esfuerzos desesperados por escapar, vence y se convierte, gracias a uno mismo, a nuestras intervenciones por liberarnos, en una certidumbre de cuarto grado, y más y más, hasta alcanzar el grado de certidumbre próxima ya a lo absoluto y sobre la cual resulta ya vano discutir, por cuanto es el resto ahora lo que se ha hecho definitivamente incierto.

Bastan algunas decenas de minutos en ese juego vertiginoso. *Estoy encerrado* se ha convertido en algo enteramente *abstracto*.

Vuestra prisión, en la que estáis ahora prisionero, es la esencia misma de la prisión. No ya una pesadilla; todo el horror ha sido intimizado. Piedras, puertas, llaves, son ya superfluas.

Al hacerse esencial, vuestra prisión se ha hecho invulnerable. Ya no podéis escapar.

Pero ¿quién puede soportar la esencialización? La tendencia a la esencia es un placer de vértigo, un secreto frenesí.

El loco esencializa, le fascina esencializar y esencializar es cosa peligrosa. Cuando la masa de los hechos de la experiencia era aún pequeña, en las épocas en que uno se complacía en esencializar, se llegaba naturalmente y casi exclusivamente a esencializar a Dios.

Pero aun sobre Dios es peligroso esencializar. La religión es el infierno de los escrupulosos. A ese ser infinito, que ellos no llegan a concebir y que los moviliza incesantemente en dirección al infinito y

los arroja a las tendencias de la infinitización, responden con la conciencia de su carencia infinita, de la suma de sus pecados. Viven infinitamente en falta. El escrupuloso irá quinientas veces a confesarse, para volver a exponer un pecado antiguo e ínfimo, para el cual le ha sido ya acordada noventa y nueve veces una absolución genérica, pero del que aún desborda, ya que nada puede ser circunscripto, nada preservarse de prolongaciones sin fin, ni abstraerse de la infinitización.

Habría que haber visto en la India a los aterrorizados por la mácula; aquellos que ni los ritos ni la separación de castas ni el ascetismo han podido aliviar del terror demencial de la mancillación, para comprender el infernal motor en que puede convertirse la idea de la purificación total. Y éste no es el único tonel de las Danaides que ellos deben colmar sin descanso. Los grandes libros religiosos de la India contienen todos los terrores de la esencia.

Hay temperamentos que quieren adorar a Dios, que no pueden adorarlo y a quienes Dios transtorna. ¡Cuántos hombres se han hecho ateos[1] (teófobos sobre todo) para recobrar la paz espiritual!

Después de esas horas cargadas de pensamientos perversos y tan próximos al acto, que resultaba un suplicio contenerme, ninguna cólera se manifestaba en mí, ni siquiera en vagas sombras o en la presencia de cosas que hubieran podido serme normalmente irritantes.

Cuando ciertos actos imperiosos acudían a mi espíritu, como por ejemplo, paseando a lo largo de los muelles del Sena, la tentación de empujar al agua a un hombre que veía deambular al borde, había observado que nada había en ello de agresividad ni de antipatía. Un rostro desagradable me hubiera más bien detenido. Un hombre de espaldas, afectivamente neutro para mí, ése era el que estaba precisamente más tentado de lanzar al agua, al punto que tuve que evitar por algunos días la proximi-

[1] Existe sin duda el horror angustioso de los microbios, del contagio o de la suciedad, pero ¡cuánto más tolerables, más moderados...!

dad del Sena en mis paseos. El acto a cometer, enteramente separado de todo sentimiento, se presentaba no tanto como un impulso gratuito que como un reflejo, así como se golpea con el pie una pelota que encontramos en la calle; un *reflejo devuelto.* Su característica determinante era precisamente esta total indiferencia afectiva, que tanto me asombraba, pues se manifestaba a pesar de ser yo como era hombre de simpatías y antipatías.

cólera demencial

Pero algún tiempo después, habiéndome telefoneado X., en permanente desacuerdo conmigo y de quien, a pesar de sus intenciones amistosas, la mentalidad machacona y obstinada me irrita desde hace tiempo, me sentí sacudido por un arranque de cólera, una cólera de esas que uno no sabe qué hacer con ella ni cómo librarse, una furia demente, enteramente nueva para mí.

Mis gritos —absolutamente desacostumbrados— eran poca cosa comparados con los ataques continuos y frenéticos de la cólera que se había desatado en mí, a una velocidad inaudita.

Lo que me irritaba no era precisamente su opinión ni sus juicios ridículos. En tal caso mi cólera hubiera sido estúpida, desproporcionada. Era su persona lo que me sacaba de quicio y más que su persona, su quintaesencia, en lo que ella tenía de más opuesto a la mía y que yo hubiera querido, no maltratar, sino aniquilar, abolir definitivamente; esencia de esencia contra la cual ninguna cólera, ninguna oposición, ningún antagonismo de mi parte, parecía bastar. Yo esencializaba nuestra oposición radical para hacerla definitivamente irreductible. Torbellinos de cólera mental me traspasaban. No encarnada sin embargo. No me hubiera conformado con abofetearlo, con derribarlo. Si lo hubiera encontrado por la calle, dudo que lo hubiera podido reconocer como el objeto de mi cólera. Yo estaba mucho más allá de eso y prodigiosamente indignado.

La falta de límites a nuestro antagonismo me enloquecía

Nuevo fanatismo

Durante todo el día tuve que hacer grandes esfuerzos para distraerme del intolerable pensamiento de nuestra coexistencia sobre la tierra.

Era la velada de un día abrumador. El viaje al alba, seguido de una caminata sobre los guijarros, el cambio de aire, me habían agotado.

Cómo, sin mediar un delirio de persecución, era el camino, el comienzo, el que abortaba, falto de alimento

Antes de bajar a comer, en el momento de enfundarme la chaqueta, eché una mirada al espejo. (No, aún no se trata del "signo del espejo". Pero es verdad que el estado de anormalidad por el que acababa de pasar, me había enseñado la utilidad de las observaciones del exterior.) Mi rostro era el de un hombre acosado. Descubrí en él una expresión que no me había visto hasta entonces. Pero tal vez no fuera sino la sombra de la enorme sequoia a través de la ventana, que deformaba mis rasgos.

Comí solo. La mansión desierta tiene un parque. Salí. ¡Qué calma! Grandes, hermosos árboles, que la absorción creciente de la luz ennegrecía progresivamente, me rodeaban.

De pronto... ¡me sentí perseguido! ¿Qué tenía que ver? Y ¿por quién? Si me fuera, probablemente pasaría. Pero me quedé. Tenía que saber. No se movía ni una hoja. La brisa del mar se había apagado con la tarde. De golpe, como suele ocurrir.

Era como si esa calma se hubiera formado "contra" mí. Inmovilidad en la sombra, como un revólver apuntando. Sin embargo yo no estaba pensando en ese momento en ningún revólver. La súbita inmovilización, sustraída a su contexto, si puede decirse así, había sido tal vez sentida en el espíritu como una categoría. *Inmovilidad súbita = amenaza,* y ahora la amenaza era algo sentido, esencial, sin búsqueda alguna de la materia de que podía estar hecha ni de su origen posible. La apariencia severa de los árboles que me rodeaban, bastaba (como un telón de fondo), para mantenerla. ¿Acaso ese contorno traía a mi preconsciente la impresión de la internación que tanto había temido y el crepúsculo de la noche el estado en que tal vez me hallaba (!), el estado crepuscular, necesitado también él de internación? ¿Quién puede saberlo? Mi sentimiento-noción era en aquel momento *Inmovilidad más sombra igual a amenaza;* sentimiento enormemente familiar a los niños y a no pocos pistoleros. Los niños tienen entonces "te-

rrores nocturnos". Terrores enloquecedores, metafísicos, que no pueden explicar ni imaginar, a pesar de los esfuerzos irritantes de los adultos para forzarlos a "soltar" lo que les ha asustado o lo que les asusta. Miedo al peligro. Miedo que no puede justamente canalizarse en ningún objeto. Lo real está siempre por debajo de la esencia. Todo niño lo sabe. Auscultándome atentamente, sentía que lo que me retenía allí, en la fosa de ese sentimiento de persecución (¿por quién? ¿por qué?), era la fascinación de sentirme amenazado, no carente de cierta atracción, cierta aquiescencia ante el terrible sentimiento.

Yo había estado siempre cerrado a esta concepción de la persecución. ¡Qué falta de orgullo, había siempre pensado, reconocer, a pesar del ejemplo de grandes escritores, locos perseguidos, en los otros a enemigos y enemigos poderosos! Creía comprender esta vez. Lo que contaba no era la *mise en scène* de los perseguidos. Ellos habían empezado por percibir la amenaza, por sentirse amenazados. Inmediatamente después, habían descubierto los amenazantes (que, por otra parte, servían más o menos para el caso).

La impresión producida por las grandes presencias que me rodeaban, había sido ya franqueada por mí. Me había dejado ir, aunque de manera anormal. En lugar de observarla como un signo o una pauta de comparación, la había sufrido como algo hipnotizador. Había sucumbido al signo dramatizador del parque. Era el sentimiento en su estado puro. No; era más bien el sentimiento visto como un abismo. Me zambullía en él. Estaba de nuevo perdido, puesto que no veía la salida. Estaba hipnotizado por la persecución, pero sin preocuparme en absoluto del perseguidor. Soy bastante perezoso.

Aun así, eso iba demasiado lejos. Había que actuar. Era tiempo ya de hacerlo. Salí del parque y me puse a caminar, a grandes pasos, ruidosamente, en dirección al mar.

Sin duda había yo aplicado un mecanismo conocido a algo ignorado. Y hasta había habido cierta coquetería hacia esta persecución que tanto me había intrigado y de la cual no podía dejar pasar la apari-

ción sin tratar de advertir su existencia. En todo caso ¿es que ese abismo [1], en el cual me deslizo apenas me siento fatigado, no dejará nunca de acecharme?

Capítulo V del libro *Miserable Miracle.* Copyright by "Editions du Rocher" (Mónaco, 1958). Prohibida su reproducción en todos los países, inclusive la U.R.S.S.

(*Traducción de Carlos Viola Soto*)

HENRI MICHAUX

EPILOGO *

Al aparecer esta obra, una década atrás, los estudios de áreas, particularmente de las "áreas de frontera" con su ecología, iconografía y psicología social propias, no se habían configurado aún como disciplinas científicas sistematizadas, y, de existir entonces algunos trabajos en ese sentido, yo los desconocía. Los elementos básicos, sin embargo, ya están puestos aquí anticipadamente a mis conocimientos en la materia. Me satisface, sin orgullo, confirmar que el tiempo trabaja conmigo.

Martín Fierro es una obra de fronteras, como lo dice el poema y yo lo especifico en mi texto. Pero no lo es sólo por su ubicación geográfica e histórica, geopolítica o gehistórica, como hoy se dice, sino mucho más porque los elementos integrantes configuran aquella situación que la sociología rural y el estudio de áreas investigan. Colocado el Poema en su lugar y tiempo, con todos sus elementos ambientales, encuadra perfectamente en un panorama concreto, y el campo y su habitante tienen una iconografía y una psicología que pueden determinar casi entero el repertorio del aspecto más importante y significativo de toda la vida argentina, que momentáneamente puede calificarse, correlativamente, de "frontera de la inmigración".

Este es un libro que, aparte de otros motivos determinantes, obligatoriamente debía escribir para atemperar la soledad de *Radiografía de la Pampa,* del cual vino a resultar exposición preparatoria, y que se articula con *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson.* La trilogía cons-

[1] La expresión de mi rostro en el espejo, que pudo ejercer tanta influencia sobre mí, era, por otra parte, más la expresión de un hombre que huele el abismo, que la de un enemigo.

* Para la reedición de *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro.*

tituye un estudio etnológico, histórico y antropológico de la República Argentina en su complexión constitucional. Para *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* utilicé una parte de la documentación acopiada para el que lo sucedió cronológicamente, y otra parte para el que le sigue, no usadas entonces. Entre las obras documentales reunidas, *Martín Fierro* figura en los primeros términos, como muchísimas otras omitidas, puedo asegurarlo, en la bibliografía sociológica, histórica y literaria oficial y docente. Pertenece a la sociología, la historia y la literatura que no se enseñan aunque son las que vivimos. O figuran a título de curiosidad, por referencia en el cambio y progreso de nuestras costumbres, en el perfeccionamiento de las instituciones. Y como lo pintoresco ha pasado a ser lo esencial, la máscara se superpuso al cuerpo desnudo.

La exégesis ha sido muy difícil y dificultada por la falta de autoridades canónicas a que acudir en las situaciones más enojosas, verbi gratia: cuanto se refiere a la vida misma de la frontera, la lucha con el indio, el verdadero papel que ha jugado en el drama nacional, sin defensores ante el tribunal que consagró la justicia, "por necesidad", de su exterminio, y la lucha y conjugación de la civilización invasora y la barbarie vencida. Igualmente acontece con el habitat amplísimo que ocupó, lo cual justifica la exposición de los temas que ocupan este segundo tomo. Mi trabajo evita, correlativamente, que vuelva a inquirirse si la civilización de frontera de *Martín Fierro* era de horda, de tribu, de la era pastoril, del período prejurídico, etc., problemas tan comunes en los comentarios desaprensivos del Poema y del ambiente histórico en que se desarrolla; asimismo el discrimen de civilización y barbarie. Cuestiones ociosas que es preciso cancelar definitivamente.

Aunque no haya logrado ponerlo de manifiesto de manera convincente, sea por las dificultades a que aludí o por las que sólo existieron para mí, debe reconocerse que la exégesis es ardua de por sí; pues ha sido necesario potenciar una estética nueva, prescindiendo en absoluto de las preceptivas tradicionales que, desde Aristarco y Horacio, suelen patrocinar la crítica literaria entre nosotros. Potenciar, de consuno, una visión histórica y social inéditas y una lingüística rural ad hoc. El nuevo juicio estético hubo de basarse en fundamentos y preceptos recogidos, precisamente, de las fuentes cegadas por los preceptistas y críticos. Además, todavía no ha adquirido categoría magistral la literatura "fuera de la ley".

Atribuyo a este género de dificultades el hecho de que en diez años mi obra no haya sido tomada en cuenta por quienes con harta frecuencia se ocupan del Poema, dando por inexistentes las reflexiones aquí repetidas con acaso excesiva prolijidad. A este respecto es un índice de que la marcha de la erudición sigue el ritmo de los conductores de la opinión política que se imparte desde los comandos de la Capital Federal. De-

pende también, la valoración aún episcopal, del grado de transformación que a juicio del lector han experimentado el medio y las condiciones de vida del campesinado actual. Para quienes creen, con criterio marxista trivial, que con el cambio de las herramientas de labranza se opera el cambio instantáneo de la psicología del labrador —lo cual ocurre, pero a largo plazo—, el país ha cambiado de índole y el Poema es una pieza arqueológica cuyo habitat es la vitrina del museo. Mi labor habría sido la del taxidermista que cree dar vida al ejemplar anacrónico de una especie extinguida. Yo pienso de otro modo, diametralmente opuesto.

A los diez años de publicada la primera edición de esta obra, pues, debo reconocer que en algo han cambiado el panorama y el clima de nuestra literatura, y que se ha acortado la distancia que separaba a Martín Fierro, como gaucho matrero, de sus compatriotas urbanizados, por acercamiento recíproco. Ha sido necesario un trauma profundo para que abriéramos los ojos. Estamos ahora mejor avenidos con la vida social repudiada en él. Los nuevos personajes que van apareciendo en las letras, presentando con otro lenguaje y otros derechos (los consuetudinarios y no codificados) la misma protesta contra la injusticia y la corrupción, van perdiendo la agresividad de reivindicadores y potenciándose como seres que todavía tienen que exigir un tratamiento más equitativo y confraternal. Sobre todo, los cánones y preceptos impuestos a la vida de la inteligencia por los cuestores del orden y el progreso administrativos, no cuentan ya como autoridad ni como preceptores. Ni se mencionan los críticos y pedagogos vigentes hace treinta años. No significan nada para la conciencia nacional que se va formando trabajosa y dolorosamente. Sólo sobreviven en la enseñanza universitaria. El escritor se siente más libre de expresar su mensaje sin compromisos y sin otras responsabilidades que las de su oficio, que interpreta como un deber exento de deberes.

Es ahora cuando advertimos que nuestra historia no es argentina siéndolo del país, y que mucho más que la de otros países que adolecen del mismo defecto, es exclusivamente política y militar. Este carácter tipifica de reflejo la modalidad de nuestra vida pública y de nuestras letras. Excepto capítulos de perspectiva —Mitre, López, Groussac—, el campo agreste, la vida y las costumbres naturales del hombre de campo, no son históricos. De ahí el gran valor documental de *Facundo* como auxiliar de la historia y de la etnología, además de modelo literario; el valor inmenso de las obras de W. H. Hudson como paradigma de una literautra de alto estilo.

Necesito ahora acentuar un tópico de polémica literaria que figura en esta obra. Existe un idioma universal para las ciencias, las artes y las letras; pero no un idioma único. La universalidad resulta de que contienen cada cual elementos humanos comprensibles y válidos en determi-

nado nivel de la cultura. El ser humano se entiende con sus semejantes, cualesquiera sean los medios de comunicación que emplee, pues su posición en el mundo y en la sociedad es la misma; igual su destino específico. Puede hablarse, pues, del destino del hombre en el cosmos. Una literatura alcanza madurez y sabor universales cuando, aun traducida a otras lenguas, conserva los elementos esenciales constitutivos. Lo que se pierde en la traducción son los valores técnicos y personales del artista, del poeta; de donde la traducción es un índice de universalidad. La ciencia es impersonal, se sabe. Lo personal es lo único, lo biográfico individual, no lo geográfico histórico. Obras complejas como *Martín Fierro* ofrecen ambos elementos, una parte de la cual es exclusivamente comprensible para el individuo que pertenece a una sociedad, a una agrupación que comparte la existencia y sus vicisitudes en su medio biológico.

Las grandes obras, que por eso denominamos con el sinónimo de universales, como la *Ilíada* o *Guerra y Paz,* significan un bien para todos, y se diría que condensan o contienen los denominadores comunes de la especie humana, su experiencia trascendental. Así acontece con todos los productos auténticos de la civilización y la cultura. En este sentido nosotros no hemos alcanzado a producir una literatura que revista tales caracteres, cualesquiera sean los méritos de las obras individuales. Se advierte de inmediato el valor relativo de lo anecdótico y pintoresco, meros componentes accesorios. Con pocas excepciones, lo que representa la literatura argentina es aquello perecedero que, aun meritísimo en este aspecto, no refleja lo específico del alma argentina, de su común denominador universal, que permita reconocerla como tal, según ocurre con la inglesa, italiana, francesa, alemana, cuyos autores representativos configuran una familia, a pesar de que se expresen en dialectos regionales. A través de los siglos, Shakespeare, Montaigne, Lope, siguen siendo actuales en lo que contuvieron de su raza. Burns, Moore, Thackeray son sajones; Hoelderlin, Rilke, George son germánicos; Dante, Alfieri, D'Annunzio son itálicos. Hernández es argentino, y aunque hubiera escrito en otro idioma (como Hudson) seguiría siéndolo hasta el caracú. ¿De muchos otros autores se puede afirmar lo mismo? Ello quiere decir que en ese terreno hay que explorar y sembrar. La tierra que debe delimitar una nueva agrimensura es la "frontera de la civilización", con su lenguaje y costumbres propios.

Con la adopción de una lengua extranjera por los países vencidos, se incorporan los vocablos como signos fonéticos juntamente con los signos semánticos de los mismos. Toda derrota sólo lo es a medias, y más inconclusa cuanto más violenta; toda ingestión de un voluminoso aporte inmigratorio es resistida orgánicamente. Por lo regular, la lengua invasora representa el habla de "mayor civilización", y suele emplearse antes que

por el pueblo por los funcionarios del gobierno. El pueblo se aferra, por reacción, con mayor apego a sus tradiciones. Tiene, esa lengua invasora, un carácter de clase, expresa tanto los objetos de una cultura superior cuanto las necesidades psíquicas que con ella se revelan. Suele dárseles en su empleo un sentido despectivo, como se advierte en el Poema. El "habla de la civilización" impone un tonus y destierra simultáneamente, con las voces en desuso por desuso de las cosas, las que representan costumbres, gustos, modalidades psíquicas comunes. La semántica del habla gauchesca es un elemento esencial que han descuidado los folkloristas, cuyo interés ha radicado asimismo en el aspecto pintoresco de la tradición. Las leyes de civilización son las escritas, desde el avasallamiento del vencido. La empresa y la dificultad consisten en trasladar al nuevo lenguaje de cultura la semántica que se desvanece con la fonética; precisamente lo que no se ha expresado ni siquiera se ha visto como una necesidad. Una literatura que derive de *Martín Fierro* tiene que ser distinta que otra que derive de *Allá lejos y hace mucho tiempo.*

La lengua de *Martín Fierro* tampoco puede estudiarse por el método de la lingüística estática, cuyo código es el diccionario vernáculo, que extrae el texto de una realidad viva y lo examina conforme a preceptos gramaticales. La verdadera gramática de la lengua que se vive, si puede tenerla en sentido estricto, es absolutamente inexpresable en la lengua académica, o requeriría un volumen para cada palabra. Exige, puesto que no existe un estado de conciencia ecuménica en el lector, un análisis dinámico de cada vocablo y cada giro, como asimismo de las irregularidades intencionales de construcción. Aunque en desuso en gran parte, es una lengua sumamente viva, que vive en el habitante y en las cosas que usa, aunque no la hable. Esa lengua nació, como se expresa en el texto, por reacción de la "lengua bárbara" contra la "lengua de civilización", del vencedor, del "godo". No la lengua del vencido (el indio) sino la del que, habiéndolo vencido, fué sometido a su vez y puesto en la condición del derrotado. Este Poema, inclusive por su lenguaje, representa una supervivencia bárbara en el ámbito de la literatura culta, y en la historia halló la misma resistencia que en las letras a reconocérsele una ciudadanía. Como consecuencia, es ímproba la tarea de reconstituir la parte medular de esa habla, que se condensa en dichos y refranes.

Los dichos, como los proverbios multiseculares, son piezas que una vez acuñadas se ponen en circulación y que siguen usándose aun cuando la efigie se desgaste. Hay un momento en que el dicho es entendido y empleado en el sentido semántico que tuvo, pero ha perdido nitidez, sabor, intención emotiva. Algunos de ellos han desaparecido por completo y no se los entiende ya: "hacer pata ancha", "se volvió pango", "lo sueltan como Longinos". Sin que yo quiera darle más importancia de la que el

hecho tiene en sí, deseo significar que un valor auténtico del Poema, representado y no constituído por el habla, se disipa en la misma área de donde es oriunda, y casi se pierde por completo en la sensibilidad del lector culto, que emplea la lengua escrita del forastero, del vencedor. Recoger de ella lo fonético y sintáctico es desnaturalizarla. Error más torpe en el exégeta, y en grado sumo si su formación intelectual es exclusivamente académica. *Martín Fierro,* he dicho, no puede ser explicado como lo siente por el paisano, que es el único que podría hacerlo, porque carece de medios eficaces de expresión cabal; y quien tiene los conocimientos y cultura necesarios para ello tampoco puede hacerlo, por ello precisamente, porque ha superado, si no anulado, su sensorium primario, subsistente en el rústico paisano.

Martín Fierro, además de ser una pieza documental de etnología de la cultura, es una buena brújula para orientar o aleccionar la producción literaria conforme a una tabla de valores más fidedignos, sinceros y humanos. Pero si hubiera de tomárselos de modelo para tratar de ajustar a él la nueva producción, yo lo rechazaría terminantemente. Aceptaría que lo fuese la obra argentina de Hudson. Contiene el *Martín Fierro* esos elementos de nuestra vida, de esencia étnica, que hallamos en otras literaturas exóticas y que son, casi en el mismo grado que las obras de arte, expresiones vivas y espontáneas de su "alma de la tierra". Nosotros hemos tomado como canon la práctica de utilizar los elementos vitales como accesorios y pintorescos, aderezándolos convenientemente para que resalte por contrate una figura embellecida; como si en un cuerpo sano y en un rostro hermoso se pusieran cosméticos y atavíos simuladores de salud y belleza. Nuestro territorio y nuestro pueblo son hermosos y rústicos, a pesar de que los han desbravado y embellecido. Embellecido o transfigurado por el procedimiento automático del mito, que eleva a categoría de devoción supersticiosa lo que con justicia debiera considerarse como vil y zafio. Si *Martín Fierro* contiene los elementos ruines y feos inherentes a la vida rural argentina en cierto período de su historia, indiscutiblemente representan valores y hasta virtudes humanas de excelente calidad. Ruin y feo es también el testimonio de Hudson, escrito con amor filial, y no creo que sus crónicas sean de menor jerarquía que las de las batallas por la Constitución. Serán respetables, y sin duda ejemplares, siempre que se las maneje con maestría y con conciencia de que esos materiales son de la carne del pueblo que somos.

De todos modos, los deberes del escritor son otros bien distintos que los del historiador áulico y del boletinero; y su responsabilidad incomparablemente más grande, no tanto en sus deberes profesionales cuanto por la influencia que ejerce sobre el lector, que es agente transmisor y fecundante de cultura. Esa gran literatura argentina que pudimos tener y

no tenemos, es una vianda riquísima en vitaminas indispensable para la salud y robustez del país. Porque poseyendo la materia prima y los artistas capaces de realizarla, se malogran por inhibición y falso sentido de la misión del escritor. Hoy, creo, el escritor se esfuerza en una empresa más noble que la del de hace treinta años; sabe que la disimulación nos ha conducido en bloque de pueblo e instituciones al actual desastre; sabe que la realidad verdadera, la inexorable y obstinada realidad, es el modelo que debe respetar, y que la veracidad es un mérito en el oficio cuanto un deber de conciencia. Pero escoge todavía lo pintoresco, y, en los asuntos, aquéllos que circunscriben la acción del personaje a un ámbito de individualidad, de modo que pueda alcanzar la jerarquía de un ente auténtico autónomo, mas no la de tipo representativo. Personajes como Martín Fierro pudieron pasar a un género de literatura que se caracteriza como antisocial, de rebeldía contra el orden injusto en que vive y lucha. En que vive y lucha para que el país obtenga su propia expresión y plenitud. Pero ese tipo de literatura que puedo denominar político no es, ni mucho menos, lo ideal. Se ha tomado a *Martín Fierro* como alegato contra los atropellos y arbitrariedades del poderoso que sojuzga al infeliz. Esto estaba en la mente de Hernández, según él mismo lo confiesa. Con lo que contribuyó a que creyéramos que no eran representativos de males endémicos sino afecciones individuales que desaparecerían desapareciendo las personas o moderándolas. Es elemental repetirlo, pero debo advertir que es absolutamente innecesario y quizá contraproducente que el autor abogue por una causa que debe promover en el lector el asumir la defensa espontáneamente y sin coacción ninguna. En el Poema este alegato resulta implícito y no configura el carácter de querella ni de propaganda reivindicatoria; pero es demasiado evidente, y me ha permitido correlacionarlo con la campaña periodística del Autor en la época de la Ida. El alegato debe estar contenido dentro del texto, diluído en él, como en Dostoiewsky, Maupassant, Zola o Proust, que denuncian la injusticia y la corrupción sin delatarlas, con lo que nos obligan a que lo hagamos nosotros. Esos autores, que cito como mero ejemplo, no se proponen escribir para demostrar ni para probar; dan testimonio ante un tribunal supremo inexistente en la tierra, que es el de la conciencia. Han sido sensibles a una clase de suerte o condición humana, y se expresaron en calidad de artistas y no de abogados.

Mientras escribía este epílogo, leo en el libro *Presenças,* de Otto María Carpeaux, el ensayo "¿Puede un asesino escribir un buen libro?" Se refiere a Villon. Lo menciono porque es la primera vez que encuentro interpretado con agudo criterio el tipo de poesía a que pertenece el *Martín Fierro,* y que ese autor considera, en las canciones de Villon, caso único en las letras. Dice: "La poesía de Villon venció al tiempo por su

simplicidad. Es una poesía de lugares comunes humanos, demasiado humanos —amor, desilusión, degradación, desesperanza, muerte—, lugares comunes expresados en un lenguaje muy directo. Habla como los hombres hablaban y siempre hablarán. Villon es el más desnudo, el más humano de los poetas." "Villon es plebeyo; es consciente de esa condición. Es portavoz de una revuelta social de mendigos y vagabundos, furioso contra los ricos inveterados. Quiere vivir como ellos, y confiesa con el más ingenuo de los materialismos:

Il n'est tresor que de vivre à son aise.

La comprensión total de *Martín Fierro* es imposible sin un contexto que represente en la literatura una conciencia del ser argentino auténtico, en la cual pudiera figurar al menos como un "outlaw". Aun si representara solamente una genuina particularidad de su idiosincrasia, la falta sería una mutilación de órganos vitales. También con lo malo y feo tenemos que hacer una historia y una literatura grandiosas, pues en el horno del Señor Alfarero toda materia es buen combustible. Hoy no es posible hacer el estudio de una obra cualquiera, como fenómeno aislado, como espécimen único, o sólo con referencias escasas, incompletas o maliciosamente desviadas. Cualquier obra se conecta con un texto mayor, con un contexto social donde halla su sentido cabal y su justísima absolución. Como poema es *Martín Fierro,* efectivamente, singular, pues debiendo incluírselo en una clase subalterna y plebeya, rebasa de ella y alcanza en su propia área rústica, "la frontera", las alturas máximas de las urbanas. Como pieza ecológica cultural hállase asimismo aislada, y lo estará si no se rehabilitan, como parte de la historia y de la geografía nacionales, las zonas mostrencas y de barbecho en la etnología y en la antropología culturales. Y así en la tierra como en el cielo. Martín Fierro, el paria, es "pendant" del poema *Martín Fierro,* y se encuentra todavía sin patria como antes sin familia. Me parece que la situación real de Martín Fierro, personaje fronterizo, sin familia ni patria, conciudadanos ni hogar, tiene que ser juzgada "in situ", sin traérselo a los tribunales de la jurisdicción urbana. El crítico, avezado en otros intereses, no supo cómo clasificarlo: si entre la crónica, la biografía, la ecología cultural, la etnología, la historia o la tradición oral de los "fogones". A la fuerza se lo quiso sacar de la frontera. Era necesario, de todos modos, arrancarlo de su orden específico para que pudiera examinárselo y dejara de pertenecer a la poesía de los asesinos. Mas en cualquier otro lugar que no en su gavilla quedaba suelto, desgajado del tronco gentilicio. En fin, aunque muy penosamente, y un poco en carácter de polizón, *Martín Fierro* ha ingresado en la literatura argentina, si bien en un capítulo apendicular que señala su bastardía, sin lograr penetrar en la historia ni

en la sociología. Es a lo que he llamado su muerte. La resurrección vendrá, sin duda, más tarde.

Muchos de sus abogados defensores consienten que pertenezca a la familia literaria, pocos a la histórica y ninguno a la gentilicia. Como ni el negro ni el indio aparecen en la historia militar argentina, cartabón-tipo de toda clase de enseñanzas, a pesar del importante papel que tuvieron en las guerras de la Independencia, el gaucho no figura en la psicología social. *Las Multitudes Argentinas, La Ciudad Indiana, Nuestra América, Evolución de las Ideas Argentinas* —porque debo citar algunas obras— sólo certifican el provecho que esa clase de estudios podría reportar, como el de los grupos diferenciados en una comunidad étnica (normandos en Inglaterra y Francia, lombardos en Italia, francos en el norte de Europa, celtas en Irlanda) que integran el *ethnos* nacional en otros países. No es una raza que se funde con otra dominadora ni una frontera bilingüe, pero el afán del gaucho por diferenciarse del "godo" como invasor condicionan fenómenos muy semejantes. Su lugar cabal, como pieza documental, estaría en una ecología o etnología de la cultura pampeana. No tenemos, que yo sepa, estudios ni obras que puedan constituir, ni a título precario y provisorio, un cuadro de esa clase. Martín Fierro permanece, pues, en calidad de extranjero o, según mis preferencias gramaticales, de expatriado. Esta es la situación del gaucho y la del Poema, cada cual en su respectivo clan, por lo que el paisano se sentía autobiografiado al escuchar recitarlo. La extranjería del uno implica la del otro, y ya el Autor había confundido desde el comienzo a su personaje con su Poema.

La historia —y con pena no puedo decir que la sociología, pues no existe— ha recogido sus materiales, en términos generales, con el criterio del compilador de memorias fiscales, de los archivos capitulares y de las obras que configuran la fisonomía monumental de la nacionalidad. Pues hay una historia "engagée", como hay una literatura que obedece a las directivas indeterminadas de la opinión pública y del buen gusto patriótico, en cuanto responde al compromiso táctico de perfilar cada vez más nítidamente esa imagen académica. Sé bien que toda historia nacional lo es, aunque no así la historia de los países limítrofes, que se escribe mejor desde afuera y que suele ser, si no es deliberadamente denigratoria, auténtica y ecuánime. He dicho de la historia hispanoamericana que es veraz si la escriben los vecinos (*Radiografía de la Pampa*).

Yo no pretendo, debo confesarlo otra vez, que sustituyamos una historia que ha recolectado sus piezas ejemplares con criterio de cicerone de museo por otra que recolecte las piezas desechadas que refutan la prueba de las anteriores. No quiero que se forme una antihistoria y una antiliteratura. Bien claro está mi concepto de que no deben ingresar

como tribu o fratría extraña en una confederación, sino conjugarse por cruza, tal como ocurre en las fronteras. Pretendo que una historia, como una literatura, que en muchos de sus aspectos son alotropías de una sustancia única, refleje todas aquellas cualidades significativas y esenciales que, además de ser veraces, sirvan para modelar una conciencia de la nacionalidad sobre la base de la verdad y la belleza. No creo que las tengamos; y el intento de nuestros revisionistas historiográficos, de ser sano, tiene de válido el que quiere introducir en la historia miembros vitales de ella injusta o intencionalmente suprimidos o desfigurados.

Hernández ha recogido del panorama y de la época en que sitúa a Martín Fierro, elementos que no eran significativos, a diferencia de como lo hicieron los poetas gauchescos anteriores, si entendemos por esto lo anecdótico y pintoresco. Los temas y personajes se le ofrecen como inherentes a una persona central, que es del tipo de los antihéroes creados por Dostoiewsky, y es evidente que no los ordena conforme a un plan o para servir al desarrollo de un asunto, sino como debieron dárselo a tal hombre en tales circunstancias.

Cotejar *Martín Fierro* con la literatura de su tipo que él mata —es otro de sus crímenes—, lugar y ambiente, es establecer discrepancias irresolubles, y es preciso una vista perspicaz para percibir que es distinto de sus congéneres, como señaló Lugones. Junto a ese Poema, los más rústicos (*Santos Vega,* de Ascasubi, y *Fausto*) resultan amanerados, y esto lo subrayo aquí porque es un dato restricto de un fenómeno de sublimación mítica común y general. Lo cual explica por qué el hombre de campo no se equivocó; olvidó los otros poemas y aprendió de memoria, a veces de primera audición, el de Hernández. El hombre de la ciudad no capta esas diferencias, que no son matices de estilo sino esenciales. Por eso comentaristas y no exégetas, como Tiscornia y Leumann, creyeron que la crónica policial podía suministrar antecedentes biográficos que echaran a perder el Poema. Criterio erróneo que presupone que el Poema pudo hallarse prosificado a priori en un prontuario de comisaría, al revés de como el *Cantar de Mío Cid* en las Crónicas. Criterio absurdo para el lector sagaz, pero no para el pedagogo.

Hernández creaba una forma de narrar en verso, al mismo tiempo que una técnica de seleccionar —de dejar sin contar— y sopesar. Elige lo invalioso, lo que no tenía merecimiento ni para el poeta gauchesco ni para el lector de poesía: lo que formaba la biografía auténtica del hombre sin biografía, con una vida que no valía la pena de ser contada —ni defendida. Exactamente la del Hijo Mayor, que ya no tiene prontuario ni proceso.

En fin, quiero referirme a la confusión de valores, de perspectiva, que es una invariante de nuestra producción literaria nacional. Me refiero a

lo esencial y a lo accesorio, a lo orgánico y a lo pintoresco, a lo histórico y lo social, que habitualmente no se disciernen con claridad, en parte debido a que la organización institucional del país ha desplazado a los márgenes, si no eliminado, el material humano, en ocasiones bárbaro, de nuestra vida nacional. Carne de nuestra carne que no solamente integra nuestra biografía, sino que contiene los elementos vivos más preciosos para que podamos formarnos idea justa de lo que somos, de lo que creemos ser, de lo que nos nutre y de lo que nos entretiene.

Lo pintoresco es siempre lo accesorio en cualquier obra que no se lo proponga ex profeso, pues hay una calidad artística bizantina en otra escala de valoraciones que legítimamente lo potencia. El grave error de nuestros escritores de intemperie, tanto o más que de los escritores de caballete, es que tal propósito ha influído para formar un gusto frívolo en el lector, poniendo el acento, más, centrando el eje de la acción y del interés humano en lo pintoresco y anecdótico. Pintoresco es también en este sentido, lo melodramático y lo patético. Compárese la diferencia abismal que existe entre la obra de Florencio Sánchez y las de aquellos autores que prolongan en el teatro de la city el melodrama de circo: Coronado y David Peña, por ejemplo; y entre los que cultivan una narrativa de arrabal sumergidos en el ámbito biotécnico de la urbe metropolitana. ¿Por qué el teatro nacional, que correlativamente se intenta y se malogra por las mismas dificultades que tuvo el Poema, y por la concepción policíaca de los rudimentarios imitadores, desde Fontanella en adelante, no prosperó? ¿Por qué la narrativa, dechado de los defectos escénicos y melodramáticos que era preciso proscribir categóricamente, cultivada por Eduardo Gutiérrez, tampoco sirvió para colocar los cimientos de una gran literatura? El error, o el equivocado concepto de lo genuino nuestro, del nosotros étnico, condujo al otro inverso de creer que la crónica policial, por serlo —y de haber valido como génesis de *Martín Fierro*— era cantera para la creación artística, como pensaron Gutiérrez y sus secuaces, precipitando un género recién nacido y con magníficas promesas en los archivos de las comisarías de provincia. Así nacieron "Juan Moreira", "Hormiga Negra", "Juan Cuello", y así el género fué asesinado.

La descripción que tenemos de las cosas y costumbres de la pampa acopian un material anecdótico más que etnológico, porque han sido recogidos por exploradores y cronistas al azar y según el capricho o la curiosidad del viajero en su tránsito. No hay dónde ubicar una obra como *Martín Fierro,* insisto, y de ahí que su carácter singular, por los méritos literarios, se asocia a la suposición de que es singular por única; pues lo cierto es que Hernández sabe evitar lo pictórico porque es un "cantastorie" (Sarmiento acuña la palabra) de la pampa, no un viajero. Bús-

case en el Poema lo que está de más. Este es un interés lógico y comprensible en el forastero que recorre el país como observador ocioso o como turista, pero impropio del que vive en él y forma parte de él. En lo fundamental, una obra tal carece de ese valor inherente a las que pertenecen a un grupo ya clasificado y sistematizado, del que se tiene conciencia, empero, de que es oriundo de los corrientes textos de lectura.

En Hudson encontramos la esencia de lo que espiga Hernández, pero exento de lo grosero y ordinario que éste conservó como requisito probatorio de su veracidad. Tiene que justificarse. Hudson no lo necesita, y no por eso ha alterado la fidelidad de su verismo. Los elementos son los mismos, pero su habitat es inmensamente más amplio, pues *Martín Fierro* es la frontera, sin vida de comunidad, sin familias, mujeres ni niños. Hudson es el mismo panorama completo. Entonces, por cotejo, advertimos que *Martín Fierro* puede considerarse una obra intencionada, que trata de demostrar y probar una tesis de la campaña periodística del Autor, que está aquí y no en Inglaterra. Hudson es absolutamente neutral. Ama tanto, o mucho más que Hernández su tierra, y lo fundamental; no sólo no usa la lengua popular (la semántica perdura, sin embargo) sino que la escribe en un inglés de alto estilo. Y la pampa está ahí, en inglés. En el panorama de *Allá lejos y hace mucho tiempo, El Ombú* y los otros cuentos, *Días de Ocio en la Patagonia,* el Poema ocupa una zona ecológica limitada; y particularmente agreste. Hudson también es agreste, pero no así. Es seguro que Hudson detestaba más cordialmente que Hernández la civilización importada, las tropelías del juez de paz y el comandante, mas no los colocó en el centro de su obra porque no era abogado ni político. Y no los colocó porque calaba más a lo hondo de nuestra vida, ajeno a las contiendas parlamentarias, de la que ambos personajes eran episódicos en tanto no se substrajeran de ellos los signos perdurables y ecuménicos que pueden hallarse, transfigurados, en los magistrados y funcionarios consecutivos. Tarea tampoco del poeta sino del sociólogo. El clima agreste impalpable lo impregna todo y, sin embargo, no se lo percibe. Lo que se ve en *Allá lejos y hace mucho tiempo* es lo que no se ve en *Martín Fierro,* y así recíprocamente. El Poema tiene el mérito más que de un corte vertical en el paisaje, el de una lámina anatómica.

Con estos dos autores, esencialmente argentinos, tenemos dos baquianos dignos de confianza para el reconocimiento del país en su vasta, ilimitada frontera, y para poder trazar la ruta que pueda seguirse hasta en la noche. Cuando sepamos qué país habitamos y con quiénes, sabremos lo que somos y lo que debemos hacer.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

RAGNARÖK

En los sueños (escribe Coleridge) las imágenes figuran las impresiones que pensamos que causan; no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos. Si esto es así ¿cómo podría una mera crónica de sus formas trasmitir el estupor, la exaltación, las alarmas, la amenaza y el júbilo que tejieron el sueño de esa noche? Ensayaré esa crónica, sin embargo; acaso el hecho de que una sola escena integró aquel sueño borre o mitigue la dificultad esencial.

El lugar era la Facultad de Filosofía y Letras; la hora, el atardecer. Todo (como suele ocurrir en los sueños) era un poco distinto; una ligera magnificación alteraba las cosas. Elegíamos autoridades; yo hablaba con Pedro Henríquez Ureña, que en la vigilia ha muerto hace muchos años. Bruscamente nos aturdió un clamor de manifestación o de murga. Alaridos humanos y animales llegaban desde el Bajo. Uno voz gritó ¡*Ahí vienen*! y después ¡*Los Dioses*! ¡*Los Dioses*! Cuatro o cinco sujetos salieron de la turba y ocuparon la tarima del Aula Magna. Todos aplaudimos, llorando; eran los Dioses que volvían al cabo de un destierro de siglos. Agrandados por la tarima, la cabeza echada hacia atrás y el pecho hacia adelante, recibieron con soberbia nuestro homenaje. Uno sostenía una rama, que se conformaba, sin duda, a la sencilla botánica de los sueños; otro, en amplio ademán, extendía una mano que era una garra; una de las caras de Jano miraba con recelo el encorvado pico de Thoth. Tal vez excitado por nuestros aplausos, uno, ya no sé cual, prorrumpió en un cloqueo victorioso, increíblemente agrio, con algo de gárgara y de silbido. Las cosas, desde aquel momento, cambiaron.

Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del Islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica. Sus prendas no correspondían a una pobreza decorosa y decente sino al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga. Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos.

Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses.

JORGE LUIS BORGES

EXPERIENCIA VIVA Y CREACION LITERARIA

Le Malentendu

Hace algún tiempo discurría yo sobre las relaciones entre la experiencia viva y la creación literaria a base de un texto cervantino, un episodio del *Quijote,* obviamente sacado de una anécdota corriente, que entonces pasaba por sucedido, y quizás lo era. Quiero ilustrar aquí, hoy, aquellas relaciones con otro ejemplo, éste contemporáneo nuestro: el del drama *Le Malentendu,* de Albert Camus.

Cuando su estreno, circuló la versión de que el autor había tomado el argumento de una noticia periodística. Las circunstancias particularísimas de un asesinato cometido en Checoslovaquia, y en el cual, por coincidencia asombrosa, crimen y castigo concurrieron en la misma acción, de modo que sus autores en el pecado llevaron la penitencia, eran bastante para impresionar al joven escritor francés que preparaba su primer libro. En *L'Étranger,* el protagonista, él también un asesino, encuentra en su celda de la prisión un pedazo de periódico viejo. "Relataba —dice— un suceso, del que faltaba el comienzo, pero que había debido ocurrir en Checoslovaquia. Un hombre había salido de una aldea checa para hacer fortuna. Al cabo de veinticinco años, rico, había vuelto con mujer y un hijo. Su madre tenía un hotel con su hermana en su aldea natal. Para sorprenderlas, había dejado a su mujer y a su hijo en otro establecimiento, y había ido a casa de su madre, quien no lo había reconocido al entrar. Por broma, se le ocurrió la idea de tomar un cuarto. Había mostrado su dinero. Por la noche, su madre y su hermana lo habían asesinado a martillazos para robarlo y habían echado su cuerpo al río. A la mañana vino la mujer y, sin saberlo, reveló la identidad del viajero. La madre se ahorcó. La hermana se tiró a un pozo" [1] Es el argumento que luego desarrollaría Camus en su drama *Le Malentendu.*

[1] Il relatait fait-divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de ving-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa soeur dans son village natal. Pour les surprende, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère

Por supuesto, no es la primera vez que un hecho real, sacado de los "sucesos varios" o miscelánea periodística, sirve de base a una invención poética. El caso de Flaubert con su *Madame Bovary* es archiconocido. También de Federico García Lorca se sabe que tomó "la idea" para *Bodas de sangre* de una noticia leída en el diario. Respecto de Camus, he querido cerciorarme, y se lo he preguntado. En carta fecha 30 de octubre de 1958 me responde: "Leí el suceso que sirvió de tema al *Malentendu* en un periódico, hace casi veinte años. No podría, pues, darle la referencia exacta. Se trataba, sin embargo, de un diario francés, publicado en Africa del Norte. Añado que lo leí durante el verano, estación en la que, usted lo sabe, los periodistas publican con frecuencia informaciones enteramente inventadas"[2].

Prudente cautela ésta. En efecto: quiero aportar aquí un texto que, no siendo sino muy accesible, nadie que yo sepa ha recordado en esta curiosa conexión. Pertenece al relato que hizo Sarmiento de su viaje a España en 1846, donde, al narrar su ida en diligencia desde Madrid a Andalucía se detiene en una peripecia ocasionada por los bandoleros. "El antiguo bandido existe, pués!, yo lo había echado a cuento", exclama Sarmiento (y cito de la reimpresión hecha en París, Belin, 1909). Los viajeros esperan el relevo de su coche en una posada de Manzanares, durante cuya velada, bajo la impresión del temor, salen a colación varios sucedidos. Y Sarmiento escribe: "En fin, otro (estudiante) llegó de afuera asustado, aterrado. ¿Saben ustedes lo que ha sucedido en Moral ahora poco? ¡Cosa horrible! Hai una familia compuesta de la madre i dos hijos; la una casada vive en un paraje no distante, i un hermano que salió niño para América volvía con una buena fortuna en doblones. Llega a casa de la hermana casada, se hace reconocer, i le cuenta la buena nueva, anunciándola que va a casa de su madre de quien no se hará reconocer para darle un chasco. Al día siguiente la hermana va a la casa paterna, i signo ninguno esterior le indica la presencia de su hermano. ¿I el viajero?, pregunta. —¿Qué viajero?, le contestan madre e hija despavoridas. —El viajero que vino a alojarse. —No ha venido nadie, contesta la madre, pálida. —Se fué esta mañana, contesta al mismo tiempo la hija. —Pero, madre, era Antonio que venía de América, rico.

et sa soeur l'avaient assassiné a coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La soeur s'était jeté dans un puits.

[2] J'ai lu le fait-divers qui a servi de sujet au *Malentendu* dans un journal, il y a près de vingt ans. Je né saurais donc pas vous donner de réference exacte. Il s'agissait cependant d'un journal français, publié en Afrique du Nord. J'ajoute que je l'ai lu pendant l'été, saison où, vous le savez, les journalistes publient souvent des informations entièrement inventées.

—¡Antonio!, ¡mi hijo!, ¡mi hermano!, esclaman mezándose los cabellos, i el corazón no me había dicho nada! ... Madre i hermana lo habían asesinado en la noche, por apoderarse del saco de onzas!!! ... —La compañía que estaba en torno del brasero se quedó pasmada, o yo veía parárseles a todos de horror los cabellos, escepto a mí, que dije, con tono autoritativo, es falso, señores, eso es un cuento. Todos se volvieron hacia mí, mirándome de hito en hito por la extrañeza de la afirmación, pues sabían que yo no conocía los lugares ni las personas. Este cuento lo he oído en América hace doce años; la escena tenía lugar en la campaña de Córdova, el mozo volvía de Buenos Aires, i lo mataron como aquí madre i hermana con el ojo del hacha, de donde deduzco que ni entonces ni ahora ha ocurrido tal cosa. Son ciertos cuentos antiguos que corren entre los pueblos".

Ciertos cuentos antiguos que corren entre los pueblos: el *fait-divers* que Camus leyó en un diario norte-africano, y que tanto impresionó su imaginación, era, según él sospecha, lo que en la jerga periodística suele llamarse una "serpiente de mar", hecho ficticio y extraño del que se echa mano para suplir la falta estival de informaciones. Pero el crimen que recae sobre la cabeza de sus autores tan dramáticamente, como el descomunal monstruo marino que cada verano asoma a las playas septentrionales, responde sin duda a alguna necesidad muy honda del espíritu humano, y proviene de quién sabe qué insondables abismos.

En cuanto al problema de las relaciones entre la experiencia viva y la creación literaria, tenemos aquí el caso, muy ilustrativo, de un autor que, creyendo apoyar la suya en un suceso real, reelabora, sin saberlo, un cuento folklórico arraigado en el terreno elementalísimo de los mitos.

FRANCISCO AYALA

CRONICAS

PARA SUSANA SOCA

La última carta que le escribí a Susana Soca quedó sin contestación, y es probable que no la haya recibido. La eché al correo hace poco más de un mes. Ignoraba que Susana ya se había ido a Europa y le pedía que me enviara una nota o un artículo ampliando lo que me había contado en enero de 1957 sobre Pasternak. A mi regreso de los Estados Unidos, el barco hizo una larga escala en Montevideo. Pasé parte del día con Susana, que había regresado de Rusia poco tiempo antes. Almorzamos juntas, salimos en automóvil a recorrer playas y el nombre de Pasternak volvió con insistencia en nuestra conversación. Susana, que se interesaba mucho por ese escritor, me puso al corriente de los problemas que ya se le habían presentado: publicarlo podría hacerle daño, aseguraban algunas personas. Pasternak no pasaba de ser "un nombre" para mí, en esa época, y escuché a mi amiga uruguaya sin prestar a los conflictos que me planteaba la importancia que hubieran tenido para mí, de haber yo leído *El doctor Jivago* (manuscrito inédito). Recordando aquella conversación y creyendo que no sólo a mí, sino a los lectores de SUR, había de interesar lo que Susana me dijo hace exactamente dos años, pensé en rogarle que volviera a contar, por escrito, lo hablado en un hotel de Montevideo. Lo pensé demasiado tarde.

Antes de ayer, ni se me ocurrió que entre los 36 pasajeros muertos en el accidente del avión de la Lufthansan estaba Susana. Me estremecí de horror, recordando tormentas cruzadas entre nubarrones y el pánico que a veces he sentido, casi sin ton ni son, cuando he volado. Contrariamente a lo que se repite: "Es tan corto que ni hay tiempo para darse cuenta de lo que ocurre", creo que nunca falta tiempo. Un minuto, treinta segundos, cinco, pueden ser eternos. Una hora puede igualmente pasar en "un segundo", como se dice con razón. El tiempo no se mide por los relojes, sino por su contenido. Siempre he tenido miedo de tener tiempo de tener miedo. Ojalá no lo haya tenido Susana.

Su nombre atrajo, ayer, mis ojos en la quinta página de "La Nación". "Falleció en Río de Janeiro". Quince días antes, me escribía Roger Caillois, de París, que iba a almorzar con ella. No me decía que estuviera enferma. Todo esto lo pensé en un santiamén, antes de que mis ojos llegaran a "entre las víctimas del accidente aéreo..."

Si me había estremecido al leer que 36 pasajeros anónimos habían muerto en

el accidente, ahora que la catástrofe llevaba una cara, unos gestos, una voz conocidos, quedé paralizada de horror y compasión. Todos los lugares comunes tan ciertos, que salen de bocas indiferentes o acongojadas, sobre "lo poco que somos", y "la fragilidad de la vida" se me hacían carne, como si de golpe tuviera la evidencia de participar en la muerte de los 36 pasajeros y en la de Susana en particular (pues es a ella a quien veo); como si esas muertes ajenas fueran también nuestra propia muerte palpable, esa muerte que casi siempre se nos presenta con carácter remoto, excepto cuando una muerte cercana nos sensibiliza a *eso* en que también quedamos unidos, pues conmorimos tanto como convivimos.

Susana Soca. No recuerdo cuándo la vi por primera vez. Pero sé que últimamente la he conocido más y mejor que en todos los años anteriores y me parece que sólo últimamente descubrí algo de lo mucho que ocultaba esta mujer tan fuera de lo corriente. Sorprendía; pues daba la impresión de ser indecisa y sin embargo nada de lo que hacía, de lo que ha hecho, se puede llevar a cabo con indecisión. Desconcertaba; pues daba la impresión de ser tímida, y sin embargo lo que solía emprender estaba reñido con la timidez. Basta hojear algún número de la lujosísima revista que fundó y costeaba para darse cuenta de cuáles eran sus gustos y sus preferencias literarias. "La Licorne" llevaba el nombre que merecía. Susana se quejaba de lo difícil que era difundir esa revista. ¿Pero no es acaso el destino de toda revista de tipo unicornio? ¿Sobre todo en países vehementemente vacunos? Susana sufría de estas dificultades invencibles, por el momento. Pero no se descorazonaba. Y es gran mérito no descorazonarse en países tan ingratos como los nuestros. Tan ingratos para quienes se obstinan en querer alcanzar un alto nivel literario, buscando con afán colaboradores de calidad en su propia tierra y en el extranjero.

Cualquier proyecto o plan cultural de jerarquía encontraba siempre un eco en Susana Soca. Y al decir eco, digo mal. Encontraba un apoyo. Todo cuanto tocaba al campo literario despertaba su interés. Y el interés de Susana por las cosas del espíritu no era eso que los americanos del norte llaman "lip service". Interesarse, para Susana, era pasar del dicho al hecho. Cosa rara, también, en nuestro vasto desierto: Sudamérica. Por eso, y aunque más no fuera (y había más), Susana era una *rara avis*. Mucho pierde el Uruguay al perderla, y no hay pérdida para los uruguayos que no repercuta entre los argentinos.

Dice "La Nación" en su nota necrológica: "Dotada de una sensibilidad muy refinada, su vocación de escritora fué posiblemente cohibida por una noción de sutileza un poco inhibidora". Al recordar ciertas conversaciones que tuve con ella, al recordar ciertos juicios muy acertados y agudos que oí de sus labios, pienso que mucho de cierto tienen esas palabras. Susana nunca temió ni se cuidó de equivocarse al repartir dinero en sus empresas literarias a troche y moche. Pero no actuó con igual carencia de cautela cuando se trató de dar por escrito su sentir o su pensar.

Con tiempo, se examinarán en SUR los números de "La Licorne" y se hablará de esa revista, obra de Susana Soca. Nos toca hacerlo, pues sabemos muy bien lo que significa haber defendido sola, contra la insensibilidad literaria de la mayoría... y hasta de las minorías, una revista en que uno trabaja para perder dinero, en que uno se desvela para recibir críticas malévolas, en que uno se desvive por dar "lo mejor" y tiene que soportar, en recompensa, el injusto ataque de los susceptibles

que se creen menospreciados o la indiferencia inconmovible de la floreciente incultura sudamericana.

Susana Soca solía hablar de todo esto sin inmutarse. En Europa, había chocado con otra clase de inconvenientes y de incomprensiones, no menos amargos. Los contaba con gracia, sin darles jamás un tono trágico, sino más bien cómico. Esto tampoco estaba de acuerdo con las típicas reacciones de los sudamericanos (¿por qué no hablar con franqueza de nuestros defectos?) que toman todo cuanto hiere su amor propio a la tremenda. Un día me contó, con esa risita y esa prisa en el "débit" que la caracterizaba, que habían dado un té o un cocktail en honor de "La Licorne", en París. "¿Cómo fué?", le pregunté. Me contestó: "Figúrate que no me habían invitado"... y se reía. "Qué cosa más graciosa..." Y contada por ella, tenía gracia esa grosería. Tampoco sé si Susana era capaz de inventar *eso,* que daba la pauta de cierta manera de obrar. *Se non e vero e ben trovato.*

Así era la Susana Soca que conocí. O más bien dicho, la que aprendí a conocer en los últimos años. Contradictoria y fiel a sí misma, fiel a su signo. Insegura y segura. Indecisa y decidida. Aparentemente distraída, y atenta, en lo hondo. Extraña. Generosa. Inquieta. Escuchando lo que parecía no oír, viendo lo que parecía no mirar. Observando el mundo al sesgo, sonriendo del mundo al sesgo, como para protegerse de temidos golpes frontales.

Nunca hablaba solemnemente de sí misma.

Estas líneas, como la última carta que le escribí, no le llegarán. Están escritas, sin embargo, para ella. Para que sepa cómo la siento.

Miércoles 14 de enero, Mar del Plata

VICTORIA OCAMPO

P. S. Hoy, sábado 19, acabo de recibir una postal de Susana. "Querida Victoria: Me enviaron tu carta cuando salía para Roma. Gran gusto en ver la letra inconfundible y segura. Vuelvo a París para tomar el avión el 10 y nos comunicaremos allá. Aquí, muchas personas, entre otras las de *Tempo Presente,* me preguntaron por ti y te esperan. Está en París X., que se fué al Arca. Yo había hablado por teléfono con Lanza a Marsella. Quedamos en que haría tres conferencias en mayo. Me ayudará Z., que estaba en El Arca y que volvió a Montevideo. Lamento no poder detenerme en El Arca. *Meilleurs souhaits.* SUSANA."

SUSANA SOCA, "LA LICORNE" Y PASTERNAK

Para mí la imagen de Susana Soca quedará siempre unida a "La Licorne". Esta revista era su portavoz, su máximo empeño, su razón de ser literaria ante sí misma y para los demás. Pero ¡ay!, aunque algún ejemplar acompañara siempre a Susana en sus desplazamientos (recuerdo el que sobresalía de su valija de mano durante el trayecto aéreo que casualmente hicimos juntos de Madrid a París, diciembre de

1958, solamente un mes antes del otro viaje en que ella, retornando a su nativo Montevideo, encontró la muerte), "La Licorne" no alcanzó a ser su talismán. Será, sin embargo, para el futuro, el testimonio más noble de su paso por la vida, la huella más perdurable de su desinteresada entrega a las letras, a las artes, a la amistad. Porque en Susana Soca, como en otros espíritus de pareja formación y linaje, lo afectivo mandaba tanto o más que lo intelectual; mejor dicho, ambas potencias convergían hacia el mismo vértice de la calidad. Quienes, entre los suyos, cicateramente, con visión de corto radio, no supieron a veces valorar debidamente su exigencia de niveles, habrán de comprobar ahora, con la desaparición de "Entregas de La Licorne", un hueco no colmado. Y, por nuestra parte, cuando en lo sucesivo desembarquemos en Montevideo, a la nostalgia de Julio J. Casal —quien con su revista "Alfar" había representado hasta hace pocos años otro núcleo literario—, habremos de sumar el vacío hecho en aquella casa de la calle San José, donde Susana Soca, rasgando la penumbra que cubría siempre los salones, mantenía encendida una luz espiritual, una ventana abierta del Uruguay sobre el mundo.

¿Qué eran, cómo habían nacido aquellas pulquérrimas, suntuosas, espaciadas "Entregas de La Licorne"? Entiendo que dado el exiguo radio de expansión en que forzosamente se desenvolvieron, ciertas precisiones, con respecto a una audiencia algo más amplia, no habrán de ser superfluas. "La Licorne" —así se titulaban los dos o tres números de su primera fase— vió la luz en París, donde Susana Soca había vivido los años de guerra e inmediatamente posteriores, en 1947. Ella explicaba que al poner su revista bajo el signo del Unicornio lo "hizo pensando en *la licorne hissante et non passante,* es decir, en la figura astronómica que representa una constelación pequeña y discreta, perteneciente al cielo del norte y vista desde el sur". Mas para muchos esa imagen se asociaba más bien a la Dama del Unicornio en la famosa tapicería, y para mí concretamente evocaba los muros añosos de Cluny, junto al boulevard Saint-Michel, desde el café de la esquina; en cualquier caso, venía a ser un tributo más al tradicional parisianismo suramericano.

La revista reapareció más tarde, en 1953, en Montevideo, convertida en "Entregas de La Licorne". Mestizaje lingüístico poco feliz, pero que delataba por su doble vertiente la bifurcación de intenciones y de culturas en que se movía su promotora. Bifurcación que ella no quiso destruir, sino armonizar y canalizar, revelándonos un estado de ánimo que no era la primera en experimentar dentro del área de las letras rioplatenses. "Yo escribía —nos dice en la presentación del primer número uruguayo— en una lengua y hablaba en otra, y la separación entre las dos iba adquiriendo caracteres de angustia. En aquel tiempo, pensando en el mundo hispánico, hice mía la frase de Turgueñev en la que afirma haberse sentido, durante años de vida en el extranjero, secretamente sostenido por el inmenso poder de su idioma. La otra razón fué el comprobar entre los franceses, en general, una actitud nueva: la tendencia a salir de sus propios centros, en busca de cierto intercambio con el mundo exterior." Que este último supuesto no fuera luego corroborado por los hechos, y las letras de aquel país siguieran siendo, salvo para minorías y especialistas, más centrípetas que centrífugas; que el "intercambio de lenguas y literaturas", buscado generosamente por Susana Soca, sólo funcionara en un sentido, sin reciprocidad, ya no es culpa de ella.

El mismo afán de salvar distancias y conciliar contrarios se advertía en el papel

de mentor o inspirador de la revista que adjudicaba por un lado a Paul Eluard y por otro al dominicano P. Couturier, uno de los renovadores del arte sacro. A ambas figuras, por cierto, hubo de dedicar conmovidos estudios-homenajes en su revista. Ésta comenzó —durante su fase parisina— ofreciendo un carácter de antología, agrupando bajo el signo de la gratuidad estética y de la intemporalidad deliberada, páginas curiosas y remotas (Tertuliano, Juan de Ávila, Góngora, Andrew Marvell), junto a otras de escritores del día que también soslayaban los temas del contorno. Y aunque más tarde —en su fase uruguaya— las "Entregas de la Licorne" se aplicaran en algunas páginas a la circunstancia, siempre hubieron de conservar, aun por el hecho de su periodicidad muy espaciada —uno o dos números por año— el sello de desinterés y lejanía que habían tenido años atrás sus modelos franceses: "Commerce", "Mesures", o alguna otra actual de inspiración pareja como *Botteghe Oscure* de Roma.

Pero no es mi propósito hacer un recuento o balance de lo que publicó o esquivó publicar "Entregas de La Licorne", ya que otros, participantes directos en su elaboración, podrán hacerlo con mayor intimidad; y por mi parte confieso cuán penoso, conmovedor me resulta reabrir ahora la colección, imaginando los afanes, las ilusiones y aun las indecisiones que Susana Soca puso en todas sus páginas. Tampoco he de apuntar el menor rasgo sobre la obra propiamente personal de Susana Soca, expresando únicamente el deseo de que sus amigos uruguayos no dejen de reunir en un volumen los escasos poemas que publicó en vida y algunas otras páginas inéditas que puedan encontrarse.

Quiero solamente acotar el particularísimo interés que ya tenía entonces y ha acrecido luego cierto artículo, "Encuentro y desencuentro con Pasternak", que Susana Soca publicó en el penúltimo número (9-10-1957) de su revista. Vistas a la luz de los acontecimientos posteriores (el Premio Nobel otorgado a Pasternak, su aceptación inicial y su forzada rectificación posterior, la excomunión por los suyos, las vicisituades experimentadas por el manuscrito del *Doctor Jivago*...) tales páginas ofrecen un significado particular, tanto por lo que dicen o insinúan como por lo que omiten.

Susana Soca, que no militaba en la secta prosoviética, que ni siquiera había sentido la debilidad de formar entre los "fellow-travellers", emprendió, no obstante, un viaje a Moscú. Lo hizo a sus expensas, sin el menor apoyo o compromiso oficial, movida exclusivamente por la devoción que había contraído hacia la poesía de Pasternak y el deseo de conocer a su autor. Pero he aquí que todos sus esfuerzos por acercarse a él resultaron extrañamente, misteriosamente frustrados. En el penúltimo día de su breve estancia en Moscú —Susana Soca sólo había conseguido un visado limitadísimo— cree, al fin, poder encontrarle, pero se le escapa de las manos. Cuando llega a la Asociación de Escritores, le dicen que Pasternak acaba de salir. Al día siguiente, horas antes de tener que dejar Moscú "irrevocablemente", para tomar un avión hacia Viena, pasa sus últimas horas llamando por teléfono a un número que le habían dado, sin recibir respuesta. Ella

se consuela pensando "que si bien, en un sentido general, había ido a conocer un mundo, en un sentido individual había ido a conocer a una persona. A una persona que no sólo no debía ver, sino que podría perfectamente haber visto".

Sin embargo, veamos el caso más de cerca, por nuestra parte. Tratemos de hacer algunas conjeturas, libres desde luego, pero perfectamente respetuosas, ante todo para la memoria de Susana Soca, y después para las precauciones o inhibiciones —no enteramente voluntarias— de Pasternak y sus amigos rusos. Porque hay un hecho que Susana Soca no cuenta en su artículo pero que ella nos reveló a los amigos y que además ha trascendido por otros conductos. Y es que a punto de dejar Moscú, alguien entra en su habitación del hotel e invocando el nombre de Pasternak, pone en sus manos un abultado manuscrito con el encargo de traspasarlo a otras, una vez cruzada la frontera. El manuscrito era el del *Doctor Jivago* y el destinatario definitivo resultó ser el editor Feltrinelli, de Turín, tenido por comunista, pero que habría de romper con ese partido a raíz de las matanzas de Hungría.

Preguntémonos ahora: ¿por qué Pasternak, sus amigos, o afines, intermediarios en Moscú eligen como portadora del manuscrito a una persona no afecta ideológicamente a ellas cual Susana Soca? La respuesta es obvia: ella era la única que no podía despertar sospechas. Mas ¿por qué Pasternak, pese a la condenación que ya había recaído sobre su novela cuando comenzó a publicarse, sin ser continuada, en la revista *Novy Mir* (de "novela profundamente injusta, históricamente no objetiva en la pintura de la revolución" fué calificada por la *Literaturnaia Gazeta,* atacándose además "el individualismo casi patológico de los héroes de la novela"), envía su manuscrito al extranjero? ¿Por qué si cuando había dado antes a leer las páginas a un editor de su país, y éste le propone hacer varios cortes y correcciones, Pasternak se niega, y por qué más tarde insiste acerca del editor italiano, solicitando la devolución del texto, a fin de hacer tales cambbios? ¿Acaso todo ello no revela un juego, un doble juego mitad bufo y mitad dramático, propio de un clima espiritual y político donde nadie pisa terreno firme y donde los más osados, a la par que cautelosos, como Pasternak, deben estar atentos a nadar y guardar la ropa?

He ahí una serie de interrogantes que no hemos visto aún satisfactoriamente aclarados entre los raudales de tinta impresos que han corrido con motivo del "caso Pasternak" y seguirán aún corriendo. Por lo demás, la actitud que en esta circunstancia incumbe a los intelectuales occidentales no puede ser otra que la solidaridad moral con el autor del *Doctor Jivago* y al mismo tiempo con otros, sometidos a idénticas condiciones, cuyos rostros y nombres ignoramos, pero que habitan sin duda dentro de las mismas fronteras, y que esperan —aun a costa de equívocos, y duplicidades, puesto que quieren sobrevivir— la hora del "deshielo". No un "deshielo" fugaz y metafórico, como el que se produjo en las letras rusas entre 1955 y 1956, sino real y definitivo.

GUILLERMO DE TORRE

Carta roja

UN GRAN LIBRO

Señor Jefe de Redacción de SUR:

La prensa soviética afirma que *El doctor Zivago,* exclusivamente a causa de sus alusiones políticas, ha vuelto hacia Pasternak la atención del "Occidente anticomunista". Esta falacia puede desmentirse de inmediato con el solo ejemplo de Italia. Hacia junio de 1957, o sea antes que apareciera la versión italiana de *El doctor Zivago,* la colección de poetas clásicos que publica la Editorial Einaudi ofreció a los lectores un extenso volumen de poemas de Pasternak, cuya traducción y selección estuvo a cargo de A. M. Ripellino. A propósito de dicha selección, casi todos los críticos italianos hablaron de Pasternak como de una de las personalidades más notables de la poesía contemporánea europea. Aún se ignoraba en Italia la existencia de *El doctor Zivago* cuando Elena Croce, en un artículo aparecido en *Il punto,* proponía conferir a Pasternak, *como poeta,* el "Premio dei Lincei".

Pero aunque así fuese, aunque el Occidente hubiese en verdad "descubierto" a Pasternak después de la publicación de *El doctor Zivago,* ¿qué mal hay en ello? Es un libro magnífico. La "Literaturnaia Gazeta" de Moscú, en su ataque a *El doctor Zivago* (25 de octubre ppdo.), cita mi ensayo sobre Pasternak publicado en "Il Mondo" y en la revista de ustedes, reproducido también en la revista alemana "Merkur" (allí lo leyó el autor anónimo que escribe en el órgano de la Unión de los Escritores Soviéticos), y que acabo de incluir en mi librito *De Gorki a Pasternak.* El escritor moscovita, armado del lápiz rojo de la censura, ha extractado minuciosamente de mi ensayo la frase en que hablo de los defectos que tiene *El doctor Zivago* como novela. No se ha mostrado igualmente generoso citando la frase siguiente en la que digo que, a pesar de tales defectos, *El doctor Zivago* es un *gran* libro. ¿Qué crítico, con un mínimo de responsabilidad, se sirve del adjetivo *gran,* sabiendo que sólo un gran escritor es capaz de escribir un gran libro? Cuántos defectos, análogos a los que yo señalo, podemos encontrar en *Los demonios* o en *Los hermanos Karamazof* en tanto que novelas; sin embargo, cuando decimos que son grandes libros transferimos el juicio de una esfera a otra completamente diversa, en la cual el artista alcanza la grandeza a pesar de tales defectos. Dostoiewsky ha escrito una sola obra inobjetable desde el punto de vista de la estructura y de la técnica novelescas: *Crimen y castigo.* Pero eso no cambia en modo alguno el hecho de que —si es admisible en casos similares establecer una gradación de valores— la grandeza de *Los demonios,* de *Los hermanos Karamazof* y de *El idiota* supera muy a menudo la perfección narrativa de la historia del estudiante Raskolnikof.

Aquel, sea quien fuere, que en la redacción de una revista que tiene el bonito coraje de llamarse "literaria", simula ignorar todo esto no es un escritor —aunque se jacte del título de escritor soviético que acaban de quitarle a Pasternak— sino una pequeña "alma muerta" de la organización totalitaria, arrojada y azuzada contra el rebelde solitario del Peredelkino.

GUSTAV HERLING

NOTAS

Libros

MEMORIAS, BIOGRAFIA

ADOLFO BIOY: *Antes del novecientos* (Buenos Aires, 1958).

A trueque de infringir alguna vez las transitorias reglas de juego que son el arte literario de cada época, los mejores libros pueden ser obras de escritores ocasionales. El profesional suele confundir los medios y el fin y subordinar el éxito verdadero al éxito técnico; no así el hombre de buenas lecturas, que emprende al cabo de los años la redacción de un libro. El mayor riesgo que lo acecha es la tentación de exhibir un vocabulario variado; salvado ese peligro y otros menores, puede hacer obra duradera. La historia de las letras de América abunda en confirmaciones; bástenos recordar el caso de aquel periodista, que compuso en una pieza de hotel *El gaucho Martín Fierro*. Otro muy claro ejemplo nos ofrece este libro de Adolfo Bioy.

Además del hecho esencial de la personalidad de su autor, diversas circunstancias han favorecido la escritura de este libro admirable. Es verosímil conjeturar que lo han precedido muchos borradores orales, ya que se trata de memorias que antes de pasar al papel se habrán pulido y afinado en el diálogo.

Imaginar que en otras épocas fué más diversa y abundante la vida es una conjetura arriesgada y de raíz nostálgica; hay ciertas experiencias fundamentales que nos parecen inherentes a la condición humana, en cualquier tiempo y en cualquier latitud. Los estoicos vieron en la existencia una serie pleonástica de repeticiones inútiles y juzgaron que quien ha vivido treinta años ha mirado todas las cosas. Es innegable, sin embargo, que los hombres del patriciado argentino —lo que el rencor hoy llama la oligarquía— conocieron intensa y personalmente dos plenitudes antagónicas del vivir: la urbana y la rural. Buenos Aires les brindó la primera y la llanura ecuestre la otra. De esa curiosa conjunción de dos modos vitales nació la literatura gauchesca, hija de hombres de ciudad que eran también hombres de campo. A todo ello sumemos el hecho de que la Conquista de América se dilató en esta región hasta 1880; los complicados reinos de México y del Perú cedieron al primer embate español, pero las lanzas de Namuncurá y de Pincén

mantuvieron su errante libertad contra los regimientos que volvían de la guerra del Paraguay... Ni las clases medias ni el pueblo ni la nueva clase industrial conocen esa dualidad urbana y agreste que fué privilegio del hacendado; la obra de Adolfo Bioy es un documento precioso y acaso último de un tiempo que se fué.

Antes del novecientos ya forma parte de esa genérica memoria argentina que abarca los *Recuerdos de Provincia* y *Los que pasaban,* y el *Far away and long ago* que compuso en inglés y acaso pensó en mal español William Henry Hudson. Algún escritor del siglo XIX ha sospechado que toda labor literaria es fatalmente autobiográfica; ello, con un ligero y mágico énfasis, equivale a decir que todo libro es una confesión y que las muchas líneas que un hombre escribe a lo largo del tiempo acaban por formar su retrato. Adolfo Bioy no quiere ocupar el primer plano de su obra; nada menos parecido a una efusión o exhibición que sus tranquilas páginas, en las que ciertamente no faltan rasgos irónicos o patéticos. La cortesía del autor es omnipresente; detrás de los hechos que narra cabe adivinar otros, más agrios, que ha preferido silenciar o atenuar. Como en las reticentes memorias de Rudyard Kipling, este recato ahonda y define la personalidad del autor que sentimos íntimamente.

En toda profecía hay un riesgo, pero yo creo percibir en este volumen el carácter duradero y sereno de una obra clásica. Gracias al doctor Bioy, hombres modestos y valientes del Sur habrán de perdurar, sin saberlo, en la imaginación de las generaciones futuras.

J. L. B.

VOLTAIRE Y NANCY MITFORD

"Soy yo quien te debe todo, pues soy yo quien ama." Me pregunto si Miss Nancy Mitford conoce este alejandrino de Voltaire. No lo cita, por lo menos, en el libro que ha caído en mis manos y que titula, genéricamente, *Voltaire enamorado* [1]; enamorado de las ideas, la tolerancia, la amistad, la enemistad, la poesía, la invectiva, el trabajo, el lujo, el placer, el éxito. Porque los amores de nuestro filósofo, de por sí bastante platónicos, en el sentido estricto de la palabra se reducen a Mme du Châtelet, sean cuales fueren sus demás aventuras femeninas, desde las conquistas de su juventúd hasta esa relación final con Mme Denis cuyo carácter íntimo se descubrió no hace mucho y que Miss Mitford, que ha tenido acceso a un legajo inédito de cartas de Voltaire en poder de Besterman, el editor de la *Correspondencia,* sitúa cinco años antes de la muerte de la Diosa. A semejanza de sus contemporáneos, la posteridad sigue viendo en Mme du Châtelet el único amor de Voltaire, pese a los descubrimientos que nos depare y que tal vez continúe deparándonos su casi infinita *Correspondencia.* La Diosa y el Ídolo, la Ninfa y el Filósofo, Dorotea y Nicomedes aparecen dibujados con trazos rápidos, iró-

[1] NANCY MITFORD, *Voltaire in Love* (Hamish Hamilton, London, 1957).

nicos, en el libro de Miss Mitford. Es natural. Insensiblemente, Miss Mitford ha pasado de la novela mundana a la historia mundana; después de registrar con tanta gracia su propio medio, o sea la vida de la sociedad y *café society* europeas de los últimos tiempos (pienso, sobre todo, en *Love in a cold climate*), se mueve con soltura en la sociedad por antonomasia de todos los tiempos, como llamó Giraudox a la sociedad francesa del siglo XVIII, en esa especie de club, dirigido por filósofos, al cual se enorgullecían de pertenecer, a título de simples miembros, las emperatrices, los reyes y los príncipes extranjeros. En sus incursiones por el siglo XVIII francés, Miss Mitford trata a *Madame de Pompadour* y ahora a Émilie y a Voltaire, al *Voltaire enamorado,* con la misma familiaridad que a los personajes de sus novelas con clave. Confesemos que aparte de la revelación harto módica de la infidelidad de Voltaire con su sobrina, nada nuevo nos dice acerca de ellos. Saca a relucir, en cambio, las anécdotas proverbiales. Se insiste en el temperamento ardoroso de Mme du Châtelet, tan aristocráticamente impúdico que no vacila en bañarse delante de un lacayo a quien, por su condición de tal, no considera hombre. Miss Mitford, que ha leído a Longchamp, glosa las *Memorias* del secretario de Voltaire y se permite aclaraciones para uso de los lectores de habla inglesa: "Le dijo que trajera del fuego una caldera con agua caliente y que la echara en el baño, que se estaba enfriando. Como no usaba sales de baño, el agua estaba transparente y ella estaba desnuda dentro del agua. Sin ninguna turbación, separó las piernas para que echara el agua entre ellas... Por libres que fueran las costumbres en el siglo XVIII, no era éste el comportamiento habitual de una mujer decente... La prueba es que el hombre quedó perfectamente horrorizado" (pág. 20). Se transcribe el malévolo retrato que Mme du Deffand hace de Émilie, y la descripción que nos da de Cirey Mme de Grafigny en sus cartas al lector del rey de Sajonia. A propósito de esta infeliz huésped de Cirey, a quien Émilie abre sus puertas porque no puede menos, Miss Mitford abunda en maliciosas reflexiones sobre "el eterno parásito de las casas de campo". Sabemos que Mme du Châtelet practicaba el juego con tanto fervor como la vida sexual y mundana o las ciencias exactas y naturales. Y que esta afición al juego suscitaba las iras del filósofo (era él, en última instancia, quien pagaba las "deudas de honor"). ¿Necesito decir que Miss Mitford repite circunstanciadamente el famoso episodio en que Mme du Châtelet, en Versalles, pierde 80.000 francos a la *cavagnole,* en la mesa de la reina? Los amantes discuten. Voltaire, exasperado, le dice en inglés que está jugando con tahures. De pronto sospechan que alguien puede haber comprendido sus palabras y salen precipitadamente de Versalles para refugiarse en la corte de la prima de Luis XV. Miss Mitford agrega: "Sólo los nobles más importantes de Francia tenían acceso a la mesa de la reina; para un burgués como Voltaire era una locura haber pronunciado la palabra *tahures* delante de ellos" (pág. 213). Porque en este libro tan deliberadamente cínico, asoman a cada instante los ilustres antepasados británicos de Miss Mitford, con su respetuoso y erudito sentido de las clases y los matices sociales. "El duque de Richelieu... era de orígenes mediocres.. Su ducado provenía del mérito y no de un antiguo linaje... Para colmo, no era siquiera un Du Plessis (oscura familia de condado) como el cardenal... sino un Vignerot, descendiente de la hermana del cardenal" (págs. 54-55). "No podía haber comparación [para Voltaire] entre su propio rey, alto, hermoso, decoroso, rodeado

por duques a la moda cuyos nombres formaban parte de la epopeya francesa, que vivía en el más admirable palacio que hubiera levantado jamás un hombre, con el trémulo e irascible pequeño individuo [Federico el grande], envuelto en una robe de chambre de gruesa lana, cuya corte consistía en intelectuales de segundo orden, sodomitas internacionales y soldados prusianos" (pág. 179). ¡Y qué desdén por la nobleza de toga! (*Passim.*) Por momentos, nos parece estar escuchando a un personaje de Proust.

Y prosiguen los consabidos enredos entre Voltaire y Federico, entre el rey Estanislao y Mme de Boufflers, entre Mme de Boufflers y Saint-Lambert, entre Saint-Lambert y Émilie. Las escenas (tomadas siempre de Longchamp) en que Voltaire sorprende a Émilie con Saint-Lambert, o en que los dos amantes, o mejor dicho los tres, Émilie, Voltaire y Saint-Lambert, se las arreglan para endosar al marqués du Châtelet la paternidad del futuro hijo de Saint-Lambert, que Miss Mitford relata y sazona con detalles de su invención, son lisa y llanamente caricaturescas.

Es difícil sortear la caricatura en las biografías de personajes históricos cuyas obras completas, generosamente observadas y anotadas, hemos frecuentado desde la juventud. Cuántas noches, antes de dormirme —para dormirme, diría—, he llevado a mi cuarto un tomo cualquiera de Rousseau, de Diderot o de Voltaire, como quien recurre a una novela policial. No es el mejor método para estudiar el pensamiento de un autor —todo estudio requiere disciplina, exégesis—, pero sí para familiarizarse con su personalidad y con su vida. Y las vidas de algunos filósofos del siglo XVIII, pródigas en aventuras, encendidas por el espíritu, acuciadas por "el demonio del conocimiento", son vidas ejemplares. Hombres como Rosseau, Diderot o Voltaire se saben más grandes que los grandes de la tierra, y los grandes de la tierra, que simultáneamente los temen, persiguen, adulan, ensalzan, les reconocen esta prioridad. ¿Cómo no sonreír cuando se abren las *Cartas de la Montaña*? La Iglesia ha condenado *Emilio o la educación*. Y la primera *Carta* está dirigida por Rousseau, por "Juan Jacobo Rousseau, ciudadano de Ginebra, a Cristóbal de Beaumont, Arzobispo de París, duque de Saint-Cloud, Comendador de la Orden del Espíritu Santo, Rector de la Sorbona, etc." (El *etc.* es de Rousseau.) En *Las confesiones* Juan Jacobo nos cuenta que, hacia esa misma época, ha necesitado exilarse en Moitiers. Allí, vestido de armenio, inclinado sobre el trabajo de su almohadilla, tiene que *soportar* —dice textualmente— de quienes habían andado cuarenta, sesenta, cien leguas con el solo propósito de verlo, las más impudentes lisonjas groseramente lanzadas a su rostro impasible. Diderot, en sus *Notas para la Enciclopedia*, escritas por encargo de Catalina de Rusia, enumera los grupos cuya hostilidad tuvo que vencer para llevar a cabo esa obra maestra que Havelock Ellis ha llamado "periodismo de la más alta calidad". Escribe Diderot: "Nuestros enemigos declarados fueron la corte, los grandes personajes y los militares (que opinan siempre como la corte), los sacerdotes, la policía, los magistrados, los escritores a quienes no pedimos colaboración y muchas personas de la sociedad y gente humilde que se dejan arrastrar por la muchedumbre." Y mientras Diderot permanece en Rusia, Catalina la Grande le escribe a Mme Geoffrin: "Vuestro filósofo es un hombre extraordinario. Salgo de nuestras entrevistas llena de moretones. Me he visto obligada a colocar una mesa entre nosotros para ponerme

a cubierto, yo y mis miembros, de su gesticulación." Son innumerables las cartas entre Voltaire y Federico (señalemos que es éste quien inicia la correspondencia y que desliza frases como la siguiente: "No llevo el escepticismo a ultranza. Creo, por ejemplo, que no hay sino un Dios y un Voltaire en el mundo"). Macaulay (*Critical & Historical Essays*) recomienda esta correspondencia "a las personas hábiles que quieran perfeccionarse en el arte innoble de la adulación". Pero Voltaire escribe en sus *Memorias*: "Me trataba de hombre divino; yo lo trataba de Salomón. Nada nos costaban los epítetos. Algunas de estas insulceses —ni la trigésima parte, por fortuna— se han impreso en la colección de mis obras." Sabemos que Mme du Châtelet queda encinta de Saint-Lambert y muere a consecuencias del parto. Yo había leído a Rousseau antes que a Voltaire. Recuerdo mi sorpresa cuando me enteré, por una nota de la edición de Voltaire, de que Saint-Lambert era mi viejo conocido de *Las confesiones*. Este guerrero y poeta parecía destinado a intervenir, trágica o plácidamente, en las relaciones de los filósofos con sus amigas. En el tomo IV de la *Correspondencia*, Voltaire cuenta el parto de Mme du Châtelet. Por ejemplo: "Sabrá usted que Mme du Châtelet, anoche, mientras borroneaba su *Newton*, sintió una pequeña necesidad. Entonces llamó a su doncella, que apenas tuvo tiempo de tender su delantal para recibir en él a una niñita recién nacida." O bien: "Sabrá usted que Mme du Châtelet, estando sentada a su escritorio, según su loable costumbre, ha exclamado: ¡*Pero siento algo*! Ese algo era una niñita que han colocado sobre un libro de geometría in 4º... Yo, que en los últimos tiempos de su embarazo me había dedicado, de puro aburrido, a hacerme un hijo sin ayuda de nadie, he parido *Catilina* en ocho días... Estoy maravillado del parto de Mme du Châtelet y espantado del mío." Estas cartas, y varias más, son del 4 de septiembre de 1749. De pronto, sin solución de continuidad, pasamos del 4 al 10. Ese día, en otras cartas, Voltaire anuncia la muerte de Mme du Châtelet. "¡Ay!, hablábamos del hecho en broma... Si algo puede aumentar el horrible estado en que me encuentro es haber tomado risueñamente una aventura que envenena el resto de mi desgraciada vida..." O bien: "...una mujer que había traducido y esclarecido a Newton y a Virgilio, sin dejar que se percibiera en la conversación diaria que era capaz de tales prodigios... En suma, un gran hombre, que las mujeres comunes sólo conocían por sus diamantes y la *cavagnole*... Nadie me impedirá llorarla toda mi vida..." Cuando leí el tomo VI de la *Correspondencia* recordé el alejandrino que cito al comienzo de esta nota y que descubrí por casualidad, hojeando una de sus archimediocres tragedias (*Adèlaïde du Guesclin*). Y descubrí, asimismo, el lado patético que Voltaire oculta púdicamente bajo sus apariencias cortesanas (Sainte-Beuve fué el primero en señalarlo), de igual modo que oculta, en sus arbitrarios escritos históricos, su trágica amargura, su *maniqueísmo*, tan lúcidamente analizado por José Ferrater Mora, y que lo llevaron a preconizar "esa extraña alianza de la sabiduría con la espada, de la ilustración con el déspota".

A estas digresiones me ha conducido el libro de Miss Mitford. No soy enemigo de la literatura fácil; más aún, recomiendo su lectura, en dosis moderadas, para descansar de aquella otra que toma siempre las cosas a la tremenda y que tan laboriosamente cultivan algunos ensayistas y novelistas hispanoamericanos. Pero repetir en tono irónico o sarcástico lo que Voltaire, por natural discreción y por

esa costumbre tan suya de rehuir el énfasis, nos dió ya, admirablemente, en forma de ironía o de sarcasmo, me parece redundante. Cuando Miss Mitford habla por su cuenta, tenemos la impresión de oír, en boca de terceros, una versión aproximativa o inexacta de hechos que hubiéramos presenciado o de anécdotas que nos relataron aquellos que las vivieron. Porque Voltaire no necesita de biógrafos: él se ha contado a sí mismo, minuciosamente, en sus obras completas. Ante las biografías más o menos noveladas de Voltaire, gran figura literaria del pasado histórico que se ha incorporado a nuestro propio pasado, es oportuno recordar la frase de Oscar Wilde sobre *La comedia humana*: "Una lectura asidua de Balzac convierte a nuestros amigos en sombras; a nuestros conocidos, en sombras de sombras."

JOSÉ BIANCO

NOVELA

H. A. MURENA. *Las Leyes de la Noche* (SUR, Buenos Aires, 1958).

Cada vez que asoma un nuevo nombre en nuestra literatura, las miradas de quienes nos interesamos por ella convergen sobre el recién llegado ansiosas de reconocer en él un nuevo valor de los que tan necesitados andamos. Mal síntoma es cuando esa aparición llega precedida por bullanga hostil contra los escritores que han alcanzado algún prestigio, merecido o no, porque eso hace suponer una sospechosa preocupación por algo tan deleznable como ese supuesto "prestigio", en lugar de enderezar sus miras a las dificultades inherentes al oficio y condición de escritor. La presencia de Murena no necesitó de ese hálito de escándalo para hacerse advertir. No pidió a nadie permiso ni se sintió molesto por presencias ajenas, y comenzó a opinar con una soltura y aplomo tan juveniles que hubieran podido parecer las de un maestro. Su acierto o error, resultaron por el momento de secundaria importancia, porque lo verdaderamente significativo era su actitud vital y ese aire resuelto de tranquila valentía, tanto más necesario en su caso particular, porque su visión de las cosas estaba muy lejos de ser halagüeña. De inmediato pudo verse que Murena venía resuelto a ser alguien, con prescindencia del prestigio que ello pudiera acarrear consigo, y más bien a pesar de sus auténticas molestias. Y a ser alguien resueltamente "no conformista", no porque el conformismo le pareciera funesto de por sí, sino por el muy doloroso motivo de no hallar razones valederas para sustentarlo. Cuando un hombre inteligente y joven adopta honestamente esa actitud lo hace con todas sus consecuencias. El no conformismo de Murena rebasa los límites de lo político y social para desbordar lo metafísico. Donde se hace más evidente no es tanto en su apretada prosa ensayística como en sus libros de ficción, como puede advertirse desde los títulos, pues si hasta ahora su único libro de ensayos se llama *El pecado original de América*, sus más recientes relatos son *La fatalidad de los cuerpos*, *El centro del infierno*, y el que ahora comento, *Las leyes de la noche*. Todos ellos bastante sugestivos, pues

si la fatalidad de los cuerpos es, naturalmente, la muerte, el centro del infierno no parece para él distar del centro mismo del Ser más de lo que el polo geográfico lo hace del magnético, y en cuanto a las leyes de la noche, son desde luego las que rigen la oscuridad. Aunque en su última página, muy inesperadamente, pueda advertirse un levísimo atisbo de que las tales leyes nocturnas sean las que conducen a un final amanecer.

Desde el punto de vista novelístico, *Las leyes de la noche* suponen un considerable adelanto sobre *La fatalidad de los cuerpos.* En aquel libro figuraban algunos capítulos realmente extraordinarios, pero su conjunto como novela resultaba inorgánico y poco convincente, o para ser más preciso, menos convincente de lo que ahora resultan *Las leyes de la noche.* No basta la concatenación de una serie de relatos para que surja la novela: faltaba allí esa unidad esencial que la determina, y eso es lo que en cambio hay en este último libro. Nadie busque sin embargo esa deliberada construcción previa que una vez terminada la lectura pueda dejarnos pasmados acerca de la habilidad de oficio de su autor. Si la hubo, su autor ha sabido —felizmente— ocultarla, porque esos libros elaborados con tan evidente sabiduría que no alcanza a disimularse a sí misma, suelen dejarnos, una vez evaporado ese goce intelectual que nos deparan, una sensación de juego, o en el mejor de los casos de poderosa destreza, pero en la que nada vivo se ha arriesgado. Se advierte que su apariencia de novela era prestada y secundaria, puesta al servicio de otros designios, filosóficos o de puro esparcimiento, o de ambos a dos, es decir de malabarismo metafísico, pero que en cualquier caso se ha jugado con nuestra credulidad, aunque bien puede ocurrir que incluso esa supuesta credulidad sea del mismo modo ficticia, lo que no mejora la seriedad del asunto. De todos modos dar forma de novela a lo que en el fondo es otra cosa, supone un juego poco limpio.

Las leyes de la noche es muy posible que traten de ser algo más que novela en los designios de su autor; lo que nos importa es que para alcanzar ese "algo más" comienza por ser ante todo novela. Una novela donde ocurren cosas, y cosas con interés novelístico —ese interés que es fundamental en el género, y que tan absurdamente ha sido subestimado en tantas novelas contemporáneas— y donde los acontecimientos se le presentan al lector con esa indiscernible mezcla de apariencias de azar y necesidad del acaecer cotidiano. Así como en última instancia no podemos penetrar en el conocimiento de si los sucesos de nuestra existencia son el producto de un destino predeterminado, o del imprevisible azar, y sólo por un acto de fe resolvemos nuestras convicciones al respecto, tampoco nos es dado adivinar si en la mente de Murena, antes de comenzar a escribir su libro, estaban ya resueltas las incidencias a que se verían sometidos sus protagonistas y previstas sus reacciones ante ellas, o si su esbozo original, si es que lo hubo, fué modificándose con el paulatino desarrollo de la acción. Como también en este caso todo se resuelve en creencia, me arriesgo a creer que el propio Murena en más de una oportunidad ha debido ser el primer sorprendido por lo que les estaba sucediendo a sus personajes a medida que *Las leyes de la noche* ejercían sobre ellos su poderío. Y ya que de esos acontecimientos me estoy ocupando, correspondería plantear aquí una pregunta: ¿Puede la novela permitirse una "densidad fáctica" (¡perdón por la pedantería del término!) semejante a la de la vida? Es decir,

¿pueden tolerarse en las páginas de un libro una acumulación de aconteceres tan insensata como la que a veces se produce en la realidad? Este es un tema para ser meditado muy despacio, y por ahora me limitaré a observar que la vida no se propone el logro de efectos, no procede con finalidades, al menos de tipo estético, mientras que la novela sí, lo que ya hace que sus respectivas técnicas no tengan por qué ser una sola. Hay zonas en la vida de un ser en que una racha de mala o de buena suerte, o de ambas entremezcladas, determinan un amontonamiento monstruoso de sucesos, de tal modo patéticos o disparatados, que su utilización literaria resultaría imposible sin caer en la truculencia. Por otra parte, en la novelística contemporánea, a partir de Proust, sabemos que lo que en la realidad puede ser "un" acontecimiento, en manos de un experto novelista puede multiplicarse casi hasta lo infinito. Piénsese, por ejemplo, en los celos de Swann y en su enloquecedora proliferación de motivos, temas, hechos acaso no acaecidos, pero derivados de sospechas y temores. A una aparente levedad de la vida, puede corresponder, por el contrario, un apretujamiento insuperable de la materia novelística, que hallaría su equivalente físico en el estado de la materia en ciertas estrellas enanas, donde el contenido de un dedal tiene el peso de muchas toneladas. La densidad novelística en el caso particular de *Las leyes de la noche,* a veces proviene del análisis psicológico de sus personajes, pero en la mayoría de los casos procede de que parecen actuar como succionadores de acontecimientos, por lo que se les va complicando sin cesar la existencia. Se produce así una atmósfera recargada en torno a los protagonistas, pero en modo alguno contraproducente para los propósitos perseguidos por Murena, puesto que ese agobio es para sus héroes, no así para sus lectores, que siempre permanecen al borde de lo inminente, pues sospechan que a los pocos renglones pueden suceder cosas que cambien el destino de aquellos por cuya suerte ya no puede desinteresarse. No sé hasta qué punto es verosímil que a una muchacha de nuestra ciudad puedan pasarle la cantidad de peripecias fundamentales que le ocurren a Elsa. Aunque sospecho que nuestro acontecer suele ser de mayor parquedad, ello lejos de disminuir, aumenta la dramaticidad acongojante de su existencia, y da al medio en que se mueve una espesura y opacidad realmente nocturnas. Que el desarrollo de la acción suceda durante la dictadura peronista, aunque es circunstancial, está muy hábil y discretamente utilizado como efecto de fondo para reforzar ciertas situaciones de pesadilla. En el pensamiento de su autor, esa circunstancia actúa como corroboradora, pero de ningún modo como fundamento de las "leyes de la noche". Para quien pueda interesarse por el detalle, diré que el tipo, accesorio en la obra, de Clara, la sirvienta peronista, es de una objetividad perfecta: constituye un espécimen sociológico de primer orden, sin que por ello deje de ser un notable personaje de novela.

El libro comienza con un relato centrado en sí mismo por el estilo de los que integran *La fatalidad de los cuerpos,* que como di a entender es más un engarce de cuentos que una novela. Parecería que Murena fuera a reincidir en el procedimiento, pero por suerte no es así, y digo por suerte pensando que una novela debe ante todo ser novela, porque ese relato, donde se presenta la desorientación desolada de una pareja de recientes jubilados que descubren lo baldío de su existencia, cuando ella se les presenta libre de imposiciones ajenas, contiene tal vez las páginas más extraordinarias de este libro. Pero arrancando de ese impulso inicial, aunque algu-

nos de sus capítulos continúen siendo reveladores de una poderosa autonomía interna, todos ellos están sometidos al flujo fundamental del conjunto, y pasan de inmediato a ser lo que deben ser: partes de una novela. Elsa, la protagonista, es un ser que se nos aparece como desdibujado y fuera de foco. Se diría que el autor lo dispuso así para liberarla, hasta donde ello sea posible, de un destino, en lo que éste pudiera depender de una modalidad, y hacer de ella algo como un signo, boyando en las nocturnas aguas de lo dado, traída y llevada por hechos cuya dolorosa insistencia dramática no responden a una personal fatalidad. Le suceden a ella como pueden ocurrirle a cualquier otro ser humano en igualdad de circunstancias. Si su personalidad hubiere sido más señalada esto no resultaría tan evidente, podría atribuirse cierta intervención, ya activa o simplemente pasiva, a la heroína, pues tanto daría que ella tuviera fuerza para violentar el rumbo de los acontecimientos, o que esas fatalidades le ocurrieran justamente por ser ella como era: en cualquier caso *Las leyes de la noche* quedarían menoscabadas. La figura de Elsa aparece desdibujada psicológicamente en abierto contraste con el fuertísimo diseño con que quedan dibujados los personajes que la rodean, como sus padres en el capítulo inicial, como los habitantes que pueblan la pensión, o la ya mencionada Ciara, o la del ex anarquista García, acaso la más íntimamente lograda, o la del abuelo, o la del equívoco Mencken. Si algún defecto podría mencionarse a este respecto, sería el del exceso de dibujo de Anchard y Nicolás, de figura demasiado enteriza y por lo tanto de acción previsible en exceso, que parecen llegados desde una novela de otro género, el policial, que exige una rigidez de caracteres, invariable como los naipes, para hacer posible el juego. Objetable, sin duda en particular, ese exceso de nitidez, pero contribuye a realzar esa como ausencia de Elsa que representa una imagen del Sueño moviéndose aprisionada en la ineludible nocturnidad. Elsa se desliza a la deriva. Fracasado su amor inicial, e imposible, por el hermano muerto, toda la realidad se le deshace entre las manos, y pasa a ser reemplazada por una serie de experiencias que resultarían inconexas, sino fuera por la única circunstancia de ser a ella, a un solo ser, a quien le suceden. Cuanto mayor relieve de realidad tiene lo que le pasa, más aire de pesadilla alcanza, y justamente cuando al final, acorralada por lo ineludible se lanza al vacío, no tanto como acto deliberado de suicidio, sino como simple movimiento reflejo de quien no tiene opción, una circunstancia fortuita, no menos fortuitamente repetida, la salva de morir. Es aquí donde asoma, por primera vez en un libro de Murena, lo que pudiera ser una brizna de luz, lo que me permitió intuir que acaso *Las leyes de la noche* estuvieran al servicio del advenimiento del amanecer. ¡Cierto es que en qué condiciones! Tiene que mediar la desesperación extrema y una doble insistencia del azar, que justamente por ello ya parece dejar de serlo para convertirse en milagro. Lo cierto es que su personaje inverosímilmente sobreviviéndose, se alza:

"Anduvo. Le dolían la cadera y la pierna derechas. Sin embargo, ese dolor le causaba hondo placer, por así decirlo. Pues le confirmaba que existía. Había vuelto a ser. Pero no era ella: era otra, nueva. Lo sentía con tal intensidad, que las lágrimas empezaron a brotarle de los ojos. Y se sonreía al mismo tiempo. A ramalazos, la luz se iba haciendo en su interior. Entendía que el miedo extremo la había conducido a la pérdida del miedo. El miedo, al fin, la había forzado a saltar, a renunciar a sí misma, a confiar en el vacío. Y en el vacío no había hallado un de-

monio, sino una enorme mano invisible que la había recogido, la había hecho flotar, por cierto."

Es evidente el sentido religioso de estas palabras, no sé si por parte de Murena o de su personaje, o de la coincidencia de ambos, como suele ocurrir en situaciones análogas en las novelas de Graham Greene. Para Elsa eso significaría una iluminación súbita de la Gracia, ya que hasta ese momento nada podía hacer prever tal reacción. A lo sumo su tranquilidad podría provenir de la comprobación de que "en el vacío no había ningún demonio". Naturalmente el exceso de azar que la salva dos veces seguidas puede haberla forzado a sentirlo como "una enorme mano". Pero luego el texto corrobora la interpretación religiosa:

"Sólo al saltar había comprobado que el vacío no existía. Quien de verdad lo quisiese, podía andar sobre él. Con amor inimaginable, el vacío no cesaba de llamar a todos los vivientes para que lo experimentasen, para que no temiesen más."

Confieso que he debido releer varias veces estas palabras antes de convencerme que estaban en un libro de Murena y no en una de las epístolas de San Pablo.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

FRANCISCO AYALA: *Muertes de perro* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958).

Creo que esta sátira novelada pudo haber sido un ensayo satírico. Ante sus aciertos y debilidades me he preguntado ¿qué se propuso el autor?, y me he contestado que la finalidad más evidente parece haber sido la de describir amenamente, ácidamente a veces, el oprobio grotesco de una dictadura latinoamericana. Sin embargo, ante la imposibilidad de responderme a esa pregunta con entera certeza he preferido remitirme al libro y observarlo en su totalidad desde cierta distancia. Lo primero que surge a la vista es la intención documental o semidocumental propia de un historiador; luego las reflexiones y comentarios naturales de un ensayista y un sociólogo; por fin, la atmósfera fabulosa, la gracia, la fantasía y el tono característicos del creador de ficciones. Pero esto último como excipiente de los otros elementos mencionados. Creo poder emitir ya una hipótesis aventurada: el sociólogo y ensayista que hay en Francisco Ayala —que esto no signifique desmedro para el novelista que se ha dado en él en otras ocasiones— concibió un testimonio crítico y satírico. Como su intención no era en esta circunstancia la del ensayo a secas (tal vez su condición de español en América —he empezado a leer su libro *El escritor en la sociedad de masas*— así se lo aconsejó) [1] concibió situaciones novelescas, que engendraron a su vez personajes. Aunque la gestación del libro no haya sido así exactamente, me parece cierto que los personajes de *Muertes de perro* viven, y a veces nacen, en función de situaciones, y que éstas se originan para aligerar el documento histórico-sociológico. Veamos: el propósito es retratar una sociedad latinoamericana en las circunstancias señaladas. Para eludir el ensayo lo mejor es que narre un personaje; para que no se desvirtúe el propósito mencionado, para

[1] Ob. cit., pág. 20.

que el personaje narrador no interfiera con su propia acción, la acción de que debe dar cuenta, es necesario que se limite a la situación de testigo marginal de los hechos. De esa situación original nace, pues, el primer personaje, que es lo más parecido que se pueda ver a un ensayista y sociólogo: es, según propia declaración (págs. 48-49), un historiador, un erudito, que a lo largo de todo el libro irá poniendo ante los ojos del lector los documentos que casual —y a veces milagrosamente— le caen en las manos. Para que su actitud contemplativa no sufra mengua, se trata además de un hombre tullido que se limita a leer, citar y comentar papeles. Otro problema que se le presenta entonces al autor, es el de suministrar a este personaje narrador —que asistió al proceso de instauración, afirmación y caída de la dictadura de Antón Bocanegra— abundantes medios de referencia. Así surgen otros tres personajes: Tadeo Requena, secretario privado del presidente, que escribe sus memorias; la hija de un ministro, quien, junto a sus versos, anota eventualmente sus experiencias personales; el embajador de España, quien periódicamente eleva informes confidenciales a su superioridad. Por supuesto, todo ese papelerío va a caer bajo los ojos de Pinedo, que así se llama el personaje narrador. El joven Requena no abandona su curiosa vocación literaria —curiosa por tratarse de un individuo en quien semejante afición resulta insospechable— ni cuando está pasando por momentos de especialísima tensión: acaba de asesinar al tirano. Ayala es un escritor hábil, no cabe duda, y consigue a la postre justificar la obsesión literaria de su personaje. Sin embargo se ve asaltado por algún temor ante la sorprendente conducta del secretario y comenta por boca de Pinedo: "¡bajo tales circunstancias y en aquellos momentos: singular manía!" (Pág. 202.)

Me he referido, al principio, a los aciertos y debilidades de este libro. Debí decir *debilidad.* Porque entiendo que se trata de una falla estructural, de nacimiento, digamos, que afecta a lo novelesco del libro en su raíz y que resulta irreparable por mucho que el autor ponga a contribución luego sus innegables dotes.

En la concepción inicial del libro, en su estructura básica está el defecto. Es sumamente difícil lo que el autor se propuso. No es extraño, entonces, que no pueda ocultar la naturaleza híbrida de su concepción, ni que la constante referencia a testigos de la acción, la cita y comentario de documentos y otros recursos propios del historiador introduzcan cierta morosidad en la trama y produzcan en el lector algunas confusiones.

A veces los hechos relatados llegan al lector a través de dos filtros o más. Por ejemplo: el relato y comentarios de Pinedo del relato y comentarios de Tadeo Requena de los hechos presenciados por este último. Para el lector escudriñador y para quien debe enfrentar la nota bibliográfica hay que añadir todavía la mediación tácita, pero activa, del propio Francisco Ayala. Sin duda todos esos planos interpuestos resienten el vigor de la acción, que queda así postergada a un escenario mediato. Eso atenta, en medida variable, contra el interés del libro.

En cuanto a la complejidad del procedimiento, tal vez porque Ayala vuelve a mostrarse sensible al zapato que calza, Pinedo confiesa en la pág. 141: "La verdad es que estos apuntes míos están resultando demasiado desordenados, y hasta se me ocurre que caóticos, tal vez a causa del desarreglo general en que todo se encuentra hoy [...] Cuando, con más sosiego y en condiciones más normales, pueda yo redactar el texto definitivo de mi libro..." Aquí es necesario aclarar

que la labor investigadora de Pinedo-Ayala empieza, junto con la acción inmediata de *Muertes de Perro,* cuando el omnipotente poder de Antón Bocanegra ha sido sacudido y el país ha caído en una tumultuosa anarquía. También es imperioso señalar que, pese a la falla estructural mencionada, los elementos novelescos no siempre aparecen sometidos al interés del cronista. Así, personajes secundarios que entran en escena sólo para contribuir a la coherencia del relato manifiestan una sugestiva realidad. Pongo por ejemplo la viuda del doctor Rosales, que el lector conoce por medio de una carta interpolada en el texto. La psicología de los personajes es, por otra parte, exactísima, y las situaciones en que ellos se mueven, siempre felices. Ayala es, a este respecto, un maestro de la sorpresa, aunque a veces reitere sus fórmulas de escándalo. Señalables me parecen, en ese sentido, la poco edificante muerte de doña Concha, Primera Dama de la República, el affaire de la talla robada, el estupro perpetrado por Tadeo Requena en la persona de María Elena Rosales, a pocos pasos del lugar donde estaban velando a su padre. Excelente partido saca el autor, asimismo, del procedimiento de presentar un mismo hecho desde diferentes puntos de vista, y en estricta justicia es menester reconocerle a Francisco Ayala un mérito indudable: su gracia elocutiva. Esta sola virtud puede hacer olvidar —y lo consigue en muchos casos— la deficiencia apuntada.

En cuanto al aspecto documental del libro sólo puedo decir que nada falta de lo que todos los habitantes de este país sabemos sobre una Argentina de reciente y triste memoria. Acontecimientos semejantes a los aquí ocurridos durante el peronismo aparecen trasladados por Ayala a una república del Caribe. Pero no hay casi copia de hechos concretos. El repertorio de bufonadas, vejaciones y sordideces que se acumulan en *Muertes de Perro* atañen a la esencia de cualquier dictadura latinoamericana. Pienso que Ayala ha calado muy bien la índole de nuestras sociedades, que tal vez en los peores momentos de su historia política sólo muestran, magnificadas, sus características de siempre. Copio un párrafo de la pág. 10, donde el licenciado Pinedo justifica la tarea historiográfica a emprender. Refuerza también mi hipótesis sobre la intención principalmente documental del libro: "De esta manera [narrando los hechos de que he sido testigo] calmo mi ansiedad [...] en el caso en que la suerte no me acompañe hasta el final o me fallen las fuerzas, quedará siempre ahí un mamotreto crudo y un tanto caótico, sí, pero de cualquier modo útil; más diré: indispensable; pues en este bendito país nuestro se pierde la memoria de todo, de lo bueno como de lo malo; y no es éste nuestro menor defecto, la verdad sea dicha: vivimos al día, sin recuerdo del pasado ni preocupación por el porvenir, entregados a un fatalismo que nos lleva, en lo individual como en lo colectivo, de la abulia al frenesí, para recaer de nuevo en el letargo tras cada convulsión. Eso, quizás por suponerse que nada de lo que ocurra o pueda ocurrir aquí tiene entidad real."

En resumen: creo que *Muertes de Perro,* como obra de ficción, tiene defectos, que compensa en muchos casos esos defectos con otras virtudes, que se lee casi siempre con agrado y con variable interés.

JORGE A. PAITA

SARA GALLARDO: *Enero* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958).

Como esta novela no surge de ningún concurso literario ni está traducida del francés, quizás sus posibilidades de ser reconocida como una pequeña obra maestra no sean, al menos inmediatamente, tan numerosas como merece. Quien la comenta, entonces, quisiera desde estas páginas llamar la atención sobre su joven autora, y destacar la excepcional maestría de su primera obra, conjurar precariamente esa amenaza de silencio que parece pesar sobre toda labor argentina de calidad. Por otra parte, el intento de análisis crítico es secundario cuando nos enfrentamos con un verdadero milagro de creación. Éste desborda todo tropiezo, todo posible error, y nos pone en simple exaltadores de sus méritos.

La intención de Sara Gallardo es, en apariencia, modesta. Un relato simple, escueto, verídico, desarrollado en pocas y densas páginas. Por paradoja, un escritor profundamente argentino puede tener una madurez de estilo y un acierto expresivo propios de un europeo. Y muchos que pretenden concebir *a la europea* caen en un balbuceo y una intrascendencia infantilmente americanos. El estilo de Sara Gallardo es riguroso y despojado como solemos admirar en los novelistas franceses y añorar en los nuestros. No tropieza en el barroquismo selvático ni en el exhibicionismo intelectual. La madurez se deja expresar y no forcejea con la tinta ni los conceptos. Lo elaborado resulta así espontáneo y la autenticidad resalta sobre la apariencia.

Enero es, con obstinada veracidad, un trozo de vida de una humilde criatura de nuestro campo. La autora se limita a describir un paisaje y unos seres que ama y conoce profundamente. Jamás traiciona esos elementos, sino que los hace respirar una inexorable autenticidad. No traicionar es un principio aparentemente sencillo pero poco practicado cuando se aborda un tema telúrico. Es doblemente arduo retratar uan realidad sin sacrificar la poesía del medio expresivo, sin caer en la crónica seca o el folklorismo espectacular. Digamos que Sara Gallardo no traiciona a la vida ni a la literatura.

Su lenguaje es desnudo, austero. Su narrativa, hecha de económicas y exactas pinceladas. Posiblemente el clima poético no provenga sólo de una ingeniosa distribución de metáforas sino sobre todo de un sentido de la síntesis propio de la poesía. No nos agobia con laboriosas referencias en pretérito ni con detalladas descripciones. Los personajes se van perfilando en la imaginación del lector —a quien la autora parece considerar y respetar— gracias a pequeños datos, a activas sugerencias llenas de gracia y reciedumbre. Abunda en imágenes de agilidad cinematográfica, cualidad que sin duda el lector moderno exige de la novela, no tanto por pereza, sino por una saludable impaciencia mental que lo obliga a participar completando lo sugerido. Esta agilidad es otro de los méritos de Sara Gallardo. Su certera fuerza no decae ni se pierde en disquisiciones. Su claridad, además, es otro curioso síntoma de respeto por el lector.

Hay en la verdad desnuda una poesía que se suele buscar infructuosamente en el artificio. Nada ha hecho la autora de *Enero* por pulir el lenguaje ni sublimar la subjetividad de los seres de nuestro campo. Hablan y viven en el libro con sus propias palabras y sus sentimientos originales; no están *traducidos* a lenguaje literario, y configuran sin embargo una literatura auténticamente elaborada, una poesía natural. En un momento en que la lírica pretende prosificarse e intelectualizarse

hasta el más ajeno hermetismo, surgen novelistas como ésta, que dan a la prosa y al retrato de lo cotidiano una viva jerarquía poética, y consuman el desprestigio del invernadero intelectual.

Cuando la novela argentina aborda temas del campo, suele encararlos desde el punto de vista del terrateniente. No descontando sus valores positivos, a menudo resultan una mezcla de genealogía con manual de urbanidad. Se nos pretende instruir en diversas disciplinas estéticas y deslumbrar con trabajosas ideas europeizantes para las que el campo no es más que un lujoso telón de fondo. Sara Gallardo, en cambio, siente en su libro con el corazón de una muchacha tosca, sometida a una amarga serie de circunstancias íntimas, familiares y sociales. No la describe como espectadora, sino metida dentro de su inocencia y su desvalidez. No sé si esta sola característica permitiría dar a su novela —tan distante, por otra parte, de todo panfletismo— un adjetivo sospechoso como el de *social*. Sara Gallardo no parece tomar partido ni levantar juicio. Sin embargo, la elección del tema implica ya, si no una acusación, al menos una sincera preocupación por problemas que rebalsan lo individual y comprenden un conglomerado de circunstancias sociales. Soslaya con cierta ironía el mundo de los privilegiados, su omnipotencia moral aliada a la fría distancia que los empresarios de la religión mantienen con los desposeídos. Pero no carga las tintas sobre unos ni otros, ni permite que el desenlace ofrezca fatales moralejas. Sin embargo, resulta un documento conmovedor de humanidad y de justicia. Es una novela de amor, no color rosa sino color tierra. El protagonista real es el amor adolescente, fracasado y absurdo. La desesperación de una criatura, su doble desamparo como mujer y como desposeída, están narrados con tal hondura que esta novela tiene un destino de conmover y apasionar, y no puede ser simple ocasión de entretenimiento, a pesar de que rehuye el patetismo y sabe decir lo grave con amenidad. Saca a flote demasiada injusticia, demasiada soledad, y al mismo tiempo levanta un inocente sabor a tierra mericana que nos remite a las antípodas del lustrado aburrimiento a lo Sagan. Esta crónica, que pretende ser sólo valorativa, cae en la agresión de comparar, comparación caprichosa ya que se trata de dos escritoras que no tienen más punto común que la juventud y el talento. Pero no exhumo tan gratuitamente el zarandeado nombre de Sagan, sino por haber recordado una frase que un crítico francés dijera celebrando siniestramente la aparición de *Bonjour Tristesse*: "Las mujeres han permanecido silenciosas durante siglos. Después de mucha bulla conquistan el derecho de expresarse y ser oídas. Pues bien, si esto es todo lo que tienen que decir, podrían seguir calladas." Sin duda, el mundo actual presta una atención especial al "mensaje" de la mujer, le exige que "tenga algo que decir". Françoise Sagan, Pamela Moore, y una serie de adolescentes fabricadas, prolongan en la literatura la tediosa rutina del salón y el bordado femenino. Quizás por esa misma causa, se consagra ruidosamente en ellas esos valores obvios y decadentes que se supone atributos exclusivos de la mujer.

Permítaseme juzgar por oposición: Sara Gallardo está en una conducta literaria opuesta a la que simboliza Françoise Sagan. No deslumbra con un ejercicio de

habilidad, sino que pone su don al servicio de ese "algo que decir" que el tiempo exige de un escritor para consagrarlo seriamente, más allá de circunstancias de sexo y edad, más allá del éxito organizado y la gloria de utilería.

MARÍA ELENA WALSH

HERBERT REINECKER: *Hijos, madres y un general* (Peuser, Buenos Aires, 1958).

En momentos en que ante el incontenible avance de los rusos comienza a palidecer la buena estrella de los alemanes —durante la segunda guerra mundial—, treinta colegiales, a quienes la preocupación de sus padres por mantenerlos alejados de la guerra tenía refugiados lejos del frente, huyen durante la noche para enrolarse en las filas del Tercer Reich. Un puñado de madres, precisamente las que habían ido en busca de sus hijos para llevárselos de regreso, emprenden la heroica tarea de dar con ellos, que ya se encuentran en la línea de combate, a ochenta kilómetros de distancia. Las vicisitudes de esas mujeres —de las que se destacan la Bergmann, madre por excelencia, y Helen Asmussen, delicada mujer a quien sus conflictos personales mantienen un poco fuera de la realidad—, las reacciones de las autoridades militares ante la embajada sin precedentes y los propios choques entre madres e hijos —que ya han dejado, aparentemente, de ser niños— dan materia a un autor hábil para hacer un buen libro, cargado de auténtica emoción, que se traduce en un lenguaje parco, no siempre vertido con justeza al castellano. De todos modos, hay frases que estremecerían, cualquiera fuera la pericia del traductor. Por ejemplo, cuando la Bergmann, que llega demasiado tarde para ver con vida a sus dos hijos y no se resigna a dejar a uno tirado en el barro, alza el puño e impreca al cielo: "¡Ay de ti, Dios, si tienes algo que ver con esto!"

Desde luego, lo que más apasiona es el proceso que han sufrido esas criaturas durante la terrible experiencia: algunos, como el hijo de Helen, ya se hallan demasiado impregnados de doctrina nazi para pensar siquiera en arrepentirse, pero otros clamarían por el regazo de sus madres, si no temieran la risa de sus compañeros, y otros, todavía, se sienten disminuídos por su imposibilidad para dejar atrás la infancia y salir resueltamente al encuentro de su nuevo papel de sembradores de muerte.

Helen Asmussen y el capitán que arriesga su vida y su honor militar sacando a los niños —y a las madres— cuando la orden era resistir hasta el último hombre, configuran la pareja romántica que ha de llevar al final feliz. No obstante esta concesión, el libro queda como un documento poco común de lo que se piensa durante la guerra, cuando aún se puede pensar. Cabe, sin embargo, un comentario sobre la frase que cierra el libro: "Dios creó al hombre para que viva y caiga en falta... Todo sucede para ser olvidado. Y ésta es, por supuesto, la máxima falta del hombre." Creemos, más bien, que es lo única que explica su supervivencia.

La traducción, esforzada y no siempre acertada al comienzo, va ganando en soltura al promediar el libro, como contagiada por su ritmo.

ANA O'NEILL

NOVION DE LOS RÍOS: *Los culpables* (Schapire, Buenos Aires, 1957).

La literatura contemporánea está marcada con el sello de lo desagradable. Si la insistencia en la fealdad es un fenómeno universal y el arte es expresión de su tiempo, deberemos forzosamente concluir que esta época nuestra —ni más ni menos terrible, dura o difícil que cualquier otra— se distingue por ser singularmente fea. No sé si atribuirlo a la hipertrofia de la técnica, a la sobrepoblación o a la rebelión de las masas: lo cierto es que estamos rodeados de objetos antiestéticos, de palabras groseras, de actitudes descorteses, de vicios pequeños y omnipresentes que contaminan el aire y estropean el estómago. Crímenes hubo siempre; hubo drogas, traiciones, crueldades, injusticias, abusos. Pero antes del descubrimiento de América, por ejemplo, una inocente planta de hermosas flores, del género *Nicotiana,* no había ensuciado al mundo entero empozoñando el aire y sembrando de residuos pestilentes la huella del hombre. La fealdad, la sordidez, la grosería, no restringidas ya sino invasoras, son inseparables de nuestra civilización; la literatura, fiel espejo de ésta, refleja a aquéllas con una docilidad deprimente.

Los culpables es una novela característica de nuestro tiempo. A diferencia de otras, más espectaculares, no acumula perversiones sexuales ni asesinatos, ni se solaza con minuciosas descripciones de la miseria material. Está, en cambio, transida de fealdad; si tuviera que representarla con una imagen no sería un campo de batalla sangriento sino más bien el piso de un bar al amanecer, indeciblemente sucio, antes de ser barrido. La historia transcurre durante la dictadura peronista; esto justifica, ya, su naturaleza nauseabunda. Los personajes son nuevos ricos de la que fué llamada Nueva Argentina: apenas cabe imaginar casta más repulsiva. Negociantes, especuladores, pequeros, tratantes de blancas; un peluquero venido a más, una aventurera codiciosa y calculadora, un rufián enriquecido, un profesor débil y desganado para todo cuanto no sean las aventuras con mujeres, una muchacha complicada, rebelde y oprimida —la única redimible del conjunto— llenan más de trescientas páginas de sórdidas actividades. Las más constantes son fumar y beber; luego, ganar dinero con una prisa incompatible con la honestidad y hacer el amor con una ausencia de amor que excluye la dicha.

Las palabras del relato se han contagiado también, a menudo, de la fealdad de su contenido. No son soeces; son simplemente feas. Expresiones demasiado técnicas, o demasiado familiares, o argentinismos del peor gusto, sin contar el empleo de vocablos impropios o de términos usados en acepciones erróneas, ya que este hábito nacional está tan arraigado que casi huelga señalarlo. El lenguaje de los diálogos no resulta convincente porque es demasiado difícil para ser natural y demasiado incorrecto para ser literario.

La psicología de los personajes, en cambio, es acertada. El autor ha pintado un momento social de nuestro país con una frase que podría ser memorable: "Lo desesperante es llegar a la conclusión de que, por una minoría que lo comprende todo, existe una multitud abrumadora que sólo comprende su odio." Los que comprendemos, o creemos comprenderlo casi todo, seremos también culpables si cerramos los ojos a esta constante y creciente amenaza.

ALICIA JURADO

FEDERICO GONZÁLEZ FRÍAS: *El oficinista Pedreiras y otras pesadillas vulgares* (Ediciones del Hombre Nuevo, Buenos Aires, 1958).

A través de este volumen puede percibirse una búsqueda de expresión que nos revela la presencia de un escritor inquieto, ansioso por desentrañar, una vez más, la tragedia casi metafísica de esos seres minúsculos que deambulan las calles ciudadanas y que se hallan confinados en el tedio, la monotonía y la náusea de un orbe mezquino donde la existencia es tan limitada o rutinaria que acaba por tornarse absurda y sofocante deformación de la realidad misma. Es un mundo de pensiones baratas y de laberintos urbanos que se desmadejan sin conducir a ningún destino; es un libro frecuentado por ínfimos auxiliares de administración y por mujeres atrapadas irremisiblemente en tragedias mínimas; es un ámbito casi fantasmagórico de tranvías y trenes subterráneos mediante los cuales uno intenta fugarse de la desdicha o de la frustración; es un suburbio de fiestas irrisorias y de cines desvencijados donde se maquinan imposibles evasiones destinadas a abrogar la sordidez habitual en que se desenvuelve, como en irremediable prisión, la vida única e incomparable (es decir: humana, individual; que nunca fué antes, que nunca volverá a ser) de estos personajes. En fin, este pequeño volumen —como lo dice el apéndice de su título— es un manojo de "pesadillas vulgares", pero de pesadillas sin despertar que se prolongan en la interminable vigilia de una miseria moral sin redención. Federico González Frías ha escudriñado el alma de estos hombres y de estas mujeres con la simpatía de quien ve en ellos —según reza el epígrafe de estas viñetas— la encarnación del evangélico "bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos será el reino de los cielos". No es un libro acabado; más bien se trata de un conjunto de apuntes provisorios donde creemos percibir ecos ya conocidos, procedentes de los pequeños burócratas que evocaron Chéjov y Gógol, de los desventurados que concibió Gorki, de los desencuentros que imaginó Kafka, de las mujeres estrujadas por desdeñables inquietudes que trazó Katherine Mansfield, del Peter Brett que anima con su exiguo infortunio *Half-holiday* de Aldous Huxley, de las situaciones apenas ponderables (y sin embargo tan angustiosas, risibles o significativas) que recoge Erskine Caldwell en sus cuentos, quizá de los relatos que entre nosotros escribiera Enrique González Tuñón, poblados de calles oscuras en noches orilleras, de mesas de café arrabalero, de camas deleznables en hoteles promiscuos. En el estilo apunta, apenas, una tendencia hacia cierto experimentalismo y hacia una suerte de juego verbal, acaso lejanamente emparentado con el empleo que de la *Stream of consciousness* hacen Joyce y también Faulkner. En resumen: un esfuerzo que no ha logrado cabal perfeccionamiento, pero que resulta sumamente auspicioso, pleno de osadía, promisorio.

JAIME REST

HELLEN FERRO: *Los testigos* (Goyanarte, Buenos Aires 1958).

El examen del procedimiento narrativo empleado por Hellen Ferro en *Los testigos* nos impone algunas consideraciones inmediatas sobre la técnica estructural utilizada en esta novela. Pese a que ha sido escasamente destacado, cuenta ya con sólida y variada tradición el método novelístico consistente en dejar que el relato

surja en forma directa del testimonio que presentan sus protagonistas, de modo que la historia se complete por sí misma, mediante la suma de versiones parciales y generalmente contradictorias que aportan los diversos testigos de los sucesos. Hace aproximadamente un siglo, Wilkie Collins difundió esta técnica novelística que consiste en presentarnos el argumento a través de "pluralidad de testigos"; en *The Woman in White* y *The Moonstone* —sus dos célebres novelas policiales que según T. S. Eliot fundaron ese género en Inglaterra—, Collins se revela como un insospechado (y hasta ahora no del todo reconocido) precursor de esa difícil artesanía narrativa que desenvolvería plenamente Henry James. En el campo de la novela policial, el procedimiento de la "pluralidad de testimonios", como herencia legada por Collins, ha sido aprovechado hasta nuestros días, renovado por Robert Player e nel delicioso relato que se titula *The Ingeniuos Mr. Stone.* Semejante técnica excede, empero, el ámbito por entero lúdico de la trama detectivesca, y por consiguiente interesó a otros autores que descubrieron en ella una maleabilidad singularmente apta para examinar matices psicológicos, contrastando las parcialidades, contradicciones y deformaciones (premeditadas o no) con que distintos personajes contemplan una misma situación en la que se hallan conjuntamente implicados. En teatro, algo análogo —aunque no idéntico— fué realizado mediante la "descomposición de la personalidad" en *Sei personaggi in cerca d'autore,* donde Pirandello confronta a un grupo de individuos que han compartido diversos instantes de sus vidas pero que los interpretan de distinta manera, anulando toda posibilidad de juzgar objetivamente la conducta humana. En cine, no hace mucho hemos tenido ocasión de ver reproducido el procedimiento de "pluralidad de testigos" en *Rashomon,* producción japonesa donde varios partícipes y espectadores de un asesinato (vivos o muertos) se contradicen mutuamente al deponer en la causa criminal; con anterioridad, Orson Welles había acudido a una técnica de testimonios múltiples y cronológicamente desordenados y a un alarde de audacia y pulcritud fotográfica para sorprendernos con su primera película, *Citizen Kane.* En su esquema esencial, *Los testigos* de Hellen Ferro coincide fundamentalmente con este film en técnica y argumento: crípticas revelaciones que formula un hombre a punto de morir confunden póstumamente a sus allegados (en *Citizen Kane* era el balbuceo de una palabra enigmática; en *Los testigos* es un cambio de conducta, dos cartas y la aseveración de una inexplicada amistad); alguien se propone desentrañar el misterio que circunda tales indicios; se suceden, entonces, los testimonios de quienes conocieron al difunto, y se posesiona de nosotros la creciente certeza de que ninguno es cabal y objetivo, de que todos están viciados por circunstanciales deformaciones, por vanidades, por desconocimiento; al final, la intriga se resuelve en una sorpresa que se propone desbaratar todas las hipótesis previsibles. La tesis que Orson Welles pretende demostrar es el relativismo de las apreciaciones humanas que convierten a un célebre individuo, egoísta y vil, en una suerte de caos conformado por apariencias antitéticas. Hellen Ferro, en cambio, admite el relativismo de las opiniones humanas, pero lo trasciende inspirado por convicciones religiosas: la intimidad espiritual de cualquier hombre —famoso o anónimo— es un misterio que solamente admite resolución (quizá) para él mismo y (ciertamente) para Dios; este último es, en consecuencia, el único testigo justo. El planteo imaginario y el procedimiento for-

mal hacen que este relato de Hellen Ferro sea un experimento narrativo muy interesante; infortunadamente, su desenvolvimiento se halla en parte malogrado por diversas frustraciones. La superabundancia de coincidencias que confieren aspecto de suicidio a la muerte del protagonista (en particular, la dos cartas excesivamente fortuitas) resulta inverosímil, y ello nos recuerda que la inverosimilitud es privilegio reservado a la vida pero que no es sactifactoriamente admitida por el arte (necesariamente, *la realité dépasse la fiction*); por otra parte, la textura de los distintos testimonios sólo registra desemejanzas superficiales que no comunican suficientemente la profunda disparidad espiritual que se atribuye a los testigos; de éstos, el más complejo y logrado en su psicología tal vez sea Pablo Dartel. Además, tal como se halla expuesta, no resulta totalmente satisfactoria la conversión religiosa del protagonista, Marcial Clarens; el sentido cristiano que se ha querido conferir al relato se resiente por la artificiosidad del clima en que se desarrolla la acción y por la vaguedad un tanto sospechosa de las emociones religiosas de Marcial Clarens, tan distantes de la concresión y desnudez con que los héroes de Greene —el sacerdote en *The Power and the Glory*, Scobie en *The Heart of the Matter*— afrontan su experiencia de la fe. La actitud de Marcial Clarens, según se presenta en *Los testigos*, nos impresiona como la aceptación un tanto despreocupada y ociosa de que *God's in his Heaven and all's right with the world*. Hay deficiente vigor en la búsqueda de Dios, excesiva indulgencia consigo mismo y un deseo dudosamente legítimo de persuadir al resto del mundo de que uno tiene fe profunda (como lo pone de manifiesto el personaje en la pág. 112: "La novela que me propongo escribir revelará a todos la profundidad de mi fe"). En resumen, nos damos cuenta de que el autor ha querido mostrarnos la revelación que ha venido a explicar a Marcial Clarens el sentido de su propia vida, pero no la percibimos cabalmente expresada en el relato: el protagonista parece más conmovido por las circunstancias que fortalecido por la fe. Pese a estos reparos, el saldo es positivo y *Los testigos* queda como el promisorio intento de un escritor cuya técnica literaria revela una elogiable inquietud y cuya disposición religiosa percibe claramente que la vocación cristiana no es un mero accidente bautismal sino una ardua senda que cada hombre debe recorrer en su totalidad hasta descubrir que la fe anida en el sentido íntimo que se confiere a la recepción del misterio sacramental y no en la mera exterioridad administrativa de sus fórmulas.

J. R.

ENSAYOS

ROBERTO F. GIUSTI: *Poetas de América y otros ensayos* (Losada, Buenos Aires, 1956).

Doce ensayos críticos agrupa este breve volumen (Nº 262 de la Biblioteca Contemporánea), en el que se consideran aspectos de la obra y la vida de igual número de escritores.

Giusti, que al agradecer el Gran Premio de Honor de la SADE habló de sí mismo como de quien "ha ido ganando la fama de excesivamente tolerante" [1], cita en estos ensayos unas palabras de Baldomero Sanín Cano: "En materias de arte y de literatura comprender mucho es más segura táctica que proscribir demasiado." Como si hubiera hecho suyo ese lema, se define aquí antes por un afán de comprender que por un designio estrechamente normativo. Comprensión y no tolerancia es la tónica de este crítico, y si alguna tolerancia en verdad hubiera en su actitud, no sería ello índice de una condición meramente individual, como trataré de señalar más adelante.

Con prosa de las que se hacen leer, el ensayista desmonta y estudia todas las facetas de cada autor (lírica, dramática, ensayística, etc.) o bien la que le parece dominante.

Agilizado el relato por anécdotas y aparentes desviaciones reflexivas, casi en todos los casos culmina cada artículo en una reconsideración sumaria o un juicio: "La inspiración de Echeverría es desigual", nos dice en la pág. 69, y de Mármol: "ningún poeta nació mejor dotado que él para el canto lírico" (pág. 77).

Aunque no pueda saberse con exactitud cuándo fueron escritos todos estos artículos (algunos llevan fecha; otros no), pienso que es probable que el tiempo haya limado algunas aristas en el decir de este buen conocedor de la literatura iberoamericana. Empero, por lo referente a su presunta tolerancia, es posible decir que es ella más formal que medular. Con maña veterana, diría yo, administra Giusti los tonos de su censura, aunque en ningún caso esa flexibilidad exterior neutralice la firmeza del pensamiento. Éste se manifiesta a veces con sabrosa insidia verbal. Analícese, si no, la estructura de este inventario: "...en el amplio fraseo de Chocano [...] encuentra uno de todo: aciertos expresivos, imágenes originales, ingeniosas y vivas, ritmos ágiles y musicales (todo menos grandes concepciones poéticas y pensamientos robustos), y desdichadas caídas verbales, imágenes vulgares e incongruentes, giros ramplones, cadencias inarmónicas, hiatos, cacofonías, resbalones de acentos" (pág. 48).

Por entender que, muy frecuentemetne, lo señalado por un hombre lo señala a su vez a él, copio y subrayo algunos párrafos de Giusti que me parecen caracterizarlo personalmente y también, en buena parte, a su generación. En la pág. 146 se lee: "Nuestra generación tuvo el culto de Anatole France"; de Gerchunoff señala: "Ningún *velo místico ofuscaba* su sentido religioso [...] ninguna *superstición* lo *entenebrecía*" (pág. 149); en la pág. 117 y sigts. examina y exalta el esteticismo de Atilio Chiáppori; juzga a Enrique Varona "un *pesimista y escéptico activo, especie frecuente entre los espíritus superiores*", quien aunque "*no tenía mucha fe en los hombres* [...] *militaba en favor de aquellos ideales que dan a la vida dignidad y un sentido*" (pág. 21) Más adelante expresa que "Sanín Cano *ha procurado entender cuantas más* [cosas] *ha podido, sin exceptuar la frecuente locura y estulticia humanas, que le han inspirado más conmiseración irónica y filosófica tristeza que indignación y odio*" (pág. 33). En cierto lugar el crítico se incluye en el juicio: "Los que nos jactamos de pertenecer al mundo de

[1] SUR, Nº 259, pág. 75.

la inteligencia redentora del hombre formamos todavía en América un grupo demasiado reducido..." Por lo apuntado y otras cosas que sería largo destacar, veo en Giusti a un definido representante de un mundo que, mal nos pese, es imposible dejar de considerar remoto. No porque él lo haya buscado, no porque nosotros lo queramos, los bienes espirituales que implícitamente señalan esos párrafos, aunque eternos en sí mismos, están históricamente en quiebra. Ni quienes sentimos todavía algún nostálgico respeto por esos valores (quienes si no terminamos de entendernos con las generaciones que nos preceden hemos perdido tal vez toda posibilidad de comunicación con la del *rock and roll* que nos sigue) vemos ya las cosas con los ojos de Giusti y, lo que es más grave, aunque mágicamente pudiéramos asumir su mirada no veríamos seguramente el mundo que él todavía consigue ver. Pienso que la distancia es mayor que la habida en todos los tiempos entre los hombres de la edad de Giusti y quienes no han llegado a los treinta. Tal vez se deba ello a que este tiempo anda fabulosamente más rápido que todos los tiempos. De ninguna manera quiero indicar que pudiera haberse producido alguna esclerosis en la percepción del crítico que aquí me ocupa (no me refiero a una situación individual); pienso, más bien, que la atmósfera que todo hombre respira en su infancia y juventud lo envuelve y acompaña en su trayectoria hasta constituirse en cierto momento para él en una como segunda realidad. No sé si es para desgracia o ventura que ello ocurre, pero me parece cierto, y quizá ni los espíritus más ágiles —como es el caso de Giusti— puedan sustraerse a esa regla sin perecer de alguna manera. Este escritor alcanzó a pisar fugazmente una parcela del siglo XIX, tierra firme donde la historia parecía remansarse hasta casi poderse tutear con lo eterno. Por eso mismo la generación del fundador de "Nosotros" sintió tal vez menos el valor de lo eterno que la nuestra, moradora de un mundo en que todo está historizado, existencializado y tan, tan politizado que da miedo. Por sustentarla una realidad espiritual aún no del todo desintegrada, esa generación no necesitó hurgar demasiado detrás de las cosas, pudo contentarse en muchos casos con la severidad superficial del positivismo y gozar, confortablemente instalada, de la semejante superficialidad del esteticismo modernista. Por ello todo atisbo metafísico, todo misticismo, puede parecer un "velo" que "entenebrece", una travesura sospechosa de "superstición" a esos hombres. Creo que estas sombras ya asustan menos. Es más, diría que asistimos a un renacer de la religiosidad, aunque se trate de una religiosidad que en muchos casos no busca (y en algunos rechace) dejarse aprisionar por ningún prefijado rótulo confesional. (Murena, que aunque joven alcanzó *la madurez* con su obra, declaraba hace poco haber escrito su última novela con el pensamiento puesto en el Dios del Antiguo Testamento.) [1] En cuanto al esteticismo, creo que ni quienes no han renunciado por completo a alguna forma de expresión así calificable alardean ya de lo estético puro. En fin, que si en los años juveniles de Giusti se escuchaba aún el rasguear de la lira, una patota compadre de dionisos mayores y menores parece hoy empeñada en apurar al viejo Apolo para persuadirlo a guardar el prestigioso instrumento. No ha de ser para siempre, creo. Si la producción literaria actual se

[1] Ya redactado este artículo, me entero de que Dalmiro Sáenz ha declarado que el protagonistas de su libro *Setenta veces siete* (que aún no he leído) es Dios.

inclina en un sentido que es posible calificar de romántico o neorromántico (como lo ha observado Juan Carlos Ghiano en *Poesía argentina del siglo* XX) hemos de suponer que esa actitud no puede prolongarse si busca perdurar. Me parece inobjetable que una actitud clásica ha de nutrirse de cierto romanticismo, así como que cualquier impulso romántico que anhele perennidad ha de desembocar en una suerte de clasicismo. Tal vez los que hoy nos sentimos distantes del universo espiritual de Giusti nos reencontremos de alguna manera con él andando el tiempo. No en un terreno idéntico, sin duda, pero sí análogo. Porque no quiero decir que cierta nota romántica haya faltado a ese universo (lo prueba el artículo dedicado por Giusti a Rafael Obligado), pero se trataba del romanticismo del sentimiento y la nostalgia, en tanto que el que ahora se insinúa, más radical quizá, es el de la violencia y la pasión.

Aunque desagrade, pocos creen ya en la inteligencia como redentora del hombre. Aceptando los riesgos que se desprenden de toda generalización, creo que es posible admitir que la generación de Giusti es racionalista, neopositivista, esteticista, escépticamente activa, decididamente idealista e irónicamente tolerante. Sabido es, en cambio, que los jóvenes de hoy somos todos algo feroces, violentos e iracundos. Algún irracionalismo pertinaz, y fecundo a ratos, nutre o destruye las inteligencias; las magias más o menos felices del subconciente siguen primando sobre el pensar, el sentir y el decir universales. No hemos aprendido a sonreír con indulgencia (la sonrisa que a veces parece percibirse entre las más admonitorias líneas de Giusti) quizá porque no hemos tenido aún tiempo de desencantarnos lo bastante de nosotros mismos. Con escasas excepciones, nos falta el más elemental sentido del humor, porque la hora nos torna graves o porque la apariencia de gravedad nos seduce, y amamos la intensidad y el vigor quizá porque nos inquieta nuestra propia debilidad frente a un mundo donde la única solidez parece ser el latido de nuestro pulso. Porque aspiramos a una expresión sincera, que por lo individual, temporal y local se eleve a lo universal, desconfiamos de ciertas formas preexistentes de estos últimos. Quizá por lo mismo nos atrae más la pasión que el intelecto y el sentimiento; la verdad de la pasión unas veces; su ademán, otras. Y si no militamos en pro de ningún idealismo claramente definible ha de ser porque no quedan ya, en lo andado por este bonito siglo, idealismos en buen estado de conservación. Supongo que habrá que inventarlos. Por ahora, se me hace que es imposible poner las fuerzas del espíritu al servicio de ningún poder de esta tierra. No ignoro que buena parte de la índole juvenil de hoy escapa a estas apreciaciones; tampoco me considero por completo calificado por ellas. No pretendo representar sino interpretar, y toda interpretación que se diga sincera ha de reconocerse fatalmente parcial. En lo que se refiere a Giusti y su generación creo que está demás decir que no intento plantear discrepancias (que serían absurdas) sino señalar un hecho que me parece evidente, para de ese modo ayudarme a entenderlo mejor. Logrado el entender, se sabe, queda abierto el camino para la comprensión, y comprender una diferencia es en cierta medida superarla. Giusti se ha mostrado a menudo esforzado en la tarea de conciliar a las generaciones. Por eso estimo que, tal vez, no le resultaría a él impertinente esta digresión que a mí mismo me parece excesiva.

En la pág. 109 de este libro, el autor le reprocha a Groussac —a quien enaltece

y admira— no haber dejado nunca del todo frente a nuestra literatura la posición de quien observa un poco desde fuera. Pienso que tal vez Groussac, atareado con el anhelo de un bosque inexistente no podía ver los arbustos que se alzaban en su derredor. Giusti, en cambio, viendo las cosas desde dentro, parece a menudo un botánico tenazmente aplicado a coleccionar especies para su herbario, sin inquietarse demasiado por la exigible presencia del bosque ideal y futuro. Por eso estimo que Giusti es un crítico más inclinado a comprender que a juzgar. Quizá su mayor logro no sea el de trazar un cuadro jerarquizado de valores —empresa prematura para nuestra realidad literaria— sino el de posibilitar esa labor futura echando ahora las bases de sus concienzudos análisis, que generosamente se aplican a producciones de mérito desigual. Lejos de hallar en esto último esa tolerancia que según el propio ensayista se le atribuye, creo percibir la ejemplar sumisión a un destino austero: destino de crítico nato y capaz en un país sin rigurosa crítica literaria y con una literatura en formación. "Comprender y explicar ha sido mi ambición; no lisonjear ni cobrarme agravios reales o presuntos", dice en la pág. 71 del citado número de SUR. Comprender y explicar: tal vez contengan estas palabras la clave de su labor. A ella deberán acercarse quienes se ocupen de nuestra literatura; para consentir o disentir, pero también para aprender. Mucho puede aprender en las páginas de Giusti quien sin mérito suficiente debió intentar la nota bibliográfica.

Es de lamentar la ausencia en este volumen de otros estudios del autor —como los dedicados a Alfonsina Storni y a Fernández Moreno, por ejemplo— poco menos que inencontrables en las librerías.

J. A. P.

PATRICIO CANTO: *El caso Ortega y Gasset* (Leviatán, Buenos Aires, 1958).

El pecado más frecuente consiste en tomar una parte de la realidad y comportarse respecto de ella como si fuera el todo. Este desatino es idolatría en religión, injusticia en ética, nacionalismo imperialista en política y error fundamental en metafísica. Desde luego, es una falta muy explicable, hasta comprensible. La pobre criatura humana es un ente muy limitado: vive adscripto a un lugar y a un tiempo muy breves; su inteligencia apenas le alcanza para satisfacer sus necesidades más imperiosas. Es natural que un ser así llegue a pensar que todo lo que él conoce es todo lo que hay que conocer; que lo que a él más le gusta es lo más valioso; lo que más le afecta, lo más imponente.

Una estructura psíquica muy simple, una escasa gama de sensibilidad espiritual, poca curiosidad y ninguna admiración por la cambiante variedad del mundo son las mejores dotes para adaptarse biológicamente a la sociedad en que se ha nacido y, de una manera muy relativa, "ser feliz". En un nivel superficial se consigue cierto sentimiento de integración y de seguridad, aunque se vivan tiempos revueltos. La conciencia está unida y afronta con firmeza cuanto pase. La fe puede ser algo parecido, pero para ser fe auténtica tiene que reconocer la existencia de lo con-

tradictorio y contemplar la realidad como tal en todas sus formas y categorías. La actitud opuesta es una filosofía simplista y, por esto mismo, radicalmente falsa.

Así como el tornasol en contacto con ciertas sustancias sólo sabe cambiar de azul en rojo, así también los espíritus simples pintan el universo de blanco y negro y optan entre ambos con una capacidad de decisión y compromiso que hasta el más arriesgado tahur envidiaría. Esto es justamente lo contrario de lo que debe hacerse si se quiere conocer la verdad que se refleja en un infinito haz de verdades. De esta infinitud reflejada sólo columbramos una indeterminada muchedumbre de perspectivas, todas ellas reales, y, en cuanto reales, verdaderas. La de cada cual es *una* de ellas: no podemos ni debemos renunciar a ella; tampoco debemos —pero sí podemos— hacer como si fuera la única, cayendo así en el pecado de convertir la parte en el todo. Quien no lo comete espontáneamente por aquella simplicidad natural de que hablábamos puede sentir la tentación de hacerlo por acto deliberado, decretando la muerte de una parte de la realidad para afirmar otra parte, arbitrariamente identificada con la Verdad y la Vida. En este caso la adhesión a un sistema ideológico no es fruto ingenuo y espontáneo, ni se produce sin íntimos desgarramientos que acarrean una actitud de énfasis rayana en el fanatismo del converso que con sus actos desaforados necesita convencerse a sí mismo (y acaso a sus nuevos correligionarios) de la austeridad de su fe.

Nietzsche quería filosofar con el martillo. Canto quiere filosofar con la hoz y el martillo. No sólo golpea e insulta a todo lo que le parece burgués: también siega multitud de hechos y verdades que no le interesan o desfavorecen su simple filosofía de tornasol. Las tesis fundamentales de Canto fueron refutadas de antemano por Ortega hace muchos años. Hasta la explicación del silencio de Ortega en los últimos veinte años de su vida —confesado motivo de la "indagación" de Canto— había sido anticipada por Ortega en un curso de 1933, reproducido en *En torno a Galileo*. Allí dice Ortega entre otras cosas: "Hay demasiadas probabilidades para que la generación que ahora me escucha se deje arrebatar como las anteriores de aquí y de otros países por el vano vendaval de algún falso extremismo, es decir, de algo sustancialmente falso. Esas generaciones, temo que todavía la vuestra, pedían que se las engañase —no estaban dispuestas a entregarse sino a algo falso—. Y revelando en la tranquilidad de esta aula un secreto, diré que a este temor obedece en buena parte mi parálisis en órdenes no universitarios ni científicos. No se me oculta que podría tener a casi toda la juventud española en veinticuatro horas, como un solo hombre, detrás de mí: bastaría que pronunciase una palabra. Pero esa palabra sería falsa y no estoy dispuesto a invitaros a que falsifiquéis vuestras vidas. Sé, y vosotros lo sabréis dentro de no muchos años, que todos los movimientos característicos de este momento son históricamente falsos y van a un terrible fracaso. Hubo un tiempo en que la repulsa del extremismo suponía inevitablemente que se era un conservador. Pero hoy ya parece claro que no es así, porque se ha visto que el extremismo es indiferentemente avanzado o reaccionario. Mi repulsa de él no proviene de que yo sea conservador, que no lo soy, sino que he descubierto en él un sustantivo fraude vital."

Una refutación circunstanciada del libro de Canto sería interminable. Por fortuna es innecesaria; los errores abundan, pero casi todos ellos fluyen de los hechos que hemos señalado. Por otra parte habría que contestar a los denuestos que Canto

profiere contra la persona misma de Ortega; pero sobre este punto prefiero callar. Otros más próximos a Ortega están en mejor situación de hacerlo. Sólo observaré una última cosa. Al comienzo de su libro Canto se atreve a interpretar lo que pasaba en el alma de Ortega moribundo, y concluye, muy ligeramente, que trataba de no tener conciencia de la muerte. Frente a esta interpretación maliciosa y de segunda mano puede contraponerse lo que dice Paulino Garagorri —qu acompañó a su maestro hasta el final— en una nota a su artículo "La realidad de la muerte":

"El día que falleció Ortega, Fernando Vela me pidió que buscase las páginas en que se había ocupado de la muerte, y que las llevara conmigo para leerlas durante la noche que pasamos en su última compañía. De aquella ocasión se originó este artículo. Con él suplí otro, más delicado y personal pues me había sido sugerido por una confidencia de Ortega en fecha no lejana y que se llamaría «la sencillez de la muerte». Algún día lo escribiré y trataré de justificar mi impresión de que a Ortega no le *sorprendió* la muerte."

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

Música

EL TERMINO DE UNA GRAN TRADICION UN MODESTO PROYECTO

Las palabras tradición y cambio se hallan tan saturadas de esperanzas y de recelos que es virtualmente imposible utilizarlas para describir, de modo convincente, ningún instante en el curso de la historia de la música. Sin embargo, hubo períodos tan apacibles que nos sentimos tentados a suponer que en ellos no se produjeron cambios de importancia, en tanto que en otros el proceso evolutivo fué tan rápido que, aparentemente, en estas épocas, para el observador superficial estaba en boga más bien el cambio que la tradición.

Tomemos, por ejemplo, el siglo XIX en Europa después de la muerte de Beethoven. La transformación de las técnicas musicales y de la expresión por obra de Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Berlioz, Wagner, Verdi, Mussogorsky, Franck y Debussy fué constante e ininterrumpida. De modo simultáneo la tradición —la tradición beethoveniana— fué la base de la pedagogía musical. Y a ninguno de esos compositores, ni siquiera a Debussy (pese a que ponía ciertos reparos a Beethoven) se le ocurría despojarlo de su categoría de astro máximo. Por el contrario, todos ellos aspiraban a agregar algo, a colaborar en esa tradición que por medio de Beethoven había alacnzado madurez tan pletórica y humana.

Naturalmente, había dos tipos de temperamentos: el revolucionario y el conservador; siempre los hay. Wagner proclamaba que la suya era la "música del

futuro", y esa afirmación implicaba que la producción de los demás era anticuada. Y Hanslick anunciaba a Brahms (contando con el beneplácito del compositor mismo) como el defensor de la tradición clásica, en contra de los métodos irresponsables de Wagner. Pero evidentemente, ni Wagner ni Brahms estaban en condiciones de heredar el prestigio de Beethoven. Un siglo después parecería, inclusive, que ambos también se equivocaron con respecto a sí mismos. El "futuro" de la música de Wagner llegó al punto culminante entre 1890 y 1910, tal como pudo advertirlo en las versiones póstumas el Dr. John H. Müller de la Universidad de Indiana. Desde esa última fecha su popularidad ha declinado progresivamente y en un setenta y cinco por ciento. Empero las orquestaciones wagnerianas, su armonía cromática, su declamación alemana y su contextura sinfónico-dramática aún se estudian en los conservatorios. Brahms, por el contrario, si bien nunca llegó a ser un modelo pedagógico de importancia (por cuanto en cada una de las técnicas musicales es, en gran parte, un reflejo de Bach, Haendel, Mozart y Beethoven), desde 1897, año de su muerte, empero, ha sido incluído con creciente frecuencia en los conciertos. De manera que en la actualidad (y esto es una burla para Wagner) Brahms ocupa el segundo lugar en la taquilla inmediatamente después de Beethoven.

En realidad no hay parangón posible entre el "revolucionario" y el "progresista", entre el "conservador" y el "reaccionario". Saint-Saëns, temperamento conservador, infundió renovado vigor a la música francesa al importar de Alemania el uso de la forma de la sonata; en tanto que Richard Strauss, pese a su aparente espíritu revolucionario en estilo y en temática, agregó muy pocos elementos útiles a la tradición alemana o al modernismo en general. Podemos estar seguros sólo de una cosa: entre 1826 y 1914 ese cambio fué muy rápido, y la tradición —la tradición clásica de Haydn, Mozart y Beethoven— fué inquebrantablemente respetada en todas partes. Tradición y cambio, en verdad, estaban afianzados con tanta firmeza que sus representantes podían atreverse a *no* cooperar. Y por este motivo nuestro siglo ha llegado a suponer que la tradición musical crea, debido a su naturaleza intrínseca, da lugar a un clima —en el cual vive— de constante variación que de ninguna manera destruye las nobles cimas del pasado ni desgasta los fértiles valles del presente. La legitimidad de tal creencia no es demostrable. Pero en nuestra época su amplia aceptación ha conquistado para la música moderna y, aún más, ha tendido a asociar el inviolable concepto de "progresista" con cualquier música que ofrezca algún matiz de novedad técnica.

Los cincuenta años que finalizaron con la muerte de Beethoven constituyeron quizá el primer período en la historia íntegra de la música occidental que produjo un conjunto de obras que sus herederos inmediatos pudieron considerar como un evidente repertorio clásico. Por primera vez la música se había convertido en un arte mayor. Y si bien en los cien años siguientes, la música alemana siguió una trayectoria normal de decadencia a través del gigantismo, de la pérdida de vigor muscular y de la descalcificación generalizada, Italia, en cambio, disfrutó, de Rossini a Puccini, de un rejuvenecimiento de la ópera; en Rusia nació la música profana y alcanzó asombrosa madurez; y Francia, de Berlioz a

Debussy, experimentó un auténtico milagro. Alemania misma, en su exuberante declinación, nos ofreció las orquídeas de Strauss y de Schönberg. Al mismo tiempo, Brasil, España, Bohemia, los países escandinavos, Hungría y los Estados Unidos comenzaron a lograr impactos. Fué una centuria brillante, plena de cambios y de efervescencia, y en todas partes sólidamente nutrida en los grandes clásicos. Muy pocas veces la creación ha sido más activa y la pedagogía más vigorosa.

El ímpetu de la evolución se aceleró y la efervescencia se acrecentó hasta alrededor de 1914. Debussy, que ya había compuesto sus principales obras para piano y, asimismo, la ópera *Pelléas et Mélisande* y el poema sinfónico *El Mar,* escribió en 1913 el *ballet Juegos* y poco después las tres *Sonatas*. Los cinco años que precedieron a la primera guerra mundial, por cierto, trajeron consigo, a modo de ola postrera que se quebró en la playa occidental, *El pájaro de fuego, Petruchka* y *La consagración de la primavera* de Stravinsky; las *Cinco piezas para orquesta,* los completados *Gurrelieder* y *Pierrot lunar* de Schönberg; *Scheherazada, Valses nobles y sentimentales,* y *Dafnis y Cloe* de Ravel. Cada una de estas obras era sorprendente, original y vigorosamente expresiva. Aún más, en cada una de ellas maduraba algún procedimiento técnico implícito en la sintaxis clásica.

Debussy utilizó nuevos recursos que significaron la plena libertad de la forma (tal como lo intentara el mismo Beethoven al fin de su vida): amalgamas de música y palabra más conmovedoras que las de Bach, Rameau, Mozart, Rossini o inclusive de Schubert; por otra parte (al igual que Schönberg y Stravinsky) empleó de manera consistente un ciento por ciento de saturación disonante que hubiera complacido a los oídos de Bach, quien, con tanta frecuencia, suscitara mecánicamente esa misma experiencia acudiendo al recurso de mezclar distintos registros del órgano. Entre los hallazgos adicionales podemos incluir la promoción del ritmo a la categoría de elemento primordial en la composición llevada a cabo por Stravinsky (¡y cómo lo hubiera envidiado Beethoven!); la intensificación del cromatismo que Schönberg empleó hasta el punto de trastornar toda la tonalidad (Mozart, evidentemente, hubiese adoptado este recurso para el teatro); extrañas y asombrosas sonoridades (quizá no tan novedosas como acaso hayan parecido, pero de todas maneras deliciosas como experiencia); y un desmenuzamiento musical hasta el extremo último, como un fino polvillo suspendido en el aire (procedimiento que Debussy comenzó en las últimas sonatas y luego fué desarrollado en la música de Anton Webern).

Todos estos hallazgos completaron y perfeccionaron el repertorio clásico sin invalidarlo en absoluto. Naturalmente, en la actualidad parecería que hubiese llegado a su término la música occidental: ese amplio desenvolvimiento que comienza con la temprana salmodia cristiana, que inventó y perfeccionó paso a paso el canto gregoriano, el contrapunto, el ritmo múltiple, la armonía, una docena de instrumentos de cuerda y de viento, el empleo simultáneo y diferenciado de todos esos elementos en el drama lírico, en el oratorio, en la narración coreográfico-musical, en las formas musicales extensas (que también inventó). Con los sinfonistas clásicos, el lenguaje de la música occidental maduró; en la obra de los modernistas clásicos alcanzó la libertad. Y este último resultado, al igual

que todos los otros, fué obra de músicos de educación clásica que trabajaron en el ámbito de la tradición clásica.

Esa tradición aún permanece inconmovible. En los últimos tiempos, de hecho ha sido fortalecida por los estudios de musicología. Tampoco debemos olvidar las contribuciones del modernismo; se han transformado en una parte de nuestra tradición clásica. Sin embargo, el ritmo de la evolución musical ha disminuído tan notoriamente desde la primera guerra mundial que con facilidad podría dudarse de que se haya producido ningún avance desde ese momento. Creo que en los últimos cuarenta años sólo se han escrito cinco obras auténticamente significativas: *La historia del soldado* de Stravinsky; *Sócrates* de Eric Satie; *Pacific 231* de Honegger; *La creación del mundo* de Darius Milhaud y *Wozzeck* de Alban Berg; y todas fueron escritas con anterioridad a 1926. En lo compuesto desde entonces, no conozco nada que sea comparable en originalidad, excepto, acaso, algunas piezas muy breves de Anton Webern.

En la actualidad se encuentran en desarrollo muy pocos cambios activos. Sólo existe la tradición, y esa tradición incluye todos los modernismos del anteaño. La rama modernista de nuestra tradición, ya totalmente oficializada y bastante pomposa, posee (como siempre ha sucedido en nuestra tradición) un estilo diatónico y un estilo cromático. El estilo diatónico de nuestro siglo —que por lo común suele denominarse "neoclasicismo"— es una mezcla ecléctica de las libertades del período anterior a la primera guerra mundial aplicadas a una sintaxis anterior y más ceñida. Quienes la practican controlan la pedagogía, las publicaciones y los conciertos. El cromatismo del siglo XX, tal como fuera simplificado alrededor de 1926 por Schönberg en una regla empírica denominada dodecafonismo serial (o técnica del grupo de doce tonos), singulariza la música de un conjunto más pequeño que, con ayuda de una publicidad simultáneamente devota y combativa, intenta conquistar las posiciones que en la actualidad ocupan los representantes del neoclasicismo. En ninguno de los dos sectores se advierte excesiva novedad de expresión o de método; más bien descubrimos en ambos adhesión sectaria a determinadas partes de la gran tradición, como si la totalidad de dicha tradición fuera demasiado para que cualquiera la soportara.

Hay quienes afirman que el lenguaje musical de Occidente, por el hecho de que en la actualidad ya está completo, debe ser descartado. Eso es lo mismo que sostener que la lengua inglesa, desde el momento en que llegó a la madurez en las obras de Shakespeare y en la Biblia del Rey Jacobo, careció de utilidad para la literatura. (O que el francés, después de su estabilización gramatical por obra de La Fontaine, Molière y Racine dejó de prestar buenos servicios a la civilización.) Por supuesto, lo cierto es la afirmación contraria. Y aunque el vigor de cualquiera de los instrumentos de la civilización puede declinar lentamente después de alcanzar su primera madurez, es posible que tal declinación esté acompañada, durante muchas centurias, por una utilización progresivamente más amplia. De hecho, la mayoría de nuestros principales recursos, en esencia, ya no evolucionan: por ejemplo, el pan, las pastas, las redes para pescar, la carretilla, el violín.

Como lenguaje, la música, aunque perdure largo tiempo, me temo que no evolucionará mucho más. No habrá otro Beethoven; por cierto que no lo habrá. Ni un Bach, ni un Mozart, ni siquiera un Debussy. Son tan inconcebibles como otro Shakespeare porque nuestro lenguaje musical se ha completado y sus escalas han sido exploradas. Ahora, sólo podemos codificarlo y utilizarlo en lo que estamos llevando a cabo. En el peor de los casos podemos exportarlo al Asia y al África. También podemos dar término a algunas tareas valiosas que durante mucho tiempo fueron postergadas. La conquista de la lengua inglesa por la ópera acaso sea inminente (en este momento). Apenas se ha tenido en cuenta el amplio y fétril ámbito de la declamación española. Por su parte, la ópera del continente europeo espera para revivir el perfeccionamiento de un nuevo recitativo apto para la cinematografía y para la televisión. En términos generales, acaso Occidente necesite progresos constructivos en el frente vocal con más urgencia que en el frente instrumental. Pero todavía hay cabida para movimietnos en toda dirección, aún en el caso de que no hubiera mucha perspectiva para cambios definitivos.

En la actualidad, en Europa las direcciones más afianzadas son la búsqueda rítmica y el serialismo integral. La primera se origina en fuentes norteamericanas (Henry Cowell, Edgard Varèse, John Cage) y en la obra de Stravinsky anterior a 1914. Su forma más pura (que también procede de América) es la música ejecutada con instrumentos de percusión no tonales. La combinación de la búsqueda rítmica con el cromatismo dodecafónico ha producido en Europa una música dodecafónica en la que no sólo los tonos mismos, sino también las derivaciones, pausas, sonoridades, tonalidades, color instrumental, tonalidades altas y bajas, métodos de ataque y de relajación, en una palabra, todas las variables de la música, de hecho, han sido sometidas a una organización sistemática en series ordenadas. La organización completa de este tipo es conocida como *sérialisme intégral,* y sus más celebrados cultores son Pierre Boulez en Francia, Karlheinz Stockhausen en Alemania y Luigi Nono (el yerno de Schönberg) en Italia.

Creo que esa música es encantadora en cuanto al sonido y de expresión renovadoramente inocente. En ella no hay nada erróneo, excepto la publicidad con que se la favorece y en la que se afirma que es otra "música del futuro" y que, en consecuencia, invalida, excepto con miras a un museo, toda la demás música. Este supuesto es absurdo por cuanto su lengua no es nueva; aún es un dialecto de Bach y resulta completamente comprensible para cualquier músico clásico. Es un juego (casi podríamos decir un juego infantil) realizado con elementos clásicos, y no tanto una actividad explorativa cuanto un proceso en el que todos los caminos abiertos, uno a uno, van siendo cerrados al tránsito.

Dudo seriamente de que haya recursos utilizables todavía no explotados, que aún haya simientes sin germinar como para iniciar una tradición musical que sea nueva en absoluto. Creo con firmeza, empero, que el éxito no dejará totalmente a un lado ni a los experimentadores rítmicos ni a los acérrimos serialistas. Puedo imaginarlos componiendo encantadoras partituras con destino a los mejores *films* sobre viajes interestelares, en donde sus vigorosas asimetrías métricas y sus sonidos antisépticos y contemporáneos suscitarán efectos mucho

más apropiados que el *pathos*. Si así sucede, habrán contribuído a fortalecer la tradición aún viva del impresionismo musical, es decir: la evocación de la atmósfera. Y todos estaremos satisfechos pues son trabajadores entusiastas y su música sin duda es atractiva. Mi único desacuerdo con esos camaradas y colegas excelentes se basa en que en verdad no puedo considerarlos subversivos. Sólo puedo interpretarlos como meros continuadores del modernismo tradicional. Y debo admitir que se presentan a sí mismos ante las puertas de la música moderna con el acostumbrado ofrecimiento de innovación, aunque en pequeña escala.

Por lo tanto, el "modernismo" en música, recapitulando mi argumentación, es un concepto surgido en las postrimerías del siglo XIX que exige una actitud de receptividad con respecto a todo cuanto pueda parecer "progresista", tanto en la sintaxis cuanto en la temática. Es una política de "puertas abiertas" con respecto del cambio y, por su parte, los representantes oficiales del tradicionalismo no siempre le han sido hostiles. De cualquier manera, hace mucho que el modernismo ganó múltiples batallas contra la reacción, y las ganó tan decisivamente que a fines de la primera guerra mundial ya estaba compartiendo el *condomunium* en los conservatorios.

Paulatinamente, sin embargo, a medida que el caudal de novedades musicales disminuyó, el estímulo a esas novedades se ha transformado de una política de puertas abiertas en una posición doctrinaria. En esta posición, tal como se la postula en las publicaciones dedicadas al modernismo musical y en los programas de los conciertos de música contemporánea, se afirma que no puede haber composiciones valiosas o auténticas a menos que impliquen alguna novedad técnica; por consiguiente, el corolario consiste en que cualquier obra que *realmente* implique una novedad técnica, por pequeña que sea, es más valiosa que aquella que carezca de novedades.

Para comprender lo absurdo de esta posición, sólo debemos recordar que ninguno de los grandes creadores musicales, Bach, Mozart y Beethoven (Wagner, inclusive) fué un investigador. La conciencia de este hecho, así como la creciente falta de recursos nuevos, precipitó a los jóvenes músicos de la generación posterior a la primera guerra mundial a una explotación del modernismo ya establecido con el concurso de medios destinados a la masa —es decir, con el concurso de la radiotelefonía, de la cinematografía, de los espectáculos de danza y de las *grandes machines* semejantes a los oratorios— con el propósito de distraer a esas grandes masas de público movilizando orquestas, solistas, coros y la voz hablada, el más antimusical de todos los instrumentos. Tales esfuerzos no han producido obras maestras. Pero han popularizado, oficializado y establecido el vocabulario moderno con tanta eficiencia que en la actualidad es muy difícil distinguir por la obra, y con la sola ayuda del oído, a un compositor contemporáneo de otro.

No es mi propósito insinuar que ninguna investigación musical de la actualidad es válida, ni que ninguna expresión es auténtica. Pero considero, en verdad, que tanto en el progreso técnico cuanto en la expresividad, se advierte que desde la primera guerra mundial (o por lo menos desde 1925) el vigor ha declinado. Por cierto, también existe una situación paralela en pintura y en poesía. Estamos viviendo en una época de retraimiento cultural. La política, la organización eco-

nómica y las artes bélicas en apariencia están en avance. Las bellas artes y las artes aplicadas, en esta época de amplia difusión cultural, son decididamente conservadoras. Dicho conservadorismo, por lo menos en pintura y en música, se basa en una tradición de modernismo que si bien en determinado momento fué revolucionario, en la actualidad ha llegado a ser completamente oficial y académico.

La tradición musical modernista nunca ha negado que procede de Beethoven y de Bach. Los clásicos de antaño no son menos clásicos hogaño. También es evidente, sin embargo, que la evolución musical que durante dos siglos fuera sobremanera activa, en esta época ha perdido su dinamismo. Sin duda esta situación es temporaria. No creo que la música, tal como pareciera hacerlo ahora, permanezca inactiva durante mucho tiempo. Todas las artes, tal como ya lo he insinuado, están en la curva descendente, acaso porque el mundo se está preparando para algo distinto. Y una de las cosas para las que se está preparando, es para la distribución de sus productos culturales en el amplio mercado mundial. Está ampliando y unificando ese mercado con notable energía. Y ha sido posible emprender esta tarea de uniformización porque nosotros, los músicos, ya hemos uniformado, completado y oficializado la totalidad de nuestra tradición clásica. Al llegar a este punto, quienes meramente se ocupan en la distribución están en condiciones de hacerse cargo del asunto.

Por lo tanto, nosotros, los compositores, ¿qué haremos ahora? Sólo una cosa es posible: modificar los supuestos en base a los cuales actuamos. Durante un tiempo tendremos que olvidarnos de las novedades, del cambio, de la tradición y de todas esas grandes y verbosas ideas. Os advierto que todo compositor abunda en pequeñas ideas, técnicas y expresivas, y que todas esas ideas son válidas si se actúa sincera y competentemente de acuerdo con ellas. Es mucho mejor trabajar con las ideas que cada uno auténticamente posee, por limitadas que sean en apariencia, que intentar adecuarse a una desgastada línea de modernismo a toda costa. En especial en una época en que aún a toda costa hay disponibles tan pocas ideas "modernistas". En otras palabras, la *tradición del cambio constante* debe desecharse y se debe buscar la lozanía en otras preocupaciones.

La uniformización de los procedimientos de composición es un hecho; no podemos controvertirlo. De todas maneras, nosotros mismos la hemos producido voluntaria e inevitablemente, por espacio de centurias, a través de una intensa y concentrada organización intelectual de nuestra íntegra tradición musical creativa e interpretativa. La uniformización de los auditorios también es un hecho; y si bien los compositores han contribuído a afianzarla, los resultados no son muy satisfactorios. Ha favorecido más a la distribución comercial que al progreso creador. Nuestro dilema se funda en el hecho de que creemos en el progreso creativo pero en la actualidad somos incapaces de hacer mucho en su favor por medio de las innovaciones técnicas. Aún más, como fuente de inspiración recelamos de la *mera* expresividad; en nuestro inconsciente ella está incómodamente conectada con motivos comerciales y con una declinación de la calidad. Lo mismo puede aplicarse con validez al engañoso concepto de "sinceridad".

Del mismo modo podríamos vernos reducidos a buscar la innovación por me-

dio de la expresividad, en lugar de la expresividad por medio de la innovación y a encontrar la expresividad por medio de la sinceridad (aunque la sinceridad, en su condición más pura, conduce a la anarquía y a través de la anarquía lleva a destruir la tradición y el progreso). Por cierto, en lo que concierne a la composición musical, creo que en la actualidad sólo tienen validez la anarquía y la sinceridad. No existe una tendencia "buena" o "mala"; no hay nada claramente "progresista" o "reaccionario". Ya no estamos combatiendo desde posiciones establecidas, ni siquiera entre nosotros mismos. Estamos luchando de manera individual contra los distribuidores y los uniformizadores. Estamos luchando por nuestras subsistencias profesionales y por la subsistencia de la música. Toda esta amplia difusión por medio de las grabaciones fonoeléctricas y de la radiotelefonía, toda esta creciente inundación del mundo con clásicos garantizados y con triviales modernismos, puede matar el arte musical, o simplemente puede desgastarlo. Pero hasta que llegue el día sombrío en que ya ninguna persona educada conserve afición a la música, acaso todavía resulte posible seguir por un tiempo la mejor lección de toda la tradición clásica —a saber, que la iniciativa es encomiable— y lograr, con el auxilio de la buena suerte, por medio de impulsos personales y de reparaciones personales, conservar la gigantesca maquinaria musical en una suerte de movimiento. Para ello se necesitarán, por supuesto, los esfuerzos singulares de gran número de personas en todo el mundo, muchas de ellas trabajando a escondidas por miedo de que se las denuncie, para contener la actual esclerosis incipiente de la música. Y quizá el tiempo apremie. Pero a mí, por mi parte, me fastidiará ver el día en que la música esté extendida por todas partes y en que no exista en ella ni sorpresa ni espontaneidad.

(Traducción de Virginia María Erhart)

VIRGIL THOMSON

Crítica de Arte

MIGUEL DIOMEDE

La intensa labor que ha venido desarrollando el Museo Nacional de Bellas Artes ha de irse ampliando aún más en lo futuro con la acertada idea de organizar exposiciones retrospectivas de nuestros valores artísticos más destacados.

Se eligió para inaugurar estas muestras al pintor Miguel Diomede, valor puro, si lo hay, entre los nuestros, y el conjunto extenso de sus noventa obras, aparte del encanto estético que trascienden, nos ha dejado un saldo nada desdeñable de sujerencias e ideaciones. Pasada la sorpresa que produce la elección, tan opuesta a las tendencias artísticas propiciadas por la dirección del museo, la primera que nos asalta, o más bien dicho, que confirma lo que siempre hemos pensado, es que

en Arte importan mucho más las personalidades que las épocas y sus escuelas, o lo que algunas de éstas representan.

En todas las etapas de la Historia del Arte, han existido artistas que no se contaminaban por las ideas que se proclamaban de evolución y progreso, permaneciendo al margen de ellas, voluntariamente.

Una de las características de la obra de Diomede y, ¿por qué no decirlo?, uno de sus atractivos es su indudable falta de cohesión con el criterio actual, o al que como tal se nos quiere imponer.

Como dice bien el director del Museo, en el prólogo del catálogo de la exhibición, nuestro artista expositor no es fácil de encasillar, y nosotros creemos que tampoco le hace falta. En el humanismo científico del Renacimiento, mal se encasillaban los románticos arabescos lineares de un Botticelli o de un Carlo Crivelli; ni en el evolucionado sendero hacia el Barroco, podía encajarse al Divino Morales, tan sublimemente anticuado; como tampoco la frialdad de Ingres en el Romanticismo; ni el mundo de sueños de Odilon Redon, con las conquistas físicas de la luz de los impresionistas, y las discrepancias estéticas de José Gutiérrez Solana, con su momento pictórico, nos dificultan para situarlo, a pesar de ser uno de los más grandes artistas españoles de todas las épocas en el arte contemporáneo.

Por su divorcio aparente con las corrientes que predominan en el arte actual, nos ha parecido curioso, y valiente a la vez, que la dirección del Museo haya elegido para este acto inicial precisamente a Diomede, y lo aplaudimos.

Porque significa además un gran acierto. Después de contemplar con deleite y analizar con cuidado su obra armoniosa, confirmamos que posee, dentro de su vastedad, una continuidad inalterable, sin cambios aparentes, ni en su técnica, ni en su espíritu, una unidad de concepto tan arraigada, que le confiere un estilo y una personalidad tan definidos como concluyentes.

Esbozamos una pregunta que nos insinúa cierta maliciosa curiosidad: ¿Cuántos artistas argentinos de esos muy en vista, por no decir en boga, que se desenvuelven en la atmósfera de las más extremadas corrientes actuales, obteniendo todos los ditirambos de la crítica y todas las recompensas de los jurados, podrían afrontar el juicio severo y meditado que toda obra de arte impone a los espíritus analizadores, con la misma seguridad de obtener un galardón favorable, como este noble pintor que no pertenece a ningún "ismo" conocido y no anticipa ninguno inmediato?

La modalidad que impera en esta muestra y que tan rotundamente se impone por su sinceridad, hace germinar en nuestro interior una repulsa contra la forma tendenciosa con que se organizan la mayor parte de las muestras calificadas con el "abstracto" nombre de modernas, en las que no exhiben más que pinturas no representativas, como sucedió en la última Bienal veneciana, y que tantas polémicas originó.

Son las corrientes opuestas las que vivifican el campo del Arte, y nunca el regateo de los méritos, vengan de donde vinieren.

Así lo entendieron, por suerte, los organizadores de la feria internacional de Bruselas, cuando hicieron la selección de los artistas de todo el mundo, para la magnífica muestra de 50 años de Arte moderno.

Un eclecticismo inteligente no puede más que favorecer al Arte; al excluír otars tendencias, la pintura de avanzada caería en la aberración opuesta a la de los jurados que rechazaron a los impresionistas.

Los márgenes de la creación son ilimitados. Una burlona y fingida admiración sacó del anonimato de los aficionados al Aduanero Rousseau, a quien más tarde la gloria sentó a su lado, en serio.

Como bien dice el refrán, "en la variación está el gusto", y nada hace más interesante al Arte que las oposiciones, que la diversidad de temperamentos y técnicas.

Lo único que debemos exigir, como siempre se ha dicho, es que nos den buena pintura y que el que juzgue sepa lo que es pintar bien.

Si los prerrafaelitas ingleses no han interesado, ni trascendido su renombre fuera del medio local, no fué por su estilo literario (Delacroix pintaba también temas inspirados en la literatura), ni por carecer de unidad de escuela, que la tenían y mucha, sino por la simple razón de que eran malos pintores.

Así es que no basta para ser artista de valer seguir el último figurín —en este caso no tan último pues la abstracción se usaba en 1912—, que también puede ser un disfraz para disimular imperfecciones; lo que hace falta es ser pintor, pues no hay tendencia que valga sin una excelente calidad técnica.

Además, el abuso del tema puede llegar a términos tan negativos como la carencia de tema. Y más la segunda tendencia, porque desde la época de las cavernas, cuando el artista sentía la necesidad de crear, como un pequeño dios, buscaba su inspiración en la vida circundante y lo realizaba con un sentido mítico, como una evasión espiritual, con un deseo ardiente de superar su condición física, animal. Y la no representación premeditada, la negación y la exclusión de ideas y sentimientos, por medio de signos abstractos, lo aproximan a lo puramente sensorial, a lo físico, lo material, lo carente de alma y de espíritu. Y a este punto justamente queríamos venir a parar. ¿No es quizá este aspecto sensible, emotivo, esta sensación de alma en éxtasis, la que nos hace tan atractiva la obra de Diomede, lo que la vuelve tan comunicativa, ya que por oposición tenemos que enfrentar al arte mecánico y materialista de hoy?

Parece presuponerlo Romero Brest, cuando dice que la obra de este pintor no es tan apreciada como merece. Da a entender lo que nosotros sabemos, que no es el de Diomede un arte en boga, que a primera vista carece de actualidad. Pero la actualidad es pasajera como la moda. ¡Y cuántas veces sonreímos con excepticismo de lo que aceptamos con ligereza en tiempos idos, como se ríen las mujeres de sus vestidos de antes, que ahora les parecen ridículos, y que colmaron su vanidad cuando todas los usaban!

La pintura de Diomede no es, en efecto, apreciada en todo su valer por el público, la crítica y los jurados superficiales que siguen la moda en todas sus manifestaciones, incluso en el Arte, aunque sea grotesca. Pero es admirada con fervor y seguida con respeto y cariño, desde hace mucho, por una minoría selecta y verdaderamente entendida.

Y esto es así por que es el suyo un arte en voz baja, confidencial, de reposada vida interior, que siente repugnancia por el gesto violento, por el acento subrayado.

La temática poco variada e imaginativa le confiere quizás, como en esta mues-

tra, por ser muy numerosa, cierta monotonía. Son cabezas y bustos, casi siempre retratos por lo verdaderos, naturalezas muertas y bodegones de flores, frutas y pescados, las más de las veces, y de cuando en cuando, un desnudo o un paisaje.

Pero en todos sus cuadros el parecido fraterno, el aire de familia, está compensado con exceso por una emoción siempre renovada, por un oficio invariablemente refinado, por la grave sensibilidad que trasuntan, por un hilo espiritual que se tiende, tenso y vibrante, entre el sentir del artista y la captación del espectador, si es comprensivo.

La eficacia de su lenguaje mudo es tan intensa que se hace difícil de definir. Más que de la palabra, hay que echar mano del sentimiento.

Por eso nunca nos pareció tan inadecuado el calificativo de "naturaleza muerta" como antes las de este pintor, que exigen con urgencia el nombre sajón de "vida quieta". Porque toda su labor creada con cuidadoso control, con la más severa economía de efectos fáciles, con pincelada acariciadora, es permanente estado de gracia, casi oración.

JORGE LARCO

NATURALEZAS ARTIFICIALES

La última exposición de Carlisky (Bonino, noviembre de 1958) puso una vez más de manifiesto el carácter poco común de este escultor que comienza por elaborar una materia propia, conglomerado de cola, ladrillo y yeso, y luego la organiza en trozos parecidos a ramas y alambres que dan a la obra terminada un aspecto más cercano a dibujos suspendidos en el espacio que a cuerpos construídos según las leyes de la estática.

Ya en ocasión de su muestra anterior en Buenos Aires (1955) y de su exposición en París la crítica recordaba la presencia de Carlisky en el taller de Zadkine y estaba de acuerdo en reconocer la independencia de su arte con respecto al de éste. "Nada de aristas vivas, nada de agujeros significativos", como en las obras del escultor ruso, "sino un modelado muy sensible, etc.", decía *L'amateur d'art.*

La originalidad de las obras de Carlisky no impide, sin embargo, considerarlas como fruto de una actitud que cuenta en nuestros días con otros adeptos y que, en general, consiste en dirigirse a reconquistar los medios más elementales de expresión realizando para ello una alquimia que podría llamarse "reducción del arte al estado de naturaleza".

El espectador frente a los resultados de este proceso tiene luego un papel particularmente activo como cuando compone seres fantásticos a partir de las cosas de uso diario que lo rodean.

El estudio que realiza la psicología sobre las ilusiones de los sentidos y las leyes de la asociación traza algunas vías de explicación para las múltiples experiencias que el espectador puede hacer ante las obras de artes de este tipo, las cuales

a menudo se expresan con lenguaje esquemático, simbólico, elemental o no-figurativo.

Las asociaciones se cumplen a partir de objetivos percibidos distinta o indistintamente, íntegros o fraccionados, pero las ilusiones de los sentidos que, en general, consisten en integrar en el objeto cualidades o atributos representados por imágenes que se le asocian sin que dicho objeto las posea, son alentadas por las cosas que no manifiestan claramente su ser (o cuyo ser no es claramente percibido o juzgado por el espectador).

Integramos las imágenes que nos presenta la mancha de humedad de la pared con otras imágenes "nuestras" y configuramos así un retrato de familia. Vemos en las formas del barro seco de una calle de tierra cuerpos y caras que parecen modelados exprofeso; un simple haz de ramas y troncos se toma por una composición intencionada.

Por otra parte, la vida propia de las formas elementales intensifica su resonancia expresiva por el encuentro feliz con otras formas y genera en quien las *siente* brotes de estados contemplativos tales como sinestesias que sugieren la unidad de lo creado, ritmos que precipitan al espíritu en el reposo, fugaces revelaciones del secreto que custodian las cosas.

Es indiferente que se trate de formas naturales o artificiales, todo lo que existe es lo que es y, además, es signo de otra cosa.

De ahí que en arte ya sea un lenguaje esquemático o alusivo que recurre a manchas, frases suspensas, figuras mutiladas, etc., ya un lenguaje expoliado hasta lo elemental, palabras esenciales, colores puros, formas inorgánicas, tiene muchas probabilidades de ser buen conductor de poesía en cuanto ésta, como medio de conocimiento, es para el sujeto más una adivinación que una lectura explícita.

Ahora bien, hay una elementalidad de expresión a la que se llega después de un largo camino de selección como se observa, por ejemplo, en algunas pinturas de Klee semejantes a pinturas infantiles pero ya de vuelta a la madurez. Otras veces, por el proceso de selección los productos del arte se evaden de su formalidad artística y adquieren el carácter de productos naturales. Pinturas que parecen colores sueltos, esculturas como plantas o cristales. Una escultura de Leslie Thornton parece un arbusto que, a su vez, parece un grupo escultórico... Las pinturas de Afro semejan nubes que sugieren pinceladas. Un relieve de Arnoldo Pomodoro es como una toma a vuelo de pájaro de un campo accidentado que recuerda un bajorrelieve.

Se trata de una vuelta a la naturaleza para conquistar otra vez sus elementos y, en este sentido, es semejante a quien después de haberse saciado de los platos exquisitos vuelve a comer raíces y a tomar agua para redescubrir los sabores simples que las comidas superelaboradas exaltan, combinan y desnaturalizan. Pero es una vuelta conciente y dirigida que requiere un complicado condicionamiento de la simplicidad y, en este sentido, es semejante a la tarea de un cocinero que prepara una intrincada comida para obtener, al fin, el exacto sabor del pan.

Tanto en sus relieves como en sus composiciones especiales Carlisky construye signos que casi no parecen nacidos de una voluntad de organización, sino cosas recogidas del suelo y compuestas sin insistencia.

Así "Las viñas" parecen viñas con formas humanas y los relieves son como pisadas en la arena en las que asoman huellas de caras, manos, piernas y flores.

Trabajo hecho, sin duda, con dedicación e inteligencia y con una gran dosis de sagacidad para lograr que el arte no esterilice la expresividad de estas *naturalezas artificiales* que, por ahora, sorprenden más de lo que cautivan pero también anuncian, y a veces ya realizan, las indiscutibles dotes de Carlisky para tenderle celadas a la naturaleza, robarle sus combinaciones "casuales" e infundirles a través de sus dedos un soplo de gracia.

HUGO PARPAGNOLI

ANDRÉ LOTHE: *Los grandes pintores hablan de su arte* (Hachette, Buenos Aires, 1958).

No comprendo cómo los editores pueden arrogarse el derecho de cambiar el título de un libro hasta el punto de alterar su sentido y permitir suscitar espectativas en el lector que luego se verán defraudadas puesto que la intención del autor fué otra. Tal es el caso de esta excelente colección titulada modestamente en el original "De la palette à l'écritoire" cuyo propósito ha sido mostrarnos a los pintores valiéndose de un medio de expresión que no es habitual en ellos, y que aparece transformada en una especie de autocrítica: "Los grandes pintores hablan de su arte", engañosa por completo, pues según las noticias del propio Lothe, autor de la compilación, no todos los que en ella figuran podrían ser clasificados como "grandes pintores", ni en la totalidad de los casos hablan de "su" arte, en ese sentido insalvablemente anfibológico que el "su" tiene en nuestro idioma, pero que en el presente caso nos lleva a pensar "en el arte de cada uno de ellos".

El tema predominante es la pintura, desde luego, pero casi siempre en un sentido general, y la mayoría de las veces más considerada como meta ideal de sus esfuerzos, como lo que debiera ser, que como lo en verdad alcanzado por el particular punto de vista y logro. Luego no todos hablan de pintura. La escasez de documentos y el deseo de no prescindir de tal nombre, han forzado al colector a incluír una carta de Watteau en la que el tema principal es una purga que ha tomado; Girodet nos describe los desórdenes ocurridos en Roma en 1795; Courbet dirige una carta abierta a los artistas alemanes con motivo de la guerra del 70... Todo ello tiene sentido conservando el título original "De la paleta al escritorio", pero lo pierde en el más ambicioso y falso con que se lo ha sustituído. Todavía hay que insistir en otro aspecto desorientador de éste cuando se refiere a "los grandes pintores", destinado presuntamente con miras a su venta, a dejarnos sospechar que allí hallaremos textos de Leonardo, de Rafael, Rembrandt o Velázquez, que por supuesto están ausentes por no haber figurado en las intenciones de André Lothe, quien se limitó a juntar cartas, memorias, libros, etc., escritos por pintores franceses, en el sentido de su arte, desde Poussin hasta los teorizadores del cubismo, Gleizes y Metzingesr. El resultado es que el lector que tiene entre sus manos un libro de indudables valores, los ve disminuídos en la medida en que siente injustamente defraudadas las esperanzas que un falso

título le había permitido concebir. André Lothe ha ordenado sus materiales con ese afán constructivo que es característico en él, de modo tal que los documentos aducidos parecen encaminados a sustentar sus propias teorías acerca de la pintura, incluso cuando van en contra de ellas, como las pomposas tenidas de la Academia Real durante el siglo XVII, que aparecen como reducción al absurdo del punto de vista opuesto. Por todo ello, este libro tiene una fecha muy señalada que es conveniente no olvidar y es la de 1943. Vale decir que ha sido compuesto durante la ocupación alemana de Francia, en una época en que la sustentación de las teorías del arte moderno comportaba un acto de valor cívico por oponerse a la imbecilidad oficializada del criterio momentáneo del vencedor. Ello da un sentido deplorable al artículo de Maurice de Vlaminck aparecido en "Comoedia" el 6 de junio de 1942, violenta y elementalmnete anticubista, en el que se ataca al genio de Picasso con el lamentable criterio pequeño burgués tan grato al nazismo, que aparece reproducido llevando a continuación la respuesta del propio Lothe publicada en el número siguiente de la misma revista. Hubiera sido preferible en la actualidad prescindir del recuerdo de tan desagradable incidente, por lo menos en un libro que como el presente debiera mantener el natural, inevitable y saludabilísimo tono polémico de todo artista al referirse a sus medios expresivos, muy por encima de lo meramente circunstancial.

La simple acción de abandonar la paleta para pasar al escritorio es de por sí en cierto modo dramática. Cuando un pintor se pone a "hablar" o escribir, que es su equivalente, sobre pintura, está demostrando los límites infranqueables de su arte. Lo razonable sería "pintar" lo que se opina sobre pintura, y por supuesto es lo que los pintores auténticamente grandes han hecho. Todos estamos ya curados de espanto acerca de tantos artistas a quienes oímos hablar acerca de su arte, con una seguridad, un brío y un esplendor que nos arrebatan hasta el momento en que nos encontramos frente a la supuesta realización de tales teorizaciones que son, no su desmentido, pues no cabe hablar de antagonismo entre dos actividades sin correspondencia posible, sino la corroboración de la distancia insalvable que puede mediar entre lo que se quiere y se puede hacer. En ningún arte es tan cierto como en la pintura que con hermosas teorías se pueden hacer tanto hermosos como detestables cuadros, y viceversa. Lo que en definitiva acuerda el valor es la capacidad vivificante del impulso creativo que, eso sí, puede verse estimulado o dificultado por las concepciones previas del artista. Este libro lo corrobora. Como he dicho, el alto espíritu de pedagogía estética que ha presidido la labor selectiva de André Lothe, ha determinado que casi todos los pintores cuyos textos se reproducen coincidan en lo esencial con los puntos de vista de su ordenador. Y basta considerar las diferencias no menos fundamentales en cuanto a concepción y realización de un Poussin, un Watteau, un David, un Gericault, un Delacroix, un Ingres, un Corot, un Courbet, un Monet, un Cézanne, un Renoir, un Gaugin, un Degas, un Van Gogh, un Matisse, un Braque. No solamente difieren, sino que cada uno de ellos ha elaborado una manera tan particularísima que la ha invalidado para los que los siguieron. Cierto es que a veces los hallazgos de uno de ellos pueden ser utilizados como punto de partida para los que vienen después, como lo muestran la relación existente entre Delacroix y los impresionistas, o entre Cézanne y las posteriores tendencias hacia la abs-

tracción, pero de un modo y con unas consecuencias que muy difícilmente hubiera reconocido en ellas su paternidad el suscitador.

Paul de Signac dice estas palabras reproducidas en la pág. 321:

> "Hacia 1850 se escribía esto respecto a los cuadros de Corot: pues, sí, el dulce Corot ofendía el gusto del público:
>
> "¿Cómo M. Corot puede ver la naturaleza tal como nos la representa?... En vano M. Corot querrá imponernos su manera de pintar los árboles, eso no son árboles, es humo. Por nuestra parte, en nuestros paseos, jamás nos ha sido dado ver los árboles parecidos a los de M. Corot."
>
> Y veinticinco años después, cuando Corot triunfó, se lo invoca para negar a Claude Monet:
>
> "¡Monet lo ve todo en azul! Tierras azules, hierba azul, árboles azules; bellos árboles de Corot, llenos de misterio y de poesía, eso es lo que han hecho de vosotros! ¡Os han remojado en el balde azul de una lavandera!"

Estas palabras son todo lo insatisfactoriamente ciertas que se pueda temer y aún su gravedad va tan lejos que sospecho que el propio M. Corot, víctima de la primera parte, podría estar en lamentable acuerdo con la segunda, incluso aunque sus teorías generales acerca de la pintura pudieran no estar en absoluto en desacuerdo con las de Monet. Pero el temperamento manda, y lo que cada artista encuentra ya hecho, y sobre todo "recién hecho", en la medida en que lo sienta logrado, le fuerza a desviarse de ello, si no quiere encontrarse en la situación que indica el propio Corot en la pág. 197:

> "Seguid vuestras convicciones. Vale más no ser nada que ser el eco de otros pintores. Como dice el sabio, cuando se sigue a alguién siempre se está detrás."

La verdad de esta perogrullada enérgicamente sentida durante el siglo que va desde 1850 a 1950, con su exaltación del culto de la personalidad, es la que ha presidido el cambio casi frenético de escuelas, posturas y modalidades en la pintura durante ese lapso.

La comprobación de esta supuesta unidad doctrinal que puede presidir a la diversidad increíble del quehacer, es una de las enseñanzas fundamentales de este hermoso libro. Otra de sus bellezas es encontrarnos de pronto con otro tipo antagónico de unidad indivisible: la de ciertos autores cuya capacidad expresiva es de tal modo plástica que poco importa que para sus fines utilicen lienzo y colores o simplemente palabras. No voy a resistirme al goce de la prueba más evidente de ello en estas palabras de Van Gogh de la página 291.

> "Ustedes, ustedes saben lo que es un campesino, cuánto huele eso a salvaje cuando se encuentra uno de raza. Yo encontré a uno: *Descargador* de un barco de arena; es decir; hay dos embarcaciones rosa violáceo en un agua

verde veronés con arena gris, carretillas, planchas, un hombrecito azul y amarillo. Todo esto visto desde lo alto de un muelle que domina el todo a vuelo de pájaro. Nada de cielo, no es más que un boceto o más bien un esbozo hecho a pleno mistral. Después, busco cardos polvorientos con gran enjambre de mariposas remolineando encima.

¡Oh, el hermoso cielo de aquí en pleno verano! Esto golpea la cabeza y no dudo en absoluto que se vuelva uno chiflado. Ahora bien, siéndolo ya antes, no hago más que gozar de ello. Pienso decorar mi taller con media docena de girasoles, una decoración donde los cromos crudos o quebrados estallarán sobre fondos diversos, azul desde el veronés más pálido hasta el azul de rey, encuadrados por delgadas ripias pintadas de anaranjado. Especies de vitrales de iglesia gótica."

¡Esta es auténtica literatura de pintor, que prolonga en los garabatos de la escritura la felicidad del nombre de los colores para los que vive!

En otro pintor concuerda ajustadísimamente su estilo literario con el pictórico, y es en Braque, cuyo deseo de síntesis expresiva ha hecho de él algo así como un Gracián pictórico al reducir las formas a su quintaesencia, y ello es lo que le fuerza a la acuñación de frases lapidarias que han hecho de él uno de los aforistas más extraordinarios de la lengua francesa, tan abundnte en ellos. Permítaseme terminar esta nota con un brevísimo florilegio corroborativo:

"En arte sólo hay una cosa que vale: la que no se puede explicar.

Ser clásico es substituir la fe por la costumbre.

Yo soy mi semejante.

Recuerdo de 1914: Joffre no tenía otra preocupación que rehacer los cuadros de batallas de Vernet.

Es lo fortuito lo que nos revela la existencia.

Por mucho que cambie de ideas, él es como yo, conserva siempre la nariz en mitad de la cara.

La ausencia de jerarquía no es la igualdad.

Aquellos que se apoyan en el pasado para profetizar, fingen ignorar que ese pasado no es más que una hipótesis.

La acción es una serie de decisiones desesperadas, que nos dejan la esperanza.

No tendremos reposo jamás: el presente es perpetuo."

Y para terminar este último aforismo con absoluta identidad con tantas de sus naturalezas muertas:

"El vaso da una forma al vacío y la música al silencio."

E. G. L.

Revistas

DOS NUMEROS DE "LA TABLE RONDE"

Acaban de aparecer los Nos. 131 y 132 —noviembre y diciembre de 1958, respectivamente— de *La Table Ronde,* revista francesa cuyo sólido prestigio sin duda se afianza número a número debido a la calidad de sus entregas: es posible afirmar, sin exageración en el encomio, que se trata de una de las publicaciones periódicas de mayor jerarquía del momento. Mensualmente ofrece al lector una notable síntesis cultural presentada por las personalidades más representativas de la actividad creadora y de la crítica contemporáneas. Uno de los rasgos que singularizan *La Table Ronde* es su hábito de preparar números especiales consagrados a problemas de interés general, sea por su actualidad, sea por su constante vigencia; así, es posible recordar algunos números que por la calidad de su material y por la seriedad de su enfoque señalaron hitos de importancia en el periodismo literario; citemos, por ejemplo, los dedicados a "Europa, su complejidad, su unidad"; "Italia, 1957"; "Don Juan, hechos y leyendas"; "El judaísmo"; "El signo de la Cruz"; "Maurice Barrès, el hombre y la obra"; "La Biblia"; "El Islam". En el Nº 131 se reproduce, si bien en forma parcial, una interesante encuesta realizada por la *Université Radiophonique Internationale,* organismo constituído en Niza en 1949 con el propósito de difundir, con ayuda de un medio tan popular y eficaz como lo es la radiotelefonía, los aspectos esenciales de nuestra cultura. Uno de los ciclos de audiciones que logró mayor impacto fué el titulado "Préfaces pour la Radio", que fuera irradiado desde el 7 de julio de 1956. En él colaboraron más de cien escritores oriundos de dieciséis países quienes, al responder a la pregunta: *Pourquoi écrivez-vous?*, expusieron el sentido de sus respectivas obras y las razones que los impulsaron a escribir. Naturalmente, en este número de *La Table Ronde* sólo se ofrecen algunos de los testimonios más significativos, circunstancia comprensible por las limitaciones propias de una publicación de formato ya predeterminado. En el prefacio C. Chavanon, director general de la *R.T.F.,* afirma: "Un choix a été fait et, comme tout choix, il peut être discuté." Pero, de todas maneras, lo reproducido nos compensa por lo que acaso nos falte y, evidentemente, *La Table Ronde* ha llevado a cabo una tarea encomiable al registrar un conjunto de testimonios tan valiosos. Por nuestra parte, sólo podemos limitarnos a destacar los textos de Erskine Caldwell, Jean Cocteau, André Chamson, Alberto Moravia, Hervé Bazin, Jean Rostand, Georges Duhamel, Victoria Ocampo, Gabriel Marcel, Walter Jens, Robert Kemp, Charles Morgan, Guido Piovene, Pierre Mac Orland, Michel de Saint-Pierre, Salvador de Madariaga, Marcel Brion, Carlo Levi, Jules Romains, Vasco Pratolini y tantos otros que sería demasiado extenso citar aquí, pero cuya omisión no significa, por cierto, un juicio adverso.

El Nº 132 está consagrado a *L'Épopée Vivante.* En él los especialistas más destacados del momento han aportado sus profundos conocimientos y su certero juicio para proporcionar una visión panorámica del estado actual de los estudios acerca de la epopeya. La serie de artículos está precedida por un trabajo de René Louis

quien, a manera de prólogo, puntualiza en líneas generales el concepto de "epopeya viviente", vale decir, la poesía heroica tradicional legada de generación en generación por intermedio de la transmisión oral. Por lo tanto, dicho género excluye la epopeya que podría denominarse "literaria", es decir, la concebida por un solo individuo que desde el primer momento la registra por escrito, otorgándole así carácter fijo e inmutable: tal sería el caso de la *Eneida* o del *Paraíso Perdido,* por ejemplo. En el otro campo, en el de la "epopeya viviente", pueden citarse, en cambio, las bilinas rusas, los poemas homéricos —el hecho de que en un momento determinado de la historia hayan sido registrados por escrito no invalida su carácter de "viviente", por cuanto en su origen fueron trasmitidos en forma oral—, el Beowulf, los ciclos irlandeses del Ulster. Sería imposible consignar aquí —aunque la empresa es muy tentadora— una reseña detallada de cada uno de los artículos que integran el volumen. En todos ellos se advierte idéntica seriedad, idéntico deseo de poner al alcance del público no especializado —y por consiguiente en forma clara y desprovista de farragosa erudición— los frutos de pacientes investigaciones que en muchos casos significan el oscuro y silencioso trabajo de innúmeros estudiosos que han aportado su meritorio esfuerzo en una tarea de amplio alcance cultural. Y así desfilan por las páginas de *La Table Ronde* los poemas homéricos, las extrañas aventuras de los Nartes registradas por los osetas, el céltico Cuchulain, el valeroso Digenes Acritas, el legendario ámbito del Preste Juan, la gesta de Beowulf, e inclusive los episodios de la Revolución Rusa cantados según los clisés peculiares de la antigua poesía tradicional.

En el Nº 133, prosiguiendo la tarea iniciada en la entrega anterior, se publican dos ensayos sobre la épica española que estudian el Romancero y los poemas medievales. Han colaborado en "L'Épopée Vivante": René Louis, C. M. Bowra, Georges Dumezil, Albert Severyns, Jules Labarde, Gabriel Germain, Émile Dermenghem, Jean Doresse, Henri Grégoire, Aloïs Schmaus, Christian J. Guyonvarc'h, Françoise Le Roux, Adrien Bonjour, Jean Rychner, Martín de Riquer y Ramón Menéndez Pidal.

VIRGINIA MARÍA ERHART

ÍNDICE

Pág.

Drogas que transforman la mente humana, por *Aldous Huxley* 1
Esquizofrenia experimental, por *Henri Michaux* 12
Epílogo, por *Ezequiel Martínez Estrada* 38
Ragnarök, por *Jorge Luis Borges* 50
Experiencia viva y creación literaria. *Le malentendu,* por *Francisco Ayala* ... 51

CRÓNICAS

Para Susana Soca, por *Victoria Ocampo* 54
Susana Soca, "La Licorne" y Pasternak, por *Guillermo de Torre* 56
Carta Roja. Un gran libro, por *Gustav Herling* 60

NOTAS

MEMORIAS, BIOGRAFÍA

J. L. B: *Adolfo Bioy*: "Antes del novecientos" 61
José Bianco: Voltaire y Nancy Mitford 62

NOVELA

Eduardo González Lanuza: H. A. Murena: "Las leyes de la noche" 66
Jorge A. Paita: Francisco Ayala: "Muertes de perro" 70
María Elena Walsh: Sara Gallardo: "Enero" 73
Ana O'Neill: Herbert Reinecker: "Hijos, madres y un general" 75
Alicia Jurado: Novión de los Ríos: "Los culpables" 76
Jaime Rest: Federico González Frías: "El oficinista Pedreiras y otras pesadillas vulgares"; Hellen Ferro: "Los testigos" 77

ENSAYOS

J. A. P.: Roberto Giusti: "Poetas de América y otros ensayos" 80
Juan Adolfo Vázquez: Patricio Canto: "El caso Ortega y Gasset" 84

MÚSICA

El término de una tradición, por *Virgil Thomson* 86

CRÍTICA DE ARTE

Miguel Diomede, por *Jorge Larco* 93
Naturalezas artificiales, por *Hugo Parpagnoli* 97
E. G. L.: André Lothe: "Los grandes pintores hablan de su arte" 99

REVISTAS

Dos números de "La Table Ronde", por *Virginia María Erhart* 103

Este número 257
de SUR se terminó de imprimir el
día 15 de marzo de mil novecientos cincuenta
y nueve, 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

librería
biblioteca
circulante

novedades
español
inglés
francés
alemán

corrientes 515
t. A. 31-3621

PIGMALION

33.542

revistas literarias, técnicas y científicas de Francia, Norteamérica, Inglaterra e Italia ponemos a su disposición por intermedio de nuestro servicio de suscripciones directas.

CONSULTENOS

LIBROS
GONCOURT
Montevideo 1130
42-0837 y 44-5084

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

GALATEA

LIBRERIA • GALERIA

Cuidadosa selección en

LITERATURA • ARTE • FILOSOFIA
FRANCES • CASTELLANO

IMPORTAMOS A PEDIDO
CUALQUIER LIBRO DE FRANCIA

VIAMONTE 564

NOVEDADES LITERARIAS

LIBRERIA VERBUM
VIAMONTE 411
T. E. 31 - 2255

EN
LIBRERIA ITALIANA

VISCONTEA
LIBROS
ITALIANOS

LIBERTAD 1021 - 44-8362

GALERIAS DE ARTE

VAN RIEL

GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

GALERIAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO

Y MODERNO

FLORIDA 760

En Abril

EXPOSICION DE DOCE PINTORES ARGENTINOS

GALERIA BONINO

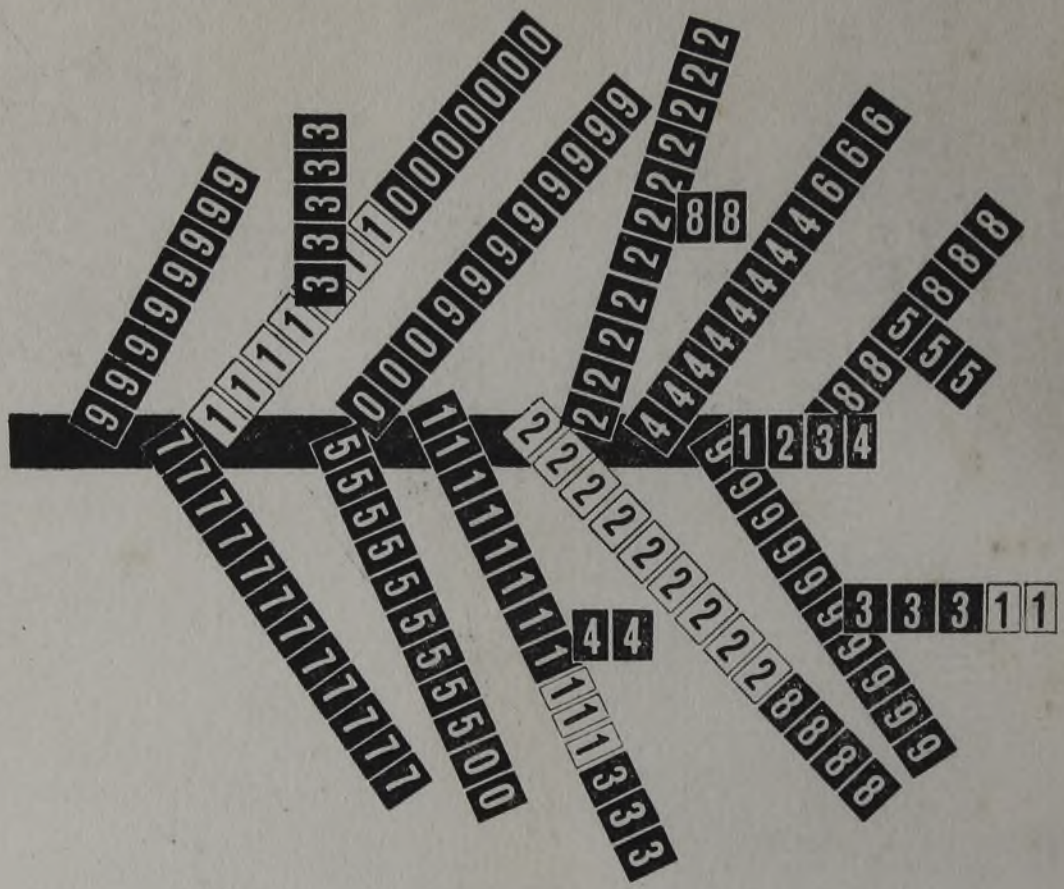
Maipú 962 Buenos Aires

Estirpe de navegantes

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

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

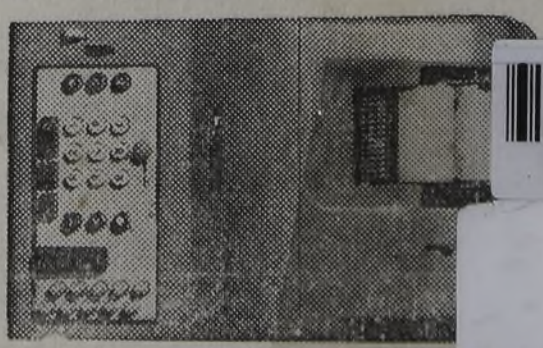


olivetti

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

La ***Divisumma*** producida también ahora en la Argentina, con idénticos sistemas, materiales y caracteristicas que la fabricada en Ivrea-Italia por Ing. C. Olivetti & C. S.p.A., es una calculadora impresora totalmente automática, modelo que aumenta la eficiencia del equipo mecánico de una oficina moderna.
Además, por su sistema impresor, permite conservar todos los datos de un cálculo, incluso el saldo negativo. Divide automáticamente y multiplica con la mayor rapidez, gracias a un dispositivo de abreviación automática, que es una obra maestra de la técnica de Olivetti. Su manejo es tan fácil que no requiere ninguna práctica especial en el operador.

Divisumma



H0008056
S1CJ.15.1.