Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

VICTORIA OCAMPO	De la cartilla al libro.
JORGE LUIS BORGES	La luna.
ELEMIRE ZOLLA	La novela como serpiente de bronce.
E. GONZÁLEZ LANUZA	Amén.
ALBERTO GIRRI	Llamamiento; Jano.
CARLOS ALTSCHUL	Hacia una interpretación del hombre James Joyce.
JOSEPH PRESCOTT	Sobre el origen de "Finnegans Wake".
HELENA MUÑOZ LARRETA	La terraza.

CRÓNICAS Y NOTAS

El caso "Lolita": Opiniones de Graham Greene ★ Lionel Trilling ★ Alberto Moravia ★ Dominique Aury ★ Robert Kemp ★ Colin Wilson ★ Kleber Haedens ★ Encuesta de SUR: respuestas de Victoria Ocampo ★ Juan Adolfo Vázquez ★ Jorge Luis Borges ★ Eduardo González Lanuza ★ Carlos Mastronardi ★ Silvina Ocampo ★ Carmen Gándara ★ Ernesto Sábato ★ María Rosa Oliver ★ Alicia Jurado ★ Guillermo de Torre ★ Manuel Mujica Lainez ★ Carlos Viola Soto ★ Alicia Marta Justo ★ Ernesto Schóo ★ Luis Justo ★ H. A. Murena ★ Jaime Rest ★ Eduardo Mallea ★ Enrique Pezzoni ★ José Blanco Amor ★ Virgilio Piñera ★ Declaración de la SADE ★ Declaración de un grupo de escritores ★ Levantamiento de la censura en Inglaterra ★ Niger Nicolson: El caso "Lolita" ★ V. O.: Carlos Reyles (hijo) ★ LIBROS, por N. Silvetti Paz y Eduardo González Lanuza ★ CINEMATÓGRAFO, por Carlos Coldaroli y Luisa Mercedes Levinson.

260

SETIEMBRE Y OCTUBRE 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.—

O.S.K. Line

大阪商船

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551
S1CJ.15.1.1
33
H0008059

TARIFAS ECONOMICAS para BRASIL y ESTADOS UNIDOS!!

LINEA JAPON - SUDAMERICA

Vía Canal de Panamá

ARGENTINA MARU - BRAZIL MARU

AMERICA MARU - AFRICA MARU - SANTOS MARU

con ESCALAS en:

Río Grande - Paranagua - Santos - Vitoria - Ilheus - Cristóbal - Los Ángeles - San Francisco - Honolulu Yokohama - Nagoya - Osaka y Kobe

hasta SANTOS

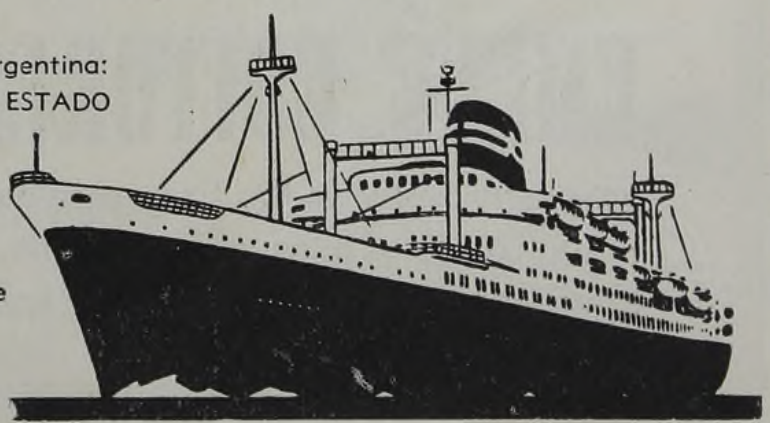
1ª desde	M$N	2.860.—
Turista desde	M$N	2.574.—
3ª Especial desde	M$N	2.288.—
3ª desde	M$N	1.560.—

hasta LOS ANGELES o SAN FRANCISCO

1ª desde	M$N	29.458.—
Turista desde	M$N	24.596.—
3ª Especial desde	M$N	22.022.—
3a desde	M$N	13.000.—

Agente General en la Argentina:
FLOTA MERCANTE DEL ESTADO
25 de Mayo 459
Buenos Aires
T. E. 32 - 6311

Representación O.S.K. Line
T. E. 32 - 8983



ESPIA DEL MUNDO

por

Giovanni Papini

En la culminación de su ancianidad gloriosa, Giovanni Papini dejó afirmada, una vez más, con este libro universal y enciclopédico, la altísima jerarquía que con su obra alcanzara en el ámbito de la cultura occidental.

Responde el título de la obra a la acepción personal que el ilustre florentino hace de unos versos que Shakespeare pone en boca del rey Lear. Podría interpretarse, dice, "que los espías de Dios son los que revelan a los demás hombres el secreto de lo creado, el misterio de la obra divina. Así me presento a los lectores como *espía del mundo* —agrega—, es decir, como alguien que imagina haber sorprendido, aquí y allá, insospechados aspectos de las cosas y alguna relación arcana entre seres, pensamientos y hechos".

Palabras indelebles de un espíritu flamígero y batallador, que hinca la rodilla en tierra bajo el peso de la invalidez y la ceguera, mientras el pensamiento se remonta hasta la sabiduría en la calma del anochecer sin nubes.

EMECÉ EDITORES, S. A.

ADMINISTRACIÓN Y VENTAS: **LUZURIAGA 38 - T. E. 27-6369**

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

DEPARTAMENTO DE VENTA A PLAZOS: **BOLÍVAR 177, 6º PISO**
T. E. 34-5723

Libros de la
COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

Tres obras esenciales para el conocimiento de Dylan Thomas

RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO, por Dylan Thomas.- En este primer tomo autobiográfico, el poeta hace un tierno y agudo "retrato", que asocia su nombre a los de Dickens y Joyce.

CON DISTINTA PIEL, por Dylan Thomas
El autor relata su otra vida, no la que fué, sino la que él hubiera querido que fuese, en un desgarrador documento acerca de su mundo interior.

YO CONOCI A DYLAN THOMAS, por John Malcolm Brinnin. Testimonio de los últimos años del poeta, este libro es, a la vez, un lúcido estudio de las fuentes originales y del proceso creador de la poesía de Thomas.

PROXIMAMENTE

La novela de extraordinario éxito en Europa y los Estados Unidos.

TEMPO DI ROMA
por Alexis Curvers

Un libro distinto, en el cual la poesía y el humor se unen a un exaltado sentimiento de la existencia.

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

SOCIEDAD ANONIMA

Lavalle 1527 T. E. 40 - 7011/12/13

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

NOVEDADES



Eugen Herrigel: Zen y el arte de los arqueros japoneses.
Introducción de D. T. Suzuki.
78 págs. . . . . **$ 63.—**
El mundialmente famoso relato de la iniciación de un filósofo occidental en la doctrina del Zen a través de la práctica de un "deporte". (Colección **Asoka**).

Gusty L. Herrigel: El camino de las flores (Ikebana).
Prefacio de D. T. Zuzuki. 112 págs. 30 ilustraciones . **$ 95.—**
Una esclarecedora introducción al exquisito arte del arreglo floral, que —más allá de las indicaciones prácticas— se propone guiar al lector occidental hacia las raíces espirituales mismas del Ikebana. (Colección **Asoka**).

Ilse T. M. de Brugger: Teatro alemán expresionista.
160 páginas . . . . . **$ 88.—**
Un esquema claro y conciso de la personalidad y de la obra de los dramaturgos alemanes, cuyo revolucionario movimiento —el expresionismo— se considera hoy como punto de partida del teatro moderno. (Colección **Panoramas del Siglo XX**).

Armando Alonso Piñeiro: Breve historia del imperio bizantino.
142 págs. profusamente ilustradas . . . . . **$ 65.—**
Bizancio: sanguinarias revueltas populares, enconadas luchas sociales, sublimes muestras del arte más refinado, profundas disquisiciones filosóficas y teológicas, ferviente ardor religioso... Armando Alonso Piñeiro ha sabido condensar todo esto en un libro tan escueto como medular. (Colección **Doxa**).

Roberto Salama: Benito Lynch.
330 páginas . . . . . **$ 120.—**
Quizá el primer estudio exhaustivo del gran novelista argentino, cuya obra —a pesar de su popularidad— aún no ha sido valorada en sus justas dimensiones. (Colección **Clásicos Argentinos del Siglo XX**).

En las mejores librerías y en

LA MANDRÁGORA
SANTA FE 3117 T. E. 84-5389
y MONTEVIDEO 1763



con la bomba a eyector

EL BRAVO

Industria Argentina



FACILMENTE INSTALABLE

DURACION ILIMITADA

Fabricantes y Distribuidores

ITURRAT

S R L Cap. $ 6.000 000.- m/n

Av. Pte. Julio A. Roca 706/10
T. E. 34-3923 - 4596 - 7648

USTED PUEDE VOLAR A 79 PAISES Y TERRITORIOS EN EL MUNDO MARAVILLOSO DE PAN AMERICAN



A cualquier lugar del mundo que usted quiera volar... Pan American le ofrece todo un mundo de experiencia, seguridad y confort. Sus modernos y veloces Clippers le ofrecerán siempre el mejor servicio y las mayores frecuencias. Dentro de este mundo maravilloso están ahora los formidables "Jet" Clippers que volando a 965 Km. por hora, le harán descubrir un mundo jámás soñado de quietud, silencio y serenidad!

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 - Tel. 45-0111 - Buenos Aires

NOVEDADES

CINCO OBRAS ESPECIALMENTE RECOMENDADAS POR EL JURADO DE NUESTRO CONCURSO INTERNACIONAL DE NOVELAS 1958

RICARDO BASTID: **Puerta del Sol** ..... $ 110.—
El conflicto de un preso político que busca nuevas razones para volver a luchar. Un dramático testimonio de nuestro tiempo.

ALEJANDRO CARRION: **La espina** ..... $ 90.—
La anatomía de la soledad a través de un relato empapado de vida y emoción. Un documento psicológico singularísimo.

MARIANO MIKAHTS: **Las aventuras de Moritz Schwartz** $ 100.—
Las peripecias de un judío-norteamericano en la Alemania de Hitler. Un ágil y fresco relato salpicado de amargura y humor.

ESTEBAN SALAZAR CHAPELA: **Desnudo en Piccadilly** $ 120.—
Una novela aguda y humorística en la que se desarrolla el tema de la doble personalidad de su protagonista.

FRANCISCO VALLE DE JUAN: **Aquí yace** ..... $ 110.—
El drama de un hombre sensato sobre quien gravita el trasfondo tenebroso de un manicomio. Una estampa viva de Sevilla y sus gentes.

ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO: **El aire y los recuerdos** $ 110.—
Los intensos "cuatro días" de 1932. Una novela movida y vigorosa sobre este fondo histórico del nuevo Ecuador.

CHRISTIANE ROCHEFORT: **El reposo del guerrero** ... $ 90.—
El despeñadero de un hombre hoy arrastrado por la desesperanza. Un calvario de envilecimiento y un atisbo de redención por el amor.
PREMIO "NOUVELLE VAGUE" de PARIS, 1958.

MANUEL LAMANA: **Los inocentes** ..... $ 75.—
La guerra española vista a través de un niño. Escenas que evocan el pasado y preguntas que nos traen a la actualidad.

ANTONIO BUERO VALLEJO: (TEATRO). (**En la ardiente oscuridad** — **Hoy es fiesta** — **Madrugada** — **Las cartas boca abajo**) ..... $ 120.—
Cuatro de las obras más representativas de esta eminente figura del actual teatro español.

JACINTO GRAU: (TEATRO II) (**En el infierno se están mudando** — **Tabarín** — **Bibi** — **Cabaré**) ..... $ 120.—
Tres títulos rigurosamente inéditos del gran dramaturgo recientemente desaparecido.

EMILIO L. DÍAZ: **Relatos antárticos** (Colec. Nuestro Mundo) $ 200
Los misterios de la tierra polar revelados en un libro en que la amenidad y la emoción están respaldados por su riguroso valor documental. Un volumen encuadernado, con 87 grabados.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: **Flor de greguerías** (Contemporánea nº 278) ..... $ 35.—
Una escogida y nutrida muestra de esta personalísima creación ramoniana, precedida de un sugestivo prólogo del propio autor.

PABLO NERUDA: **Odas elementales** (Contemp. nº 280) . $ 40.—
Las cosas sencillas del mundo, cantadas con un hondo afán de sencillez. Un aspecto nuevo de esta gran figura de la poesía hispanoamericana.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA



LAROUSSE

Los Mayores Editores de Obras Enciclopédicas del Mundo

OBRAS CLÁSICAS EN FRANCÉS DE NUESTRO FONDO

- LAROUSSE DU XXº SIÈCLE
  en 6 volúmenes
- NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL
  en 2 volúmenes
- ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE MÉTHODIQUE
  en 2 volúmenes
- LAROUSSE DE LA MUSIQUE
  en 2 volúmenes
- L'ART ET L'HOMME
  novedad en 3 volúmenes
- GÉOGRAPHIE UNIVERSELLE LAROUSSE
  novedad en 3 volúmenes

SOLICITE FOLLETO GRATUITO DE ESTAS OBRAS

EDITORIAL LAROUSSE

Av. Córdoba 400 — 31-6430/6437 — Buenos Aires

EDITORIAL NOVA

presenta

Maurice Debesse: PSICOLOGIA DEL NIÑO, DESDE EL NACIMIENTO HASTA LA ADOLESCENCIA.

La psicología genética, funcional y diferencial del niño en el período preescolar y escolar, tratadas por un conjunto de especialistas bajo la dirección del eminente psico-pedagogo M. Debesse. Un volumen en formato mayor, de 370 págs. **$ 160**

Miguel Catalán: FISICA NUCLEAR.

Estudio completo de las partículas elementales del átomo, las reacciones de fisión y fusión y sus consecuencias técnicas y biológicas. **$ 200**

Ernest Boesch: LA EXPLORACION DEL CARACTER DEL NIÑO. Principios y Métodos.

Los principios de investigación, el examen psicológico, los métodos de exploración, el diagnóstico. **$ 70**

Victorio Franchini: PAPINI INTIMO.

Con ilustraciones. El autor de esta obra fue secretario y familiar de Papini durante los años de madurez del pensador italiano. Sus noticias interesan a los escritores tanto como a los ideólogos. **$ 120**

Martín Heidegger: INTRODUCCION A LA METAFISICA.

Segunda edición, revisada en su totalidad, de esta obra fundamental de la filosofía contemporánea. Extenso estudio preliminar de E. Estiú. **$ 96**

Compendios NOVA

Marcos A. Morínigo: PROGRAMA DE FILOLOGIA HISPANICA.

Conjunto de investigaciones sobre la absorción de términos y giros americanos por el español. **$ 54.—**

Fryda Schultz de Mantovani: SOBRE LAS HADAS. Ensayos de literatura infantil.

Con indicaciones bibliográficas sistematizadas. **$ 44**

Federico A. Daus: FISONOMIA REGIONAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA.

Con mapas. Descripción y caracterización de las regiones argentinas preferentemente desde el punto de vista económico. **$ 52**

Carmelo M. Bonet: EN TORNO A LA ESTETICA LITERARIA.

Un excelente manual para el conocimiento de las corrientes estilísticas **$ 44**

Alejandro Korn: DE SAN AGUSTIN A BERGSON.

Estudios sobre S. Agustín, Pascal, Spinoza, Kant, Hegel, Croce, Bergson, Einstein y Keyserling. Con extenso estudio preliminar de J. C. Torchia Estrada. **$ 60**

EDITORIAL NOVA • PERU 613 BS. AIRES

La verdadera calidad tiene etiqueta de

Harrods

Florida 877 - (R. 5.)

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



EDICIONES Hachette

COLECCION "EL MIRADOR"

POR TIERRAS DE GORILAS ANTROPOFAGOS Y MAU-MAU

Por DANIEL HAMMERLY DUPUY

304 págs., con ilustraciones - Precio $ 95.—

TEATRO COMPLETO

I) Teatro del Pueblo - Pascua Florida

Por ROMAIN ROLLAND

224 páginas - Precio $ 65.—

COLECCION "EL PASADO ARGENTINO"

LA MUERTE DE BUENOS AIRES

Por EDUARDO GUTIÉRREZ

Estudio Preliminar de Juan C. Ghiano

432 páginas - Precio $ 100.—

LA RESURRECION DE LAS CIUDADES MUERTAS

Por MARCEL BRION

554 págs. - Tela c/rótulos en oro - Precio $ 220.—

EL RIO GRANDE

La Tragedia de un Error Nacional

Por JORGE V. OLBRICH

64 págs. - Con fotog. y mapas - Precio $ 30.—

HACHETTE - BUENOS AIRES

RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

SOLUCIONES

Gath & Chaves

Ud. podrá resolver totalmente su problema de compras para esta época del año, con un

CREDITO
Gath & Chaves
de 10 y 6 meses

comprando AHORA lo que necesite para Ud., su familia y su hogar.

SOLICITE EL SUYO
EN EL 5º PISO DE CASA CENTRAL
FLORIDA Y CANGALLO

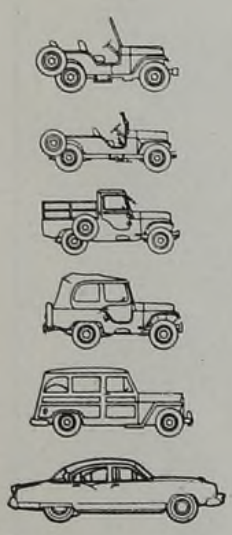
una obra netamente argentina

IKA

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA



cumple su programa
de expansión de la industria nacional



IKA es una planta ***integral*** *para la fabricación de automotores.*
Por eso se explica su hazaña técnica y fabril, de que
en sólo 3 años construyó su gigantesca planta en la Provincia
de Córdoba, y fabricó sucesivamente el "Jeep",
la "Pick-up", la Rural "Estanciera" y el Kaiser "Carabela".
IKA fabrica sus vehículos con un porcentaje
promedio de 80 % de componentes nacionales.
IKA fabrica en serie, con la colaboración de más de
1100 industrias nacionales subsidiarias.
IKA eleva el nivel técnico de esta producción nacional,
exigiendo a sus proveedores de partes y componentes,
el cumplimiento de las más rigurosas tolerancias.
IKA beneficia al país con un ahorro de divisas que en
1958 llegó a 45 millones de dólares, y en
1959 se estima en los 72,5 millones de dólares;
IKA contribuye en forma positiva a la solución del
problema nacional del transporte.
IKA abre nuevos horizontes a miles de obreros argentinos.

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

Más y mejores vehículos... con menos divisas

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



CRITERIO

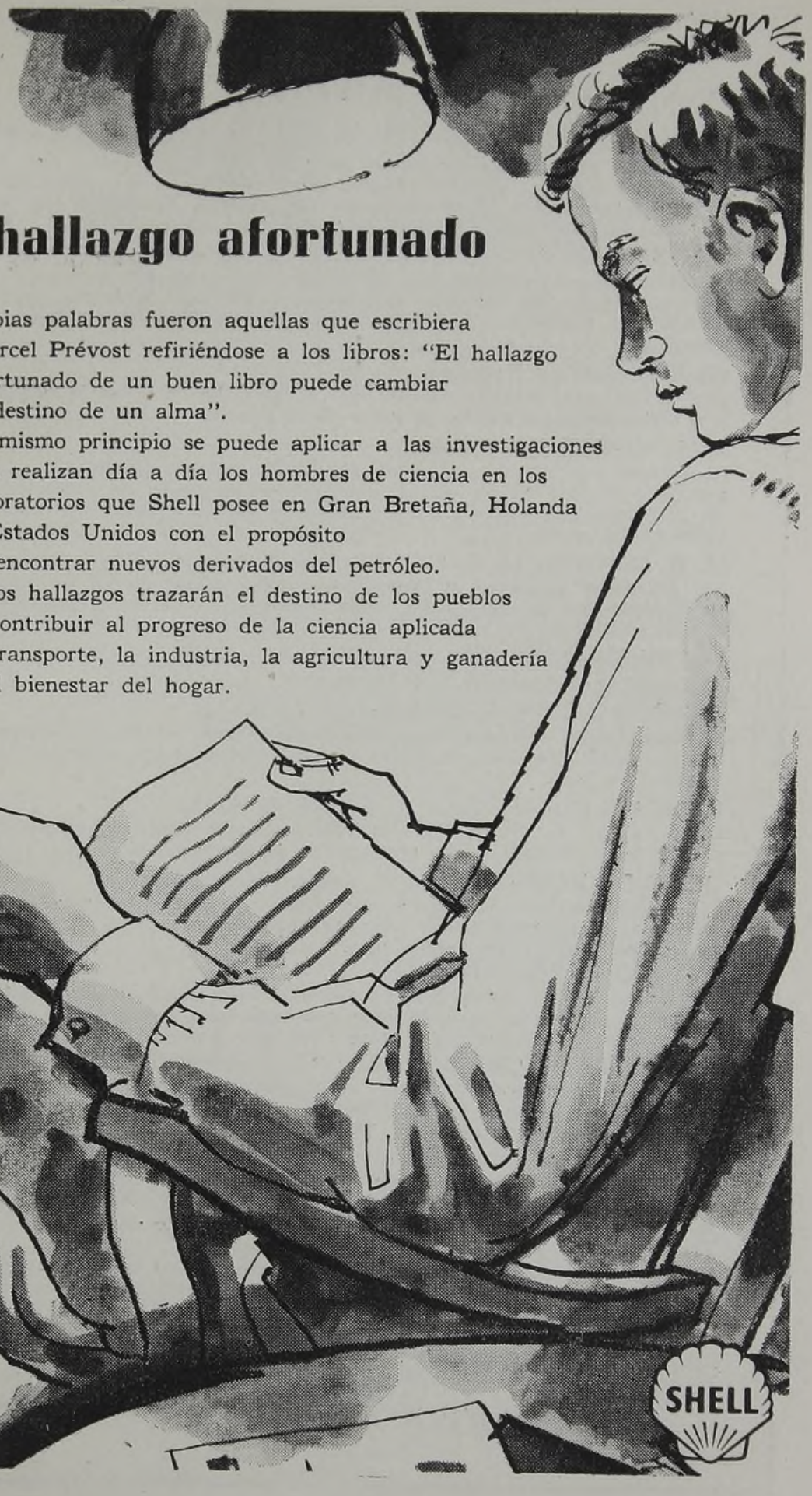
Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 100.—

ALSINA 840

Buenos Aires

T. E. 34 - 1309
de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)



Un hallazgo afortunado

Sabias palabras fueron aquellas que escribiera Marcel Prévost refiriéndose a los libros: "El hallazgo afortunado de un buen libro puede cambiar el destino de un alma".

El mismo principio se puede aplicar a las investigaciones que realizan día a día los hombres de ciencia en los laboratorios que Shell posee en Gran Bretaña, Holanda y Estados Unidos con el propósito de encontrar nuevos derivados del petróleo.

Estos hallazgos trazarán el destino de los pueblos al contribuir al progreso de la ciencia aplicada al transporte, la industria, la agricultura y ganadería y al bienestar del hogar.

SHELL

NOVEDADES 1959

GRAHAM Y HUGH GREENE: El Libro de Cabecera del Espía

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 .. $ 85.—

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: Coplas de Ciego

En esras admirables Coplas de Ciego, que en su género no han vuelto a repetirse desde las mejores que escribió Antonio Machado, EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA revela su absoluta madurez de poeta y pensador ..... $ 30.—

SHOHEI OOKA: Hogueras en la Llanura

Uno de las más grandes novelas que se han escrito sobre la degradación y el aislamiento del hombre a causa de la guerra ..... $ 75.—

JEAN GENET: Las Criadas

La mística del infierno a través de un rito salvaje y refinado. La obra por la cual el prestigio de su autor, conocido hasta su estreno sólo en un círculo superselecto por sus poemas y novelas, cobró una dimensión súbitamente vasta ..... $ 40.—

M. K. GANDHI: La Civilización Occidental y Nuestra Independencia

Los principios capitales de Gandhi que guiaron su acción no violenta a fin de proteger la civilización india contra una influencia occidental que él hallaba nociva ..... $ 45.—

VLADIMIR NABOKOV: Lolita

La novela más discutida de la actualidad ..... $ 200.—

ALBERTO GIRRI: Propiedades de la Magia

El último libro del poeta que acaba de obtener el Premio Nacional de Poesía, magníficamente ilustrado por el pintor JUAN BATLLE PLANAS. Edición Limitada ..... $ 80.—

DYLAN THOMAS: Bajo el Bosque de Leche

Esta Comedia para Voces, con música de Daniel Jones, es la mejor muestra del raro talento de un gran poeta de nuestro siglo ..... $ 48.—

DENIS DE ROUGEMONT: El Amor y Occidente

¿Es la pasión amorosa nuestra enfermedad mortal? Rougemont logra en este libro la actualidad más punzante al tratar un tema eterno pero que ha sabido renovar en forma total ..... $ 140.—

ARTURO BAREA: Unamuno

Un breve estudio sobre una de las más interesantes figuras del pensamiento y las letras de la Europa contemporánea del brillante autor prematuramente desaparecido a fines del año anterior ..... $ 35.—

ANDRE MALRAUX: Discurso ante el Acrópolis

Discurso pronunciado en Atenas, el 28 de mayo de 1959, para inaugurar los "Sonidos y Luces" en el Acrópolis ..... $ 10.—

VLADIMIR NABOKOV: La Verdadera Vida de Sebastián Knight

En esta nueva novela del autor de la ya célebre "Lolita", se hallan presentes todas las virtudes de este maestro de la prosa inglesa, con el añadido de una insuperable capacidad para adueñarse del ánimo del lector y mantenerlo en suspenso hasta el sorpresivo final ..... $ 95.—

T. S. ELIOT: Sobre la Poesía y los Poetas

El último libro del célebre poeta. Una prosa que es un ejemplo magistral del estilo de la exposición. La más valiosa contribución a la crítica de nuestros días ..... $

EDITORIAL SUR S. R. L.

SAN MARTIN 689 - BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 260 SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1959

DE LA CARTILLA AL LIBRO*

La Cámara del Libro, por intermedio de Salas, me ha pedido que les hable del libro. No puedo esta vez zafarme del pedido alegando que la cosa no está en mis libros. Nada, o casi, está más en mis libros, a pesar de que soy la persona menos libresca que imaginarse pueda, y la menos ortodoxa en esa y otras materias.

Sabedor de lo uno y de lo otro, Salas ha insistido. Deberá atenerse a las consecuencias. Esto me tendría sin cuidado si se tratara de él solo. Pero ustedes, mis amables oyentes, van a ser víctimas, también, de su imprudencia. Eso no es justo. A él, no a mí, tienen ustedes que culpar por haber sido convidados a oírme hablar de impresiones absolutamente personales sobre ese bien que todos compartimos sin que disminuya con el reparto: la literatura, y su vehículo indispensable, el libro.

Para hacerles la historia del libro a través de los siglos, no tengo títulos. Ni siquiera recuerdo sin esfuerzo lo que es un incunable, o un Elzeviriano. Los ilustres nombres de Baskerville (no el sabueso, naturalmente), Didot, Bodoni, Garamond, han entrado lentamente en mi memoria a fuerza de oír hablar de ellos y mirar catálogos. Me gustan de veras los libros bien impresos, en buen papel, con buenas encuadernaciones. Pero poseo poquísimos que tengan esas características. Nunca he tenido tampoco lo que los franceses llaman "livres de bibliothèque", es decir, libros bellamente encuadernados y nunca leídos. Parece que los clásicos del siglo XVII francés están, muchos de ellos, incluidos en la lista.

No tengo sino libros que leo, marco con lápiz y acaban medio desencuadernados si los frecuento demasiado. Por consiguiente, no soy bi-

* Conferencia pronunciada el 15 de junio ppdo.

bliófila, aunque me encante hurgar en las bibliotecas de lo bibliófilos que me lo permiten. Mi biblioteca es simplemente una montonera de libros alineados sin orden aparente en los estantes, o apilados en mi dormitorio.

Señoras y señores, soy, en suma, la persona menos adecuada para hablarles doctamente del libro en cuanto al libro mismo, en su aspecto material.

Podría, con la ayuda de algunos tratados, manuales o enciclopedias más o menos británicas hablarles del camino recorrido por el libro desde los amuletos de Babilonia con sus inscripciones, desde los rollos de papiro fabricados con la corteza de los cañaverales del Nilo, hasta las más recientes ediciones de lujo numeradas e ilustradas. Incluso hasta los discos que conservarán, en la magnífica discoteca de la Biblioteca del Congreso, en Washington, no sólo el pensamiento congelado de los grandes escritores contemporáneos, sino sus voces que nos los dicen y que en nuestros oídos, y en los de las generaciones futuras, se descongelarán instantáneamente.

Hay una gran diferencia entre el libro en pasta de disco, y el libro en pasta de papel. El disco, exponente de nuestra civilización moderna, no puede ser embellecido ni afeado. Es lo que es: un simple intermediario con plumaje neutro como el de las hembras de buen número de pájaros.

Por lo contrario, el libro entra por los ojos, esos grandes conocedores del vestido que usan las cosas, sea para traicionarlas, disimularlas, revelarlas, aguarangarlas, embellecerlas o lo que fuere.

El libro puede ser físicamente perfecto sin que lo sea su contenido. O puede ser ordinario, feo, mal compuesto y admirable en cuanto al contenido. Antes no ocurría otro tanto, pues los libros sagrados, que fueron los primeros, trataron de ser dignos, por su esmero, del mensaje que llevaban. No eran libros comerciables.

Estamos lejos de esas épocas, de esas técnicas, de esas costumbres, no tanto en el tiempo, puesto que los siglos son poca cosa si pensamos en términos milenarios, sino en espíritu. Las ediciones de lujo se hacen generalmente con libros profanos y los libros sagrados llevan hoy, en su inmensa mayoría, un uniforme modesto y oscuro como una sotana. Tanto, que Dylan Thomas, tratando de describir la negrura de una noche en su poemática pieza para radio, *Under Milk Wood,* la llama "bible black", negro biblia... como quien dice azul marino.

Pero pasemos del aspecto corpóreo del libro al otro aspecto, el de su contenido.

¿Qué es este mundo encantado del libro? ¿Qué alcance tiene? ¿Hasta qué estratos penetra? ¿Qué representaría en nuestras vidas, hoy, su total ausencia? ¿Cómo empieza a obrar su fascinación? ¿Desde cuándo?

Yo diría desde la cartilla.

Conozco, en este momento, una niñita de cinco años que veo a diario, pues es hija de un matrimonio que cuida la casa donde está la oficina de SUR. Le enseño el abecedario. Su afán de conocer las letras es muy notable. Siempre pide: "Otra más" y llegará el momento en que habrá que inventarle letras. "A ver si te acordás cómo se llama esta letra tan gorda." "O", me dice en seguida. Y ha reconocido en seguida la flaca, que es *i*. Y la *v* de su nombre, porque al revés, con un palito en el medio, es la *a* del nombre de su padre, Antonio. El juego la divierte tanto que me persigue repitiendo: "Enseñame otra, señora Victoria, enseñame otra". Para esta niña, las letras tienen ya una fisonomía propia, y antes de formar palabras ya le están diciendo algo, ya tienen un sentido y una vida, como su muñeca.

No sé si esta chica resultará aficionada a la lectura. Por el momento le gustan casi demasiado los libros. Los abre para buscar *sus* vocales, los rompe, se sienta sobre los paquetes de novelas o poemas, y observa con mal disimulada codicia las máquinas de escribir.

Al mirarla, recuerdo mis primeros pasos en el mundo de las letras, en el sentido literal de la palabra. Antes de conocerlas, me gustaban tanto los cuentos, y los libros, porque los cuentos estaban adentro, que mi madre me contaba que me sentaba a leer, con un libro abierto en las manos, repitiendo un cuento que sabía de memoria y dando vuelta las hojas en el momento en que correspondía hacerlo.

Ese recuerdo, aunque de buena fuente, me llega por vía indirecta; pero lo que sí recuerdo yo es el libro en que aprendí a leer en francés, en París. En la *P* había una manzana lindísima. La maestra francesa sólo sabía italiano y se figuraba, probablemente, que entre el español y el italiano no existían marcadas diferencias. Me señalaba la *P* con un lápiz, luego la manzana y me decía: "Pomme. Mela". Lo de mela me indignó, no sé por qué. Yo no había oído nunca esa palabra; suponía que era manzana, pero me parecía ridículo que lo fuera y que se pretendiera que yo tenía que saberlo. A pesar de esa y otras arbitrariedades de aquella mademoiselle Guérin, que daba por sentado mi conocimiento de un idioma desconocido, entré de su mano a un mundo, el de la lectura, tan real como los Champs Elysées, donde compraba las *toupies* (unos trompos que, en aquellos años, los chicos hacían girar dándoles hábiles latigazos), los *sucre d'orge* y las bolitas de vidrio coloreado; esas bolitas adoradas por otro niño, allí mismo, unos cuantos años antes. Tal vez anduve en las mismas calesitas, los mismos *chevaux de bois* que él. Pero él ya se había ido de aquellos juegos y los estaba recreando al contarlos con maravillosa minucia. Cuando yo corría bajo los castaños de esa Avenida tan suya, ya pensaba él en ella como en el *Temps Perdu*. Ya estaba escribiendo *Jean Santeuil* y acababa de publicar su primer libro, *Les Plaisirs et les Jours*.

Ya conocía a Reynaldo Hahn. Ya había sufrido el tormento de no encontrar a Gilberte en esos jardines que me adoptaban. Pero no importaba que yo hubiera nacido a destiempo para jugar con él. Llegaría el momento en que nos encontraríamos, Marcel Proust y yo, en el "doloroso barrio de los Champs Elysées", como lo llamaba él, porque Gilberte Swann solía no aparecer por allí cuando más ansias sentía él de verla. Nos encontraríamos y jugaríamos juntos, aunque él hubiera muerto del todo, y yo a medias, ya que detrás de mí quedaba, aparentemente sepultada, la edad de los juegos.

Indirecta, o directamente, ese milagro de mi encuentro con Proust y otros más, que burla las leyes del tiempo, del tiempo perdido, se lo debo en parte a la paciente Mademoiselle Guérin, que me mostraba una *P* mayúscula junto a una manzana.

Pero si bien muere en nosotros la edad del abecedario, ¿es que muere con ella la edad de los juegos? No lo doy por seguro.

Pasternak, en uno de sus libros de memorias, *Salvoconducto,* afirma dos hechos importantes, verdades irrefutables para mí. Dice, en primer término: "Todos nos hemos convertido en seres humanos en la medida en que hemos amado —o tenido la ocasión de amar— a otros seres humanos... De amar con total entrega, sin reservas, con una fuerza igual al cuadrado de la distancia, sólo somos capaces en la niñez."

El recuerdo está a menudo ligado al amor (o al odio, reverso de la medalla), pues el amor es la forma más apasionada de estar atento a una persona o a un objeto, con una atención a veces inconsciente de sí misma. Y quien ama los libros los empieza a amar a esa edad en que se ama, como dice Pasternak, "à corps perdu".

Afirma también Pasternak: " ... la adolescencia ocupa en nuestra vida una parte mayor que el todo". Cuando la adolescencia ha estado llena de libros, de frenéticos juegos al aire libre y de no menos frenético amor hacia grandes o pequeños escritores (a esa edad hay más apetito que paladar, menos discernimiento que entusiasmo) no es extraño que la criatura quede marcada por lo vivido en ese período, como por lo vivido durante la infancia, para el resto de sus días.

Pasternak cuenta cómo una noche, cuando él era un simple escolar, Scriabin llega a casa de sus padres para despedirse. Toca el piano. Deslumbra al chico. Finalmente, se va. La madre de Pasternak (muy música) se sienta al piano y empieza a tocar los primeros compases del estudio que acaba de ejecutar Scriabin. Entonces, el chico, oyéndolos, desgarrado por la separación, desgarrado de entusiasmo, sin abrigo y en cabeza en medio del invierno ruso, sale como un loco al campo, corriendo, para tratar de ver a su ídolo, aunque sea de lejos, por última vez.

Éstas son cosas que no se olvidan y que todos nosotros, los que tenemos

propensión a trasferir a los grandes escritores, a los grandes artistas, nuestra parte de credulidad, hemos sentido. Agregaré, entre paréntesis, que la necesidad de *heroworship* suele prolongarse, en algunos, hasta... cualquier edad. Muchos hemos recorrido, con pollera o pantalón corto, sin abrigo y en cabeza (en el sentido propio o figurado) detrás de algún Scriabin que había desaparecido, para desesperación nuestra, en la noche helada. Muchos hemos padecido y gozado estas exaltaciones maravillosas y puras.

Sobre este poder fijador de la infancia y de la adolescencia, que nunca se estudiará bastante, he meditado, casi involuntariamente, más que sobre cualquier otra cosa. No me disculparé, como es de práctica, por el hecho de verme obligada a tomar como ejemplo cosas que me han pasado a mí. Sostengo, y he sostenido siempre, que hasta cuando los escritores más pretendidamente objetivos hablan de terceros o crean personajes, están hablando de sí mismos... y que por eso, principalmente, resultan interesantes. Ésa es la diferencia que existe entre la máquina y el hombre, entre los resultados de un objeto visto por el ojo de una Leica, y el mismo objeto visto a través de los ojos humanos y de la visión que de él tienen. Yo prefiero los ojos humanos a las Leicas. Y agregaré que en el manejo de la misma Leica, ya interviene, inevitable, el "yo" que la maneja... para mal o bien del instrumento pasivo, y de las "revelaciones" posteriores. Y qué bien viene este término: revelación. Sí, hasta con una Leica hablamos de nuestra sensibilidad y de su manera de captar el espectáculo del mundo.

Y esta palabra, revelación, viene igualmente bien para lo que quisiera contarles. Para mí, fue revelación más que otra cosa. Pues no podría decir que paso la vida tomándome el pulso, como quien diría, a la Proust. Ni que soy particularmente observadora. Caigo, de pronto, en la cuenta de que tal o cual cosa ha sucedido, o me está sucediendo, por obra y gracia del espíritu desconocido que parece velar sobre mí y no permitirme un grado exagerado de inconsciencia.

Pues bien, así, sin tener yo arte ni parte en el descubrimiento, pues no se debe a dones de observación sino a mi espíritu tutelar, he caído en la cuenta de cuán profundo era el rastro dejado por las lecturas de infancia y de adolescencia en mí y, por consiguiente, en cualquier otro. Cómo era de importante el haber vivido de la vida encantada de los libros en la época en que la tierra es un colchón elástico sobre el cual nuestras pisadas rebotan y nos lanzan hacia las alturas... o hacia la lejanía. Las botas de siete leguas no son nada junto a este poder. Y este poder no es privativo de una persona, o de algunas personas. Todos lo tenemos, en mayor o menor grado, así como se ha descubierto en la Universidad de Dukes (que se dedica a estas investigaciones) que todos tenemos posibilidades

o poderes telepáticos. Por consiguiente, la experiencia de cualquiera de nosotros es interesante o aclaradora para cualquiera. Todos estamos hechos, en primer término, de la misma tela... y en segundo término, cosa importante también, de la tela, diría Shakespeare, de nuestros sueños, que felizmente no son todos iguales, como no son nunca idénticas dos hojas de un mismo árbol, o nuestras dos orejas.

Los primeros libros que hemos leído, yo y mis hermanas (todas lectoras, quien más, quien menos, y la menor poetisa, y poetisa de talento, no tengo por qué callarlo) fueron franceses e ingleses. Nuestros padres, sin asomo de snobismo extranjerizante, querían sin embargo que sus hijas conocieran a fondo por lo menos dos idiomas. Gracias a Dios lo lograron, probablemente, más allá de sus propósitos. Durante su adolescencia y juventud, mi padre debió de ver a menudo a Sarmiento, que frecuentaba la casa de mi bisabuelo, con quien vivía este nieto preferido. Conservo una carta que Sarmiento le escribió cuando, al poco tiempo de recibirse de ingeniero, mi padre se fue a San Luis, a dirigir la construcción de un puente para el ferrocarril. El estado de aquella provincia en aquella época se ve claramente por lo que dice Sarmiento en su carta fechada el 6 de septiembre de 1882: "Un distinguido viajero italiano, el señor Emilio Guicciardini, pasa para Chile y como ustedes no se han dado prisa para llevar a cabo el ferrocarril, el viajero, donde la línea acaba, se ve entregado a los azares de la topografía, en un país semibárbaro. Es una fortuna, por tanto, que encuentre entre el personal del ferro-carril un joven ingeniero que pueda ponerlo en aptitud de continuar su viaje sin más dificultades que las inevitables. Se lo recomiendo pues a usted... por si tuviera la desgracia de tener que pasar una noche en San Luis, no por San Luis, líbreme Dios de pensarlo, sino porque los viajeros quieren siempre ir adelante sin parar.

"Sus tías de usted continúan incorregibles...", etc. Este último párrafo se refiere sin duda a la preocupación de mis tías abuelas por su sobrino mimado, que vivía con ellas. Probablemente lo imaginaban expuesto a mil peligros y privaciones en aquel San Luis del año 1882. Este joven constructor de puentes, de veintidós años, a quien Sarmiento llamaba su amigo era el que sería nuestro padre. Junto con el cariño que por él tenían mis tías abuelas, heredamos el afán que sentían estas señoras de educarnos a nosotras como a él y de proporcionarnos, como a él, maestras de francés y de inglés. No debía de ser ajeno a este afán lo que ellas seguramente oyeron de boca de Sarmiento... y los consejos de aquel hombre repercutieron en mi familia hasta mi generación. Por su lado, mi madre tenía cerca, muy cerca, un libro que es la *Chanson de Roland* de los argentinos. Lo había escrito un miembro de su familia. Mi bisabuela materna era prima del autor. Y el autor es José Hernández. Salta a la

vista que esto de los libros lo llevábamos en la sangre. Y lo de los idiomas también. Otro primo de la misma bisabuela, Prilidiano Pueyrredón, era bastante afrancesado. Pero en aquella época no se consideraba deshonroso serlo. Prilidiano escribía cartas en francés a sus primos. De casta le viene al galgo.

Quiero agregar que todo esto de la parentela, esto de ser hija de un ingeniero que debutó en su carrera construyendo un puente de ferrocarril en San Luis, no me parece ni más ni menos meritorio que si les dijera: soy hija del albañil que manejó la llana en la construcción del puente (si es que llevaba ladrillos). Esto lo subrayo, porque hoy hay que estarse disculpando continuamente de haber nacido, por casualidad, hija del ingeniero y no del albañil. De veras, no llego a comprender por qué ha de jactarse nadie de un hecho que no depende de nuestra elección, de nuestra voluntad. Hoy día da más prestigio pertenecer al proletariado que a la oligarquía o nobleza. Todo ello me parece absurdo. Lo único que cuenta es lo que cada uno ha hecho de su vida después del accidente del nacimiento, a partir de él. Cómo se han aprovechado o desaprovechado las oportunidades, cómo se ha luchado para vencer obstáculos. Y en eso de la lucha, el hijo del albañil tiene más méritos, porque seguramente ha encontrado más obstáculos y menos oportunidades, qué duda cabe. Aunque también existen dificultades para los nacidos en otras capas sociales.

La suerte quiso, pues, que naciéramos, yo y mis hermanas, en la casa del ingeniero, y de un ingeniero que a su vez tuvo la suerte de vivir en un hogar frecuentado por Sarmiento. Parece que ando por las ramas, pero estas ramas son mis raíces, y las raíces de mi amor por los libros.

El mundo creado por nuestras lecturas era un mundo francés e inglés, puramente, en aquellos años primeros, y tan decisivos que guardo su impronta. Canciones, oraciones, *nursery rhymes,* fábulas, cuentos de hadas eran siempre en esos idiomas. Ésta era una manera de hacerles aprender esos idiomas a "las chicas", divirtiéndolas. Las chicas se divertían, por cierto. Y se divirtieron mucho más cuando se pusieron a leer por su cuenta y a gastar sus domingueros (la platita que nos regalaba un tío, cada domingo) en libros. ¡Qué domingueros habría que darles a los chicos ahora para que les alcanzase para comprar libros!

Alguna vez, si no varias, he contado que el mayor castigo que recibí de mi madre fue cuando me quitó *El sabueso de los Baskerville* a medio leer. Recuerdo hasta el lugar y el sillón donde estaba refugiada en el momento de la atroz confiscación. Ese sillón en que recorrí buena parte del mundo, está aún en mi poder. Acurrucada en él, he entrado en la casa de Baker Street (221.B.), habitada por Sherlock Holmes, por mi ídolo; he juntado castañas con Camille y Madeleine de Fleurville; he navegado hacia el polo norte con el capitán Hatteras en mares llenos de témpanos;

he pasado largas temporadas en provincias francesas, gracias a las malas novelas de la *Bibliothèque de ma fille,* que me encantaban; me he familiarizado con el Londres de David Copperfield y de Micawber, y con los nombres de calles que éste le enseñaba a David y que David nombraba, al pasar... Y tantas otras cosas. Para qué los voy a cansar. Mientras en aquel sillón viajero corría yo mundos, entraban por la ventana los ruidos habituales de San Isidro, inmóvil y movedizo: gallos, benteveos, ranas, rastrillos, chirridos del molino, gritos de chicos, silbidos del tren del Bajo, salir o entrar del *break* que llevaba o traía de la estación al ingeniero del puente de San Luis, que iba diariamente, en tren, a Buenos Aires. Yo creía que nada de eso llegaba a mis oídos, y no parecía oírlo, tan absorbida estaba por el mundo imaginario de mis lecturas. Y sin embargo oía, y más aún, olía el jardín que entraba por la ventana. Mientras mis ojos ávidos no atendían sino al libro, mi oído y mi olfato registraban cosas, por su cuenta. Por el solo hecho de seguir yo respirando, todo se mezclaba, se asociaba para siempre, sin advertirlo yo, de manera que los páramos de Devonshire de Conan Doyle, trasformados después por las Brontë en los de Yorkshire; o el jardín del Luxemburgo donde se miraban, en éxtasis, Cosette y Marius, iban a oler, para el resto de mis días, a verano argentino y retumbarían del duo amoroso de los horneros criollos, o de la presencia sonora de las chicharras. Leonardo decía, y esto lo señala Proust, gran explorador de laberintos, que la pintura es "cosa mentale". La lectura lo es con mayor razón. Y no pocas veces nuestros enamoramientos juveniles más delirantes. Pero sería una falta de perspicacia subestimar la importancia de estas cosas mentales. Provocan, por lo pronto, singulares entreveros. Proust —y a él le debemos el haber descendido penosamente en los oscuros mares del recuerdo hasta vislumbrar, inesperados y deslumbrantes, los peces de las grandes profundidades—, al tomar su té, un día, con esas masitas llamadas magdalenas, descubre súbitamente, y analiza esas sensaciones relámpago tan imposibles de apresar y prolongar. Siente una felicidad fulminante y breve, que no guarda proporción con el hecho de tomar una taza de té haciendo sopas con una magdalena. Se da cuenta de que esa sensación de felicidad, desconectada de toda causa visible, está ligada al sabor de la magdalena, pero que lo sobrepasa infinitamente y que es, además, de otra naturaleza. "Había dejado de sentirme mediocre, contingente, mortal", dice. El sabor había despertado algo en Proust. Pero ese *algo* parecía tener una relación muy limitada con el paladar. El paladar había dado una señal, simplemente, se había encendido como las luces verdes del tránsito, despejando la vía hacia el pasado. El pasado se había abierto al tránsito, de pronto. Y de pronto también se había cerrado de nuevo. Pero el instante de la luz verde fue un instante de dicha inexplicable.

¿Por qué será que momentáneamente y a distancia el pasado segrega tanta felicidad? ¿Será porque cesamos, un instante, de sentirnos mortales, o de sentir que lo vivido que llevamos dentro lo es? Esto es materia de investigación para poetas o geniales novelistas como Proust, no para sabios.

Después de aquella estadía en Francia e Inglaterra en que aprendí a leer, volví muchas veces a Europa, y en diversas edades. Pasé temporadas en esos dos países, fui a Italia, España, Alemania. Pero notaba algo particular y muy distinto cuando vivía en Francia o Inglaterra. Algo distinto de lo que sentía en otros países no menos admirables y ricos en bellezas del pasado y del presente. Era algo en la atmósfera que me rodeaba y que tenía mucho de castillo encantado en que todo es posible: en que cada objeto puede trasformarse en otro cualquiera, un monstruo en príncipe y una pordiosera en hada. Yo no comprendía el porqué. O no interpretaba los síntomas. Los letargos o los insomnios del alma, que no son enfermedades sino modalidades, escapan al diagnóstico durante mucho tiempo, a veces.

¿Recuerdan ustedes al *Rolla* de Musset? Musset tiene pocos lectores en la Argentina. Ha pasado de moda en el mundo entero. Pero los que lo hemos frecuentado en nuestra vida de alumnos con profesores franceses lo sabemos de memoria, si tenemos buena memoria. Sufro de ese achaque. En ese poema, Jacques, que es Musset, mira dormir a Marie. Marie es una joven futura prostituta. Jacques, alias Musset, un calavera. Nada hay de especialmente interesante, o nuevo, en la situación. Pero ¿por qué mira este romántico libertino, como paralizado, a su presa?

Jacques était immobile et regardait Marie.
Je ne sais ce qu'avait cette femme endormie
D'étrange dans ses traits, de grand, de déjà vu.

Déjà vu está escrito en bastardilla en el texto; quiere decir que Musset lo subrayó. La sensación aguda y vaga de lo ya visto era la que estremecía al poeta, y es la que suele invadirme en Francia y en Inglaterra. Supongo que entra en la categoría de lo que los psicólogos llaman paramnesia. El hecho es que nunca he tenido, siendo adulta, otra impresión que la del retorno a estas tierras, incluso en lugares donde no había puesto los pies en mi infancia o adolescencia.

Acabé por comprender que no eran precisamente los llamados "tesoros artísticos" ofrecidos al viajero los que creaban en mí un estado de conmoción interior, sino, a veces, al doblar una esquina, el nombre inesperado y familiar de una calle sin interés turístico que yo leía, para orientar mi caminata, sobre la placa azul y blanca correspondiente, aplicada contra la pared de una casa cualquiera. Éste y otros detalles de idéntica insigni-

ficancia eran la calabaza trasformada en carroza para la cenicienta sudamericana. Y me tomaban desprevenida, tanto como a ella. ¿Cómo podía convertirse la placa azul y blanca de una calle en todo un mundo extraño, grande y ya visto? ¿Cómo podían esas nadas sobresaltarme de felicidad? De una felicidad sin documentos de identidad, sin rostro, pero con un rostro que sabemos que sabemos de memoria en el momento preciso en que parece fallarnos la memoria para reconocerlo.

Un buen día comprendí. Esto era lo vivido en un sillón de San Isidro, o en un cuarto cuyas ventanas se abrían sobre el "Bon Marché" (hoy, Galerías del Pacífico). Estoy en donde no estoy, como decía Gabriela Mistral. En aquellas horas de lectura, no estaba en San Isidro o en la calle Viamonte 482: estaba en Francia, en Inglaterra. Y ahora, cuando estoy en Francia o en Inglaterra de veras, suelo estar acurrucada en un sillón que lleva las fundas del verano sanisidrense, o junto a una ventana por donde pasan las palomas que viven en las cornisas de las Catalinas. El bienestar de estar en donde no estamos es una de las melancólicas y fugitivas delicias que la vida reitera a medida que avanza hacia la muerte.

Dije no haber sentido en Italia esa felicidad punzante y altamente volátil. Dije mal. La sentí en Florencia, la ciudad que más quiero de aquel país. Y a esta felicidad estaban asociados, bajo la línea de flotación, como siempre, mi adolescencia y también un libro. El libro era de Dante y había llegado a inspirarme extrema curiosidad a través de las ilustraciones de Gustave Doré, que miraba con suma atención en una casa de la calle Florida. En aquel librote difícil de manejar para una chica, no sólo por su contenido sino por su tamaño, yo sabía que se cantaba un gran amor y grandes tormentos. Amores y tormentos nos fueron contados, pocos años después, por nuestra profesora de italiano, Giuseppina Bevilacqua. Únicamente por vía de los grandes clásicos, o de las óperas, podían llegar hasta nosotros, en años en que no se iba al cinematógrafo, las historias de mujeres casquivanas (Manon), o la de los adulterios o pasiones pecaminosas castigados (Tristán, Francesca, Fedra). Las alumnas de la señora Bevilacqua no pasaban de los 15 y 16 años. Escuchaban con avidez. Florencia aparecía a manera de fondo en la historia del Alighieri. Y sobre ese fondo, como las hojas de una tapicería de *verdure* mirada de cerca, se empezaron a destacar tercetos... Los del episodio del segundo círculo del Infierno, naturalmente. Nuestra maestra los leía en alta voz:

Amor ch'a null' amato amar perdona
Mi prese di costui piacer si forte
Che, como vedi, ancor non m'abbandona...

La imaginada Florencia se llenó de guirnaldas con lemas, semejantes a las que aparecen en algunas telas del Beato Angelico. Las de las "legge d'Amore", por ejemplo. Es decir que Florencia y la *Divina Commedia* se convirtieron en una sola y misma cosa: la historia de dos enamorados, Dante y Beatriz, glorificados por su amor "de mirada" (pues la mirada en esos amores, como en los de Tristán, tiene incalculable importancia). Amor idéntico al que yo sentía, y tenía que ocultar como un crimen, por un chico de mi edad, con quien intercambiábamos miradas, del balcón a la calle, diariamente, y a quien nunca dirigí la palabra; ni siquiera por teléfono, posibilidad que resultaba tan fuera de mi alcance como si yo hubiera vivido en la Edad Media... o en la Casa de Bernarda Alba.

El impacto de todo esto, estados de ánimo y lecturas, fue lo bastante fuerte para impregnar de su perfume silvestre a Florencia entera y esperarme años allí, en las callejuelas de esa ciudad. ¿Qué puede tener de sorprendente el caso? El amor de Proust por Gilberte llegaba, como una marea, hasta los galones de la librea del portero de los Swann. De aquella librea emanaba, dice Proust, el encanto doloroso de todo cuanto se relacionaba con Gilberte Swann. En una época de mi vida, a mí me conmovió la *Divina Commedia* como a Proust los galones del portero. En aquel libro, casi sagrado, se describía, sin tapujos, un amor parecido al mío, que todos alababan y que por lo visto no estaba sometido a la humillación de imperiosas y cotidianas reprimendas: "Ya te dije que basta de balcón", o "Cerrá esa ventana de una vez". Así empezó mi entusiasmo por la *Divina Commedia,* pero se prolongó por otras vías. Créase o no, a mí nunca me aburrió esa obra "pour bibliothèque". Me convertí, de pronto, en asidua "common reader" de la *Commedia* y mi atrevimiento llegó hasta escribir un deber de escolar sobre los Tres Cánticos, en ocasión del sexto centenario de su autor. Pero cometí una imprudencia mucho mayor. Hablé de mi proyecto con Groussac y me desaconsejó la magna empresa. Con este motivo me escribió una carta totalmente sensata y atrozmente injusta. Sensata, porque me decía que se había escrito tanto sobre la *Commedia* que sólo podía reincidirse si se traía alguna novedad de tipo erudito. Injusta, porque hablaba del dejo de *pedantería* que significaba debutar en las letras, de buenas a primeras, con semejante tema. Hacía un chiste sobre *dantesque* y *pédantesque* (la carta estaba escrita en francés) que cayó de punta entre la lapicera y mi mano derecha, impidiéndome, por unos días, seguir mi trabajo. No había en mi genuino amor por la *Commedia* un átomo de pedantería. Había, sí, mucha ingenuidad e inconsciente osadía en querer escribir sobre ella. Desde luego, no le di a Groussac los antecedentes de mi pasión dantesca, que arrancaba, en el mapa de las letras, del polo opuesto al de la pedantería. Era demasiado joven para no avergonzarme de mi cercana adolescencia. Tampoco le dije

que la *Commedia* continuaba ligada a mi vida de adulta y que había descubierto en ella, además del "Amor ch' a null' amato amar perdona", una

Luce intelletual piena d'amore,
Amor di vero ben *pien di letizia,*
Letizia che trascende ogni dolzore...

En otra forma, Groussac me repitió el despiadado "Basta de balcón" de mis mayores, y con el mismo resultado: no abandoné el balcón. No abandoné a Dante y concluí mi deber de escolar en busca de su alma. Al descubrir yo misma el sentido de la *Commedia,* me parecía que se lo podría revelar a los lectores y que mi ensayo les serviría de Baedeker. Desde luego, era una ilusión. Sentir y pensar algo sobre un libro muy intensamente es una cosa; trasmitirles a los demás ese sentir y ese pensar es otra. Para lo primero es suficiente una sensibilidad despierta y una inteligencia ejercitada; para lo segundo, hace falta talento. Es muy habitual el confundir las dos cosas, sobre todo en la juventud, porque la juventud se suele parecer al genio... y, como él, nos deslumbra.

Señoras y señores: Con lo dicho queda establecido que, en mi sentir, el poder de los libros es casi —digo casi— tan mágico como el del amor en la infancia o la primera parte de la adolescencia, y tiene las características de la "cosa mentale" a que se refiere Leonardo.

Tal ha sido, por lo menos, mi experiencia, y no creo ser única en esto ni en nada. Aunque nuestros sueños no sean exactamente los mismos, todos estamos hechos de la tela de los sueños. No creo que mis aventuras del alma con los libros sean algo circunscrito a mi persona. No lo creo por la misma razón que no creo que los grandes libros hayan sido escritos exclusivamente para mi deleite personal... a pesar de que por sentirme tan íntimamente ligada a algunos de ellos me cuesta no pensarlo. Y esta sensación, también la he de compartir con muchos lectores.

En cuanto a la Cámara del Libro, no sé qué es lo que esperaba que yo dijera sobre el tema que me propuso: el libro. Sentiría haberla defraudado. Pero cuando hablo de algo tan próximo a mi vida, tan doble o triplemente próximo, pues de leer he pasado a escribir libros, y de escribir a publicar los que escriben los demás, no puedo ya hablar... como un libro. Hablo como me nace. Los enamorados de las obras maestras literarias me lo perdonarán, pues saben que en los grandes libros la gente tampoco habla como un libro.

VICTORIA OCAMPO

LA LUNA

Cuenta la historia que en aquel pasado
Tiempo en que sucedieron tantas cosas
Reales, imaginarias y dudosas,
Un hombre concibió el desmesurado

Proyecto de cifrar el universo
En un libro y con ímpetu infinito
Erigió el alto y arduo manuscrito
Y limó y declamó el último verso.

Gracias iba a rendir a la fortuna
Cuando al alzar los ojos vio un bruñido
Disco en el aire y comprendió, aturdido,
Que se había olvidado de la luna.

La historia que he narrado aunque fingida,
Bien puede figurar el maleficio
De cuantos ejercemos el oficio
De cambiar en palabras nuestra vida.

Siempre se pierde lo esencial. Es una
Ley de toda palabra sobre el numen.
No lo sabrá eludir este resumen
De mi largo comercio con la luna.

No sé dónde la vi por vez primera,
Si en el cielo anterior de la doctrina
Del griego o en la tarde que declina
Sobre el patio del pozo y de la higuera.

Según se sabe, esta mudable vida
Puede, entre tantas cosas, ser muy bella
Y hubo así alguna tarde en que con ella
Te miramos, oh luna compartida.

Más que las lunas de las noches puedo
Recordar las del verso: la hechizada

Dragon moon que da horror a la balada
Y la luna sangrienta de Quevedo.

De otra luna de sangre y de escarlata
Habló Juan en su libro de feroces
Prodigios y de júbilos atroces;
Otras más claras lunas hay de plata.

Pitágoras con sangre (narra una
Tradición) escribía en un espejo
Y los hombres leían el reflejo
En aquel otro espejo que es la luna.

De hierro hay una selva donde mora
El alto lobo cuya extraña suerte
Es derribar la luna y darle muerte
Cuando enrojezca el mar la última aurora.

(Esto el Norte profético lo sabe
Y también que ese día los abiertos
Mares del mundo infestará la nave
Que se hace con las uñas de los muertos.)

Cuando, en Ginebra o Zurich, la fortuna
Quiso que yo también fuera poeta,
Me impuse, como todos, la secreta
Obligación de definir la luna.

Con una suerte de estudiosa pena
Agotaba modestas variaciones,
Bajo el vivo temor de que Lugones
Ya hubiera usado el ámbar o la arena.

De lejano marfil, de humo, de fría
Nieve fueron las lunas que alumbraron
Versos que ciertamente no lograron
El arduo honor de la tipografía.

Pensaba que el poeta es aquel hombre
Que, como el rojo Adán del Paraíso,
Impone a cada cosa su preciso
Y verdadero y no sabido nombre.

Ariosto me enseñó que en la dudosa
Luna moran los sueños, lo inasible,
El tiempo que se pierde, lo posible
O lo imposible, que es la misma cosa.

De la Diana triforme Apolodoro
Me dejó divisar la sombra mágica;
Hugo me dio una hoz que era de oro,
Y un irlandés, su oscura luna trágica.

Y, mientras yo sondeaba aquella mina
De las lunas de la mitología,
Ahí estaba, a la vuelta de una esquina,
La luna celestial de cada día.

Sé que entre todas las palabras, una
Hay para recordarla o figurarla.
El secreto, a mi ver, está en usarla
Con humildad. Es la palabra *luna.*

Ya no me atrevo a macular su pura
Aparición con una imagen vana;
La veo indescifrable y cotidiana
Y más allá de mi literatura.

Sé que la luna o la palabra *luna*
Es una letra que fue creada para
La compleja escritura de esa rara
Cosa que somos, numerosa y una.

Es uno de los símbolos que al hombre
Da el hado o el azar para que un día
De exaltación gloriosa o agonía
Pueda escribir su verdadero nombre.

JORGE LUIS BORGES

LA NOVELA COMO SERPIENTE DE BRONCE

"Dios envió entonces contra el pueblo serpientes ardientes cuya mordedura hacía perecer a muchos en Israel. El pueblo vino a Moisés y le dijo: —Nosotros hemos pecado hablando contra Yavé y contra ti. Intercede ante Yavé para que aleje de nosotros esas serpientes—. Moisés intercedió por el pueblo y Yavé respondió: —Fabrica una serpiente ardiente y ponla sobre un estandarte, y todo el que haya sido mordido, mirándola permanecerá con vida." (*Números,* XXI, 6, 8.)

La exacta representación del mal, la aguda crítica que de él se haga, fijando sus límites y dándole forma, devuelve la salud.

También el novelista está llamado a izar una serpiente de bronce sobre un estandarte, porque su misión es íntimamente sacerdotal.

Pero el mal tiene por esencia la mutabilidad, puesto que no sólo está en el tiempo, sino que es del tiempo. En el desierto fue la mordedura de una serpiente ardiente y se necesitó de la serpiente de bronce, pero después, en tiempos de Ezequías, la serpiente de bronce ya no tuvo sentido y hubo que destruirla. En la Jerusalén romana el mal era el yugo de la ley, que pedía, en reemplazo de la serpiente que el pueblo miraba, un instrumento de tortura. Quien hubiese mostrado serpientes ardientes a los ciudadanos de los Césares no les hubiera devuelto la salud. El que hoy mostrara un instrumento de tortura en forma de haz lictor tampoco devolvería la salud, pues las cámaras de gas se han trasformado en una trivialidad cotidiana. Cuando la combustión universal depende del humor de unos pocos semianalfabetos, ¿lo más adecuado no es quizá la imagen de K., en *El Castillo,* seguido paso a paso por los asistentes idiotas?

Hoy le corresponde al novelista individualizar limpiamente el mal. Como han desaparecido del mundo los ritos de iniciación; como ya no se sabe morir para luego renacer, ni tampoco se sabe descender a las zonas inferiores para volver de ellas, ni sufrir las pruebas que templan para la luz, la novela ha nacido para suplir esa carencia. Las peripecias del héroe hacen las veces del misterio para quien no tiene instituciones sociales que se lo procuren. Por algo el secreto que movió a Petronio para escribir el *Satiricón* está en un fragmento del discurso de Trimalcion (T. S. Eliot lo utiliza como preámbulo de *The Waste Land*): "Yo mismo vi a la Sibila con mis ojos, en Cuma, suspendida en una botella. Y cuando los niños le preguntaron «Sibila, ¿qué quieres?», contestó «Quiero morir»."

Los males que se deben contemplar y asimilar, las muertes que se deben padecer para vivir renaciendo, están señalados en el trascurso de la iniciación del héroe. Pero al novelista le corresponde descubrir en cada ocasión cuál es el ritual necesario, saber que, a diferencia de los otros artistas, le toca construir un laberinto donde el héroe padecerá sus peripecias. Tal es la manera con que debe ofrecer una serpiente o un crucifijo.

Adorno, en su ensayo *Conciliación forzada,* ha dicho claramente en qué sentido la novela actual es una crítica. La novela es una crítica de la realidad y precisamente por ello no debe dirigirse tradicionalmente hacia nada predeterminado, reencarnándose siempre en cuanto no responde a ningún *modo de ser* socialmente consagrado o previsible. Tan poco feliz es la idea de que puede saberse lo que se debe escribir, como la idea contraria que opina que no debe saberse. El culto de la fabricación sabedora como el de la inspiración son dos aspectos opuestos de una misma maldición, a la que sucumben los cándidos por picardía y los débiles por necesidad de sentirse seguros. Unos quisieran saber cómo es el mal antes de haber creado la imagen, y otros esperan ver nacer dicha imagen sin haberla buscado en la noche oscura *tendiendo* hacia ella con sus facultades de amor y conocimiento.

Las normas retóricas nacen de las novelas antiguas como las normas civiles nacen de la comunidad de los padres. Las aceptan quienes temen a los manes, quienes todavía no saben vivir, quienes no son perfectamente púberes y emancipados. A los padres se los obedece. A los manes sólo se les rinde verdadera veneración involuntariamente, cuando no nos defendemos y no intentamos reverenciarlos y renacen dentro de nosotros, cuando sólo sentimos hacia ellos *respeto* [1] en un sentido etimológico, en tanto los miramos atentamente. Los observantes conscientes son unos hipócritas desleídos, unos superfluos imitadores. Peores aun son los inventores de nuevas normas, que intentan adecuarse a ellas, sometiéndose gratuitamente a ese arbitrio, convirtiéndose así en unos fanáticos sin felicidad, clausurados al riego del pasado.

La novela, como las buenas obras, no nace por obediencia a la ley, sino por la fe. Para llegar a la fe (que nos otorga la esperanza de confundir al mal forjando una serpiente, o arrojándonos como protagonistas en un laberinto sagrado de pruebas iniciadoras) no hay ni recetas ni normas.

"La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es puro, todo tu cuerpo estará iluminado." ¿Cómo purificar el ojo para alcanzar la fe? Se nos da sólo una recomendación negativa: no busques el bien que te consuele, sino

[1] *Respectus* es el participio pasivo de *respicio,* verbo latino que significa volverse a mirar. *Respecto* significaba mirar atrás y tener en consideración.

el mal que desespera, y explóralo hasta los últimos confines. Si la crítica fuese constante, el ojo verá con pureza, no aquello que quiere ver, sino lo que es, y la mano trazará de un modo perfecto la novela que lo representa. Quien lea con igual pureza estará a salvo de las mordeduras.

Dice *El Tratado de la pintura,* de Ching Tsai Tang[1]: "Entre quienes estudian pintura, unos se esfuerzan por obtener un efecto elaborado, otros prefieren lo simple. Ni la complejidad en sí, ni la simplicidad en sí, bastan. Algunos buscan lo espontáneo, otros tratan de ser laboriosamente circunspectos. Algunos encarecen el método, otros se jactan de prescindir del método. Depender del método está mal, carecer de método es peor. El fin de todo método es parecer que no se tiene ninguno."

El pecado comienza cuando queremos saber qué cosa está bien, qué cosa debe hacerse, qué ley ha de obedecerse. "El dardo de la muerte es el pecado, y la fuerza del pecado es la ley."

Sabemos qué fue la novela. Cómo será y por qué signo habremos de reconocerla —fuera de sentirnos trasformados por su lectura—, no podemos saberlo. Saberlo, si es uno novelista, equivale a matarse.

En las iniciaciones de los Mayas, descritas en sus textos sagrados, el iniciando, el *Popol Vuh,* era invitado a sentarse en medio de los ancianos; si aceptaba hacerlo, demostrando así que ignoraba su deber de permanecer en pie como signo de respeto, se quemaba, pues la silla estaba caldeada. El que conteste cuando se le pregunte qué novelas prefiere —*Sed tu quis es, quid dicis de te ipso*— manifestará su enfermedad.

La respuesta justa es: "Prefiero no saber lo que prefiero yo en cuanto soy yo." Quien dice yo, entra en el sueño. Que alguien diga: "Para mí ese marrón se esfuma en un azul", o "según mi modo de ver, matar porque sí es injusto", o "creo que es mejor escuchar a Mozart que escuchar *Mein lieber Augustin*", esa persona —pregunto— ¿habrá de sentirse menos ridícula diciendo "Para mi gusto ese edificio es bello" o diciendo "te amo" en lugar de "hay amor entre nosotros"? A medida que se extiende como una plaga la variedad de cosas cuyo valor hacemos depender de lo que pensamos o lo sentimos en cuanto somos "yo" —y peor si esto se trasforma en *argumetum auctoritatis*—, se reduce la realidad y el sueño prevalece sobre la vigilia.

¿Hay una crisis de la novela?

El primer novelista verdaderamente conocedor de las cosas fue el viajero que contó a los suyos lo que había visto más allá del mar. El primer novelista ensayista fue el patriarca que, desde su lecho de muerte, quiso

[1] *The Tao of Painting,* Bollingen Series, 1958.

confiar a sus hijos una imagen de su vida junto con las máximas que durante ella recogió. ¿Qué se puede contar hoy al volver de un viaje? Eso saben hacerlo los periodistas y los operadores cinematográficos. No le corresponde hacerlo al novelista. ¿Qué se puede decir desde el lecho de muerte de un hospital? Sólo un moribundo de pésimo gusto podría fingirse instalado en el recogimiento de un *intérieur,* cuando en realidad se encuentra en un estercolero o en una máquina para seleccionar los despojos de la sociedad desinfectada. Si el hombre siente placer viendo lo que las fotografías reproducen, recibiendo los clisés de los diarios, ¿qué podrá ofrecerle un novelista? La plebe que quiere ser consolada y tranquilizada, ¿preferirá al fabricante de lenitivos o al predicador?

Es casi milagroso que la novela pueda subsistir, y por eso es necesario escribirla como si en realidad lo pudiese. Como todo milagro, hoy la novela es algo irónico. Y además se dice, no del todo bien, que hoy la representación debe ser dada a través de la ironía. Que deba serlo, sería casi como decir que la ironía debe sepultarse. En ese caso el novelista sería igual a un hombre que quisiera construirse una silla. Un hombre que fabricara a mano una silla de acuerdo con una visión propia de curvas y de ángulos, cuando las sillas fabricadas en serie están calculadas para evitar todo esfuerzo muscular, si se las destina para el tiempo libre, o para facilitar sólo algunos movimientos, si se las destina para el trabajo, o para sólo ser contempladas, si se las destina para ser objetos de ostentación de acuerdo con ciertos gustos, un hombre que quisiera fabricar esa silla, caería en la ironía. Quien quiera sentarse en esa silla, en un mundo donde la silla no sirve más para dar dignidad y compostura, es ridículo e irónico. A mano se fabrican sillas que, con estulticia, hacen competencia a las que se fabrican en serie, o se construye un instrumento que, trasformándose en algo ridículo, arroja ironía sobre la falta de dignidad.

¿Alguna vez los novelistas italianos han ofrecido a su pueblo los símbolos de sus propios males? Muy pocas veces. ¿Quién ha contado cómo fueron desarraigados los campesinos italianos, aun cuando permanecieron en su tierra? ¿Quién ha dicho cómo fueron destruídas las comunidades de la unificación? ¿Quién contó alguna vez los horrores de la emigración a ambas Américas, de los impuestos sobre la molienda o la conscripción obligatoria? ¿Quién habló de todo eso como lo que fue, verdaderas plagas de Egipto, exterminio de los primogénitos, destrucción de las cosechas y reducción a la servidumbre? ¿Quién ha contado la crueldad de la burguesía italiana, esa lacrimosa edificadora de oprobios de mármol, verdadera invasión de los hunos? Hemingway vio la primera guerra mundial. ¿La vio algún italiano?

Salvo en rarísimos casos, no hemos tenido novelas, sino bocetos, y en lugar de una condenación, absoluciones fraudulentas. La *bonhomie* y el sen-

timentalismo fueron las esponjas que se le tendieron al torturado para que las mordiese con sus dientes y dejara de lanzar gritos incómodos. ¿Alguien contó alguna vez de qué modo el Reino unificado se encarnizó, no sólo sobre el cuerpo del pueblo, sino también sobre su mismo lenguaje? Ahora sólo quedan unos míseros dialectos bastardeados y un centón común, mezcla de una jerga burocrática e industrial, para mostrarnos lo que se ha padecido. Aceptarlo significa avalar ese mal y rechazarlo significa simular que ese mal no existe.

Cuando los esquizofrénicos se sienten amenazados en su *belle indifférence* tienen un recurso para defenderse. En la sala de espera del psiquiatra que intentará reanimarlos o provocarlos, se detienen en un trozo del empapelado, en el borde de la tela de su ropa y trasforman eso en un universo, un universo abstracto, alejado de la vida. Si el médico les toma la cabeza entre las manos intentando un intercambio de miradas, ellos fijarán su pupila y descubrirán minuciosamente colores y formas, manchas y estrías, y una vez más se habrán puesto a salvo del contacto con la realidad y con el hombre. Muchas veces saben muy bien que el mundo y el hombre merecen ser esquivados, pero ignoran que el propio caos merece serlo con mayor razón.

Cuando Robbe-Grillet mira una persiana, se concentra en ella con la insistencia de un esquizofrénico. La persiana que debe representar todo en ese momento termina por no representar nada.

"Las doce series son idénticas. Dieciséis tablitas movibles por medio de una barra lateral, colocada verticalmente junto a la jamba. Las dieciséis hojas de cada serie permanecen constantemente paralelas. Cuando el sistema está cerrado, se aplican una contra otra sobre los bordes, superponiéndose con una anchura de casi un centímetro. Tirando de la barra lateral hacia abajo, la inclinación de las tablitas disminuye, creando así una serie de rendijas cuya anchura aumenta progresivamente."

Parecería una caricatura, uno de esos juegos con que los mimos remedan los juguetes mecánicos. Con secos crujidos el autor vuelve la cabeza hacia uno y otro lado y una voz de fonógrafo recita el inventario de todo lo que cae bajo sus ojos. Pero la seriedad del oficial de justicia y la indiferencia del esquizofrénico no son intentos jocosos: por el contrario, Robbe-Grillet se siente igual a una cámara filmadora y por lo tanto mucho más digno que un ojo, igual a un muñeco de mecanismo brusco, y por lo tanto más real que un hombre.

Del conujunto de cédulas y de la complejidad inventarial se puede, después de todo, deducir una trama. Quien goce encontrándola, quizá pueda llegar a considerar placer estético la solución de los problemas de palabras cruzadas. Por lo demás, no debemos asombrarnos. Sea bien venido ese testimonio. La sustitución del placer por la futilidad masoquista se ha

convertido hoy en una regla. Basta salir a la calle —y lo comprobaremos con verdadera náusea— para ver hombres no desprovistos de educación y que tampoco son necesariamente homosexuales, dirigiéndose a los estadios o llevando el periódico deportivo bajo el brazo. ¿Y no es una mirada fascinadora la de la mayoría de los franceses ante el 13 de julio[1]? Donde falta atención hay un control maníaco y la escuela de la mirada es por lo menos más coherente que aquellos que insinúan los melindres del puro registro de actitudes objetivas desinfectadas de todo pensamiento.

El realismo socialista ha muerto. Sus exequias se celebraron hace alrededor de un año, pero su muerte civil se remonta al tiempo en que el socialismo dejó de ser realista.

Una de las últimas poesías de Pasternak dice *porque* no se puede estar de parte de los oprimidos cuando éstos son optimistas.

(Traducido del italiano por Eugenio Guasta)

ELÉMIRE ZOLLA

A M É N

Amén. Repite amén tu boca, amarga
por el dulzor filial inadvertido
en farfullado rezo, y nuevamente
vuelves a tu ejercicio cotidiano:
verificar prolijas vanidades
en ilusoria precisión de códigos,
vocabularios, ávidas facturas.
Nuevamente tus voces proliferan
híbridos semisueños-semicifras,
y tantean con sórdidos muñones
el filo de cuchillo de lo cierto.
No bien dijiste amén, las descruzadas
manos reemplazas con lucientes pinzas,
o con invertebrados guantes dóciles,
o rígidos compases, o visagras
que al unirse a implacables mecanismos
desnudarán su carne del milagro.
Porque dijiste amén acabó el ruego
y el hilo sutilísimo quebrado
otra vez es el cielo inaccesible

[1] Vuelta al poder del General De Gaulle. *(N. del T.)*

para tu voz lastrada de guarismos,
de erudición, de astucia, de eficacia.
Dijiste amén, y amén es ya una piedra
puesta sobre un sepulcro blanqueado.
Mira ahora en redor: el invisible
aire, el cachorro retozón, los álamos,
el grave toro semental, las nubes,
la escarcha — ¿y por qué no? — la golondrina,
el elusivo pez y el trigo en ciernes,
púdicamente eluden la plegaria,
sólo ¡Así sea! — dicen —. ¡Así sea!

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

LLAMAMIENTO

El cazador
que dentro de mí
atisba
y tiende emboscadas,
y excava fosos
atrapando
lo que cae en ellos,
y cuenta sus presas
ansioso, desconfiado,
cuando el viejo sol
termina su paseo,
y se deja husmear
después de la caza
por hienas y chacales,
buhos y perros salvajes,
demonios
que piden carroña
e imitan
con aullidos y graznidos
la voz de los muertos,
no es
tan sólo mis impulsos
de destrucción y pánico,
de él

me viene la memoria ancestral
de la desobediencia
al espíritu vivificante,
el gusto desdichado
de la persecución.

Yo no soy
ni bueno ni malo
por esencia
sino por participación,
cómo no reconoces, mi huésped,
que no quiero asimilar tus rasgos
más allá de la vigilia;
yo te guardo,
yo te cuido
deja en paz mis noches.

J A N O

Ni siquiera por la entrega
sufre violencias
tu ambigüedad,
tu risa-llanto
que jura
y rompe su voto,
y persiste
en el bastardo juego
de mirar hacia lo porvenir
temiéndolo,
hacia lo pasado
desconsolándome;

ni siquiera
cuando reclamo en ti
una reclusión absoluta, fuera
de la mano que te acaricia,
pues,
qué tiene que hacer
ante tus varias y siempre
cambiantes inclinaciones

lo genuino
que yo quiero darte,
que te estoy dando, lo que da
unidad,
permanencia,
identidad,
y entiende los rostros
como un sólido muro
donde apoyarse,
y observarse,
y escrutarse
según el éxtasis.

Ni siquiera
poniendo fin a la batalla,
echando raíces en el sueño,
tú, yerta,
yo, como un espía.

ALBERTO GIRRI

HACIA UNA INTERPRETACION DEL HOMBRE JAMES JOYCE

Definimos un hombre por los temas que lo ocupan.

Y, sin embargo, acerca de James Joyce —de quien no sólo poseemos su obra publicada, sino cartas y comentarios eruditos o esclarecedores, testimonios y notas—, la labor se ha reducido a sus escritos literarios, dejando en las adyacencias los temas relacionados con el hombre. Este hecho se justifica en parte por la magnitud de su influencia en la novelística contemporánea, por sus innovaciones en la herramienta literaria: pero, de tal manera, los críticos han demostrado una excesiva curiosidad por el signo exterior, afanándose en la tarea meramente preliminar que es propia del escoliasta. Estas notas pretenden agrupar los temas que se repiten como fundamentales; a partir de ellos, comienza el camino hacia la hipótesis.

Malinovsky, estudiando tribus primitivas, demuestra que el mito llega al hombre a través de la tradición histórica, de la tradición religiosa y de la suma de leyendas, y postula lo inmediato de este rasgo en el hombre

contemporáneo. Podemos defender este enunciado a propósito de Joyce: familia, religión y ciudad lo vinculan con su pasado mítico; no obstante, se exagera y confunde la importancia asignada a Dublín, en función de la cual —se nos dice— debe estudiárselo. Dublín es el recuadro, y sirve de excusa para construcciones monumentales como *Ulyses* y *Finnegans Wake.* Pero solamente es el recuadro: de lo que habla Joyce es, en verdad, de hombres y de desencuentro, de relaciones fallidas por pequeñas traiciones que el hombre comete contra sí mismo. Sus temas son los contactos entre hombres, entre marido y mujer, entre padre e hijo.

Pero los estudiosos que elaboran justificaciones basándose en las vastas simbologías joyceanas se detienen ante una incógnita a la que no responden: el porqué de las intricadas arquitecturas de este novelista. Ante semejante obstáculo, arriesgaremos una hipótesis verosímil. En las últimas páginas del *Portrait of the Artist as a Young Man,* se anota la decisión de Stephen Dedalus de dedicar la vida a su arte; en cuatro carillas exiguas, Joyce describe el proceso de rechazo a ingresar en la Iglesia. Dice que tratará de expresar su verdad con las armas del silencio, del destierro y de la astucia; está dispuesto a incurrir en falta por toda la vida, aun por la eternidad misma. Para Stephen —al igual que para Joyce—, el único fin legítimo es crear la obra de arte autónoma; a ello dedicará su vida[1]. Al concluir su libro sobre el Renacimiento, Walter Pater decía que durante el lapso vital que corresponde a cada hombre, "los más sabios lo colman de arte y de canto" de manera de "poder así alcanzar el número mayor de pulsaciones de vida en el tiempo dado"; para ello, "sólo es necesaria la autenticidad". Pero el deseo del hombre es rasgar el manto corporal que lo envuelve y penetrar en el dominio de la divinidad. El artista —el creador— emula a Dios, y su obra es, además, el único medio de vencer la muerte[2]. Ahora bien, Joyce habla de muerte en su ensayo sobre James Clarence Mangan, poeta irlandés del siglo XIX. Dice allí: "Death is the most beautiful form of life."[3] (Sus compañeros le respondieron, agregando: "... Y la au-

[1] Samuel Beckett, en su ensayo *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce,* sostiene que *Finnegans Wake* responde a los requerimientos de la obra de arte autónoma. Cf. *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress,* Paris, 1929.

[2] Según Otto Rank, el sentido religioso de pecado consiste no sólo en ser omnisciente, como Dios, sino, ser Dios mismo, un creador. Cf. *Edipo, Mito y Complejo,* Patrick Mullahy, pág. 191, El Ateneo, Buenos Aires, 1953. Este es fundamentalmente el tema que lleva a los críticos a considerar a Joyce como escritor cristiano. En la doctrina cristiana, es la Caída la que nos insemina con el sentido del pecado.

[3] La frase está tomada de *Michael Kramer,* de Gerhart Hauptmann. Joyce tradujo esta obra y *Antes de la salida del sol,* del mismo autor, al inglés.

sencia es la más perfecta forma de la presencia.") Joyce prosigue: "Y vida y muerte se reúnen en el gran recuerdo" de la naturaleza [4].

Para Joyce, la muerte es importante, y por ella es importante la vida. Considera la falsedad de propósito y la impaciencia como pecados contra el Espíritu Santo. No le importaba que lo leyeran o no; sentía que su deber era desarrollar al máximo el talento que poseía [5]. No sólo toma como armas tres sustantivas sonoros —silencio, destierro, astucia—, sino también la sinceridad, la desnudez. Con el objeto de perpetuarse, elige el tema del hombre, los motivos universales. Búsquense los modelos en Homero, Dante, Vico, Bruno, Freud. La trama es una justificación. El mismo Joyce, hablando de la teoría de la historia de Giambattista Vico, aclara que no le interesa la teoría en sí, sino las posibilidades que ella ofrece [6]. Con esta meta frente a sí, es conveniente que el escritor sepa leer, sepa asimilar los materiales ingeridos en la lectura; el talento sólo se pondrá de manifiesto al moldear los elementos de un incidente que ha recogido así y al entregarlo imbuido de un contenido. Incorporar estas partes a la trama que se esboza es virtud del artesano; todo lo que adorna los temas vertebrales son detalles y genialidad, pero ése es ya el problema del escritor profesional.

En su trabajo, vivió con la seguridad del hombre solo; pero la conciencia de sí se entrevé especialmente en el *Ulysses.* Fue la idea que siempre tuvo de sí mismo; en ello siguió a Ibsen, a Flaubert: el artista, como la divinidad, debe estar "dentro de su obra, por detrás de ella, más allá, invisible, como Dios, puliendo sus uñas". Seguro de sí mismo, solo, en los años de Trieste. "Desterrado —dice— no es un participio pasado sino un estado de cosas." [7]

De la comparación entre el *Stephen Hero* y el *Portrait* surge no sólo la evolución de James Joyce en sus facetas de hombre y artista, sino en sus relaciones con sus padres, con el mundo circundante. Mientras que el *Portrait* es una confesión de fe —y un monólogo—, el *Stephen Hero* es un ensayo de autobiografía que falta a la verdad, un testimonio sin

[4] La aclaración es de Richard Ellmann en *The background of 'The Dead'*, en Kenyon Review, Otoño 1958.

[5] Sólo mucho más tarde, en la época en que trabajaba en *Finnegans Wake,* se preguntaba sobre el valor de sus construcciones, y sobre cuál sería la opinión de las generaciones futuras.

[6] Carta a Harriet Shaw Weaver. 21 de mayo de 1926. *Letters of James Joyce.* Ed.: Stuart Gilbert. Faber & Faber. London, 1957, pág. 241.

[7] Carta a Carlo Linati, el 8 de marzo de 1920. Linati tradujo al italiano obras de Yeats, de Synge, de Joyce.

remiendos que no estaba en condiciones de ser publicado[8]. Exhibe a un protagonista menos riguroso, más comprensible, que el orgulloso adolescente de las últimas páginas del *Portrait.* En el *Stephen Hero,* Stephen experimenta todas las dificultades de vivir con su familia; pero necesita del apoyo que ella puede prestarle: necesita que sepan lo que él está haciendo. Trata de infundir su entusiasmo a los padres; admite que su madre lea y comente a Ibsen; conversa con su hermano Mauricio —y llega a confesar que es hábil en colocar o encontrar objeciones a sus teorías[9]—; habla con fervor de W. B. Yeats; se acalora al discutir. Son capitulaciones que ofician de catarsis. Los interlocutores de Stephen tienen vida propia, a pesar de que como personajes no están realizados con la madurez del *Portrait:* Lynch tiene en alguna ocasión la última palabra; Cranly hace esperar a Stephen. Y además de todos los temas que se repetirán en el *Portrait* y en el*Udysses,* se presenta la tentación inteletcual de ingresar en la Compañía de Jesús. Este tema —el tema de la libertad, tan ligado más tarde a *Exiles*— es dejado de lado en el *Portrait.* Después de la entrevista con el padre Dolan, quien sostiene entre manos una cuerda como si fuera una horca, Stephen debe tomar una decisión. Entre los embajadores mentales que la Iglesia le envía para invitarlo a ingresar en sus filas, se presenta uno con todas las características del Gran Inquisidor de Dostoievsky. Basándose en el hecho de que sus teorías del arte están fundamentadas en los escritos de Santo Tomás, sugiere que no puede, por lo tanto, estar reñido con sus convicciones; la Compañía de Jesús le ofrece, aún en el caso de ser ella la equivocada, el mejor suelo para iniciar una revolución en el pensamiento teológico, cambio que podría ser coronado con la aceptación posterior de Stephen como uno de los Padres de la Iglesia; además, la Compañía representa una aristocracia que carga sobre sí el fardo de una elección.

Joyce elige, y deja definitivamente la Iglesia[10]. Más adelante se dirá agnóstico, convicción que confirman las notas de su amigo, el crítico Louis Gillet. A pesar de ello, se trata de interpretar sus temas a fin de encasillarlo en una u otra posición: monista o dualista y para simplificar la terminología, se le llama católico, como hacen Th. McGreevy y L. A. G.

[8] *Stephen Hero* es parte de una primera versión de lo que más tarde cristalizó con el nombre de *Portrait of the Artist as a Young Man.* Fue publicada en 1944.

[9] Este hermano —en la realidad, Stanislaus Joyce— nos ha proporcionado valiosos testimonios en sus memorias: *My brother's keeper,* Faber, 1958.

[10] Deja, además, la figura del tentador, que sólo T. S. Eliot retomará en su Cuarto Tentador de *Asesinato en la Catedral* (1935).

Strong, o maniqueo, según Rebeca West y Arland Ussher, entre otros[11]. La clasificación arranca de su tratamiento de un determinado tema; es un procedimiento similar al de arrojar la primera piedra y salir corriendo. Pero es absurdo erigirse en poseedor de la Verdad sobre las convicciones íntimas de un autor, basándose en una obra que no sienta doctrina. ¿Cuáles son entonces los motivos que pueden llevar a uno u otro rótulo? Joyce no conoció la segunda persona de la Trinidad cristiana. En el *Stephen Hero,* Jesús es un sustantivo común que significa, en una acepción no muy cuidada, Cada-Hombre; afirma que es demasiado remoto e impasible; se le ocurre un injerto entre Sócrates y un Cristo gnóstico; anota la similitud de conceptos entre la víctima propiciatoria, del Antiguo Testamento, y el Cordero del Señor, del Nuevo: "Un hombre pequeño y feo que carga en su cuerpo los pecados del mundo". En el *Portrait* se lo menciona poco: se dice que Jesús es más hijo del Padre que de María. Y la Virgen es aquella a quien se ruega, poseedora de todos los atributos de Bien y de Amor. Más tarde, Joyce se alejará de María; hablará de ella aludiendo con ironía a la acertada medida de Roma al agregar su culto como cuarta Persona de la Trinidad.

Alejarse de la caridad y reducir los planteos al nivel de la justicia, es el primer paso hacia un gnosticismo dualista. Se plantea el universo en términos de una justificación del hombre, y las alternativas llegan a ser el Bien y el Mal. Pero Joyce había sido educado entre los jesuitas: primeramente Clongowes, luego Belvedere; no sabemos hasta dónde penetró la teología, pero demuestra haber dominado la dialéctica. Sería incongruente admitir que, en caso de aceptar una convicción religiosa, no fuera por lo menos tan sutil y coherente, desde el punto de vista metafísico, como la del catolicismo romano. Este aserto sirve, por de pronto, para dejar de lado la posibilidad de aceptar una cosmología que incluyera una indagación e interpretación a través del juego de los contrarios, justificando las dos naturalezas del hombre —pura y corrupta— por medio de dos polos. Tal simplificación es inadmisible[12].

[11] Sin mencionar los paralelos y coincidencias a los que se alude por su uso de la palabra; Dorothy Hoare, por ejemplo, cree verlos en la Escuela Analítica de Wittgenstein. Cf. *Some Studies in the Modern Novel,* Chatto & Windus, London, 1938, pág. 147.

[12] D. de Rougemont, en *L'Amour et l'Occident* señala que "la estructura de la fe maniquea era esencialmente lírica". Citado por Martin d'Arcy S. J. en *The Mind and Heart of Love,* Meridian Books, New York, 1956, pág. 56. Además Cf. el artículo sobre Maniqueísmo, en *Encyclopedia of Religion and Ethics,* Ed. by James Hastings. T. & T. Clark. Edinburgh, 1915, Vol. VIII, pp. 397. "El dualismo de Manes era de naturaleza poética o imaginativa, no filosófica."

Por otra parte, y como primer argumento, Joyce no se alejó de la Iglesia después de consideraciones metafísicas a las que rechazara: su decisión es puramente sentimental; no hay una valuación de argumentos [13]. El hombre que ha estado unido a una disciplina semejante a la del catolicismo, al tropezar se aleja definitivamente o se incorpora, pero de ninguna manera incurre en descubrimientos de una vocación religiosa contemporizadora. Joyce dice —ya cerca de los cincuenta años—, que la única verdadera iglesia es la de Roma; y no significa con ello que tentara una reanudación: lo menciona como un hecho evidente, una verdad indiscutible [14]. En resumen, que Joyce conoció la iglesia como doctrina y disciplina; leyó a los místicos; intuyó quizá que el camino a las herejías está pavimentado por el afán de los apologetas en sus tentativas de reconciliar las influencias de los pensadores griegos y paganos con las escrituras de los Padres de la Iglesia, llegando así a una metafísica en extremo ambigua. Enmarcados entonces en el monismo, tenemos las dos posiciones definidas por los humanistas europeos: reducir la Trinidad cristiana a la figura de Cristo, con Dostoievsky, y plantear el problema en términos de libertad; o, siguiendo a Nietzsche, llegar, a través de Cristo, hasta el hombre, el Superhombre, y presentar la disyuntiva como un planteo de poder.

Hasta acá los juegos de teleología; pero Joyce incluye en *Finnegans Wake* la fábula de la Cigarra y la Hormiga, que llama "The Ondt and the Gracehoper". Ondt significa en danés: el Ser; Gracehoper es un neologismo acuñado por Joyce: el que espera la Gracia. El resultado último es que la Cigarra con su canto también agrada a Dios. Alude a una imposibilidad de conocimiento. Decimos entonces que Joyce es agnóstico en la medida en que lo era Flaubert, que escribía: "Los individuos superficiales y de limitado entendimiento exigen una conclusión de cada cosa; quieren conocer el propósito de la vida y las dimensiones del infinito. Toman en su mano un puñado de arena y anuncian al Océano: «Ahora enumeraré los granos de tus costas». Pero cuando la suma se alarga y los granos comienzan a deslizarse entre los dedos, vociferan y lloran. ¿Sabe usted lo que debemos hacer en aquellas costas? Arrodillarnos o caminar. Usted debe caminar" [15].

[13] El único contacto que Joyce mantuvo con la Iglesia fue de carácter artístico o emocional: la representación, a través de la misa, de un proceso dramático, muy especialmente en la Misa de los Presantificados del Viernes Santo, en la que veía reflejada la tragedia de un hombre con una misión a cumplir, sabiendo que será traicionado por su discípulo.

[14] Carta a Harriet Shaw Weaver, del 1 de mayo de 1935.

[15] Carta a Mme. Leroyer de Chantepie, del 18 de mayo de 1857. G. Flaubert: *Selected Letters*. London, 1950, pág. 109.

Pero a través del *Ulysses* y de *Finnegans Wake,* Joyce incluye simbologías perturbadoras. En el primero menciona dos fuerzas aisladas, Stephen y Bloom, que se concentran en una mayor, omnicomprensiva: Molly. Sería la mejor refutación a acusaciones de maniqueísmo. Al mismo tiempo, se dan imágenes como la del lecho marital de Bloom, donde la mujer duerme con la cabeza en la cabecera, y él, Bloom, duerme invertido con la cabeza a los pies de la cama: conciliación de los opuestos en el Todo, representación polar del universo. Además, trinidades precristianas donde la tercera persona es femenina, cosmologías extrañas. Hay que agregar a esto que la negación final y definitiva de Stephen en el episodio de Circe conduce necesariamente a la Caída y Resurrección de Finnegan; que en este episodio la orgía readquiere su carácter de misterio[16]; que se alude a la necesidad del Redentor en cada hombre... Los contrastes evidencian que la preocupación esencial de Joyce, en esta extensa y multifacética simbología, es sólo formal y no representa un planteo ulterior. En *Ulysses* y en *Finnegans Wake,* relatos de la ciudad y de la historia, son los conflictos humanos los que constituyen el basamento del edificio. En su concepción religiosa, Joyce sólo tiene en cuenta al ser humano; a él se refiere en su teoría del arte. Hablando de la obra de arte, Joyce da valor crucial a lo que él llama "epifanía". Sugiere que el hecho humano no domina la escena de nuestra existencia; para que algo se "epifanice" debe de haber estado escondido, y la verdad humana está sumergida en un mundo de circunstancias que es el mundo exterior, está subordinada al mundo de las cosas. El momento de la "epifanía" —de la manifestación—, el momento de la aprehensión de la síntesis, ofrece una muestra verdadera de la naturaleza de la vida humana; es la evidenciación de la *quiditas* tomista. Sus cuentos en *Dubliners* —instantes en los que entrevemos el panel último, el grano que genera la vida—, son ejemplificaciones de la misma idea.

Dice Stuart Gilbert[17] que en los años en que él la conociera, la pareja Joyce jamás se separaba: ni de día, ni de noche. Agrega que existía entre ellos "la más feliz comprensión" y que sus juegos y equívocos ante extraños eran a menudo desconcertantes: "de ellos podía uno llevarse una idea equivocada sobre el matrimonio". Por otra parte, los testimonios de Silvio Benco y Padraic Colum, amigos de Joyce en el continente europeo, lo pintan como el "padre de familia ideal, y un leal y amante esposo".

[16] a) teletai: exacto cumplimiento de los ritos; b) orgía: extasis dionisíaco; c) misterio: culto secreto. Son las acepciones de misterio.

[17] Introducción a *Letters of James Joyce,* pág. 35.

Joyce había abandonado Irlanda en 1904, acompañado por Nora Barnacle. No se casaron a causa de sus ideas sobre el sacramento del matrimonio: hablaba de él como acto de simonía, como muestra de vulgaridad; lo consideraba una nueva intromisión del clero, pero no aceptaba la ceremonia civil puesto que veía en ella una mera legalización de un acto condenable[18]; sólo en 1931 contrajeron matrimonio por razones testamentarias. A pesar de ese entendimiento total, James Joyce vivió obsesionado —es el término exacto— por los engaños, por las infidelidades, por la imposibilidad de una comprensión total en las relaciones entre mujer y marido.

Entre las historias de *Dubliners,* cuentos de soledad y masoquismo, el último relato, *The Dead,* es también el más hermoso: Un matrimonio joven, Gabriel y Greta Conroy, forman parte del número de invitados a una fiesta; después de la cena, Conroy es invitado a hablar y agradecer en nombre de todos —se dice que sus alabanzas a la hospitalidad irlandesa son el primer paso del desterrado Joyce hacia Irlanda—; luego un tenor de renombre canta; se baila. Al volver a su casa, Conroy desea a su mujer; Greta está abstraída, cuenta que la canción del tenor le recordó a un antiguo pretendiente que había muerto por ella. Su esposo, que no conocía este episodio, se disgusta por dos razones: se resiste a ser comparado con un muchacho que trabajaba en la compañía de gas —él es crítico literario de un periódico[19]—, y le envidia su sacrificio por un amor que no es el de Cristo. La noche se cierra; la nieve cae sobre Irlanda. La anécdota original es autobiográfica, y Joyce la trató nuevamente en sus *Pomes Penyeach: She weeps over Rahoon* y *Tutto è sciolto.* Además, en las notas a *Exiles* —su única obra teatral que es, a la vez, un replanteo del eterno triángulo— escribe: "En el convento la llamaban la Asesina de hombres", aludiendo a Nora. Para Gabriel Conroy es intolerable que su mujer lo compare con Michael Furey, cuyo nombre lleva toda la fuerza del oeste de Irlanda[20]. La reacción nos recuerda la conversación entre Hilda y Solness, al hablar de los vikingos, "los hombres de conciencia fuerte":

[18] Para Joyce las únicas virginidades están figuradas por el Espíritu Santo y por la Virgen. Ni el sacerdote ni el rey los encarnan. St. Joyce, op. cit.

[19] Joyce, como Conroy, era crítico literario del *Daily Express;* en el cuento agrega que Furey se proponía estudiar canto, como Joyce. Ellmann anota que Joyce visitó la tumba del antiguo pretendiente de su mujer, y que había encontrado, a su entera satisfacción, el nombre J. Joyce en una lápida próxima.

[20] La familia Joyce era originaria del oeste de Irlanda, pero también de ella era un desterrado James Joyce. En *The Dead,* al preguntársele a Conroy si su mujer es de Connaught, responde: "No, pero su familia sí lo es". La anécdota es representativa de la posición de Joyce, y tiene su contraparte real.

"Sollness: ¿Habría usted vivido de buen grado con uno de esos fascinerosos?
Hilda : Si hubiese llegado a amarlo verdaderamente.
Sollness: ¿Podría amar a un hombre de esa clase?" [21]

Tampoco Joyce, nos dice Ellmann, soportaba la comparación con otros hombres; el Stephen de *Stephen Hero* odia ser comparado; en *Exiles,* Berta Rowan sostiene que su marido es diferente de los demás hombres; Molly Bloom, en el largo monólogo que cierra el libro, dice que Bloom es exactamente igual a todos los hombres que ella conociera: todos son cobardes, engañadores, lujuriosos [22].

Es lícito argüir que *The Dead* y *Exiles* señalan, en el pensamiento joyceano, los pasos que llevan de la idea medieval de la mujer a la idea de la Madre Tierra, Cibeles. Hasta este momento, la mujer representa la raíz de todo mal y-o el único camino de salvación; a través de Greta Conroy acepta la inclusión de la mujer en su universo; a través de Berta Rowan comprende que no puede llegar a Dios —o según los existencialistas, a existir plenamente—, por medio de la razón.

La mayor parte de *The Dead* fue escrita en Trieste en 1906-07; en 1915 termina *Exiles,* bocacalle en la trayectoria joyceana. Conroy y Furey son ahora Ricardo Rowan y Roberto Hand. Se ha querido ver en el cuarto personaje un símbolo: Beatriz; se lo podría extender diciendo que así como Miguel es el líder de las huestes celestiales y Gabriel el portador del Anuncio, del mismo modo Ricardo y Roberto son Todos-los-hombres; Greta, Berta y Nora son simpre nombres escandinavos. Sin embargo, es peligroso llevar el símil demasiado lejos: Maia, el personaje femenino de *Cuando despertemos entre los muertos* —obra que Joyce consideraba la coronación de la dramaturgia ibseniana [23] —, significa Ilusión, de acuerdo con las Upanishadas. Pero *Exiles* no sólo es es el conflicto en las relaciones entre marido y mujer frente al ex-enamorado o amante potencial, sino

[21] El ejemplo no es caprichoso; el autor de *Exiles,* entusiasta de Ibsen, toma del *Bygmaester Sollness,* como de *Michael Kramer,* entre otras obras, frases que trascribe casi textualmente, y escenas o elecciones a las que carga de un contenido dramático que los autores no agotaban en sus originales. Su primera obra para la escena, hoy perdida, utilizaba fundamentalmente *Casa de Muñecas, La Liga de la Juventud* y *Cuando despertemos entre los muertos*; era también, esencialmente, un problema matrimonial.

[22] Es interesante anotar que Bartell d'Arcy, el tenor de *The Dead,* resurge en *Ulysses,* como un ex amante de Molly.

[23] La obra fue criticada extensamente por Joyce, en un artículo de *The Fortnightly Review,* antes de conocerse la traducción inglesa de William Archer. Joyce tenía dieciocho años. En la obra, Rubek, el escultor, reencuentra a Maia, que había sido su modelo, y muere con ella arrastrado por un alud.

también el conflicto que suscita la libertad, la completa libertad espiritual. Rowan cree que para que su mujer pueda usar de su libertad, tiene que llegar a tener conciencia de ella, y que tal como le sucedió a él anteriormente, el proceso implica la Caída, el adulterio, jugando entremezcladas las connotaciones de un complejo de culpa con las ideas finales sobre la libertad. Es significativo señalar que únicamente en esta obra Joyce menciona a Dostoievsky: una vez veladamente, al copiar la entrada de Ricardo, en el tercer acto, de la entrada del padre Ferapont en la celda de Zósimo —toma casi las mismas palabras: "Diablos por todas partes; me persigné de arriba abajo y desaparecieron"—; y una segunda vez, en las notas a la obra, en que lo menciona al hablar de la heroína [24].

El tema de *Ulysses,* nos dicen los exégetas, son las andanzas de Stephen y de Leopold Bloom durante el día 16 de junio de 1904; pero la atención del lector está dirigida a lo que preocupa a Bloom, lo cual no se describe: la visita de Blazes Boylan a su amante, Molly Bloom. Podemos agregar, como nota interesante, que según Herbert Gorman, biógrafo de Joyce, el 16 de junio de 1904 James Joyce "se enamoró" de Nora Barnacle, a la que había conocido unos días antes. Y *Finnegans Wake* —su última obra, que reúne la acción en el despertar de un héroe legendario, arquitectura puntillista elaborada según la teoría circular de la historia de Vico, y que incluye incalculables e inverosímiles neologismos y fonemas—, esconde la historia de una familia: el dueño de una taberna, su mujer, sus dos hijos varones y una hija. Este esquema se presta para incluir, muy particularmente, a Tristán e Isolda —y a Marco—; la epopeya termina con el río —el personaje femenino, Ana Livia Plurabelle—, que se aleja hacia el mar, su padre, recordando simultáneamente los cultos de la fertilidad citados por Frazer y el Eclesiastés. Pero esta preocupación del escritor no era sólo manifiesta en sus obras. En el invierno de 1938-39, Joyce se muda del departamento que ocupaba en París y reduce sustancialmente su biblioteca personal. Entre los libros que guardó se contaban obras de consulta, regalos que nunca leyó y libros a los que daba importancia sentimental o intelectual. T. E. Connolly, profesor de la Universidad de Buffalo, publicó, en forma de folleto, alguna información sobre este material, que nos parece de fundamental importancia. Sólo tres o cuatro de los 468 *items* mostraban evidencias de mucho uso o interés, por la cantidad de citas y

[24] No son éstas las únicas tangencias en la obra de los dos escritores: el Arcadii de *El Adolescente* sólo se diferencia de Stephen Dedalus, al culminar en egoísmo lo que éste canaliza en arte; en otro plano muy diferente, y por diferente motivo: la explicable conjunción de los cultos de la Virgen con los de la Madre Tierra, están en María Lebiadkina, antes que en Molly, la Gea Tellus del *Ulysses,* a la que Joyce hace nacer el 8 de septiembre.

subrayados. Entre estos últimos, Connolly señala que el más usado —una tercera parte del libro se ha subrayado— es *Casus de matrimonio fere quingenti quibus applicat et per quos explicat sua asserta moralia circa eamdem materiam,* M. Matharan, V. Retaux et filius, Parissis, 1893. También han sido muy utilizados: *La genèse, les miracles et les predictions selon l'espiritisme* de Allan Kardec; *Essays and Letters* de Leon Tolstoy, edición de Aylmer Maude, y un libro sobre la cultura maya de Heinrich Zimmer. Aparte de estas obras lo demás se reduce a una enumeración. De todas maneras, nos parece que es un hecho objetivo, que puede señalarse, que la única obra de G. B. Shaw que allí figura es *How he lied to her husband* [25]; la única de Crommenlynck: *Le cocu magnifique*; además un libro sobre *Gynécocratie, ou la domination de la femme*; otro, *The law concerning Draped Virginity*; finalmente, *Le livre des prières publiques,* donde sólo se ha consultado la parte de *La forme de Célébration du Mariage.*

La discordia entre Bloom y Molly se origina con el nacimiento del hijo. Por medio del hijo cree el marido que podrá reconquistar a su mujer. A través del *Ulysses* se habla de las relaciones entre padre e hijo; la búsqueda del padre; la reunión, venganza y expiación de las faltas por intermedio del hijo; juegos con *atone*: expiar; *at-one*: en uno, consubstancialidad; se elaboran hipótesis en base al Hamlet; la relación maestro-alumno; se habla de paternidad como lazo místico; alusiones a Telémaco-Jesús-Shakespeare-Stephen; la herejía de Arrio, la balada del *Joking Jesus,* Japhet, Sabelio, etc. En *Michael Kramer,* el padre dice al hijo, al tratar de ayudarlo: "Soy, por así decirlo, tu padre". Y deja en la frase, con sus comas tangibles, toda la necesidad de una comunicación fracasada; Joyce, en su obra, altera los matices dramáticos de sus relaciones con su padre, pero reconoce la misma búsqueda. John Joyce era el hombre gregario y, según las normas de Dublín, un padre digno de imitarse. No era el que sentaba la ley, el héroe mítico, y así se explica que no existiera, salvo en la primera infancia, una rivalidad. Esto posiblemente justifica la inclinación de James a la Mariolatría: existía la indiferencia por parte del padre, que el escritor exagera, y que deriva del camino seguido por James, alejándose del señalado por aquél. En la infancia, era el que enseñaba las virtudes: no delatar nunca a un compañero; respeto a los mayores: lágrimas por su propio padre; era, por otra parte, el amo: le da más dinero del pedido; por lo tanto, cuando le preguntan qué es su padre, él responde: "Un caballero." Hay más

[25] Podemos mencionar un contacto anterior con G. B. Shaw. *Exiles* tardó mucho en ser estrenado, no sólo por ser una obra muy hablada, sino por los problemas que plantea. Shaw fue una de las personas que más se opusieron a que se representara en Londres —hablamos de 1918—, aduciendo su carácter "obsceno". (!)

tarde un vuelco, no hacia el antagonismo, sino hacia la falta de choque; y cuando la única virtud del padre es la de poseer la mejor voz de tenor de todo Dublín, la opinión es diferente. Fue, entre otras cosas, "estudiante de medicina, remero, tenor, modesto inversor, buen tipo, secretario de alguien, algo en una destilería; y en estos momentos, es portaestandarte de las loas de su propio pasado". Pero en la vida real, las relaciones de Joyce con su padre fueron diferentes. Existía una continuidad reconocida por el hijo, una identificación que en la obra del escritor asoma brevemente en la visita a Cork, ciudad natal del padre. Stanislaus Joyce, hermano de James, en sus memorias menciona repetidamente el apego de Joyce hacia su padre, y supone que el amor al padre y a Irlanda suplantaron la figura de Dios.

Del padre podemos decir, con Meredith: "El sentimental es aquel que disfruta sin incurrir en la deuda que entraña el acto cumplico". De su hijo, adolescente furibundo y arrogante —descendiente de una "pernobilis et pervetusta familia"— puede afirmarse, y él mismo reconoció la diferencia, que tal era su amor a la verdad, que no podía llegar al engaño sin una sanción moral. Al morir John Joyce, su hijo, a los cuarenta y nueve años, escribe en una carta a T. S. Eliot: "No es su muerte la que me ha aplastado, sino el sentimiento de autoacusación". En otra carta aclara que "todos le querían, salvo algunos de sus parientes desnaturalizados y farisaicos". El hombre está solo; puesto frente al padre no lo reconoce, no lo sigue, no entiende su idioma; hasta podemos decir que para Joyce no existe el vínculo de la amistad; en sus obras lo señala: del amigo sólo puede esperarse la traición, el engaño, la burla[26]. Llegamos finalmente a una frase de Cranly, su compañero del *Portrait.* Dice: "Todo es incierto, únicamente el amor de la madre es verdadero, innegable". Y Joyce lo admite: pinta la historia como un proceso matriarcal —el personaje de Berta pasa a Molly, a Ana Livia Plurabelle—; exagera la relación del artista con la madre al punto de decir, en las historias de Shem y Shaun del *Finnengans Wake,* que el progenitor de Shem es la madre, que el de Shaun es el padre. Inútil decir que Shem es el creador, el perseguido, el proscripto, mientras que Shaun es el conformista, el contemporizador, el vencedor. Pero se rebela

[26] Ray B. West, en *Contemporary Literary Criticism,* pág. 501, incluye un artículo de H. Levin donde éste describe la marca de fábrica que diseña Bloom para un cliente: el emblema de San Pedro, dos llaves cruzadas. Este símbolo es también el escudo de la Isla de Man. De esta manera, sí interpretamos el juego de palabras implícito en la relación: llaves cruzadas sobre la isla del hombre, representación de su aislación. Además Cf. Stephen Spender, en *Two Landscapes of Novel,* Penguin New Writing, Nº 25: pág. 112, "El *Ulysses* de Joyce trascurre sin un intercambio real entre Stephen y Bloom."

constantemente contra ese imperio maternal: se sirve de la muerte de la madre como recurso dramático en el relato de su abandono de la Iglesia, uniendo un incidente de Sollness con una anécdota parcialmente real[27]. Grita: "No, madre, déjame ser, déjame vivir". Y reconoce en sí mismo todo lo que encontraba de reprochable en su padre: su afición por el canto, por la decoración victoriana, por la reunión tradicional de la familia en Navidad.

Lo anotado no es conjetural. T. S. Eliot, en *The Function of Criticism,* dice que la interpretación literaria no consiste sino en proporcionar al lector los detalles que éste, de otra manera, no alcanzaría a conocer. Y James Joyce, en una de sus conversaciones del *Portrait,* aclara: "Aristóteles no ha definido la compasión. Yo lo he hecho. Digo: La compasión es aquel sentimiento que detiene la mente frente a aquello que se ofrece como grave y constante en el sufrimiento humano y lo une con el ser que sufre." Toda su obra lo ejemplifica.

CARLOS ALTSCHUL

SOBRE EL ORIGEN DE "FINNEGANS WAKE"

Poco después de la muerte de Joyce, Eugene Jolas escribió lo siguiente:

"Mi primer encuentro con Joyce data de 1924, tres años antes de haber lanzado *Transition.* No volvimos a encontrarnos hasta los primeros meses de 1927, cuando preparábamos con Elliot Paul el primer número de la revista. Habíamos recurrido a Miss Sylvia Beach, editora de *Ulysses,* para pedirle alguna colaboración de Joyce, pero sin pocas esperanzas de obtenerla. Miss Beach consultó con Joyce, y días después teníamos el manuscrito entre manos.

Un domingo por la tarde, durante el invierno de 1927, Joyce invitó a

[27] St. Joyce aclara que la negativa a arrodillarse frente al lecho de muerte de la madre, episodio tan explotado por Joyce, no es tal. La madre estaba ya en un período de coma, y más allá de toda posibilidad de volver a la vida. Joyce lo explota como recurso dramático aliándolo a la negativa de Sollness a decir a Brovik, en su lecho de muerte, que su hijo tiene valor. Sollness se arrepiente y asiente.

Mlle Adrienne Monnier, a Miss Sylvia Beach, a mi mujer, a Elliot Paul y a mí, a su casa del Square Robiac para escuchar una lectura del manuscrito en cuestión. Nos leyó la escena de Waterloo que habría de aparecer en el primer número de *Transition.* Algunas semanas después, me permitió leer el manuscrito entero. No llegaba a 120 páginas y había sido escrito, dijo, en unas pocas semanas, en 1922, durante su estadía en la Riviera. No obstante ello, estaba completo en sí, aunque orgánicamente, y esbozaba toda la epopeya. Ya había decidido el título que llevaría, nos dijo, pero sólo él y su mujer lo conocían. Era todavía una versión primitiva, a la cual ya comenzaba a agregar innumerables párrafos, frases, palabras. Confidencialmente, me refirió algo sobre la génesis de la idea. Su admiradora, Miss Harriet Weaver, que varios años antes, como un Mecenas de la Antigüedad, hizo posible que el obstinado escritor se viera libre de preocupaciones económicas, le había preguntado qué libro planeaba después de *Ulysses.* Joyce le contestó que ahora que *Ulysses* estaba terminado, se consideraba a sí mismo como un desocupado. «Soy como un sastre que quisiera ensayar un traje de un nuevo estilo», agregó. «¿Quisiera usted encargarme uno?» Miss Weaver le entregó un folleto escrito en Inglaterra por el párroco de una aldea en el cual se describía la tumba de un gigante, descubierta en el campo santo del presbiterio. «¿Por qué no ensaya la historia de este gigante?», le dijo bromeando. La historia del gigante se trasformó en la de Finn McCool, es decir, en *Finnegans Wake*[1]."

El 20 de agosto de 1948, Mis Weaver contestó a una pregunta mía sobre la identidad del folleto:

"Me alegra su carta, pues me da la oportunidad de rectificar una historia completamente apócrifa que ha hecho correr Mr. Jolas en el párrafo que usted transcribe (hubiera deseado que me lo mostrara antes de publicarlo): es un típico ejemplo de cómo nacen ciertas leyendas.

En modo alguno sugerí a Mr. Joyce el tema para un nuevo libro después de *Ulysses.* Por lo que sé, la idea fue enteramente suya. En cuanto al folleto, he aquí cómo sucedieron las cosas:

En el verano de 1923, estando Joyce con su familia en Inglaterra, me dijo que le gustaría escribir un libro que fuese una especie de historia universal, y yo pasé a máquina para él algunos esbozos preliminares de caracteres aislados que figurarían en el proyectado libro. No fueron usados hasta más adelante, cuando el libro estaba avanzado. Dos de ellos se incluyeron en la última parte, la parte IV. Lo primero que pasé a máquina fue un divertido croquis de Kin Roderick O'Connor (véase págs. 380-82 de la edición inglesa de *Finnegans Wake*); otros: «topside joss pingin [*sic*]

[1] *My Friend James Joyce* ("Partisan Review", marzo-abril de 1941). Reproducido en *James Joyce: Two Decades of Criticism* (Nueva York, 1948).

fella Berkeley [*sic*]» (págs. 611-12), *Kevin* (604-6), *Tristán e Iseo* (véase Parte II, sección IV, donde el original aparece muy cambiado, trasformado en el episodio de «Mamalujo» [los cuatro viejos] después que el libro estuvo casi terminado). Todos ellos fueron después muy ampliados.

Casi todas las Partes 1ª y 3ª fueron esbozadas y aparecieron en *Work in Progress* antes de que Mr. Joyce, en una carta que me escribió en septiembre de 1926, me dijera que sería divertido que yo le «encargase» un episodio. En aquella época yo estaba al norte de Inglaterra, cerca de Penrith, en la zona del lago de Cumberland, y había encontrado un folleto sobre la presunta tumba de un gigante de la prehistoria británica. Era una tumba situada en el cementerio de Penrith. Me pareció que Joyce podría utilizarlo para su libro. Así lo hizo y, basándose en él, escribió un episodio que colocó al principio del libro y que, después de muchos agregados y retoques, era la historia de Finn McCool. Como le envié el único ejemplar del folleto que poseía, hoy ya no recuerdo su título, ni estoy segura del nombre del pastor que lo escribió. *Quizá* fuera el Reverendo James Coppinger, cuyo nombre figura en *Finnegans Wake*. Sin duda, el folleto está agotado desde hace mucho tiempo. Lamento no poder identificarlo, pero de todos modos, como usted se dará cuenta ahora, *no* fue la base del libro [2]."

Miss Weaver me escribió el 4 de octubre de 1948:

"Cuando se preparaba la correspondencia de Joyce a sus amigos, al hojear las cartas que me había mandado, tropecé con una referencia (desde el recibo de su última carta, de fecha 2 de septiembre, que le agradezco mucho) que hace Joyce al autor del folleto. Es el Reverendísimo James Cropper, M. A. Consultando el Anuario Clerical de 1926 (año en que compré el folleto, encuentro que el Reverendo Crooper fue Vicario de la Iglesia de San Andrés, Penrith, en la primera década de este siglo. Dejó de serlo en 1911. En 1926 estaba en Gibraltar. Como su nombre no figura ya en el Anuario (1948), deduzco que ha de haber muerto.

El 22 de septiembre escribí al actual vicario de Penrith (no lo conozco personalmente y nada sé acerca de él), preguntándole si existía algún

[2] Mis Weaver ha tenido la muy amable gentileza de autorizar la publicación de sus cartas . Cf. John J. Slocum & Herbert Cahon, *A Bibliography of James Joyce (1882-1941)* (New Haven, 1953), pág. 145, describiendo el manuscrito de *Finnegans Wake*. Dice Miss Weaver: "Está remotamente fundado [el primer episodio de *Finnegans Wake*] en un párrafo sobre la tumba de un gigante contenido en un muy breve folleto (ahora imposible de hallar) acerca de la Iglesia de San Andrés, Penrith, Cumberland (escrito en los primeros años de este siglo por el entonces vicario de la iglesia y que yo le envié a Mr. Joyce al comenzar el otoño de 1926). El folleto menciona un curioso túmulo situado en el patio de la iglesia y que la tradición local aseguraba ser la tumba de un gigante de la prehistoria británica."

ejemplar del folleto, pero no recibí contestación. Si todavía llega, le daré cuenta de ello, pero mucho me temo que no llegue nunca porque han pasado ya más de quince días.

Creo recordar que compré el folleto en la iglesia y que contenía una historia esquemática de la iglesia y sólo una breve referencia —no más de un corto párrafo— sobre la presunta tumba de un gigante enterrado en el cementerio parroquial. ¡Ínfima chispa para encender todas las leyendas que yacían dormidas en la mente de Mr. Joyce sobre Finn McCool y sus múltiples sosías! No puedo recordar el título del folleto."

El 2 de noviembre de 1948, Miss Weaver me anunció que no había recibido respuesta del vicario de la Iglesia de San Andrés y que ya no tenía la menor esperanza de recibirla. Tampoco el vicario contestó a una serie de preguntas que yo, por mi parte, le había dirigido el 2 de septiembre de 1948.

Por fortuna, con ayuda del señor C. Roy Hudleston, secretario de la Sección de Registros Parroquiales de la Asociación Anticuaria y Arqueológica de Cumberland y Westmorland [1], y del señor Kenneth Smith, bibliotecario de la ciudad de Carlisle, puedo dar ahora la información completa del folleto: REVERENDO JAMES CROOPER: *A Short Historical Sketch of S. Andrew's Parish Church, Penrith* (Impreso por H. L. Sweetwn, Penrith).

Incluyo la parte del texto del folleto que nos interesa. En lo concerniente a cualquier relación específica entre estas páginas y el episodio inicial de *Finnegans Wake,* no descubro una sola palabra en el libro de Joyce que pueda atribuirse con certidumbre a la influencia del mencionado folleto. Mis Weaver ha descrito, pues, con absoluta exactitud la relación que pudo haber entre ambos al afirmar que el primer episodio de *Finnegans Wake* está "remotamente fundado" en la tumba del gigante [2]. He aquí el párrafo del *Esbozo histórico sobre la Iglesia de San Andrés, en Penrith:*

"Que el presente edificio ocupa el lugar de una muy antigua iglesia lo demuestra la presencia del grupo de monumentos conocido como *La Tumba del Gigante.* No es verosímil, sin duda, la historia que afirma que tales

[1] Quiero agradecerle a mi colega el Profesor William White por su ayuda en la búsqueda del folleto y por haberme puesto en contacto con Mr. Hudleston.

[2] Para mayores referencias acerca de la génesis de *Finnegans Wake* en relación con el presunto folleto del Reverendo Cropper, véase *James Joyce, Sa Vie, Son Oeuvre, Son Rayonnement* (Paris, 1949), y también Walton Litz, *The Genesis of Finnegans Wake* (*NEQ,* octubre de 1953, págs. 445-447).

El 25 de enero de 1954, el señor Gene Magner, Conservador de la Colección de Poesía de la Biblioteca en Homenaje a Lockwood de la Universidad de Buffalo, me informó que el ejemplar del folleto de Penrith se encuentra en esa biblioteca, entre los cientos de recortes de periódicos que Joyce dejó en su departamento.

piedras monumentales sean la tumba de un gigante: podemos suponer, en cambio, que forman parte de una colección de monumentos fúnebres. Las cuatro piedras que la limitan son tumbas gibosas de techos escamados y que llevan inscripciones en la parte inferior; en la piedra del noroeste puede observarse la gran Serpiente del Pecado, con una figura pequeña del Redentor que apoya Su pie en la cabeza de la serpiente, en señal de Su triunfo sobre el Pecado y la Muerte.

Estas tumbas gibosas señalan una etapa en el desarrollo de la tumba-ermita y marcan asimismo un período de transición entre el paganismo escandinavo y el cristianismo; se considera que datan de unos 950 años después de Jesucristo.

Las altas piedras a ambos lados de la tumba son cruces con tramas en relieve en la parte inferior, con extremidades simbólicas e inscripciones, perteneciendo al mismo período que las tumbas gibosas.

La piedra conocida como *El pulgar del Gigante* es otra cruz (un poco más hacia el oeste) y pertenece a un período posterior. La cruz está rodeada por un círculo. Las perforaciones han sufrido las inclemencias del tiempo y quizá también pueda deberse a que se utilizaba la cruz como picota y cepo, atándose las manos del condenado a través de las perforaciones.

Las piedras señalan la existencia de una iglesia cristiana en el lugar, por lo menos desde el siglo X, pero del edificio no quedan rastros."

(Traducción de J. de M.)

JOSEPH PRESCOTT

LA TERRAZA

La tarde iba cayendo sin que yo la sintiera, sobre el día y sobre mí. Era una tarde de septiembre, quieta, sin un movimiento de hojas, en ese jardín interior de aquella casa de pensión de Belgrano. De aquella casa vieja de pensión alemana, donde estábamos viviendo desde hacía meses mi padre y yo. Eran dos piezas grandes, un salón con una gran ventana sobre el jardín, y a la derecha, había una puerta que daba a una pequeña terraza que nos pertenecía por completo. En esas piezas pasaba toda nuestra vida tranquila y silenciosa. Teníamos una mesa grande junto a la ventana, para comer, y divanes con almohadones; y en un rincón, un escritorio con una biblioteca donde refugié mis libros y mis sueños, más grandes ya entonces que aquellos estantes que yo cuidaba, y en los cuales seleccionaba los libros más queridos y en los que se hundían mis preguntas y mis fantasías.

En esos dos cuartos habíamos reunido, mi padre y yo, un conjunto de

pequeñas cosas que queríamos: retratos, lámparas y espejos, que nos hacían olvidar que estábamos en una pensión de paso.

El sol caía todavía esa tarde sobre el jardín, trazando un nudo de sombras formadas por una antigua mgnolia que casi abrazaba la terraza.

Me había refugiado allí con una silla de mimbre y tejía abstraída y febrilmente. Siempre fui propensa a alejarme de la realidad. Envuelta en mis pensamientos me alejaba de todo, hasta de mí misma, pero en ese momento —lo recuerdo bien—, si alguien me hubiera llamado, habría dado un grito, tan lejana estaba yo de todó lo que fuera sonido y movimiento.

De pronto sentí sobre mis hombros algo que me obligó a darme vuelta. Es increible la fuerza que puede tener una mirada sobre nuestra espalda. Junto a la terraza había una ventana que también daba sobre el jardín.

De allí venía la mirada que me obligó a volverme. Apoyados sus brazos sobre el alféizar, mirándome intensamente, había un hombre joven fumando una pipa. Su mirada me produjo la misma impresión violenta que una voz en el silencio. Recogí apresuradamente mi tejido, y entré en el salón cerrando rápidamente la puerta detrás de mí.

Olvidé el incidente, y mi vida siguió monótona, sin grandes alegrías y sin grandes tristezas. Mis diez y ocho años se encargaban de amainar mis sufrimientos, y los levantaba sobre mí como estandartes de reacción y alegría. Pequeñas tristezas, grandes alegrías. No tenía entonces sentido de la vida ni de la muerte.

Una tarde en que estaba como casi siempre sola —mi padre trabajaba en su estudio hasta la noche—, había puesto unos discos en la victrola para distraerme, cuando llamaron a mi puerta. Abrí desprevenida, y me enfrenté con el hombre de la pipa. El mismo que me había obligado a disparar de la terraza hacía pocos días. Me pidió disculpas casi por señas. No hablaba castellano. Y me entregaba unos discos no sé para qué. Me asustó esa intromisión. No le contesté, y le cerré la puerta casi en las narices, apretando mi cuerpo contra ella para sujetarla, como si temiera que fuera violentada. Era un hombre de más o menos veinticinco años, con una cara en la que dominaban unos ojos castaños, intensos y tristes. Tenía la piel mate y el pelo oscuro. Sus facciones se borraban al lado de la intensidad de los ojos.

Cuando reaccioné, empecé a tararear una canción que cantaba Al Johnson. No sé por qué tuve que abrir la ventana y aspirar el aire de esa tarde, como si mis pulmones se hubieran quedado vacíos.

Cuando más tarde llegó mi padre, me preguntó por qué estaba tan alegre. "No sé, papá", le dije. "Me gustaría cantar y bailar, ponerles letra improvisada por mí a las canciones más lindas. Escribir versos, recitarlos. ¿Qué me pasa, papá?"

Me miró con ternura, pues sabía la soledad en que vivía, y me dijo: "Es la alegría de la juventud. Es la alegría de vivir de tu extraordinaria juventud." Y se puso a leer su diario como todas las noches, hasta que nos servía la comida Annie, la mucama alemana y joven, poco conversadora, con la que muchas veces me divertía preguntándole cómo se decían en alemán palabras sueltas, que convertidas a su idioma me parecían disfrazadas y desnaturalizadas.

Un día, a la hora de la siesta, había bajado hasta el hall detrás de un perro Collie que era de los dueños de la pensión, y lo estaba acariciando tiernamente. Siempre adoré los perros. El perro me miraba lleno de satisfacción, y abanicaba el aire con su cola. Éramos muy amigos. Y muchas veces me divertía jugando con él. Me había hincado junto al animal, cuando sentí que no estaba sola. Me di vuelta, y vi al alemán de la pipa, al hombre de mis sustos, que estaba acariciando en silencio el lomo del perro. Me paré como si me hubieran aplicado una corriente eléctrica. Miré esos ojos, y sentía una sensación rara y dulce a la vez. Subí por esas escaleras corriendo como nunca he corrido en mi vida.

Cerré la puerta con llave detrás de mí, oprimiéndome el pecho con las manos para que mi corazón no se saliera de él, tales eran sus palpitaciones. Quedé sin aliento, apretando la puerta con mi espalda un largo rato. Después, empecé a sentir una alegría de piel, suave, inexplicable para mí. Recuerdo que escribí esa tarde unos versos terriblemente malos, que entonces me parecieron buenísimos.

Cuando al rato vino Annie a preparar la mesa, saqué de mi ropero uno de mis mejores vestidos y se lo regalé. Hubiera corrido por las calles repartiendo todas mis cosas, gritando mis malos versos, y cantando canciones absurdas y desconocidas. Lo único que quería guardar, era esa maravilla que sentía en mi corazón.

Olvidé ese día, como se olvidan todos los días a esa edad en que nuestras alegrías o tristezas dependen de tan pequeñas cosas.

Mi padre llegó, una noche, muy alegre y me dijo: "Al fin he conseguido un departamento pequeño, muy lindo. No me gusta que vivas en una pensión. Ya eres una mujer y debes tener tu casa. La pondrás a tu gusto, y tu vida será mucho más agradable."

Lo abracé, loca de alegría. Y empezamos a proyectar cómo lo amueblaríamos. Con esa ilusión nueva, se pasaron muchos días, entre salidas con mi padre al centro y compras para nuestra casa.

El día de la mudanza nos esperaba un taxi en la puerta. Ya había depositado Annie en él todas nuestras valijas y nuestros recuerdos más queridos. Mi padre me hizo sentar junto a él, y cerró la puerta del auto.

Mientras Annie bajaba los últimos equipajes y los ponía en la parte delantera del coche, miré los cuartos sobre la terraza. Miré esa vieja casa

de pensión con fachada sombría. Miré la terraza de mis silenciosas tardes, abrazada por las ramas de la magnolia. Y sentí un llanto inexplicable que fue subiendo a mis ojos hasta desbordarse pleno y desamparado.

Apoyé la cabeza en el pecho de mi padre, y lloré a mares, inconsolablemente. Asombrada de mi propia tristeza. Asombrada del porqué de mi desolación. Nada mío quedaba allí. Todo lo que quería lo llevaba conmigo.

Cuando se cerró la puerta del auto, sentí como si algo se rompiera para siempre en mi joven y desamparado corazón.

Iba hacia otra casa, iba hacia otra vida. Pero allí en esa casa vieja, con una terraza devorada por una magnolia, algo quedaba de mí que no se repetiría, que sería pronto el pasado, y que no podía precisar qué era.

HELENA MUÑOZ LARRETA

CRONICAS

EL CASO "LOLITA"

Con motivo del decreto de la Municipalidad de Buenos Aires que califica de "inmoral" la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov, editada por nuestra Editorial, y que determinó el secuestro de dicha novela, publicamos varios juicios de autores extranjeros sobre la obra en sí y las respuestas de los escritores argentinos a la encuesta que SUR llevó a cabo; algunos, sin ceñirse estrictamente a las preguntas, opinan sobre la novela y la censura municipal. Agregamos, asimismo, las declaraciones que al respecto hicieron la Sociedad Argentina de Escritores y un grupo numeroso de intelectuales, así como un resumen del debate que hubo en la Cámara de los Comunes de Gran Bretaña a propósito de *Lolita* y que levantó la censura que pesaba sobre su publicación.

GRAHAM GREENE:

Lolita acaba de ingresar en la honrosa nómina de libros proscriptos, en la que estuvieron incluidos *Las flores del mal* y *Madame Bovary*. La estupidez e irracionalidad de la moralidad pública se han dado su última "accolade". Para mí (si exceptúo el desenlace) es una de las novelas más extraordinarias que han aparecido después de la guerra, y en la extraña mezcla de pathos y elementos jocosos del carácter del héroe hay verdadera originalidad. Si las autoridades piden libros "saludables", no cabe duda de que éste es uno de ellos. La sátira actúa como el alcohol sobre una herida.

LIONEL TRILLING:

Lolita se ocupa del amor. Quizá me entendieran mejor si lo dijera en la siguiente forma: *Lolita* no se ocupa del sexo, sino del 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.

DOMINIQUE AURY:

Lolita no es un escándalo: es una obra maestra.

ROBERT KEMP:

Talento, habilidad, todos los matices del estilo, incluso la frescura.

COLIN WILSON:

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

KLEBER HAEDENS:

Sorprendente mezcla de ironía, de vida profunda, de humorismo, de angustia y de emoción.

ENCUESTA DE "SUR"

1. *¿Cree usted que un poder político deba ejercer la facultad de censurar obras literarias?*
2. *¿Cuáles son los límites y el criterio con que esa facultad debe ejercerse?*
3. *¿Cree usted que en el caso de* Lolita, *de Vladimir Nabokov, esa facultad ha sido ejercida con acierto?*

VICTORIA OCAMPO:

No hago en estas páginas sobre la novela de Nabokov crítica literaria. Al comenzarlas, pienso en lo que ha escrito sobre este tema Denis de Rougemont en su ensayo "Nuevas metamorfosis de Tristán" (SUR, mayo-junio de 1959).

¿Por qué ha hablado de amor-pasión a propósito de *Lolita?* ¿Por qué llama amor-pasión lo que es apetito, o apetito-pasión? ¿Por qué no inventar, más bien, una conjunción de palabras que correspondan con más exactitud a las sensaciones del personaje de Nabokov?

Yo digo *apetito* por lo siguiente: cuando alguien tiene ganas de comer pollo, no necesita que el pollo desee ser comido para saborearlo. Se trata de un deseo unilateral. Otro tanto le pasa a Humbert Humbert. Poco importa que en la nínfula que apetece no haya el más remoto síntoma de reciprocidad. Esa bagatela no le impedirá saciar sus deseos. Y saciarlos con "el éxtasis más prolongado que hombre o monstruo haya conocido". Resulta evidente hasta decir basta que Lolita no siente hacia él un mínimo de atracción física. Lolita es para H. H. un *objeto,* un objeto de concupiscencia, un plato preferido. Y desde luego, a H. H. no lo inhibe, para gozar del objeto o paladear el plato, que el objeto o el plato permanezca ajeno al estado de delirio que provoca.

No cabe duda de que Lolita no es feliz, de que H. H. no puede hacerla feliz; Lolita sufre y sus sollozos cotidianos lo prueban: "Hoy me sorprendo

pensando que nuestro largo viaje no había hecho otra cosa que ensuciar con un sinuoso reguero de fango el encantador, confiado, soñado, enorme país que entonces, retrospectivamente, no era para nosotros sino una colección de mapas de puntas dobladas, libros turísticos estropeados, neumáticos gastados y *sus sollozos en la noche —cada noche, cada noche— ni bien yo me fingía dormido.*" Si no hubiera más detalles reveladores (y los hay en abundancia), éste bastaría para comprobar que no sólo Lolita no quiere, ni desea a H. H., sino que H. H. no la quiere de veras a Lolita. La desea, eso sí, de manera enfermiza y delirante. Cuando ese deseo se sacia, siente arrebatos de ternura y arrechuchos de arrepentimiento efímeros. No pasa de ahí.

Que se traiga a colación, a propósito de esta novela, nombres de amantes ilustres, como lo hace mi amigo Denis de Rougemont, no deja de sorprenderme. Nada tienen que ver los amores de Tristán e Isolda (ya sé, amigo Rougemont, que usted los cita refiriéndose al efecto de los *tabúes* únicamente... pero ni así) con las relaciones sexuales de esta triste y derrengada pareja, caricatura simbólica (les tenga o no alergia a los símbolos su creador) de nuestro mundo moderno. Mundo en que las relaciones entre hombre y mujer se jactan de no ser sino apetitos transitorios y sin ninguna importancia (en el caso de H. H. la tuvieron, por lo menos; y por desgracia para la nínfula, se prolongaron). ¡Pobre H. H.! ¡Pobres tramposos (la nínfula lo era)! El primero es un caso de fijación patológica; el segundo, o más bien dicho el grupo de los "tramposos" a que pertenece (el de los falsos cínicos), se avergüenza de no conducirse como si fuera un caso patológico también.

¿Cómo no habían de concluir por reflejar ciertas realidades el libro y la pantalla? ¿Se las modifica ocultándolas? ¿No es el arte un eco?

Lolita, novela admirablemente escrita y construida, describe un mundo que no es el planeta X., donde futuras generaciones irán a veranear. Es éste, el nuestro. Pero al mismo tiempo lo describe con cierta irrealidad. La de un eco. Que alguien haya aconsejado a Vladimir Nabokov que haga de su Lolita un Lolito, para obviar posibles inconvenientes, da la pauta de nuestra "moralidad". Excéntrica y paradójica. ¿No es así? El consejo equivale a decir que agregándole al "détournement de mineure" una buena dosis de homosexualidad, las cosas iban a tomar un cariz conformista "de tout repos".

No comparto el credo novelístico de Nabokov. Me refiero al párrafo de sus páginas finales "A propósito de Lolita": "A mis ojos, una novela existe en la medida en que suscita en mí lo que llamaría crudamente una voluptuosidad estética", etc., etc. Cuando leíamos las primeras y malas traducciones de las *grandes* (y aquí sería el caso de agregar, como lo hace H. H. cuando escribe el nombre de Lolita: "Señor impresor, haga usted el favor de repetir la palabra hasta el final de la página"), *grandes* novelas rusas, Dostoievski y Tolstoy, difícilmente podíamos haber asegurado que sólo nos embargaba "una voluptuosidad estética"; voluptuosidad inseparable del deleite de un estilo, de la palabra escrita directamente por el autor. Sin embargo, el soplo de Dostoievski, el de Tolstoy, pasaban a través de las torpes traducciones. Nabokov podrá sonreírse todo lo que quiera. No cambiará los hechos. Y le aseguro que lo que el lector tenía ante los ojos no era "grandes bloques de yeso" ...esos

que se pueden romper a martillazos. Era una materia viva.

Lolita, según su autor, no contiene ninguna lección de moral. Pero quiéralo o no, todo libro deja un sedimento en el lector... y ese sedimento se parece a... eso. A una lección. Las hay de diferentes especies, y que surten efecto de la manera menos previsible. (Alcohol sobre una herida, ha dicho Graham Greene). En el caso de la novela en cuestión, nadie podría sostener que la suerte acompaña a H. H. y que la vida de su nínfula, o la de él, resultan placenteras. Nadie podría decir, tampoco, que el maduro H. H. se glorifica de sus hazañas, y que Lolita goza de los divinos tesoros de la juventud. Ni el uno ni la otra pueden causar sino repugnancia y piedad, piedad y repugnancia, como todo lo monstruoso.

No soy, desde hace años, asidua lectora de novelas "à la page". Las leo más por obligación que por gusto. Dentro de ese género, sólo me siguen interesando las obras de excepción. Y voy siempre hacia los autores a cuyo grupo sanguíneo pertenezco. Es decir que para mí, la posibilidad de "trasfusiones" es primordial. Esa posibilidad, que siento tan fuertemente con Pasternak (traducido y todo), no la siento con Nabokov. Eso no me impide reconocer el valor de un objeto literario fabricado por un gran joyero de la literatura cuando me lo presentan. Un objeto-joya. Que las piedras multicolores representen una cabeza de escuerzo o las alas de una mariposa...

Lolita es una de las novelas más tétricamente brillantes de estos últimos tiempos. A tal punto brillante, que se suele sentir, al leer a Nabokov, el placer estético que sentía H. H. al ver a Lolita en la cancha de tennis: "Su estilo era, en verdad, una imitación perfecta del de una campeona... sin ningún resultado utilitario." Además ¿no es exactamente *eso* lo que se propone Nabokov? Al ver jugar a Lolita, una de sus amigas dice: "Dolly tiene un imán en el centro de su raqueta, pero ¿por qué diablos hace tantas monadas?" H. H. piensa entonces: "...qué importaba eso, con semejante gracia".

También Nobokov tiene un imán en las cuerdas de su raqueta (bastarían las páginas sobre Lolita jugando al tennis para probarlo), y como Lolita en la cancha de tennis sólo se preocupa de jugar por jugar. (Una voluptuosidad estética.) Las otras maneras de jugar en serio son pamplinas... según él.

Recuerdo que en el tan agudo ensayo de Ortega sobre Proust (aparecido en la *N.R.F.*), aquél decía: encontramos de todo en el amor de Swann por Odette menos amor. Es lo que puede decirse del amor de H. H. Al final de la novela, parecería que el amor va a entrar en juego (un juego que no *imitará* solamente el juego perfecto). Pero no. Le pide a Mrs. Schiller (Lolita) que vuelva a las andadas; que vuelva a vivir con él, algún día, cosa que no puede darle a su bienamada sino infelicidad.

Siendo *Lolita* la historia de un caso más o menos (más que menos) patológico de fijación, no es extraño que contenga "alusiones" a ciertos apetitos fisiológicos del pervertido y desdichado H. H. Todo ello "sans avoir l'air d'y toucher", técnica en la que descuella como nadie Nabokov. Pero, como bien lo dice en "A propósito de Lolita", ya no somos niños, ni adolescentes analfabetos y extraviados, ni alumnos de las "public schools" inglesas, que después de una noche de calaveradas homosexuales se ven obligados, paradójicamente, a leer a los clásicos en versiones expurgadas.

¿O lo somos?
En ese caso, no hay más que hablar.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ:

Platón justificaba la censura de obras literarias por razones morales y hasta hace poco en Inglaterra se practicaba esa censura. La cuestión es realmente espinosa. Más vale tratar de analizarla con respetuosa cautela que tomar partido por pasión, negando todo lo que se oponga a nuestra espontánea preferencia. En las líneas que siguen, que por fuerza deberán ser pocas, no es posible examinar exhaustivamente el problema. Me limitaré a señalar algunos hechos que creo deberían tomarse en cuenta en un estudio adecuado, y a dar algunas razones de por qué estimo que debe permitirse la libre circulación de *Lolita.*

Según una opinión muy generalizada, todos los problemas pueden ser resueltos con soluciones racionales nítidas y justas. Se piensa que existe una respuesta correcta, una verdad única para cada cuestión. En realidad no es así. Hay cuestiones que no pueden ser zanjadas en un sentido o en otro sin sacrificar algo valioso. Sólo podemos elegir entre sistemas imperfectos, con la esperanza de escoger el menos malo para nuestra circunstancia.

Uno de los males mayores de nuestra época es el Estado totalitario, que domina las conciencias con todos los recursos de la técnica moderna. Otro es la prensa comercial, que proclama trivialidades y bajezas. Quienes desean que el Estado controle y censure la prensa piensa seguramente que el Estado está siempre al servicio del bien de la comunidad. Así debiera de ser, pero lo real es que el Estado controla y censura la prensa en la medida en que le conviene para sus propios fines de poder. El control estatal de la prensa favorece la conversión del Estado en poder absoluto, capaz de realizar desastres mucho mayores que los que puede ocasionar la mala prensa. (Entre otras cosas, nadie me obliga a leer pasquines; pero el Estato totalitario, bajo las más severas penas, me fuerza a prestarle acatamiento. Y nada impide que el Estado totalitario edite una prensa peor que la que deseábamos ver censurada.)

Todos estos hechos me inclinan a preferir una prensa sin censura, aunque incluya publicaciones horribles, a una prensa censurada. Desde luego, se trata de dos males; entre ambos elijo el menor. Pienso que contra las torpezas de la prensa no censurada podré combatir desde otros periódicos; pero ¿qué puedo hacer contra el Estado totalitario?

Si tal es mi opinión con respecto a la censura de la prensa en general, con más razón opinaré que el poder político no debe censurar las obras literarias en particular. Pero *Lolita* es algo más que un caso particular de lo que acabo de decir. *Lolita* es un gran libro. Quienes destacan las descripciones de escenas relativas a la excitación sexual de Humbert Humbert muestran poseer particular sensibilidad para lo que atañe al sexo y muy poca para otros aspectos de la novela que me parecen mucho más interesantes. Ocurre con *Lolita* lo que ocurre con muchos libros célebres: que no está al alcance de todo el mundo. No es necesario ir a buscar ejemplos en Aristófanes o en Petronio: hay textos de la Biblia y de San Agustín que pueden parecer inconvenientes por motivos análogos a los que escandalizan a ciertos lectores de *Lolita.* A nadie se le ocurre que esos textos deban ser leídos por los tontos; tampoco se le ocurre

a nadie (espero) que esos libros debieran de ser prohibidos.

Lolita es un gran libro. Está escrito en una lengua maravillosa; pero no es ése su único mérito. *Lolita* ha enriquecido al mundo con dos personajes que merecen inmortalizarse. Sólo un necio creerá que esto signifique que deben ser imitados. Tanto daría decir que Lady Macbeth y Raskolnikoff, por ser literariamente inmortales, deben servirnos de modelo. (Ello no impide que los personajes de esa magnitud sean utilizados paradigmáticamente para interpretar casos de la vida real, y, en este sentido, sirvan, *además,* de ejemplo de lo que pasa necesariamente cuando se realizan ciertos actos. Toda auténtica tragedia es *por añadidura* catártica y "ejemplar", es decir, moralizante.)

No voy a subrayar los aciertos de la caracterización de Lolita. Creo que Humbert Humbert es aún superior. Y contraviniendo el juicio del propio Nabokov —"una obra de ficción sólo existe en la medida en que proporciona... placer estético... Todo lo demás es hojarasca... o lo que algunos llaman Literatura de Ideas" (trad. esp., p. 314)— voy a señalar dos hechos que me parecen particularmente significativos. Primero, que H. H. a través del crimen y de la locura quiere a Lolita con una concentración de voluntad que sólo un santo o un demonio puede poseer. En el peor de los casos su pasión tiene la grandeza de lo demoníaco. Segundo: si H. H. no aplicó su admirable capacidad de atención a la único necesario, acaso en última instancia no fue totalmente ajeno a su esencia, porque quiso a Lolita más allá del deseo de poseerla, y la siguió amando cuando ya la había perdido para siempre. Si Humbert Humbert, después de todo, fue capaz de amar, no debe ser tomado a la ligera.

JORGE LUIS BORGES:

No puedo intervenir con eficacia en esta polémica. No he leído el volumen de Nabokov y no pienso leerlo, ya que la longitud del género novelesco no condice ni con la oscuridad de mis ojos ni con la brevedad de la vida humana. Son contados los libros —las *Mil y Una Noches,* diremos, o el *Orlando Furioso*— de cuya esencia misma es inseparable la longitud, porque nos da la certidumbre de que en sus páginas podemos perdernos como en un sueño o una música; las muchas páginas, en general, son promesa de tedio y obra de la mera rutina.

En el prefacio de *Dorian Gray* se niega que un libro pueda ser inmoral, pero en el texto se refiere que Dorian fue envenenado por un libro, como otros por un abanico o por una antorcha. (El apólogo entero, por lo demás, nada significa si no hay leyes morales.) Para casi toda la gente, los conceptos de moralidad e inmoralidad se reducen a lo sexual; no se piensa que un libro es inmoral porque enseña crueldad (Hemingway) o vanidad (Baudelaire). Si no me engaño, existe una razón de orden psicológico para que la menos peligrosa de las buenas o malas literaturas sea la pornográfica. En el *Adonis* de Marino se describen cinco palacios consagrados al goce de los cinco sentidos, pero nuestra memoria es menos rica que los palacios del poeta y sólo es capaz de recrear percepciones auditivas y visuales, pero no el placer o el dolor, de los que apenas sobreviven las circunstancias. De ahí procede la ineficacia de los infiernos li-

terarios, que prodigan vanamente lagos de fuego y montes de afilados cuchillos; de ahí también la de las escrituras eróticas. Su mejor instrumento es la sugestión; harto más vívido que el *blanc couple nageur de Mallarmé* es el *But ye loveres, that bathen in gladnesse* de Chaucer.

En cuanto a la censura, entiendo que las autoridades municipales no deben usurpar esta función del poder judicial.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA:

1. Un poder político, por supuesto que no. Desde un punto de vista estrictamente literario nadie puede arrogarse el derecho de censura, a no ser cada lector en su ámbito particular. Mi gusto propio decide lo que debo y no debo leer. Para un lector culto cada imposición ajena vedándole determinada lectura es una ofensa personal. Como existe una libertad de conciencia, debe respetarse la libertad de gustos. Ahora bien, la libertad de conciencia no puede alcanzar a un supuesto culto que preconice la abolición de mandamientos tales como "no hurtarás" o "no matarás" que forman parte de los fundamentos de toda vida social civilizada. Del mismo modo las publicaciones deliberadamente pornográficas, destinadas a emporcar las imaginaciones, deben encontrar una sanción sanitaria de policía municipal. Por cierto que los kioskos de venta de publicaciones en subterráneos y plazas contienen hoy tanta basura como nuestras calles, lo que ya es decir. Sería muy prudente que la Municipalidad comenzara por ahí su labor de limpieza tan increíblemente descuidada. Pero: ¿qué es pornografía? Esa definición no puede quedar librada al criterio de un simple funcionario ni al parecer de una mentalidad sectaria. Debiera establecerse una comisión asesora integrada, con la mayor amplitud posible, por escritores y educadores para dictaminar a ese respecto.

2. Es prácticamente imposible establecer normas al respecto. De ahí la necesidad de integrar esas comisiones con gente de diversas formaciones, pero de elevada cultura. Que un libro no pueda ser dejado en las manos de un niño, o en las de un adolescente no puede constituir una norma para su prohibición. Con ese insensato punto de vista habría que prohibir toda la gran literatura, comenzando por la Biblia, en la que, a partir del Génesis, se encuentran los relatos más terriblemente escabrosos de todos los tiempos.

3. Por supuesto que no. Para empezar diré que en la mayoría de las novelas contemporáneas suceden cosas tan desagradables o más que las que ocurren en *Lolita,* sin que hayan provocado parecido revuelo, y sin que tengan siempre las extraordinarias condiciones artísticas y novelísticas de este libro. Confieso que lo leí con ese recelo que por anticipado me produce todo "best-seller", pero el progresivo desarrollo de la acción, la agudeza de sus observaciones, su dramatismo mezclado con acres notas de humor, pronto me dominaron venciendo mis prevenciones. *Lolita* es sin duda una de las mejores novelas que he leído en los últimos tiempos. Su tema, es, desde luego, desagradable, como lo es, por otra parte, cualquier crimen de esas novelas policiales que se dejan impunemente en las manos juveniles. Pero está escrito en un estilo al que esas mismas mentes juveniles, ansiosas de lo directo e inmediato, no resistirán. Nunca he sido inclinado a los agraces de la fruta verde, y las desdichas del pobre Humbert

Humbert en modo alguno me han inducido a cambiar de parecer. Incluso podría titularse esa novela como "ejemplar", en el sentido en que Cervantes llamó así a las suyas, puesto que ella contiene —por cierto que afortunadamente sin que se lo propusiera su autor— una enseñanza acerca de las funestas consecuencias de una lamentable pasión. Claro que no es ahí donde deben buscarse sus auténticos méritos literarios. Por otra parte, todos los exacerbados moralistas paresen impresionados por la deformación sexual del protagonista adulto. En verdad, él es la auténtica víctima de la "nínfula" que le ha tocado en suerte, y que, desdichadamente, está muy lejos de ser una excepción entre las criaturas de nuestro tiempo. Creo que en lugar de fomentar un escándalo en torno de esta novela, sería mucho mejor que los indignados moralistas que la impugnan consiguieran dominar sus impulsos primarios, y la leyeran sosegadamente, por las lecciones de todo orden que ella contiene.

CARLOS MASTRONARDI:

Se diría que la ola de pureza oficial sigue un curso insólito y caprichoso. En efecto, sólo arrecia sobre las artes del tiempo; el quieto mundo de la plástica es juzgado lo bastante inocente como para no promover las agresiones de la virtud. Abundan los "desnudos" en nuestras plazas públicas, pero la inmóvil estatuaria despierta menos pudibundez que las situaciones y los conflictos que se cumplen en el ámbito de la novela.

El concepto teológico de salvación no es ajeno al horror moral que generan ciertas formas de comportamiento privado. Los dictadores de la norma ética miran con recelosa dureza todo cuanto se relaciona con el sexo. En cambio, admiten sin discusión que el escritor pueda llevar a sus libros aquellos hechos reprobables que por su trascendencia asumen carácter público, social. Así, los censores de *Lolita* no exigen que el fraude, el soborno y el asesinato político sean excluidos de las obras narrativas. De ello se infiere que, contra las jerarquías del mal que establece la *Commedia,* los vicios del espíritu y "los pecados de pura malicia" les preocupan menos que los de orden físico. Las gentes ávidas o canallescas que plasmaron Balzac, Stendhal o Zola cuentan con el asentimiento artístico de quienes sólo condenan algunos contactos corporales. El temperamento de Lolita los escandaliza mucho más que los campos de concentración y que los gobernantes propensos a burlar la confianza colectiva. La destrucción de aquellos valores que exceden el ámbito personal y que se mueven en el sentido del curso histórico es asunto que puede alcanzar estado literario, ya que los moralistas de dormitorio no lo hacen objeto de prohibición ni de anatema.

No consideramos los méritos o deméritos de la novela incriminada; nuestro propósito no es otro que indagar la capacidad estética de quienes llevan al plano del arte los preceptos que aprendieron en la intimidatoria escuela parroquial. Es evidente que las obras de Joyce o de Nabokov no pueden ser medidas con el metro rudimentario de los maestros de primeras letras. La vara con que se mide a *Lolita* proviene de esos ámbitos opresivos, pero no es sensato aplicarla a una realidad que la desborda. Por lo demás, detrás de los rígidos censores municipales alienta una cuantiosa voluntad represiva, un seve-

ro empeño catequístico al que las circunstancias nacionales favorecen.

Como ocurre siempre, el tiempo acabará por negar a los negadores y, corridos algunos años, la temida novela integrará muchas bibliotecas ortodoxas. Baudelaire y Flaubert, vilipendiados por inmorales, hoy son recibidos cristianamente por los nietos de sus implacables jueces. Estos descendientes de inquisidores conservan la fe de sus antepasados, pero también se incorporan los bienes del cautivante enemigo.

El dolor y el infortunio son los cimientos del cristianismo en este mundo subalterno. Siempre que sus adeptos avistan, siquiera sea de lejos o en el vago reino de la ficción, la innoble presencia de la dicha instintiva, afirman con irritación apriorística que el orbe se cubrirá de sombras. Claro está que cuando son otros los beneficiarios del deleite, quienes lo proscriben se muestran más seguros y más coléricos. Dóciles a esta propensión milenaria, fijan de modo estricto los preceptos a que debe ajustarse la vida privada, con olvido de casi todo el resto. Bertrand Russell observa que el cristianismo levanta murallas entre la persona moral y la social, deslinde que corresponde a la dogmática separación entre cuerpo y alma. Estos postulados metafísicos y morales, cuya validez no discutimos, acabaron por simplificarse en un rechazo hereditario de todo lo corpóreo, actitud que se contrapone a las naturales libertades del arte. Pero el arte necesita y reclama para sí *toda* la realidad, no una parcela de la realidad prefijada por los municipios.

SILVINA OCAMPO:

¿Cómo podría creer que un poder político deba censurar obras literarias? Para arbitrariedades, basta con los premios. Lectores: algunos de los cuentos de hadas más famosos no fueron censurados; sin embargo, hay en ellos bestialidad e incesto. Que una princesa tenga amores con un pájaro azul que la visita por la ventana; que un rey (creo que era un rey) esté desesperadamente enamorado de su hija y quiera casarse con ella, a toda costa, no llama la atención de un niño. Los niños saben lo que la censura, a veces, no quiere saber: que la realidad de un libro es diferente de la realidad de la vida. No los escandaliza que las mujeres no tengan caras o tengan caras violetas o verdes, que el estómago de un perro sea un jardín, que un paisaje, en los cuadros, sea una sucesión de triángulos o de figuras geométricas. Somos semejantes, lectores, a esos niños. En mi opinión, el único árbitro justo sería Dios: la moda y el tiempo ciegan el juicio de los hombres.

¿Cree usted —me preguntan— que la censura ha sido ejercida con acierto en el caso de *Lolita*? Para despertar interés por su lectura, o comprobar la absurda argumentación de la censura, sí. Pero algunos libros no necesitan de esa propaganda tan baja, y *Lolita* es uno de ellos.

Muchos son los admiradores y detractores de este libro, y dignas de recordarse algunas frases de entusiasmo o de indignación que suscitó.

"¿Quién que es no es Lolita o Humbert Humbert?", dijo alguien, con emoción sincera.

"Éste es un libro que sólo puede gustar a los que no tienen hijas", dijo una señora con rencor secular (su bisabuelo, su admirado prócer, se había casado con una niña de doce años).

"¡Un ángel de doce años! No veo la

necesidad...", dijo otra, sin resuello, pensando en la peor de sus hijas.

Y otra: "Está muy bien para su edad, aunque debe ser menos joven de lo que dice". Pero después advertí que confundía a Lolita con Marlene Dietrich.

"Pero realmente ¿un libro tendrá que ser censurado para que se ocupen tanto de él?", dijo un resentido con la censura, con los lectores, con Nabokov y hasta con la misma inalcanzable, vilipendiada, gastada inmoralidad.

Que Nabokov estuviera cazando mariposas durante el tiempo que escribió *Lolita,* no me sorprende: sus descripciones brillantes y vívidas, aun en las páginas más dolorosas y sórdidas, se asemejan un poco a esos paisajes hechos con alas de mariposas, tan bonitos y artificiosos, y de pronto tan monstruosamente reales y sobrecogedores.

CARMEN GÁNDARA:

Si la obra de Vladimir Nabokov, *Lolita,* no hubiera sido prohibida en varios países, no habría sido leída sino por un reducido grupo de lectores. Según se nos dice en el prólogo a la edición inglesa hecha en París, las ventas, que eran muy bajas, comenzaron a subir a raíz de la interdicción en Inglaterra y en Francia. Esto es perfectamente lógico porque la obra es poco atrayente para el gran público, pues está situada en un plano estrictamente literario y su lectura no es ni fácil ni amena. Casi diría que está naturalmente destinada a especialistas de la literatura. Es, además, para cualquiera, un libro monótono y aburrido. Pero las sucesivas prohibiciones y, desde luego, su truculencia y lo insólito de su tema han hecho de la novela materia de escándalo. Pasaré a ocuparme del libro para luego volver sobre el sensacionalismo que lo rodea.

La obra ha sido escrita en inglés por un ruso trasplantado primeramente en Alemania, Francia, Inglaterra y, por último, en los Estados Unidos. Cuando la iba leyendo volvía a mí con insistencia el recuerdo de ciertos almuerzos, en extremo elegantes, que suele haber en cualquier capital de Europa, a los que asisten siempre dos o tres embajadores, algún escritor que frecuenta la alta sociedad y mujeres bien vestidas. La conversación, en esos casos, es invariablemente armoniosa, leve. Los embajadores, ya sea uno —pongamos— austríaco, dinamarqués otro, otro italiano, parecen tener la misma nacionalidad o ninguna. Hablan francés, refieren episodios divertidos o comentan el último estreno teatral con oportunidad y agudeza. Su estilo consiste en un sistema de alusiones, elusiones y sobreentendidos, que apenas rozan la realidad evocada. Todo queda ahí, en el aire, sobre porcelanas y cristales, intocado, sugerido, mantenido a prudente distancia de quienes hablan, y la ceremonia se desenvuelve en una atmósfera perfumada donde hasta los colores parecen estar cansados de ser colores. (La vida ha quedado fuera; la descalza, terrible, maravillosa vida de todos los días, de todas las horas, de todas las calles; ha queda fuera porque no suele ser invitada a esas reuniones.) Todo esto está muy bien. Por algo es así. El juego del mundo tiene su razón de ser y cumple una función, acaso, indispensable.

Pero he aquí que la literatura no pertenece a ese mundo; pertenece a un mundo radicalmente opuesto. No es un juego o, si lo fuera, sería un austero, alto juego, en el que se apuestan el

alma y su destino. Toda la literatura se funda, precisamente, en un respeto casi religioso por la palabra, en un reconocimiento implícito de su inefable origen, de su misterio. Yo llegaría a decir que en el plano de la expresión poética toda palabra debe ser una palabra de honor. Si no creo en el valor literario del libro que nos ocupa es porque está escrito con palabras que no son palabras, con palabras que no dicen lo que dicen, que no tocan lo que tocan. *Padre de la mentira* ha sido llamado un personaje en cuya existencia se cree poco y que todos olvidamos con facilidad. Pues bien, nuestra tarea sería la contraria de la que realiza el inimaginable personaje. Nuestra tarea es la de extender la luz que vemos para que la verdad sea cada día más verdad y el hombre, un poco más hombre. Se dirá que la novela de Nabokov nos pone frente a una realidad, frente a hechos que existen. Es cierto. Existe la abyección sin fondo y existen incontables formas de hundirse en ella. No nos vamos a sorprender a esta altura de la historia ante ningún pecado, ante ningún crimen. Mas tenemos el derecho de creer que la progresiva, técnica corrupción de una criatura, perfeccionada pacientemente, maniáticamente, por el marido de su madre, no puede ser descripta, exhibida, en un tono sonriente y amanerado de sobremesa elegante.

No, la siniestra historia no está contada con palabras; está relatada jocosamente con frases hechas, con astutos alardes humorísticos, con inertes dichos ya dichos, con recuerdos literarios pegoteados, fragmentados, desvirtuados; tanto que no puede dejar de pensarse en esos cuadros fabricados por ciertos inventores de sorpresas en los que se ven recortes de diarios, de anuncios, de papeles de colores, de figuras que no son figuras. Todo asume así, en esta novela como en aquellos cuadros, una irrealidad caricaturesca, como si lo absurdo, el total desprecio de cuanto se toca, fueran la meta que se persigue, como si se quisiera que nada alcance su propio nivel, su propia forma, su propio ser, como si se quisiera que la realidad toda, palabras, actos, personas, queden definitivamente denigrados, esterilizados y muertos.

En efecto, no hay personas en la obra. Ni el viejo sátiro fronterizo ni la criatura prostituída desde la infancia, son personas. No son personas porque no son conciencias; no son capaces de recomienzo, de libertad. Son esclavos, autómatas, movidos por la sensación, el instante, el breve, amargo deseo. Son cadáveres cuyos nervios funcionan todavía.

Podría alegarse que la desesperada fuga de dos seres sin alma por las carreteras de un país físicamente perfecto, salpicado de flamantes estaciones de servicio, no es una mala fotografía de nuestra época. Quizá. Por ello mi objeción fundamental apunta al tono del relato más aún que a la lamentable historia de los protagonistas. Además, ese tono no expresa el estado del alma actual. Yo diría que esta época crucial que estamos viviendo, no obstante la anarquía y la creciente desvalorización de los valores tradicionales, es un época profundamente seria. Nos rodea y nos invade un torrente de estridencias y falsificaciones; mas —no se engañen los dirigentes de la nadificación sistematizada— el hombre que anda por las calles de las monstruosas ciudades modernas tiene todavía la conciencia despierta y, de algún modo —nocturno, divinatorio—, progresa hacia sí mismo. El camino es agónico pero es un camino ascendente. Todo lo que pasa

es importante y esa importancia tiene una nueva dimensión. A esa nueva dimensión de la conciencia no es ajena la literatura de los últimos años. El hombre llamado a la creación poética sufre hoy una honda crisis de conciencia, moral o religiosa, filosófica o estética. Ni la narración ni el diálogo ni el canto pueden ya correr sobre fáciles rieles. Todo se ha problematizado, de todos nos hacemos cuestión, drama; todo es más de lo que es porque sabemos que el hombre —acaso nunca se vio esto con tanta claridad— es más de lo que es. Exactamente eso es lo que la palabra expresa; la palabra —ese soplo, ese hálito, esa apenas vibración— expresa esa desmesura y ese escándalo. Porque la historia humana es ya visiblemente sobrehumana; las resonancias de cada hecho, de cada gesto, de cada pensamiento se van intensificando y complicando incalculablemente. Si bien es verdad que *el desierto crece,* también es verdad que, por debajo de él, el hombre crece, que la palabra crece y que ésta es una época de lucidez, una época seria.

De un modo general, el ensayo, la novela, el teatro, la poesía, dan cuenta de este estado de cosas. En las obras más significativas de los últimos años hallamos un angustiado cuando no impío enfrentamiento con la realidad y con los propios medios de expresión. Si la pintura —cuya crisis es tan ilustrativa— quiere hoy, antes que servir al mundo de ornamento, investigar cuál es la estructura del mundo y qué es la pintura, también la literatura, cuyo tema primordial es el hombre, se ha convertido en acusadora de sí misma como si no le bastaran la crónica o el canto y quisiera volverse hacia sus invisibles fuentes para cuestionar inexorablemente su validez última. En muchos casos toca su fondo abismal y aspira a entrar en el mudo pozo humano que está debajo de la palabra. Y para ello, aparentemente, se destruye a sí misma.

¿No será esta novela, entonces, un intento más, una nueva manera, después de otras muchas, de descenso a los infiernos? Podría pensarse que el gran subterfugio verbal, que la senil afectación, que la complacida obscenidad, fueran formas de lo que podría llamarse el suicidio creador del arte actual. Mas no. El libro no es un descenso a los infiernos porque no es un libro trágico. La tragedia es siempre joven, es un grito quebrado, pero es un grito puro que sigue gritando su inexplicable alegría ante la muerte. Y ésta es una obra de senectud, escrita por un viejo para un mundo viejo. Y su heroína es una adolescente anciana. Es, pues, una obra de decadencia en toda la extensión del vocablo.

No pueden dejar de señalarse en la novela dos aciertos; el diálogo del protagonista con la directora del colegio: la escena, si bien excesivamente caricaturesca, nos pone ante una realidad atroz que es necesario y saludable denunciar: la barbarie tecnificada en su forma más imbécil y pedantesca. Y el capítulo del asesinato, del grotesco asesinato del viejo corruptor millonario realizado por el otro viejo corruptor entre el chisporroteo alternado del ingenio y del odio. Las atroces páginas alcanzan cierta macabra grandeza, constituyen algo así como una apoteosis del mal que se arrastraba por todas las páginas del libro y su violenta espectacularidad levanta inesperadamente el tono de la obra. Hasta ese momento el relato había sido minucioso, repetido. Al estallar en las últimas páginas la demencia criminal contenida hasta ese instante, todo lo an-

terior parece hallar, aunque demasiado tardíamente, su lugar y su nombre.

La obra, desgraciadamente, está hoy envuelta en un rumor de escándalo. Y el escándalo no es, en sí, buena cosa. No beneficia a nadie, salvo a la general destrucción, salvo a los organizados nihilismos. Esto, por razones obvias: el escándalo público deforma cuanto roza. No pone en evidencia sino aspectos parciales de la realidad transformando sucesos o personas en irreconocibles monstruos que no guardan relación con la vida. Ciertos actos, ciertas actitudes, proyectados en la pantalla de lo público, se distorsionan y agigantan perdiendo su natural sistema de proporciones, su secreto equilibrio. Nada comporta más sutiles riesgos que trasladar al plano de la —casi circense— exhibición publicitaria casos o situaciones que no resisten la esquematización. Si el escándalo se apodera de un caso que atañe a las conciencias cuanto más ruidoso sea más se alejará de su punto de origen, de su centro. La conciencia es un lugar callado y cuando entramos en ella, no hablamos: escuchamos; escuchamos una casi inaudible voz. La conciencia es soledad y es libertad. La conciencia elige, soberanamente, aquello que ella misma es; elige, define, decide —cada vez— su propio rostro eterno. Ese rostro, que es lo que nuestro nombre nombra, no es reconocible a la luz de los fogonazos callejeros. De igual modo, las circunstancias que apelan directamente a las conciencias no pueden ser analizadas sino con máximo cuidado y reticencia.

Creo que puede decirse que, de parte de las autoridades, sean cuales fueren, la censura no es sólo un derecho, sino que es un deber. Su objeto natural serían las innumerables publicaciones o espectáculos de pornografía que, por las más bajas razones comerciales, inundan el mercado y los escenarios teatrales. Hasta aquí, supongo que no habrá lugar a discrepancia alguna. Mas la obscenidad no se presenta sólo bajo el aspecto de vulgares revistas, folletos o representaciones escénicas y cinematográficas; se presenta, a veces, bajo otras formas, bajo formas, en sí mismas, nobles. Piénsese en buena parte de la literatura y el arte clásicos; piénsese —para no citar sino unos pocos ejemplos entre la muchedumbre de ellos de todos conocidos —en Cátulo o Petronio, en Rabelais, en el *Corvacho* o la *Celestina,* en Bocaccio o en Beaudelaire. Estos nombres nos dan la medida de cómo, al llegar a este punto, las cosas se complican casi inextricablemente. Cuanto más nos acerquemos al plano de la creación poética, mayores dificultades ofrecerá el arduo dilema.

Personalmente creo, en conciencia, que ante toda obra de creación intelectual o poética la censura debe retroceder. Creo que no le incumbe opinar sino sobre lo esencialmente ofensivo y deletéreo. Creo que uno de los más profundos e inconscientes móviles de la expresión poética es ¿cómo decirlo? el rescate del mal, su extracción de la sombra en que mora y trabaja, su transposición a la claridad. El arte es, en cierto modo, exorcismo, ordenamiento, liberación; es, tantas veces, el traspaso de las oscuras fuerzas que todos albergamos a la luz permanente de la poesía. No sabemos por qué una última inocencia cubre lo dicho —sea lo que fuere— en términos de belleza; no sabemos por qué algo así como una misteriosa absolución renueva incesantemente ante nuestros ojos, su frescura nativa.

Sí, se dirá, pero ¿quién ha de resolver, en cada caso, cuál es, ante el torrente de papel impreso que nos abruma, la página que debe salvarse? El problema

es tan grave y difícil que debe ser debatido con el mayor respeto y libertad posibles. Los resortes del mundo moral son demasiado delicados y las expresiones del espíritu demasiado imponderables para ser medidos, sin previa dilucidación, en platillos burocráticos. A todos interesa proteger un bien que es de todos. No olviden los defensores de las soluciones simplistas que el problema afecta directamente la vida misma de la cultura, la vida misma de la verdad.

ERNESTO SÁBATO:

Que el Estado o la Policía decidan qué clase de libros merecen ser publicados es siempre mortal, como lo prueba la mediocridad en que termina el arte en las sociedades totalitarias.

Hay, por lo demás, los ejemplos tristísimos de Baudelaire, de Flaubert y de Joyce. Qué digo: está el comiquísimo caso del pastor protestante George Bernard Shaw, perseguido por un sermón sobre prostíbulos; y el ejemplo de la tierna novela de D. H. Lawrence, a quien —supongo que para subrayar su predisposición ético-religiosa— Malraux llama predicador del coito.

Sin embargo, todo esto se refiere a grandes escritores. ¿Podemos estar en forma absoluta e incondicional contra toda forma de discriminación? A mí no me parece ventajoso que un chico de diez años vea ciertos films, como no creo que sea bueno en ningún sentido (tampoco para el Porvenir de la Literatura) que un adolescente lea *Otra que orquídeas para Miss Blandish,* ese género de libros que Orwell denominaba fascismo literario; y que ha contribuído más al desarrollo del patoterismo sádico que al perfeccionamiento del Arte.

Tengamos, pues, cautela y no incurramos en una especie de fariseísmo al revés: el de la libertad absoluta e incondicional para cualquier producto impreso. Se me dirá que nadie pretende defender eso, que simplemente es mala literatura. Pero precisamente alguien o un conjunto de peritos, escritores o críue discriminar qué es y qué no es mala literatura. ¿Y no es eso ya una discriminación, un condicionamiento? Desde luego, una cosa es que ese enjuiciamiento lo haga Mauriac y otra cosa, muy distinta, que lo lleve a cabo el jefe de policía de la ciudad de Burdeos.

No he leído el libro de Nabokov. No por mogigatería: al contrario, mi propósito de leerlo se acentuó cuando me susurraron ciertas cosas. No lo he leído simplemente porque hace años que no leo nada. Tengo entendido que trata de un prolongadísimo estupro y que el autor es algo así como una cruza de Santos Godino, la Agencia Cook y cierta refinada literatura del *New Yorker.* No obstante, si escritores como Moravia y Greene ya se han pronunciado en su favor, ¿cómo podemos permitir que aquí un funcionario municipal se dé el lujo de prohibirlo?

MARÍA ROSA OLIVER:

1. No "un poder político", pero sí una comisión, integrada por personas responsables de todos los sectores de la sociedad y de todas las corrientes del pensamiento, debería estar facultada para decidir, luego de un estudio a fondo y una discusión exhaustiva, si una obra literaria puede ser tan nociva al espíritu como un alimento al cuerpo.

2. De esa manera no habría confusión posible entre la censura ejercida

con fines políticos, que puede convertirse en un arma represiva injusta contra un sector social o ideológico, y la censura ejercida con fines de profilaxis moral para la sociedad entera y, por lo tanto, válida bajo cualquier sistema económico. Preventiva, más que punitiva, esta censura sólo podría prohibir la difusión de un libro en el cual la descripción deleitosa de actos sexuales o de violencia pudiese actuar como incitante, o cuando presentara como lógico, normal y ejemplar el ceder a las tendencias e instintos que siglos de civilización han ido frenando y canalizando para hacer más llevadera la vida en común. Éste, a mi juicio, es el único criterio con que debe ser ejercida —y siempre con gran cautela para no caer en el fariseísmo esterilizador e hipócrita— la censura a una obra literaria.

3. En el caso de *Lolita,* de Nabokov, obra de un escritor ingenioso y burlón hasta de quien lo lee tomándolo demasiado en serio, la censura ha sido arbitraria. Verdad que Nabokov se complace en describir escenas que, de no mediar la edad de la protagonista, no pasarían de ser banales y corrientes; verdad que el libro puede acicatear el instinto de "viejo verde" que hay en cada hombre ni viejo ni verde (por suerte, creo, las mujeres estamos más inmunes a los encantos de los Hipólito y los *Cheri*); verdad que eso de casarse con la madre para acostarse con la hija, hace aparecer, por comparación, como inocentes angelitos a los Edipos, Electras y otros acomplejizados héroes mitológicos; verdad que la nínfulas de cabello sucio y cerebro en blanco, tan abundantes hoy en las ciudades del hemisferio austral, hallarán en *Lolita* un pretexto válido para comportarse a los catorce años como ella se comportaba a los doce, y verdad, por último, que por más que nos devanemos los sesos nos resulta imposible recordar en otro "libro serio" un episodio que en violencia, sadismo y largura, iguale al del asesinato del rival de Humbert Humbert, pero todo esto —seducción y corrupción de menores, vicio, crueldad, irresponsabilidad, desenfreno sexual— constituyen el tema de cientos de novelas erótico-policiales, tiradas a millares de ejemplares, que cualquiera puede adquirir en cualquier puesto de venta de periódicos en nuestra capital, junto a las historietas policiales en serie y a otras publicaciones de pornografía disfrazada que, sin entrar en otras consideraciones y ateniéndonos al punto de vista profiláctico, son infinitamente más contaminadoras: el precio de estas publicaciones es de 5 a 15 pesos: el de *Lolita,* 140.

Si de defensa se trata, hay que comenzar por la de los más y no por la de los menos.

ALICIA JURADO

Si no se me hubiese pedido que contestara a esta encuestra, jamás habría leído *Lolita;* siento una natural aversión hacia los *best-sellers* y mucho más cuando los rodea una propaganda basada en su presunta pornografía. Pero lo leí y comprobé que era una novela excelente, escrita con gran inteligencia, con un profundo conocimiento psicológico, con sentido del humor, ingenio y poesía. Describe una situación lamentable, pero su relato de esa situación no puede calificarse de pornográfico. ¿Por qué, entonces, ha sido juzgada así?

Entre las virtudes que adornan a los miembros de los poderes municipales, no suele destacarse el rigor lógico ni la consecuencia en el razonamiento. El ataque contra *Lolita* sería comprensible si

se prohibiera un alto porcentaje de los libros, piezas de teatro y películas cinematográficas a los cuales tiene acceso el público de nuestra ciudad. Habría que eliminar innumerables clásicos griegos, latinos, españoles, ingleses, franceses, italianos; habría que retirar de la circulación a Shakespeare, a Quevedo, a Fernando de Rojas, a Proust, a Gide, a cien otros; habría que salvar a nuestro honesto pueblo de un crecido número de novelas y cuentos contemporáneos de autores argentinos, que no mencionaré para no ayudar a los censores en su tarea. ¿Por qué, entonces, esta injusta discriminación? ¿Debemos acaso atribuirla a que los integrantes de los Poderes Municipales no han leído nunca a los clásicos en ningún idioma, ni la moderna literatura europea ni la ficción local? Antes de llegar a esta conclusión, tal vez apresurada, examinemos el caso.

Para los pueblos de tradición cristiana, el pecado mayor del hombre no es haber nacido, como dijo lúgubremente Calderón, sino haber nacido con sexo. En un medio donde las relaciones sexuales están restringidas, teóricamente al menos, a determinada edad y situación legal, el instinto no puede sino desbordar las normas y el individuo vive en constante infracción. Cuando se pronuncia la palabra "inmoralidad", ya sabemos que está referida a este pecado exclusivamente; los otros no cuentan. La soberbia, la envidia, la crueldad, la violencia, la traición, pueden invadir las librerías, los teatros, la radio, las revistas ilustradas de nuestros hijos, las películas de *cow-boys* y de pistoleros, y a nadie se le ocurre hablar de inmoralidad. Al contrario, llevamos a los niños a ver esas atrocidades con la conciencia tranquila. El único tabú gira en torno al sexo.

Lolita describe, por cierto, un problema de esta índole. Eligiendo como objeto sexual a una niña de doce años, el protagonista viola las normas de nuestra sociedad aunque la criatura en cuestión sea increíblemente precoz y no carezca de experiencias previas. Si Humbert hubiese elegido otro hombre (objeto sexual mucho más aberrante desde el punto de vista biológico) la Municipalidad y demás entidades habrían mantenido el discreto silencio que rodea a tantas novelas sobre ese tema. Son desviaciones tan familiares que ya no las asustan. Pero tratándose de una niña que inicia su adolescencia, las relaciones — por heterosexuales que sean— resultan más desusadas y, por consiguiente, llaman la atención de la censura. La dificultad estriba, pues, a mi entender, no en que el objeto sexual sea más repugnante o anormal que otros, sino en que es menos frecuente en nuestro siglo y en nuestras comunidades urbanas occidentales.

Pero responderé a la pregunta concreta. ¿Qué opino del derecho que puede asistir a un poder municipal para secuestrar la novela de Nabokov? Opino que la Municipalidad debería dedicarse a mejorar los servicios de alumbrado, barrido y limpieza, tarea que evidentemente descuida, y abstenerse de ejercer censuras en el orden literario. Lo prueba el hecho de que, en cuanto incursiona en ese terreno desconocido para ella, confunde pornografía con una admirable novela, intensa y dramática, llena de ingenio y de sutileza, donde no se encuentran ni palabras groseras ni intenciones corruptoras.

GUILLERMO DE TORRE:

De toda auténtica obra de arte, por audaz que sea su forma o escandaloso su contenido, se desprende, en última

instancia, un sentido moral. No existe, por lo tanto, no tiene jerarquía artística, una obra que sea deliberadamente amoral y, menos aún, una obra inmoral. El famoso apotegma de Wilde es falaz por insuficiente. No hay obras morales o inmorales por la sola razón de que estén bien o mal escritas; la razón más poderosa es que las obras mal escritas caen fuera del arte. Simplemente por este motivo son inmorales: corrompen el gusto, lo que no es menos grave que atentar contra la virtud. De ahí que la literatura específicamente de masas pueda ser tenida como inmoral. Paul Valéry decía que la apelación sistemática al sentimentalismo le parecía algo tan protervo como la pornografía. La inmoralidad manifiesta de unas y otras obras, sea cualesquiera su presunto contenido inocente, traducida en letras o imágenes, debe sujetarse a ciertas normas represivas, semejantes a las que la sociedad aplica a los actos delictuosos.

He aquí algunas proposiciones —sobre todo la última— que dando "al César lo que es del César" distan mucho, no obstante, de darle la razón cuando desvirtuando sus facultades pretende rebasarlas, entrando en un terreno que no le compete. Es decir, cuando erigiéndose no sólo en censor, sino en definidor de ciertas obras literarias y artísticas no convencionales, resuelve suprimirlas, alegando su presunta nocividad. En este caso, al querer velar por los fueros de la moral, el poder público incurre en un patente desafuero.

Si la entidad abstracta que llamamos Estado, encarnada absusivamente, las más de las veces, en todos los tiempos y latitudes, por Gobiernos que pretenden identificarse con él, nos merece muy escasa confianza, aun cuando se aplique a los asuntos públicos, ¿cómo hemos de acordársela cuando asoma su nariz a un terreno tan complejo, sutil, inextricable como es el de la literatura y el arte? De ahí los azarosos —por no decir imposibles y erróneos— que suelen resultar sus fallos y sanciones aplicados a dictaminar anónimamente —a tal equivale todo funcionarismo del Leviatán estatal— lo que es moral, amoral o inmoral en materia de libros, cuadros o películas. El criterio que utiliza para medir su "peligrosidad" no ha sido contrastado por nadie con una escala de valores diferentes al de la moralina doméstica. Esto determina los traspiés en que suele incurrir, aun en los medios de más civilizada liberalidad. Inútil, pues, mientras tal criterio subsista deplorar que en Buenos Aires (después de los casos máximos del *Ulises* de Joyce y de *El muro* de Sartre) se haya podido confundir *Lolita* con cualquier baja novela pornográfica.

Y sucede precisamente que la novela de Vladimir Nabokov es, sin disputa, una obra de evidente, incuestionable, calidad artística. Por lo tanto —de acuerdo con la proposición axiomática que senté al principio— no es una obra inmoral. Se halla en el polo opuesto: es una obra de arte. Lo evidencia paladinamente su ideación, su composición y, particularmente, su estilo. El estilo de *Lolita* (que merecería ser examinado aparte) es un prodigio constante de gracia e invención. Su humor desenfadado tamiza toda violencia y convierte lo patológico de Humbert en jovial. Que puedan captarlo así todos los lectores, ya es otro cantar, pues para ello es menester cierto grado de agudeza sensible; en último extremo, de evolucionada "sofisticación" intelectual. Ningún riesgo, pues, para los otros. Puede pronosticarse que los lectores que atraídos por la turbiedad de opiniones creada en torno al libro —pero no por el libro mismo—

se asomen a las páginas de *Lolita* con ánimo malicioso, pronto lo abandonarán decepcionados.

Del mismo modo tampoco *Lolita* puede ser calificada como una obra amoral. El autor —por boca de un prologuista apócrifo— da en el blanco cuando escribe: "Como obra de arte trasciende su efecto expiatorio". En efecto, aunque sólo fuera ateniéndonos al código de las películas (al cabo no inventado en Hollywood, como que arranca nada menos que del siglo XV, de *La Celestina,* "compuesta en reprehensión de los locos enamorados") advertimos que *Lolita* empalma con la línea clásica de aquellas obras cuya meta es mostrar el "desastrado fin" de los descarriados protagonistas, haciendo así inequívoca su clara ejemplaridad moral. Aun contrariando otro alegato del autor —esteticista puro— podría, pues, insistirse que *Lolita,* en última instancia (más allá de proporcionar "un placer estético"), posee, no como lastre, sino como corolario inexcusable, un acento moral. Lo "inmoral" hubiera estado, por parte del autor, en ceder a la moda y a la sugestión que algunos le hicieron para convertir en un muchacho a *Lolita,* disfrazando así un lúdico divertimiento heterosexual en una triste experiencia homosexual.

MANUEL MUJICA LÁINEZ:

1. No.

2. Hay un límite debajo del cual la obra deja de ser *literaria* para convertirse en algo informe. En ese caso, ya fuera de la órbita de lo literario que implica un nivel de calidad artística, creo que un poder político debe censurar las publicaciones pornográficas evidentemente nocivas.

3. No. *Lolita* es un libro admirable, ejemplarmente escrito, que plantea un caso doloroso y cierto. Flaubert y Baudelaire fueron procesados en Francia por obras maestras. Siempre sucede así. El Tiempo, al fin y al cabo, es el que juzga. *Lolita* se leerá dentro de muchos años, como *Madame Bovary,* como *Las Flores del Mal.*

CARLOS VIOLA SOTO:

1. No, y menos desde el punto de vista de una presunta moralidad sexual, toda vez que el poder político es asexuado y su moral nada tiene que ver con la moral individual. Por otra parte, me parece ridículo que pretenda (en el presente caso) salvar la virtud de los hombres de cuarenta años llamando la atención de las niñas de doce sobre una obra literaria que difícilmente hubiera llegado (azarosamente o no) a manos de ellas o les hubiera llamado de otra manera la atención.

2. Creo en todo caso que la única facultad de censura moral que el Estado puede ejercer es sobre sí mismo (negociados, y otros pecados más graves que el inocente pecado sexual, que como ya vimos el Estado sólo es capaz de cometer a través de sus individuos y muy privadamente). Sería asombroso (y cómico), además, que el poder político reconociera y proscribiera el pecado de escándalo.

3. Como el Estado es asexuado se deduce lógicamente que la sanción proviene de *individuos que se arrogan facultades propias del Estado* y pretenden convertirse en profetas y censores. Con el mismo (o mejor dicho, mejor fundado criterio) podría prohibirse la crónica policial, ya que es más fácil que un diario y no una obra literaria caiga

en manos de una niña de doce años, que podría allí enterarse con lujo de detalles de los crímenes sexuales que se cometen casi a diario con niñas de su edad; y de la supresión de la crónica policial podría naturalmente pasarse a la censura sobre toda información que trate de actividades inmorales o presuntamente inmorales (sobre todo las cometidas por los individuos que ejercen el poder político).

4. *Respuesta sin pregunta.*

A mi juicio, *Lolita* es una obra edificante, ya que muestra lo que puede pasarle a un inocente neurótico de poco más de cuarenta años cuando cae incautamente en manos de una "nínfula" de doce.

5. *Pregunta extra.*

¿Puede un hombre de letras ejercer la censura sobre los discursos y textos oficiales?

ALICIA MARTA JUSTO:

El Estado y la Iglesia pueden y deben ejercer una vigilancia oportuna y conveniente sobre toda manifestación de orden social y no sólo sobre las de carácter literario. Cada uno de los dos poderes (y cada uno en su ámbito específico de acción) puede ejercer la facultad de censura en procura del *bonum commune.* Negarlo sería colocarse en una actitud de irreal idealismo anárquico absolutamente desvinculado de la historia y de la observación de la naturaleza humana individual y plural, y también intentar eludir o simplificar uno de los problemas más graves que se hayan planteado siempre en el orden social: la libertad de pensamiento del hombre frente al poder constituído, ya sea éste de carácter político o religioso.

Para poder fijar los límites de ese control no podemos remitirnos a principios de orden jurídico pues llegaríamos a consecuencias absolutamente dispares y contradictorias y además estaríamos aplicando un método inadecuado para llegar al conocimiento del objeto.

El problema de la libertad de pensamiento y de su respeto por parte del Estado es el problema del reconocimiento de la existencia del espíritu en el hombre y del respeto de su libertad intrínseca y natural. Sobre la verdad de esta afirmación se puede dar una irrefutable prueba histórica: el Estado comunista ateo es el más claro ejemplo de la básica relación entre el poder de control del Estado y el desconocimiento de la existencia y libertad del espíritu del hombre.

El método adecuado para conocer los límites del poder de control del poder constituído sobre la libertad del espíritu en su verdadera naturaleza nunca podrá ser inductivo pues debemos partir de la premisa de la existencia del espíritu libre, y reconocer su existencia implica en forma tácita y mediata (o inmediata, si se unen otros factores como, por ejemplo, la aceptación del amor en el hombre con carácter de entidad espiritual y no en el sentido inodoro e incoloro de solidaridad social) reconocer la existencia del Espíritu supremamente libre (de cuya libertad participamos, y en la medida en que participamos para el bien nos asemejamos a Él) que es Dios. Dios, en el deseo y acto pueden ser una y la misma cosa, lo que es la más perfecta forma de libertad.

Si se comienza negando la existencia del Espíritu de Dios se terminará negando la existencia del espíritu del hombre y por lo tanto de su libertad como tal. San Pablo, al hablar a los corintios

de la libertad de que goza en el ejercicio de su ministerio de justicia dice: "Porque el Señor es Espíritu y donde está el Espíritu del Señor, allí hay libertad" (Corintios, II, 3, 17).

El Señor es Espíritu y todo lo que participa del Espíritu del Señor debe ser respetado en su existencia libre, en su libertad. Pero, ¿qué es lo que participa del Espíritu del Señor, es decir del Señor mismo? Garrigou-Lagrange comienza su estudio sobre la existencia de Dios citando la definición del Concilio Vaticano sobre la existencia y naturaleza de Dios: "La Santa Iglesia Católica, Apostólica, Romana cree y confiesa que hay un solo Dios verdadero y viviente, creador del cielo y de la tierra, todopoderoso, eterno, inmenso, incomprensible, infinito en inteligencia, en voluntad y en toda perfección; el cual siendo una substancia espiritual única por naturaleza, absolutamente simple e inmutable, debe ser declarado distinto del mundo en realidad y por su esencia, bienaventurado en sí y por sí, e inefablemente excelso sobre todo lo que hay o se puede concebir fuera de Él".

Dios infinito en inteligencia, voluntad y toda perfección, es decir también infinitamente bello. Lo bello, por lo tanto, participa de la naturaleza de Dios y debe gozar de la libertad de Dios y de su Espíritu. Podríamos decir entonces que el orden estético, que es aquel que participa de lo bello y trata de explicitarlo, debe ser profundamente respetado en su libertad, y a su vez, que toda obra humana que por su mayor o menor belleza participa del orden estético debe ser respetada.

Pero la idea de lo bello no tiene por qué tener relación con la imagen convencional de lo bello. Muchas visiones del Apocalipsis de San Juan no pueden ser juzgadas bellas desde un punto de vista común y tampoco las escenas de *El Jardín de las Delicias,* de Gerónimo Bosh, pero, no obstante, no se puede negar su profunda y terrible belleza.

Lolita, de Vladimir Nabokov, participa en cierto grado de la naturaleza de lo bello; es una obra que se desarrolla en el más estricto plano estético y por esto ha sido un grave error prohibir su venta, intentando dar así un carácter de vulgar recurso obsceno a los elementos que en la obra tienen un sentido trágico.

ERNESTO SCHOO:

La prohibición, secuestro, etc., de *Lolita,* configura otro episodio del "vaudeville" que es la vigilancia de la moral pública en nuestro país, oscilante con los vaivenes de la política y los criterios de los funcionarios más dispares. A ninguna persona adulta y de guen sentido (y que haya leído el libro, naturalmente, requisito que no creo que siempre se cumpla, aquí y en otras partes, con la novela de Nabokov), se le puede ocurrir que *Lolita* sea instrumento de corrupción de la juventud y hasta (así se ha dicho) de la niñez. Suponiendo que un jovencito consiga poner mano sobre *Lolita* (como puede suceder, cabe advertirlo a los púdicos ediles y a las vestales literarias que han protestado, al azar de una bibilioteca familiar y con resultados quizá más eficaces, con una novela de Anatole France, con un relato del Marqués de Sade y hasta —lo digo por experiencia propia— con un didáctico tomo de la *Anatomía* de Testut), dudo mucho de que comprenda lo que lee ni que encuentre gran goce en ello. En todo caso, me atrevo a insinuar que los ries-

gos no son mayores que los que proponen abiertamente los quioscos de revistas en esquinas y estaciones de subterráneo, cuyo material es mucho más accesible que *Lolita.*

Si la precaución —ya que de mentalidades burocráticas se trata, podemos lindar cómodamente con el humorismo, la ingenuidad y la tontería— se toma por los adultos, me es difícil concebir a un tropel de maduros caballeros que, terminada la lectura de Nabokov, se lancen afanosos y piafantes a la caza de posibles Lolitas. Lo que en el libro puede resultar osado (y nunca pornográfico), responde a un esquema dramático de absoluta necesidad, y esta su justificación, la única que cuenta. Pero no tengo la menor duda de que en este caso hay una inmensa cantidad de ofendidos "de oído".

Creo discernir, además, tres de las causas que provocan aquí el "anti-Lolitismo", las mismas que socavan constantemente el endeble edificio de nuestra comunidad nacional: el rencor, el tedio y la hipocresía. El rencor no puede soportar el aire de la calidad, y se enferma cada vez que se abre una ventana; el tedio sugiere que es más fácil eliminar *Lolita* que los cientos de pasquines infectos que se venden en la calle sin ninguna restricción efectiva; la hipocresía aprovecha la ocasión que se le presenta, de figurar del lado de la moral y las buenas costumbres. Sospechar que todo el que lea a Nabokov se comportará como su protagonista, es inferir un agravio al sentido moral de las gentes cabales; temer por la suerte de las almas inocentes, es carecer de confianza en el valor de las convicciones dogmáticas que a esas almas se les inculca. ¿No existe acaso un Index eclesiástico de obras prohibidas, para tranquilidad de los buenos católicos? ¿O es que se pretendería hacer del Index una ley de la Nación?

Los problemas que ha suscitado *Lolita* no son nuevos en la Argentina, ni serán por desgracia los últimos. Aunque histórica y políticamente somos jóvenes, en lo moral, en lo social y en lo cultural tenemos ya manías y vicios de vejez. En 1938 pudo parecer cómico que la Municipalidad prohibiese las representaciones de *Salomé* de Oscar Wilde, en el Teatro Cervantes, por considerar que la añeja obra era inmoral. Veintiún años después, lo que pasa con *Lolita* y —en otro orden— con *Los amantes,* es trágico, como índice del drama cultural de un país. No creo que haya otras soluciones, a largo plazo, que las que deriven de una profunda y sensata reforma educativa.

Niego enfáticamente que ningún funcionario, por lo menos sin el asesoramiento de una junta de intelectuales, pueda prohibir una obra literaria de calidad mundialmente reconocida. Aunque no creo que *Lolita* sea un libro fundamental, pero sí una novela espléndida, ésta es una buena ocasión para decir algunas cosas que nunca se reiterarán demasiado, sobre todo en la estepa espiritual en que nos toca vivir.

LUIS JUSTO:

Lolita ha sido declarada inmoral, cuando es una novela de sufrimiento moral de la primera a la última línea. Algunos pensarán que es excitante: son los que compran libros de arte para ver mujeres desnudas. Además, *Lolita* es una obra estética; en ella la moral no consta como "institución", y su descubrimiento no depende, anecdóticamente, de la inesperada lucidez de algún burócrata, ni del consejo de un oportuno

párroco. Depende de algo más oscuro, que es la idea humana de la existencia del mal. Cuestión siempre sospechosa para cualquier clase de autoridades, sean policiales o espirituales.

H. A. MURENA:

Uno de los corruptores habla. Lo que tengo que decir sobre el caso de *Lolita* es una confesión: yo soy uno de los corruptores, pues fui uno de los primeros en elegir *Lolita* para que se publicara y la responsabilidad de su aparición también me concierne. La verdad, lo admito, es que insatisfechos impulsos malignos no me daban tregua desde hacía tiempo. Y no contento con los vergonzosos vicios de pensar, leer y escribir a los que cedo a cada hora, de pronto no resistí —lo juro— a la tentación de emponzoñar a todos los pueblos de habla castellana. Calígula emboscado, Nerón del pensamiento, Borgia de la era del papel, si tal es el sino de mi sangre, ¿qué puedo hacer? Me arranco la máscara, me presento: ¡culpable! Siempre he huido de la luz y, aunque todavía no participé en misas negras, pertenezco a la *militia Satanae* que, por ejemplo —mientras estas mansas naciones se edifican con los acordes del chachachá, el mambo y el *rock'n roll*—, se entrega impúdica y secretamente a los sabáticos ritmos de Strawinski y otros de su laya: he ahí desnuda mi naturaleza abyecta. Por eso la virginal pureza de un pueblo que se nutre de historietas y de la crónica policial, que reverenció a su Cincinato en Perón y a su Pericles en el mayor Aloé, el gusto sano de almas luminosas que hallan su Aristófanes en Pitigrilli, su Tolstoi en Hugo Wast y su *Globe Theater* en *El Nacional*, me estremecía de cólera. Era tremenda mi envidia rencorosa. Prosigamos con la gesta diabólica de los Baudelaire, los Dostoievski, los Proust, los Catulo, los Kafka, los Sófocles, los Racine, me dije: mostrémosles un resplandor de la rojiza llama de la verdad para que enloquezcan de tentación y acudan en tropel al infierno a hacernos compañía. Y como deseaba que la obra fuera no sólo moralmente tan nociva como el Antiguo Testamento y el *corpus integro* de la literatura clásica, sino también literariamente tan estragadora del gusto como Conrad y Joyce, De Quincey y Darío, Flaubert y Henry James, *Lolita* me resultó irresistible...

Un corruptor ha hablado. Y calla. ¡Parsifal despierta ahora en mí! El gemido de Amfortas del Intendente ha ejercido su efecto, es cierto: compruebo estos días que los señores de arriba de cuarenta años ya no salen a las calles si no es en compañía de sus padres o de algún otro ángel tutelar, mientras que las madres de las nínfulas potenciales las atiborran con "Idilio" y "Cuéntame" para que no lleguen jamás al peligro que representa todo libro. Gracias: lo digo con la mano sobre el corazón. Pues esto alivia mi conciencia, a la que el arrepentimiento más negro le había saltado con ferocidad al cuello. ¡Por fin al borde de la redención, alma!, me repito entre mí. Pero algo falta, algo aún. Para recuperar la paz de mis noches sería preciso que el Intendente completase su gesto, sería menester que —así como en la esclarecida Polonia Comunista se celebró un certamen de ditirambos a la noble policía secreta— él instituyese pronto un concurso anual para otorgar un premio extraordinario a la más bella Oda a la Censura. Yo ruego para que así sea.

JAIME REST:

1. No creo que, en virtud de sus funciones, ningún empleado público o dependencia estatal posea la autoridad intelectual que lo faculte para discriminar en materia de artes o de letras. Por consiguiente, no creo que cuente con la capacidad estimativa que es necesaria para ejercer con talento la difícil tarea de censurar la producción creativa. La experiencia respalda mi opinión: funcionarios franceses trataron de prohibir *Madame Bovary*; la administración postal norteamericana persiguió el *Ulysses*; la policía británica clausuró una exposición pictórica de D. H. Lawrence debido únicamente al prestigio adquirido por este autor, y al irrumpir en el local donde se exhibían los cuadros confundió las piezas "condenables" y quiso incautarse de varios dibujos de William Blake. Inclusive, dudo de que la justicia —por medio de un juez o de un jurado indiscriminado— pueda expedirse con ecuanimidad en cuestiones artísticas que impliquen calificación moral: en 1857, un magistrado impuso a Baudelaire la supresión de seis poemas incluídos en *Les Fleurs du mal;* en 1898, un juez londinense afirmó rotundamente que las personas "con la cabeza en su sitio" advertían con claridad que los *Studies in the Psychology of Sex* de Havelock Ellis no pasaban de ser una "publicación obscena" cuyo único objeto consistía en "corromper la moral de los súbditos de Su Majestad". Tampoco confío en las comisiones "honorarias" o "asesoras" que están dispuestas a arremeter sin contemplaciones contra todo sospechoso de pervertir las "buenas costumbres"; generalmente, nada entienden de literatura o arte; les basta con suponer que saben algo acerca de moral. Inclusive las entidades autónomas de bien público o las agrupaciones gremiales resultan poco confiables en lo relativo al control de la actividad creadora; en el mundo actual, asediado por métodos compulsivos y procedimientos totalitarios, cada vez resulta más frecuente el caso de gobiernos que delegan la impopular tarea de coartar la libertad, encomendándola a instituciones aparentemente independientes que son manejadas por las autoridades de manera más o menos subrepticia; eso es lo que sucedió en el episodio de Pasternak: no tengo noticias de que los mandatarios soviéticos lo hayan acusado; no era necesario; resultaba más higiénico (*cf.* Sartre) valerse de la obsecuencia demostrada por el correspondiente "sindicato" de escritores. En resumen: creo que toda censura fácilmente puede convertirse en un instrumento de tiranía, en un medio eficaz para menoscabar la libertad; y esta coerción, a mi juicio, es la mayor de las inmoralidades pues contiene a todas las otras. A todo esto, cabe agregar una circunstancia irónica: el reprobado Baudelaire con el tiempo llegó a ser considerado un auténtico cristiano apremiado por el concepto del Mal (*cf.* el respectivo ensayo de T. S. Eliot), en tanto que D. H. Lawrence demostró que su obra más discutida se inspiraba en un ardiente deseo de restaurar los principios de la moral sexual católica (*cf. A propos of "Lady Chatterley's Lover"*). En estas oportunidades, la censura se ha comportado como aquellas aves que esconden la cabeza en la suposición de que el peligro cesa cuando uno deja de verlo.

2. Por supuesto, admito que ciertas publicaciones o espectáculos están concebidos con fines extra-artísticos y que pueden resultar nocivos para el lector o contemplador inocente. Me parece razonable el régimen de calificación des-

tinado a impedir, por ejemplo, que la inmatura mentalidad de los menores tenga acceso a cierta producción. La pornografía me parece reprobable, y de manera evidente se infiltra una y otra vez en la literatura o en otras artes. Cuando empleo el término "pornografía" me refiero, exclusivamente, a aquellas obras cuyo objeto manifiesto es estimular pensamientos o deseos lascivos. Pero, como es de suponer, la capacidad sugestiva de una creación determinada depende en buena medida de la actitud mental que asuma el lector o contemplador que la enfrenta. Al respecto, es menester destacar que, en una auténtica creación artística, los elementos sexuales no tienen por qué ser obscenos: poseen un valor estético-formal (como el desnudo pictórico o escultórico) o una significación humana (como a menudo suele advertirse en literatura). Existe, empero, una producción de gran actualidad en que el sexo es aprovechado en sentido pornográfico; se trata, en especial, de esa subliteratura que estudiaron con ánimo sociológico George Orwell, Alex Comfort (*The Novel and Our Time*) y recientemente Richard Hoggart (*Te Uses of Literacy*); en semejantes publicaciones se combinan sexualidad y violencia, a fin de obtener un clima de sadismo que sirva de evasión o de sucedáneo vital para las masas de población sedentaria que vegetan en las oficinas o fábricas de los grandes núcleos urbanos. Esta literatura constituye una masa amorfa y anónima que ha invadido las ciudades; quizá debiera ser combatida con urgencia, pero no hay funcionario o comisión asesora que pueda controlarla: resulta inasible en razón de que no puede ser individualizada; es, meramente, un flujo continuo de obras perecederas que carecen de individualidad y que sin cesar se suceden unas a otras; acaso no bastaría ni el más complejo mecanismo de censura para ponerles un dique. Entre ellas, rara vez sobresale alguna cuyo nombre sea recordado; citemos *Miss Blandish;* como ejemplo aproximado —pero trazado con la eficacia de un escritor que por lo menos posee la calidad de su "oficio"—, mencionemos el capítulo final de *I, the Jury* de Mickey Spillane. Esta producción sólo es una actividad comercial que aspira a suscitar el interés de los sectores menos avisados; eso es lo que la hace tan perniciosa: trata de halagar la procacidad imaginativa de quienes conservan la ingenuidad de la juventud o de la escasa ilustración; pretende adular los apetitos de las grandes masas de población; por lo tanto, configura una forma de demagogia. En tal sentido, esos libros constituyen un síntoma nada desdeñable: habitualmente los asimila un público carente de exigencias literarias; con prohibiciones probablemente no se logrará nada; el problema consiste en mejorar el nivel cultural de los más vastos grupos ciudadanos. Existe, claro está, una pornografía mucho más refinada que se oculta tras el recato que le presta la denominación latina de *erotica;* a ella pertenecen Aretino y Restif de la Bretone, quizá Brantôme y el *Chin P'ing Mei*; pero esta literatura es demasiado esotérica, elaborada y costosa para que realmente pueda dañar a alguien: quienes la frecuentan, lo hacen a sabiendas; no son lectores candorosos. Pero la calificación moral resultaría absurda si condujese a la prohibición del quinto ensayo en el libro tercero de Montaigne, de los epigramas de Pablo el Silenciario o de buena parte de Catulo; y lo mismo podría decirse de la elegía XIX de Donne, cuyo atrevimiento no le impide poseer una prodigiosa agudeza, artísticamente per-

fecta y estéticamente incomparable. Además, ¿es lícito prohibir los libros que, tal como *Lady Chatterley,* exponen con franqueza los problemas sexuales a fin de esclarecer la situación humana actual, promoviendo la comprensión y restaurando —¡oh paradoja!— las preocupaciones morales?

3. En cuanto a *Lolita,* me parece absurdo considerar que esta novela sea inmoral. Para valorar sus méritos deberíamos entrar en extensas y detalladas consideraciones que aquí no son posibles. Limitémonos a señalar algunos aspectos: desde el punto de vista de las narraciones psicológicas, su protagonista es un digno representante de la tradición de figuras tragicómicas que nos dio la literatura rusa en Gógol y en Chéjov; alegóricamente, quizá se propone confrontar al europeo cultivado pero indefenso con la América que posee la seducción de su arrolladora puerilidad nutrida por *comics* y golosinas; según la interpretación que propone Denis de Rougemont, es un conspicuo ejemplo de la corriente maniquea que sin cesar ha rivalizado desde la Edad Media con la ortodoxia cristiana. Si admitimos esta última tesis, acaso *Lolita* pueda contraponerse a *Lady Chatterley,* y sería posible considerar que ambas son las obras más representativas del siglo XX en cuanto al examen novelístico de las relaciones entre los sexos opuestos. El protagonista de *Lolita* es, si se quiere, un infeliz y un maniático sexual; pero llega a sentir un auténtico afecto por su amada. Finalmente, el caudal de significación humana que posee este libro lo pone a salvo de toda reprobación moral; a menos, por supuesto, que padezcamos un desorden psicológico capaz de precipitarnos en una suerte de obsesión sexual que deforme nuestra perspectiva; pero sospecho que esto, de por sí, nada tiene que ver con el libro en cuestión; de igual modo, el Cristo de Velázquez podría servir de acicate a las tendencias sádicas o masoquistas de algún contemplador extraviado, pese a que éste no era en absoluto el propósito del artista.

EDUARDO MALLEA:

No he leído el libro de Nabokov. Me alejo de los libros que hacen ruido como de las "loud people". Estoy inclinado a creer que —como decía Nietzsche de la historia— los grandes verdaderos libros avanzan silenciosamente.

Pero no creo que se trate en esta encuesta de defender un libro, sino de sostener un principio. La cultura es una manifestación de coraje o no es nada. El prohibir en literatura por úkase estimula los grandes miedos en vez de ayudar a razonar —en todo caso— las inteligentes reprobaciones. Prohibir no enseña nada. Prohibir es desconfiar de los resortes naturales de un rechazo legítimo, si es que el rechazo ha de ser la reacción propia que provoque una obra subalterna por su espíritu o por su letra. La prohibición inventa al diablo en vez de estimular la confianza en las operaciones de Dios.

ENRIQUE PEZZONI:

Lolita ha susctiado entre nosotros condenas y reivindicaciones que renuevan —¿remedan?— los escándalos de Europa: efusivos catálogos habían persuadido de antemano a nuestro público de que, esta vez, era preciso entusiasmarse. Cosa extraña, *Lolita* da placer a todos: el escritor profesional encuentra en ella una prosa que es una serie de proezas; el lector de

novelas psicológicas, una situación desgarradora; el aficionado a las escenas eróticas, dos o tres descripciones de insólita precisión. Por una vez, la masa anónima consumidora de *best-sellers* se roza con los intelectuales. Pronto se publicará en Buenos Aires otra novela de Vladimir Nabokov, varios años anterior a *Lolita: La verdadera vida de Sebastián Knight,* también escrita en inglés admirable. No necesitamos demasiada astucia para suponer que, de haber aparecido ambos libros en orden cronológico, el primer contacto de Nabokov con nuestro público habría sido mucho más moderado. Creo que deberá pasar algún tiempo antes de que podamos juzgar a *Lolita* con seriedad, sin la frívola animación de la discusiones actuales: desde el punto de vista literario, dilucidar si es justa o no la prohibición de *Lolita* no me parece menos baladí que condenar la novela porque nos cuenta los amores de una niña con un hombre maduro. ¿Estamos espiando por el agujero de una cerradura o somos lectores lúcidos y conscientes de la ficción literaria? Por mi parte, quisiera decir desde ahora que no veo en *Lolita* otra cosa que eso: una obra de ficción cuya arquitectura es de una destreza tal que no podemos sino acceder a ella. Quien tenga una idea, siquiera difusa, de lo que es la pornografía, no pensará un instante en asociar con ella a *Lolita;* quien la lea estorbado por cargas convencionalmente afectivas, repare más bien en la estructura de esta obra fría y cruel, y podrá situarse así en actitud más decorosamente literaria.

Los argentinos ya conocíamos, si bien en francés, a Vladimir Nabokov: *Lettres françaises* publicó en 1944 un cuento suyo, *La visite au musée:* "V. Sirin, seudónimo de Nabokov —explicaba al presentarlo la traductora, Vera Makarow—, desde la publicación, en 1929, de su primera novela, *La defensa de Lujin*... puede considerarse el más brillante y original de los jóvenes escritores rusos emigrados". No doy este dato por su modesto interés histórico, sino porque encuentro en el relato algo muy importante: el esbozo de la arquitectura sobre la cual habrá de armarse *Lolita.* Nada tienen de parecido el argumento de *Lolita* y el de ese cuento que es sólo una visita a un museo. El museo está en un pueblo de Francia y el narrador (el cuento está escrito en primera persona, recurso habitual en Nabokov) no entra en él por curiosidad, sino llevado por una misión trivial. Pronto se hastía de tanto innoble "objet d'art"; quiere irse, la salida es inhallable, se suceden salas y corredores, va creciendo una curiosa sensación de turbia irrealidad. "Ya sentía un miedo indecible, pero cada vez que trataba de rehacer mi camino me encontraba en otro lugar diferente: en un invernadero de hortensias de vidrios rotos, tras los cuales veíase la oscuridad de una noche artificial, o en un laboratorio vacío, con alambiques cubiertos de polvo sobre las mesas". De pronto, cuando la alucinación ya es demencia, "la sensación reconfortante y segura de la realidad reemplazó todo ese fárrago irreal en que acababa de debatirme". La última fase del delirio es, pues, la *ilusión* de la realidad: el narrador se ve en una noche impregnada del olor de la nieve reciente. Es su Rusia. Pero, no *su* Rusia, sino *la otra,* "la verdadera, la de hoy, cerrada para mí sin remedio, desesperadamente inmediata y amada". En ese ámbito de su realidad soñada lo arresta la policía y sólo a costa de penosos esfuerzos consigue el desterrado volver a la exasperante realidad sin sentido que es su exilio. ¿No reconocemos en esa huída, en ese retorno, las líneas de un conato de evasión llamado *Lolita?* Aquí Humbert Humbert, un europeo de oscura atracción física, sólo

puede desear a niñas. En Norteamérica se casa con una mujer sensiblera y madura para seducir a su hija, de doce años. Es la niña quien lo seduce, y después lo abandona, y lo destina al crimen, la cárcel, la muerte. La pasión de Humbert Humbert por Lolita —tan corrosiva para el amador como para el objeto amado — y la astucia demoníaca de una niña que se aleja tanto más de su amante después de cada entrega no son sino las circunstancias de la huída: los medios últimos, desesperados, de que se vale el fugitivo, y la certeza de su imposibilidad. Las salas incongruentes del museo "inútilmente vasto" que eran para el visitante un declive hacia la demencia, se convierten ahora en un país entero: la obsesión de Humbert Humbert y el alejamiento de Lolita aumentan por los caminos que reptan en los Estados Unidos, "a través de esa absurda colcha de retazos de cuarenta y ocho estados". Los ruidos indescifrables del museo, la extrañeza amenazadora de sus colecciones y sus pasillos ("... a veces de un lado, a veces del otro, escaleras de piedra con baldes de agua que me llenaban de un curioso espanto...") se monumentalizan en la serie de alojamientos y cabañas y *moteles* que dan asilo a los amantes prófugos de la sociedad: "... la cabaña de piedra, bajo enormes árboles a la Chateaubriand, y la unidad de ladrillo, y la unidad de adobe, y el hotelito estucado, emplazado en lo que el Libro de Viajes de la Asociación Automovilística describe como lugares 'umbrosos', 'vastos', 'en medio de un hermoso paisaje'..." El repulsivo M. Godard, encargado del museo, se multiplica en los diversos tipos de encargados de hoteles: "el criminal reformado, el profesor jubilado, el viajante de comercio, entre los hombres; las variantes maternales, seudo distinguidas y madámicas, entre las mujeres". En 1944, V. Sirin escribe con tersura un relato tras cuya frialdad nos advierte: la exasperación de lo cotidiano puede torcer nuestros pasos hacia una zona ilusoria donde encontraremos hechos que, adversos o favorables, por fin tendrán sentido para nosotros; pero hay que volver fatalmente, y nuestro destino es la "realidad" cotidiana. Quince años después, Vladimir Nabokov desecha toda mesura y elige los recursos más violentos. Aberración, crimen, escándalo son en *Lolita* elementos esenciales. Es que ahora no se nos muestra *cómo* se llega a la exasperación: el héroe de esta novela *ya* se ha instalado en ella, ha dado el último paso hacia su mundo exclusivo de sobrenaturalidad. Y lo que Humbert Humbert nos cuenta de sí es sólo su regreso, su calamitosa recaída en "este mundo hecho de hierro forjado, de causas y efectos entrecruzados". ¡Con qué precisa estructura se ha elaborado esa realidad situada más allá de nuestras fronteras! Simulación, enajenamiento e ilusión coinciden en el personaje: ironía, burla, equívoco, pero también emoción y aun ternura, en el autor. Ha sido precisa "la lógica insolente de las pesadillas" para urdir una farsa que ya es una irrealidad consciente de su falacia, ya una fantasía confundida con el mundo corriente. Sobrenaturalidad, pues, más que *anormalidad* en H. H.: de esa sustancia está hecho su reducto, "esa intangible isla de tiempo hechizado donde Lolita juega con sus semejantes", ese "mundo terrible, extraño, enloquecedor... el amor de la nínfula". Diestramente, Nabokov plantea a sus lectores el dilema de si la pasión de H. H. es monstruosa o apenas peculiar. El propio H. H. se enjuicia una y otra vez: o bien se absuelve, remitiéndose a historias de que nadie se alarma (Dante-Beatriz, Petrarca-Laura, Poe-Annabel) y atribuye a un prejuicio de nuestra civilización el repudio de un deseo normal

("mi suerte ha sido crecer en una civilización que autoriza a un hombre de veinticinco años a cortejar a un muchacha de dieciséis, pero no de doce"), o bien es él mismo quien condena su "paso cauteloso y bestial por entre la parte más atestada y caliente de un ómnibus repleto de colegialas". Es como si Nabokov, a sabiendas de que las masas inundarían su libro, les hubiera reservado un exterior trivial. Porque el conflicto de veras importante es otro: lo anuncia la sombra de fracaso y muerte que se proyecta sobre un escenario donde tiembla la víctima de su propia ficción; está en el principio de ausencia que esboza cada gesto, cada exaltación de Humbert Humbert. Es, en suma, la condena de quien, sin haber entrado en otra existencia, se ha alejado tanto de la suya propia que su descenso no puede ser sino mortal. ¿Y no es ésta la atmósfera de encantamiento a punto de romperse, de magia degradada a pirotecnia, en que trascurren las —verbalmente— pulcras escenas eróticas de *Lolita?* Testigos súbitos que cortan el éxtasis, candores infantiles que no son sino experta complicidad, muecas de hastío que revelan unilateral el deseo... En el paisaje nevado donde se siente a salvo el visitante del museo persiste la amenaza, la policía que lo expulsará a nuestras latitudes.

Quizá mi interpretación irrite a los lectores para quienes *Lolita* es una historia de amor desgraciado y culpable, y sólo eso, y nada menos que eso. Es la alternativa que propone toda gran novela: limitarse al placer del suceder inventado o buscar, *además,* nuestra propia explicación. Más que el triste amor de H. H. me conmueve su caída: H. H. enloquecido de fracaso, asesinando con una torpeza que es su último manejo de la irrealidad, saludando las formas de envasión que le quedan: "Pienso en bisontes y ángeles, en el secreto de los pigmentos perdurables, en los sonetos proféticos, en el refugio del arte".

JOSÉ BLANCO AMOR:

1. Ningún funcionario debe tomarse atribuciones para ordenar el secuestro de un libro, si previamente no se ha expedido la justicia acerca de su contenido.

2. No puede estar a merced del criterio de un funcionario la calificación moral que corresponda dar a una obra literaria, como ha sucedido en el caso de *Lolita.*

3. No puede admitirse, como principio, el procedimiento que en este caso han seguido las autoridades municipales de Buenos Aires. Yo no sé si la novela de Nabokov pasará a la posteridad como obra importante de nuestra época, pero que refleja —en dimensión clínica— un aspecto del estado general de nuestra época, no hay duda alguna. Si el estado moral en que se halla nuestro tiempo, en el que todos somos parte interesada, no nos agrada, ¿qué culpa tiene el novelista que lo refleja?

Al opinar de este modo defiendo a todos los escritore perseguidos por sus ideas, desde Sócrates y fray Luis de León hasta D. H. Lawrence y Henry Miller, quien tuvo que publicar sus *Trópicos* en francés. El puritanismo no le permitió que lo hiciera en inglés. Ahora el puritanismo angloamericano dejó vivir a *Lolita,* pero nuestro puritanismo porteño —más puritano que el mismo puritanismo— la condenó al desván de las vergüenzas públicas. O sea que hemos demostrado que somos más papistas que el Papa.

VIRGILIO PIÑERA:

1. Si un poder político lo ha nacionalizado todo —desde los servicios públicos hasta la literatura— desde luego que posee esa facultad, ejercida, no hay que aclararlo, con mano poderosa. Por otra parte, es harto sabido que la censura de las obras literarias ayuda eficazmente a su más rápida difusión.

2. Si aceptamos que un poder político puede ejercer la facultad de censurar obras literarias, cae de su peso que dicha facultad es ilimitada y que no hay el menor criterio para ejercerla. Por más que me rompa la cabeza no encuentro un criterio o un paradigma para el "pesaje" moral de una obra literaria: ¿*Lolita* es pornográfica porque hace veinte años se estimó que *Trópico de Capricornio* lo era? ¿Es que un poder político tiene a su disposición una tabla de valores morales que, con precisión matemática, encuentra lo inmoral y hasta sus fracciones? Me parece que el único criterio, el único justificativo sería que el pueblo, agolpado frente a los balcones de la Casa de Gobierno, pidiera, a voz en cuello, la condena de la obra pornográfica y de su pornógrafo. A esto se llama caso de fuerza mayor.

3. Las cosas son menos complicadas de lo que se cree: en la municipalidades hay una oficina de censura de obras literarias, y, por supuesto, un funcionario. Bajo su mirada cae *Lolita.* Abre el libro con bastante desgano: allí se habla de sexo, de corrupción de una menor, de un asesinato y de una ordalía. Semejante al perro del reflejo condicionado de Pávlov, el funcionario reacciona ante el "estímulo", abre la boca y dice: "novela pornográfica". No habrá poder divino ni humano que lo saque de su error. Un buen día se entera de que *Lolita* es la obra de un moralista, que se recomienda en los Liceos de Señoritas y que ha sido vertida a todos los idiomas. Lo cual no obsta para que él prosiga imperturbablemente poniendo obras en el Index. A esto se llama ciclo del censor.

DECLARACIÓN DE LA SADE

"Las autoridades acaban de recoger y prohibir la venta de la novela *Lolita,* de Vladimir Nobokov, publicada por la Editorial SUR, calificándola de pornográfica. La Sociedad Argentina de Escritores no puede permanecer indiferente ante un acto de esta naturaleza, por lo que significa en sí mismo y por el peligro que entraña para nuestra cultura una discriminación, por parte de funcionarios, acerca del contenido de libros que, como el que motiva esta declaración, han merecido el elogio de críticos tan indispensables como Denis de Rougemont, Graham Greene y John Hollander.

"La Sociedad Argentina de Escritores, consecuente con las declaraciones formuladas en el IV Congreso de Escritores, realizado en Mendoza, propicia una campaña de limpieza contra la torpeza pornográfica que ensucia los kioscos de publicaciones, pero en modo alguno puede admitir que ello sirva de pretexto para la calificación arbitraria de obras que por sus calidades artísticas, como en el caso de *Lolita,* quedan por ese solo hecho fuera de tan infamante designación.

"La historia de la literatura está llena de lamentables episodios que a la postre resultan inconcebibles, como el proceso contra Flaubert, gloria de la literatura

francesa, por su obra maestra, *Madame Bovary*, provocados por la incomprensión y el entrometimiento de personas, sin duda bien intencionadas, pero ajenas a los verdaderos intereses artísticos de la colectividad.

"La calificación de los libros debe estar a cargo de escritores de las más diversas tendencias confesionales para evitar una intolerable imposición de criterios personales al conjunto de lectores cultos.

"El criterio de que una obra peligrosa en manos juveniles debe ser, por ese solo hecho, prohibida, impediría el conocimiento de la gran literatura de todos los tiempos y todas las lenguas, pues en toda ella se exponen las lamentables flaquezas, vicios e inclusive crímenes del ser humano. La calidad literaria realiza, justamente, un fenómeno de trasmutación espiritual de tales impurezas. Aunque la conducta de los protagonistas de *Lolita* sea tan objetable como la de la mayoría de los personajes de la práctica totalidad de las grandes novelas, no encierra ningún llamamiento a las bajas pasiones, ni estimula a una malsana imitación, características ambas de la auténtica pornografía; antes, por el contrario, las terribles consecuencias que de ella derivan pueden servir, al lector avisado, de advertencia.

"La Sociedad Argentina de Escritores, al reiterar su punto de vista acerca de la necesidad de una depuración de las publicaciones desembozadamente pornográficas, hace oír su voz de alarma y protesta contra la utilización de tan nobles propósitos con fines que los desnaturalizan, como es en el presente caso la prohibición de un libro de la calidad literaria de *Lolita*".

DECLARACIÓN DE UN GRUPO DE INTELECTUALES

"La prohibición de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov configura, a nuestro juicio, un atentado contra una de las libertades fundamentales que garantiza la Constitución Argentina. Prohibir la libre circulación y por lo tanto el libre examen de una obra de carácter literario, de un autor de prestigio mundial, por apreciaciones subjetivas de un funcionario público respecto a la presunta moralidad o inmoralidad de la citada obra, implica una grave amenaza para toda actividad espiritual, puesto que, con idéntico criterio, ciertas obras importantes de la literatura universal podrían ser puestas en cuestión y prohibidas. Los que firmamos esta declaración no compartimos un juicio unánime respecto a la citada obra. Pero entendemos que, dada su jerarquía artística, ninguna autoridad pública está realmente facultada para impedir la libre polémica por parte de los intelectuales y el libre examen por parte de los lectores respecto a dicha novela. El «proteccionismo» y el «paternalismo» morales han sido siempre características de los regímenes políticos despóticos que mayor inmoralidad han alentado en los pueblos que rigieron."

Margarita Aguirre, Enrique Anderson Imbert, Raúl Aráoz Anzoátegui, José P. Barreiro, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, José Blanco Amor, Jorge Luis Borges, Jorge Calvetti, Bernardo Canal Feijóo, Adolfo P. Carpio, José Edmundo Clemente, Nicolás Cócaro, Córdova Iturburu, Hugo W. Cowes, Rosa Chacel, Atilio Dabini, Carmen Da Silva, Guillermo Díaz Doin, José Donoso, Luis de Elizalde, Virginia María Erhart, Fermín Estrella Guitiérrez, Carlos

Alberto Erro, Sara Gallardo, Juan Carlos Ghiano, Alberto Girri, Roberto F. Giusti, Federico González Frías, Alfredo González Garaño, Eduardo González Lanuza, Beatriz Guido, Juan José Hernández, Alicia Jurado, Alicia Justo, Mario A. Lancelotti, Norab Lange, Luis María Lozzia, Eduardo Mallea, Fryda Shultz de Mantovani, Juan Mantovani, Tomás Eloy Martínez, Carlos Mastronardi, Adolfo Mitre, Rodolfo Enrique Modern, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Lainez, H. A. Murena, Conrado Nalé Roxlo, Silvina Ocampo, Miguel Alfredo Olivera, Jorge A. Paita, Félix della Paolera, Manuel Peyrou, Enrique Pezzoni, Luis Pico Estrada, Virgilio Piñera, Jaime Rest, Francisco Romero, Ernesto Sábato, Dalmiro Sáenz, Alberto Salas, Carlos Sánchez Viamonte, Ernesto Schóo, Norberto Silvetti Paz, Sebastián Soler, Luis Emilio Soto, Guillermo de Torre, Leopoldo Torre Nilsson, Enrique Tortosa, Juan Adolfo Vázquez, Raúl Vera Ocampo, Marcos Victoria, Oscar Hermes Villordo, Carlos Viola Soto, Jorge Vocos Lescano y Alberto de Zavalía.

EN INGLATERRA SE LEVANTA LA CENSURA QUE PESABA SOBRE "LOLITA"

Londres, 19 (UP) — A pesar de una tormenta de protestas y de casi un año de espera, *Lolita,* la discutida novela de gran difusión en los Estados Unidos, será editada en Gran Bretaña este otoño.

El libro, contratado para aparecer en diciembre último por Weidenfeld y Nicolson, será publicado entre septiembre y octubre próximo, según informó la editorial.

Nigel Nicolson, miembro de la Cámara de los Comunes, defendió a la firma editorial diciendo que ya se han editado y vendido alrededor de 250.000 ejemplares en los Estados Unidos. El libro también está siendo editado en París, Alemania Occidental e Italia.

Afirmó que "esta obra en particular tiene méritos sobresalientes y ha sido aclamada ampliamente en el mundo entero, al extremo de que tiene que haber un editor de suficiente valentía como para ponerla al alcance de los lectores británicos".

Nicolson dijo que si el libro, que trata de perversión, sugiriese que estas prácticas pueden conducir a la felicidad o fuesen agradables, "no habría vacilado en aconsejar a mis colegas no publicarlo".

El miembro del parlamento, sir Godfrey Nicolson (que no está emparentado con Nigel) dijo que el "libro es totalmente obsceno" pero se apresuró a agregar que ha llegado a esta conclusión a raíz de los comentarios periodísticos y no por la lectura del libro.

Cambios en la ley de obscenidad

Los alcances de la ley de obscenidad británica han sido ampliados considerablemente y ahora permiten que la defensa presente testigos que certifiquen los méritos literarios del libro.

Por primera vez en 1954, editores de fama fueron sometidos en masa a procesos criminales.

Cinco editores fueron llevados a los tribunales en esa época.

En el mismo año los magistrados de Swindon condenaron los ejemplares del *Decameron,* de Bocaccio, pero el fallo fue revocado en la apelación.

En marzo de 1955, la policía de Doncaster, Inglaterra, trató de destruir el informe del doctor Kinsey.

En la actualidad, bajo el derecho británico, no se puede procesar a nadie que demuestre que la publicación de una obra redunda en beneficio de "la ciencia, literatura, arte y saber, u otros temas de interés general".

EL CASO "LOLITA"

Ya en prensa SUR, *nos llega un artículo de Nigel Nicolson sobre* Lolita, *y que lleva el mismo título que hemos dado a la presente sección. Lo incluimos en ella, pues, estableciendo una numeración especial para sus páginas.*

Nigel Nicolson, que como podrá verse en la información que trascribimos sobre la Censura Británica, ha defendido la novela de Nabokov en la Cámara de los Comunes, es hijo de dos conocidos intelectuales: Harold Nicolson, el reputado crítico y diplomático inglés, y Victoria Sackville-West, autora de The Edwardians, All Passion Spent, Pepita *y muchos otros libros que le han dado tanta fama en las letras de su país y del mundo entero.*

Lolita: esa horrible chiquilla, esa *ragazzina pericolosa* (como la llama el *Corriere della Sera*), esa traviesa invención de Vladimir Nabokov, el más explosivo, escandaloso y embrollón personaje de la novelística moderna: Lolita, la flirteadora de doce años, una chiquilla que todos los hombres desearían tener por sobrina y a quienes causaría miedo tener por hija, Lolita, la adolescente norteamericana, la cachorra sexual, la Brigitte Bardot en embrión: Lolita ha llegado a Inglaterra y ha suscitado un furor como este país no había conocido desde que hace treinta años *El amante de Lady Chatterley* fue condenado por los tribunales británicos.

Lolita ha tendido sus manos pequeñas, voraces y atractivas a la puritana conciencia inglesa en el preciso momento en que intentábamos recapacitar sobre nuestra actitud acerca del problema de la censura británica. No preguntábamos si el valor literario excusa la indecencia: si la frase "una obra de arte obscena" no es una *contraditio in adjeto;* si una novela puede permitirse cualquier tema, aunque éste ofenda lo que un hombre común entiende por decoro; si un libro como *Lolita* puede corromper a alguien y si, en el hipotético caso de que así fuera, la mera probabilidad de que llegara a dañar a una docena de lectores es razón suficiente para prohibir su publicación, en tanto que cientos de miles podrían leerlo con placer y sentirse tan poco inducidos a seguir el ejemplo de Lolita como el lector de un informe sobre el campo de concentración de Belsen a empujar a su vecino para hacerlo caer dentro de una cámara de gas. Lolita ha pasado a ser una piedra de toque. ¿Son bastante adultos los ingleses para permitir la publicación de un libro que describe una perversión sexual que todos miramos con horror?

Primero dejadme plantear el caso contra *Lolita.* Se dice que es repugnante. Es la historia de un hombre de edad madura que se enamora de una chiquilla de doce años. No es él quien la seduce; ella lo seduce, y tampoco es ésta su primera experiencia sexual. El hombre se casa con la madre de Lolita, que físicamente lo repele, con la intención de estar lo más cerca posible de su enamorada. Virtualmente, mata a su mujer, y entonces está en condiciones de presentarse como el padrastro y protector de Lolita, mientras continúa siendo su amante. Juntos recorren Norteamérica, hasta que sucede lo inevitable: Lolita se enamora de otro hombre. La novela termina en un asesinato, en un suicidio y en la más absoluta desesperación. Se dice que el libro pinta todo lo que hay de más vil en la naturaleza humana. La descripción de experiencias sexuales de esta índole entre un hombre de cuarenta años y una chiquilla de doce tendría probabilidades de alentar experiencias análogas en la vida real. Chiquillas de esa edad leerán el libro y comenzarán a sentir que tienen poderes —hasta ese momento insospechados— para atraer a los hombres. También los hombres verán en las chiquillas encantos físicos de los cuales no se percataron hasta entonces. No sólo las mirarán con ojos nuevos, sino que también ellas los mirarán con ojos nuevos. Se corromperá la deliciosa inocencia de la infancia. Ningún hombre se atreverá a dejar a su hija a solas con su amigo más íntimo. Es una novela —así se argumenta— que aumentará la ya relajada actitud hacia el sexo que debilita nuestra civilización. Y como tales perversiones ocurren ya, no han de fomentarse. *Lolita* debe prohibirse.

Si esto fuera todo lo que hubiese que decir, ningún editor decente miraría por segunda vez un libro tan terrible. Si estuviera escrito sin arte, con la intención de atraer lo que hay de más bajo en la naturaleza humana por un afán de mero lucro y sin pensar en las consecuencias, sería pornografía, porque la pornografía no tiene más objeto que incitar a la lujuria, y se la condena justamente. Pero a *Lolita* no le cuadra esta definición. Sus pasajes sexuales están escritos sin detalladas descripciones físicas: más que describirlas, se las sugiere, así como una música puede sugerir emociones y hasta acciones sin recurrir a las palabras. Los términos eróticos familiares están totalmente ausentes. Un niño no comprendería los pasajes señalados como objetables y un adulto que deseara encontrar en el libro alimento para su lascivia quedaría tristemente decepcionado. Más aún, el libro encierra una condena de sus personajes principales. Lolita es sentimental, presuntuosa y egoísta; su seductor, hasta en el caso de admitir que esté en su sano juicio, confiesa ser un pervertido, un hombre mezquino, abominable, cuya única virtud es despreciarse a sí mismo. Su vida en común, excepto los primeros y pocos momentos de éxtasis por parte del hombre, y un indiferente abandono por parte de la chiquilla, es una lenta degradación. La novela es una tragedia. Cuatro vidas se arruinan por completo a causa de esta culpable pasión por una niña. ¿Cómo, entonces, podría suponer un lector que vale la pena ensayar esta nueva experiencia cuando resulta a tal punto claro que la experiencia en sí misma es insatisfactoria y sórdida y que, lejos de crear felicidad, conduce a un sufrimiento y una desesperación inevitables? Nabokov no expone explícitamente la moraleja: no lo necesita. Describe simplemente lo que ocurre a seres humanos en determinadas circunstancias, así como una novela sobre la guerra es una condena implícita de la guerra, o como el relato de un crimen acusa implícitamente a los criminales.

Por tanto, *Lolita* no es corruptora. Es más probable que tenga un efecto contrario. Que aplaque el apetito sexual. Puede parecer horrible, o chocante, lo cual no es ningún delito, pues bien puede decirse que una de las funciones propias de la literatura es chocar, en el sentido de revelar el más bajo nivel de la naturaleza humana, y sobresaltar a la gente al exponer en letra de molde lo que normalmente se considera tabú en las conversaciones. Si el amor es una de las fuerzas emocionales más intensas del hombre, la literatura debe explorar sus muchas ramificaciones y no detenerse allí donde las relaciones sexuales normales empiezan a desviarse de los caminos ortodoxos, pues quizá no hay una relación enteramente ortodoxa, y la extraordinaria variedad de las experiencias sexuales las convierte en un eterno tema de la novelística y de la psicología. ¿Es que hay, en todo hombre, un débil anhelo por las Lolitas, las nínfulas que tiemblan en la penumbra entre la inocencia infantil y la curiosidad adolescente por el sexo? ¿Es que también hay en las niñas una tendencia a coquetear que pretendemos inexistente? Vale la pena preguntárselo, y Nabokov lo hace con penetración y delicadeza. Su estilo es vigoroso y a veces violento. No es "bello", en la acepción convencional de la palabra. Es un atrevido retrato al óleo, y no una pálida acuarela de salón. Es una obra de gran originalidad literaria, un latigazo al lector, a los dos personajes principales y a ciertos aspectos charros de la vida norteamericana. Es un libro agresivo, un libro lleno de odio y desesperación, una explosión colérica ante la imperfección del mundo.

Ha sido publicado en todo el mundo civilizado, y está por publicarse en Inglaterra. Habrá críticos que lo atacarán implacablemente, y que ya lo han hecho, pidiendo a las autoridades que lo prohiban. El mundo literario inglés está a la expectativa. ¿Sucumbirán al clamor el agente fiscal y los censores públicos, llevando al autor y a los editores ante los tribunales? Si no lo hacen, protestará el elemento puritano, que aún es fuerte en las soñolientas ciudades de provincia, y la parte menos respetable de nuestra prensa que simula defender la moral británica, pues ya hemos visto que los diarios que con mayor regularidad publican historias salaces son los más severos en condenar *Lolita.* Si prohiben la novela de Nabokov, habrá una protesta igualmente ruidosa por parte de los intelectuales y los hombres sensatos. Dirán que secuestrar un libro que ha sido recibido por los más grandes críticos como una obra maestra no puede hacerle ningún bien a nuestro país a los ojos del mundo. ¿Seremos, entonces, casi el único país del mundo que no puede ponerse al paso de *Lolita,* y no significará ello que el libro despertará un interés todavía mayor en los que sólo buscan en esta novela una excitación barata y que miles de ejemplares de las ediciones francesa y norteamericana pasarán subrepticiamente de mano en mano? Suceda lo que sucediere, *Lolita* es ya una causa célebre. Ninguna novela ha despertado un interés tan enorme antes de que un solo ejemplar se haya publicado en este país. Mientras las calles de Londres están crecientemente envilecidas por anuncios cinematográficos de la más cruda vulgaridad, y los puestos de revistas están literalmente abarrotados de publicaciones baratas que fomentan las más groseras formas de lujuria, las baterías de la censura apuntan a un libro que se ocupa con seriedad y brillo del impulso elemental de un hombre, y acaso de todo hombre. No puede uno menos de preguntarse si no hay un elemento de farsa en la agitación creada en torno de *Lolita.* A la gente

le gusta protestar contra un impulso que no comprende, o que secretamente comparte: eso le permite sentirse buena. Los meses venideros demostrarán si esta actitud habrá de prevalecer, o si un jurado inglés reconocerá que la verdadera prueba de la pornografía reside en la intención del autor y que la posibilidad de que algunas personas puedan sentirse molestas por lo que ha escrito nada tiene que ver con el problema básico: ¿puede ser obscena una obra de arte?

(*Traducción de Carlos Heredia*)

NIGEL NICOLSON

NOTAS

CARLOS REYLES (HIJO)

Je pense aux matelots oubliés dan une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!

BAUDELAIRE

Carlos Reyles (hijo) acaba de morir en Montevideo. Durante varios años fue nuestro compañero de trabajo en SUR. Inteligente y entusiasta lector, atraído por la literatura y por la ciencia, no llegó a expresar, fuera de las conversaciones que tenía con sus amigos, su visión del mundo. Hablar de libros con "Carlucho" era siempre enriquecedor, pues tenía una manera exaltada y casi diría poética de traducir los acontecimientos del mundo científico (y vaya si los ha habido en nuestra época) para consumo de amigas haraganas y poco versadas en esas materias. Tenía mucho sentido del humor y una ausencia de sentido práctico que lo llevaba a enredarse en los hilos de la vida y quedar, a veces, paralizado. Durante años nos hemos visto a diario y ello me permitió valorar las cualidades de este hombre que no tuvo suerte, como se dice vulgarmente. O más bien dicho, que no se conformó con no tener la suerte que él hubiera elegido (de poderse apoderar uno de algo tan inasible) y merecido.

Pasó los últimos años de su vida en un consulado uruguayo del Canadá, lejos de sus amigos. En nadie como en él hemos visto la imposibilidad de distinguir al uruguayo del argentino. Carlucho era de esta tierra tanto como de la suya. ¡Y qué absurdo parece dividir en dos esas tierras! ¡Y qu triste pensar que se haya ido sin el abrazo fraternal de los amigos de esta orilla! Como de costumbre, nos hemos dejado sorprender por la muerte. La muerte que, felizmente, se lleva a sus elegidos a un mundo sin nacionalidades.

A Carlucho Reyles le gustaba particularmente Baudelaire. Se sabía de memoria muchos de los poemas de *Les Fleurs du Mal.* A menudo repetía los cuartetos de "Elévation".

Au dessus des étangs, au dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gâiment l'inmensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Ya está él del otro lado de "les ennuis et les vastes chagrins"; por lo menos tales como los hemos conocido en este insignificante planeta, que tanto trabajo nos da. Ya ha de estar comprendiendo

. . . sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

En el lenguaje de las cosas mudas únicamente podríamos hablarle.

V. O.

Agosto de 1959.

Libros

RELATOS, POESIA

EDUARDO MALLEA: Posesión (Sudamericana, Buenos Aires, 1958).

La posesión, estadio crucial de la relación del hombre con las cosas, es considerada a través de los tres relatos que componen esta nueva obra de Eduardo Mallea, a la luz de la encarnación humana que la objetiva en tres finalidades diferentes, es decir: tres planos distintos en que la posesión se muestra bajo la perspectiva del recuerdo (primer relato); luego bajo la forma que adopta en la apetencia de una ambición vulgar (segundo relato); y finalmente como una absoluta impo-

sibilidad de poseer (tercer relato), en el que el autor ha dosificado gradualmente el dramatismo fáustico del hombre que persigue la posesión para justificarse existencialmente, porque ha descubierto que en la esencia del poseer hay un saber de sí mismo y como una complementación del propio existir que sólo puede venirle de lo otro, de los demás; pero en el tránsito hacia esa identificación choca contra la evidencia de que no puede salir de sí y que, en último análisis, su afán de poseer es una empresa ilusoria y, en todo caso, irónica e imposible, rebelde a la voluntad humana.

A lo largo de este bello libro Mallea consigue sugerirnos el secreto de este trasfondo de la posesión, el carácter de interinidad con que se nos brinda aún lo más raigalmente poseído. Viene a decirnos, en definitiva, que a la criatura no le es posible poseer; que en la base de ese *furor possesionis* puede aguardarnos la certeza de la desposesión —del enajenamiento— y que sólo es posible poseer, hasta la identificación, la forma pura del anhelo.

Las tres posiciones espirituales en que el autor coloca a los protagonistas de la posesión constituyen tres de las hipóstasis posibles para el hombre. Estas actitudes frente a los demás y a las cosas corresponden a los grados de refinamiento espiritual, de suerte que el ámbito de nuestra elección está determinado por el proceso espiritual que encarnamos en el momento de la decisión. No sorprende por ello que, en el segundo relato ("Los zapatos"), Federico Morales cifre el objetivo de su posesión en un par de zapatos importados que, en su estimativa de los valores, configuran el ingreso a un orden de cosas sutilmente distinto o superior al de su vida de todos los días.

Federico Morales es un hombre del común; vive mediocremente de su empleo; el clima de su vida es gris y él un individuo de calidad vulgar, que trabaja y descansa, que se ha asomado a la gustación de la música, que se sienta a escucharla en compañía de sus amigos y de su mujer, y de las mujeres de sus amigos. El dios de este estrato humano —lo sabemos— se llama Vulgaridad o Sordidez, e impera sobre el grupo con el poder inflexible que recibe de sus mismos fieles. Federico Morales ha sido siempre como ellos; les ha sido leal y tal vez menos mezquino, un poco menos estrecho en sus cosas y para los demás; modesto, tímido, recatado; y ese no hacerse notar ni destacarse le ha granjeado cierta simpatía y la designación en un cargo de la comisión directiva de su club de barrio. Pero he aquí que Federico Morales descubre un hermoso par de zapatos en un escaparate del Centro. Los ve, los desea, quiere poseerlos. El demonio de la posesión lo ha tocado. Su dinero es escaso y no puede adquirirlos; mejor dicho: tiene también, para decir verdad, su capitalito en el banco, aunque no se permite poner la mano en ello. El demonio insiste, lo punza de noche, lo desvela, lo entristece o lo alegra, indistintamente, sugiriéndole posibilidades de posesión. En suma, que por fin saca el dinero del banco y compra los zapatos; y, a partir de ese momento, su suerte está echada. Federico Morales (que secretamente y como escondiéndose de los otros miraba hacia realidades más evolucionadas) no tendrá ya paz. Los zapatos, a su vez, comienzan a poseerlo progresivamente a él a través del despego de sus compañeros de trabajo, de sus jefes; ralean las visitas de sus amigos; la música ahora ha empezado a escucharla solo con su mujer, porque los zapatos están allí, los zapatos al fin poseídos, y los otros husmean que en ellos estriba la diferencia y que

son como el símbolo de la deserción. Pasivos, aparentemente pasivos, como todo objeto o ser poseídos, pero devoradores, los zapatos a diario van terminando con el prestigio de Federico Morales, hasta reducirlo, por último, a la necesidad de tener que mudarse al campo —porque también ha perdido su empleo—, y eso es simplemente toda la historia. Mallea nos ha puesto frente a un hecho trivial y cotidiano, y ha procedido a su análisis espectral. Y de esta reducción surge la imagen de Morales, del hombre enajenado en el afán de llegar a otro avatar de su existencia posible mediante el salto de la posesión.

En el cumplimiento de toda posesión existe un ansia de autoconocimiento que, con incisiva evidencia, se manifiesta en el amor. El autor nos lo sugiere en el primero, pero más claramente en el último relato del libro, donde trata de la posesión erótica. Amor y conocimiento de sí configuran una unidad cuya experiencia puede ser desesperante o salvadora. En el estadio final de la unión erótica no es siempre la imagen de lo amado lo que aguarda; lo amado suele ser, en ocasiones, un mero postulado de nuestra autoconciencia. Es decir: nos buscamos hasta conseguir sabernos, y luego deseamos seguir encontrándonos, amorosamente, en lo otro. El tránsito, como en la unión mística con lo otro, se realiza, para ese tipo de conocimiento, también por el amor, el de la carne o el divino. A partir del sexo, hombre y mujer pueden insertarse en el definitivo saber de sí mismos, o retornar frustrados, rechazados, otra vez hacia la apertura de la búsqueda amorosa. Este último es el caso de Videla, protagonista de "Posesión", que inicia el libro. El encuentro de Videla con su antigua amante en el cocktail que ofrece Bailly, un amigo de ambos, da curso al movimiento evocativo en la mente de Videla. Mallea nos introduce en la intimidad de su personaje y nos muestra los pasos de su conocimiento con Carlota. Las dificultades, el movimiento circular de asedio hasta conseguirla; y, después, el instante en que la posesión comienza a revelar la ilusoria sabiduría de sí con que ambos habían llegado al amor. Tras una unión prolongada, esos amantes "hallaron sus sentimientos mucho más apaciguados en el sentido moral, pero mucho más exaltados, casi desordenados, en el sentido físico. Un hambre no sentida hasta entonces se les había presentado: una especie de fiebre pasional mutua, de ardor incontrolado y poderoso; y tanto él como ella se dieron cuenta —sin decírselo, claro está, recíprocamente— de que eso era algo así como la resultante de un celo vigoroso por conquistarse definitivamente, con furia decisiva. Sí; lo que él acaba de buscar que fuera su arma, instrumento definitivo de posesión, ella, por su parte, lo había buscado también, y la frenética, intranquila persecución conjunta de ese mismo fin les deparó algo todavía más extraño que todo lo anterior: una especie de lucha sin tregua por predominar.

"Era una pelea, una verdadera justa, en la que los dos actuaban sangrantes, deshaciéndose de necesidad o urgencia de supremacía, obstinados y con algo de oscura y subterránea furia que no conocía distracción ni aflojamiento. En poco tiempo perdieron la alegría pacífica y bienaventurada que les había dado antes el conversar, el mero estar el uno al lado del otro, junto al fuego o con una mesa de comer por medio. Todo pasó a segundo plano: el primer plano fue de lleno ocupado por el combate. Violencia y poder sustituyeron a todos los demás nombres en su contienda y quedaron siendo los únicos vivos, los únicos activos, en medio

de una sensación constante de insatisfacción cada vez mayor y derrota cada vez más percibida.

"Porque, por supuesto, no se poseían; al contrario, salían de la batalla pasional, del ardor posesorio en la alcoba dulce y calma, casi día a día, menos dueños de ellos que lo que habían empezado, y sentían las manos desprovistas de materia, conteniendo nada."

Porque, por supuesto, no se poseían. En ello está la revelación desoladora de la no-posesión. El pasaje nos muestra, por sobre los episodios magistralmente comunicados, el sentido de una posesión en que la carne juega un papel meramente carnal y a la que los actores no llegan aristados por el espíritu de donación esencial de algo más que la carne.

La vida que uno supone en Videla por fuerza hubo de neutralizarlo, tal vez, para la participación en la gracia de un mundo de que el amor no puede prescindir, so pena de aniquilarse. La voluntad de ese hombre estaba ya un poco hastiada, batida por el no ser, acaso por el vacío, un poco estragada por el mundo; y era él, por lo que su autor nos sugiere, un escéptico, un hombre de estremecimientos periféricos, un hombre que se sabía la vida hacia afuera como ningún otro, pero que en el amor ponía mucho más de mundanalidad negativa, mucho más de furor que de pasión: necesariamente debía terminar en el hartazgo de una carne movida por móviles idénticos —sin saberlo— a los suyos, de nítido impacto carnal, tras el cual no podía quedarle en las manos sino dolorosa materia, el egoísmo infernal de la nada, y la inapetencia feroz de lo que no es posible ya poseer. Su huida del cocktail se convierte, pues, en clave de su vida, de la que se siente vencido, delicadamente vencido, flagelado, humillado.

En el último de los tres relatos y, para mi gusto, el más dramáticamente construido, Mallea nos enfrenta con un caso distinto de los dos anteriores. No se trata ya del hastío inteligente de Videla ni de la derrota de Federico Morales con su amarga fruición de los zapatos nuevos. En "Ceilán" también conocemos a otro derrotado por el malicioso demonio de la posesión. Esta derrota, empero, resulta más dolorosa que las anteriores. El autor ha puesto en juego en ese cuento elementos que, aunque presentes en "Posesión" y "Los Zapatos", cobran aquí una trascendencia mayor. La impaciencia, la estrategia, como formas virtuales de la posesión, son desarrolladas en "Ceilán" con una medida notable de eficacia. Aquí aparecen en plena acción y se muestran bien contenidos y ponderados por un espíritu de cálculo absolutamente humano.

También Diez es un hombre que en cierta medida flota sobre las cosas; interiormente se parece a Videla, aunque tal vez sea menos hombre de mundo, pero lo que sabe de éste lo sabe bien, y el asedio que pone a Irène lo exhibe dueño de una frialdad y buen sentido inmejorables. Mallea abunda sobre esta clase de detalles de eficacia en los medios de seducción para que el efecto —no deliberado— de la irónica frustración final nos golpée con más crueldad, y nos sugiera más el desamparo de su hombre. Pienso que es el más dramático por la desolación que supone poseer a una mujer que, en brazos de su amante del momento, tiene su mente puesta en otro. Sobre todo en hombres como Diez, tan orgulloso, tan temeroso del ridículo. En efecto, Irène vive enajenada entera en la imagen de un suicida que conoció en la Argentina; un hombre enigmático al que aspiró inútilmente y cuyo recuerdo, ahora, frente a Diez, en París, y en su propia alcoba, en brazos

de su amante, sigue poseyéndola. El triángulo está, como se ve, formado. La imposibilidad de la posesión aparece esta vez en la forma de una absurda fidelidad al ausente, al que la posée, paradójicamente, desde la muerte.

Antes de conocer a esa mujer, Diez solía preguntarse si la vida "¿debe ser siempre, ha de ser siempre un esfuerzo por situarnos en el centro de las cosas que nos tiranizan y nos separan de la posibilidad de buscar en nosotros todo cuanto nos falta? ¿O bien ha de ser, a la inversa, una negación sincera a dar por nuestro aquello precisamente de lo que carecemos?" "De todos los errores, el peor es escaparnos hacia el margen de los hechos en que estamos envueltos o incrustados." Diez había tratado, por lo mismo, de alejarse de la periferia de las cosas, tendiendo a buscarse en ese centro de sí donde le parecía existir positivamente. Había llegado a confesarse que "a esa altura de su vida lo que le pasaba era que se sentía fracasado de contactos con espíritus incitantes. A la larga, su existencia no fue más que una tentativa rodeada de la imposibilidad misma de hacerla acto. Y ahí estaba, tomando té todas las tardes en un sitio aburrido y soso, como quien tiene en el sitio más absurdo del mundo no un encuentro con el destino, sino un encuentro con el destino que él se ha figurado y anunciado."

Todo eso nos presenta a Diez como un hombre privado de sí mismo, o sea en permanente posibilidad de ser alguno; "lo que realmente le preocupaba y le importaba era el intercambio humano, la posibilidad de trascenderse, de escaparse y hallarse diferenciado y enriquecido en otra persona". He allí el móvil profundo de su posesión. Diferenciado y enriquecido en otra persona sólo es posible de una manera ideal, o mejor: por la realización de un acto de amor que se integra en lo otro, dándose. Con seriedad y sinceridad va hacia Irène, pone en ejecución toda una sutilísima trama de abordajes hasta que logra ser tolerado como acompañante y luego, siempre tolerado, como amante. "Él la fue sintiendo necesaria, cada vez más necesaria. Lo carcomió la impaciencia. Empezó a necesitarla como la tierra al agua, como el cocimiento a la sal, seguro de que en ella estaba lo que buscaba, que en ella podía escaparse de él o prolongarse." Ella le cuenta la historia de sus días sudamericanos...

"Fue una unión extraña en la que los dos aparecieron con algo así como una prisa por ir a otra cosa que no eran ellos, por encontrarse en un tercer punto, o en un cuarto infinito punto por donde se liberaran o evadieran. En rigor casi pasaron inmediatamente del primer choque sensual a ese otro dominio, por así llamarlo intelectual." Así expresa el autor el irónico desenlace —irónico en el sentido del desencuentro fundamental con lo que Diez esperaba de aquella unión amorosa con Irène— que viene a confirmarlo en lo que ya él sospechaba de la condición de la vida individual, es decir: su intrasferibilidad esencial. Ni el desgano moral de la mujer, ni, en el fondo, su propia finalidad no sustancialmente erótica, bastan para mostrar la hondura de su desencuentro en aquel episodio. Sólo tras reiteradas experiencias con Irène —la mujer en quien esperaba prolongarse e integrarse— logra entrever que la forma inscripta en nuestra existencia no puede salir de nosotros; no puede, ni aun en el amor, trascender de nosotros. Como claramente nos lo dice su autor, Diez perseguía —por la mera posesión— la unitotalidad con el principio opuesto; mas, aunque el fracaso le venía ahora de la unión con una mujer que precisamente buscaba eso mismo, pero a través de otro ser ya ausente de la vida, y que, por ello, muestra todas las apariencias de la fri-

gidez, el fondo de la cuestión es otro: la impenetrabilidad constante de lo otro, la no trascendencia del yo respecto del ser en que nuestra elección, tal vez, cifra la prolongación de la vida. Diez, en un rapto de angustia, se lo había confesado frente a su taza de té; y ya hemos visto de qué manera su propia individualidad se opone al logro de la síntesis, aun sin contar la actitud prescindente de Irène. Eran actores aislados, presos en el furor de no hallarse en el fondo de la posesión; sin aperturas hacia el tránsito fecundador del principio opuesto, en el que Diez soñaba con legitimar la individualidad con sacrificio de su egoísmo. Pero no había calculado que ese sueño significaba disponer de una libertad extraña al fuero humano; en la posesión de aquella mujer —acaso le pasara lo mismo con todas las demás— no hallaba su liberación, sino la sorpresa de su propia estructura inenajenable, ese destino mismo que a Diez le había parecido una vez una cosa apropiable, "elegida por mandato entre las cosas no mandables".

Pero al fin, burlado en su afán de poseer, de individualizarse, Diez retorna otra vez a su Rumpelmayer, a seguir "midiendo su vida con cucharaditas de café", azorado ante sus propias "visiones y revisiones, antes del té con las tostadas", a la espera de otra aventura existencial.

Si procuramos adentrarnos un poco más en este libro, no tardamos en discernir, que, aparte del contenido específicamente literario y estético, trasparece en él un contenido espiritual valioso, por el cual Mallea nos muestra un aspecto renovado de su concepción de lo individual humano, esta vez orientándose en una trascendencia muy peculiar, que, aunque implicada ya en sus novelas y ensayos anteriores, se nos presenta ahora en la forma de una clarificación de valores subjetivos cuya realización es sólo posible en el juego de la convivencia.

Ante la perplejidad de la propia existencia, el hombre se formula preguntas radicales cuya respuesta parece estar en la misión trascendental que el autor asigna al espíritu, en orden a la configuración del destino personal, pero siempre como resultado de la comunicación con los otros destinos, es decir en la convivencia, a la que el sujeto adviene tras meditada concentración en sí, tras una intimidad con el ser en la que ha clarificado para sí los elementos existenciales básicos de su vida estrictamente personal. En ese estricto estar solo consigo, es cierto que tal vez le sea dado tocar el fondo de su verdad, pero es cierto también que pierde la posesión de la verdad personal de sí, la cual sólo es posible en ese abrirse recíproco de dos seres, hecho-clave para el que Mallea reserva una respuesta de signo negativo. Ese trascendental reclamo de comunicación, que el autor coloca en la base de su obra, no reviste un carácter de obligación moral o social, sino que es una necesidad metafísica subordinada a su concepto de la existencia humana. Esa comunicación, en ocasiones, acerca a dos seres que luchan por alcanzar aunque de manera precaria, pero de intención absoluta, la plenitud de su más profunda realidad personal. Sin embargo, cualquiera de los dos actores está expuesto al riesgo de una situación demasiado idealizada, demasiado irreal, que se da cuando aquella verdad personal obtenida en el retiro a lo más profundo de uno mismo —verdad que no se alcanza del todo sino en la convivencia— choca con la gregaria vulgaridad de lo convencional, con otro ser o hasta con una comunidad no imantados en la misma necesidad de verdad personal recóndita.

En los tres relatos de este libro —como en la parte medular de su obra restante— Mallea insiste en ese desasosiego de comunicación, ya sea de individuo a individuo,

ya de individuo a comunidad. Plantea la crisis del individuo en problemas personales que, desde luego, apuntan a una situación general de conciencia o, dicho mejor: de certidumbre ante el vacío inminente, o de recaída en ese vacío; asevera la necesidad de una existencia espiritual profunda, y a la vez parece decirnos que esa verdad personal tiene valor en sí sólo para quien se atreva a alcanzarla, porque, en el fondo, la aventura de integrarla y fecundarla con la de otro ser mediante la comunicación, está llamada a un seguro fracaso, a una desilusión, y a ser algo así como un lujo de pocos elegidos —los mejores, sin duda—, un símbolo de absoluto valor individual y a la vez de la apatridad espiritual de nuestro tiempo.

N. SILVETTI PAZ

JORGE GUILLÉN: *Maremágnum* (Sudamericana, Buenos Aires, 1957); *Viviendo y otros poemas* (Seix Barral, Barcelona, 1958).

Hay nombres de tan claro significado que nos fuerzan a cierto tipo de esperanza, hasta el punto de permitirnos considerar lícito el desengaño cuando lo que ellos nos ofrecen, aunque de excelsa calidad, difiere de lo ya preconcebido. Entre esos nombres figura, para mí, el muy alto de Jorge Guillén. Desde que conocí su primigenio *Cántico* y los poemas que aparecen en la ya histórica *Antología de Poesía Española 1915-1931,* de Gerardo Diego, me habitué a encontrar sobre su nombre esa dura diafanidad de sus versos, tallados en los definitivos biseles de la luz poética, donde una inteligencia de tal perspicacia como para permanecer en guardia incluso contra ella misma, sabía aventurarse al merecimiento de una gracia no del todo gratuita. Apuntaba, como él decía en la carta a Fernando Vela que sirve de introducción a sus versos en el mencionado florilegio, a "una" poesía bastante pura *ma non troppo.* Bastante pura, sin embargo; elaborada a costa de cierto tipo de dureza conceptual que hacía más vivas sus aristas, más definitivas sus estrofas. El *ma non tropo* iba sin duda a cuenta de humilde reconocimiento de las imposibilidades últimas de su verdadero propósito. Acaso por ello la poesía de Jorge Guillén no alcanzara toda la difusión de las de otros de sus compañeros de empresa por más desasida de lo inmediatamente considerado como real y "humano".

La presencia de una colección de poemas de Jorge Guillén me aseguraba de antemano una fruictiva seguridad de exactitudes, de calidades contrastables, de trasparencias refulgentes, en las que la falta de todo estorbo conceptual facilitaba el gozoso paso de lo poético. Y he aquí que me encuentro, luego de larga falta de frecuentación con el poeta, con este *Maremagnum* cuyo nombre parece justificarse a sí mismo, por la extensión, profusión y diversidad de lo que contiene, por la distancia —muchas veces relativa, sin embargo— con lo que el nombre de su autor nos había habituado a esperar de él. Aunque en muchos de sus "tréboles" perdura esa inviolable dureza característica de sus estrofas:

Gracias, tarde ya de jueves,
Por esa copa de vino
Del sábado que ya bebes

predomina en este libro una turbulencia de tipo existencial, un ansia de penetración, no tanto "hacia dentro" como nos tenía acostumbrados, sino "hacia lo hondo" despreocupado de luminosidades, e incluso tanteador de oscuridades y reconditeces con evidente intención ahora de una "poesía bastante impura", aunque también *ma non troppo,* porque es evidente que su autor no puede desligarse de cierta perfección formal que "imperfecciona" su apetencia de impureza.

Por una de esas casualidades que puede deparar el azar de las lecturas, llega hasta mí, cuando consideraba desorientador este cambio en la poética de Guillén, su libro *Viviendo,* editado en Barcelona, a modo de breve antología personal, en cuyo comienzo encuentro esta aclaración: "Al autor de estos versos le complacería reunir su obra poética en tres libros: *Cántico, Clamor, Homenaje."* Luego de lo cual especifica cuáles de los poemas comprendidos en *Viviendo* considera pertenecientes a esas tres direcciones, y me encuentro con que los que figuran a su vez en *Maremágnum,* pertenecen a la segunda. Así, pues, al poeta de *Cántico* lo vemos en su afán de *clamar* en las turbulentas estrofas de *Maremágnum.* Es como si de pronto se hubiera considerado prisionero de su perfección formal y hubiera necesitado quebrar a gritos su equilibrado milagro. Pero no siempre lo logra. Véase qué reminiscencias de *Cántico* en este "El viento, el viento":

¡Aires que se precipitan
Ciñéndome, conduciéndome,
Yo arraigado, por los aires!

Viento, viento, viento, viento:
Tú me inventas, yo te invento.

o en el soneto final "Sueño Común", cuyos dos tercetos son éstos:

Este sueño común de muchos seres
—Humanos, vegetales, animales—
Crea, por fin, la paz tan deseada.

Cuerpo tendido: todo en paz te mueres
Negando con tu noche tantos males,
Rumbo provisional hacia la nada

rematan en el admirable verso con que concluye *Maremágnum.*

Parecería que el desceñimiento final que correspondiera en verdad a ese nombre, y al "Clamor" a que se aspira, le estuviera, en última instancia, vedado a Guillén. No seré yo quien lo lamente. En sus momentos de máxima tensión humana, aún le asiste la musicalidad. Abandona la forma estrófica ordinaria en él, pero la medida de cada verso permanece perfecta y su coherencia no le deja ni siquiera en los arrebatos más dolorosos. En su poema "Guerra en la paz", donde resume en forma magistral la angustia de esa idiota "guerra fría" en que nos debatimos, permanece la medida metronométrica consustancial con su poesía, que en nada dificulta su expresión, y antes la ayuda, como podrá juzgarse en este trozo:

¿Jehová, Jehová nos embarulla
La Historia,
Lejana de las nubes?

Hombres, hombres expertos, sagacísimos
En oficinas, en laboratorios,
Alrededor de mesas
Y mapas
Preciosamente límpidos,
Unos hombres sujetos a engranaje,
A deber cotidiano
Laboran —no hay tragedia— con minucia
Muy gris.
¡Candor, candor! El técnico
Nada más obedece.

¿A quién? ¿Quién da las órdenes terribles?

Frente a esa insensata irracionalidad de lo racional que trabaja "con minucia muy gris" sin saber en verdad a quién obedece, no se autoriza el desmelenamiento, la inarticulación del grito que cabría esperar del título genérico: "Clamor". Forzado por su destino de mesura poética, Guillén continúa midiendo irreprochablemente sus versos, distribuyendo los acentos, incluso en versos como éstos:

Tú, yo, todos los otros
Sí saben, sí sabemos.
Absoluto el horror.

Cadáveres, cadáveres, cadáveres.

Su clamor resulta humano justamente porque frente a la visión apocalíptica sabe conservar el don de la inteligencia rectora y clarividente. Su *Cántico* se regocijaba con el "en sí" del mundo, con el feliz equilibrio del ser, siempre primaveral, del "estar" en la renovada maravilla de lo circunstancial que es algo más que pura circunstancia por como se entrevera con nuestra vida. Y además, como corresponde a toda actitud en verdad inteligente, no falta detrás de su despejado mirar cierta chispa de contenida ironía que, si no aflora del todo, a veces no alcanza a ocultar su evidencia:

Eruditos: acercaos
Más todavía a los hechos
¡Que bien vais a ver su caos!

Extraordinario es en este sentido su largo poema "Luzbel desconcertado", en cuya quinta parte resplandece de virulento humor el casi diálogo entre el Gobernador y el Gran Poeta. *Maremágnum* testimonia un inesperado modo de ser de Jorge Guillén, pero al mismo tiempo verifica su unidad esencial, y como dentro

de su gran capacidad poética estaba incluido lo inesperado, sin desmentirla. En el pasmado aire de eternidad de su *Cántico* ha irrumpido el soplo impuro del tiempo, pero se advierte que tras las apariencias de lo Actual, con todas las insuficiencias de lo provisional, perdura su primigenia vocación de esencialidad. En *Viviendo,* la parte que corresponde a su confesado "Homenaje" se titula justamente "Tiempo Perdido" y es una recreación de una fábula de Ovidio correspondiente a la XIV Metamorfosis. La perdición del tiempo asume el aspecto del retorno a lo definitivo. Bien significativo es este terceto de uno de los sonetos que integran el poema:

Habla o grita o resurge en estallido
De cólera hacia un aire articulado.
Caótico es un orden siempre interno.

Parecería confesar la necesidad humana de comunicación: "Caótico es un orden siempre interno", pero, al propio tiempo, su mismo "estallido de cólera" va "hacia un aire articulado", coherente y musical. Su necesidad de expresarse queda también definida en otro de los sonetos del mismo poema:

Es todo preferible a la tortura
De afrontar esa nada tan oscura
Que me fuerza a morir, a que me calle.

El gerundio del título de este libro *Viviendo* queda así identificado con el de "Cantando", puesto que para este auténtico poeta —acaba de decirlo— callar equivale a morir. Poetas hay para quienes, agotado su caudal de canto antes que su existencia física, insistir en cantar es un modo patético de proclamar su muerte verdadera, de hacerla irrevocablemente explícita. Dichosos los que como Jorge Guillén pueden titular dignamente su producción con esa dinámica vigencia, sin temor de ser desmentidos.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

RICARDO GULLÓN: *Conversaciones con Juan Ramón* (Taurus, Madrid, 1958).

En materia de libros sobre "conversaciones" hay dos ejemplos límites, ambos insuperables: los *Diálogos* de Platón, en los que un genio, llámese Sócrates o su presunto amanuense Platón, pregunta a inteligentes sofistas para ir reduciendo sistemáticamente al absurdo sus originales supuestos, y las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, en las que el genio es abordado por un mediocre para darle ocasión de lucimiento. No haré a mis lectores la ofensa de aclararles de qué lado está el genio y de cual la mediocridad en este caso. En los dos ejemplos mencionados se manifiesta un desnivel en los espíritus que hace que tales conversaciones sólo lo sean de modo aparente, puesto que en verdad son monólogos con la debida "apoyatura" para acordarles cierto interés dramático al ya insuperable in-

terés conceptual. Las conversaciones de Ricardo Gullón con Juan Ramón Giménez, que forman el texto de este libro que tengo entre manos, son en verdad conversaciones, y en ello estriba tanto su excelencia como lo decepcionante de su contenido. Son conversación, porque pese al propósito de modestia de su promotor, aquella abismal diferencia de nivel que señalé en los libros antes mencionados no existe. Acaso bastaría para que apareciera, que en lugar de conversar, ambos se hubiesen puesto a escribir poemas. Ignoro cómo serán los posibles de Ricardo Gullón, y desde luego no debe tomarse esta opinión mía en su desmedro, sino como manifestación del altísimo valor que concedo a los de Juan Ramón. Pero ni Gullón tiene la obsecuente rendición de un Eckermann, ni Juan Ramón la deslumbrante genialidad intelectual de un Goethe. Si a un rosal ("No la toqueis ya más / que así es la rosa") se le sometiera a un interrogatorio sobre su procedimiento para formular belleza o destilar esencias, es seguro que poco se sacaría en limpio de sus imposibles respuestas, lo que no le impediría seguir deleitándonos con sus capullos. Juan Ramón (autor de algunos de los poemas de mayor sutileza poética de los escritos en nuestro idioma, e incluso en cualquier idioma) no era en modo alguno un analizador capaz de revelarnos el desarrollo interno del prodigio. Sus opiniones sobre poesía están muy por debajo de su poesía, y si de la propia pasamos a la ajena no mejoramos demasiado las cosas. A veces me daba, durante la lectura, un poco de impaciencia, porque se me ocurría que acaso el interés del libro subiría de pronto, si Gullón abandonara su correcta actitud de suscitador y se pusiera a responder por su cuenta. Doy fe, apoyándola en mis recuerdos personales durante la permanencia de Juan Ramón entre nosotros, de que la atmósfera, no sé si correspondería decir "el aura" juanramoniana, está perfectamente conseguida. Emanaba de ella una especie de suavidad bondadosa, y al mismo tiempo empecinada en sus propios pareceres, algunos de los cuales se sospechaban infantilmente obstinados en remotos enconos, una dulzura muy en relación con la que el menos sensible no puede dejar de reconocer en *Platero* o en sus *Sonetos Espirituales,* pero, al mismo tiempo, un desarrollo intelectual que no guardaba relación con aquel desproporcionado valor poético. Volviendo al ejemplo de Goethe, diré que en él se dio como en nadie el equilibrio prodigioso entre el poeta y el pensador que en Juan Ramón quedaba roto muy a favor del poeta.

Sus oponiones acerca del Modernismo poético, son, por lo menos, antojadizas. Para comenzar procede con esa arbitrariedad, muy hispánica por cierto, que consiste en alterar el valor asignado hasta entonces a la palabra Modernismo. Claro está que ello resulta imprescindible cuando se procura revitalizar el sentido de una palabra o de lo que ella declara, pero si al ir a estudiar un fenómeno objetivo, tal como fue el Modernismo literario de comienzos de siglo, se procede a asignar a esa palabra otros alcances distintos de los habituales, se problematiza el asunto mismo de lo que se intenta considerar. En cierta discusión alguien me aseguró que el Renacimiento comenzó en el año 1200. Por supuesto que lo que con ese nombre distinguimos no tuvo un punto y hora de partida, pero si de algún modo esa palabra ha de servirnos para entendernos, o dejar de entendernos, sobre lo que quiere significar, tenemos que mantenerle, provisionalmente al menos, una cierta estabilidad que nos permita establecer sobre "qué" estamos hablando. Cuando Juan Ramón nos presenta a Unamuno como uno de los poetas fundamentales del Modernismo hispánico, confieso no entenderlo. Unamuno, por ir a contrapelo en

todo, es más bien el antimodernista nadando contra corriente en pleno modernismo. Y cuando se dilatan los términos del Modernismo hasta incluir en él a Bécquer, entonces se tiene un poco la sensación de penetrar en el secreto que se reduciría, por parte de Juan Ramón, a decir: "El Modernismo soy yo y todo aquello que de algún modo me gusta en poesía." El rigor sistemático que pudiera haber justificado el desarrollo de estas conversaciones, falla, a mi entender, por estar muy lejos de aquel otro maravilloso rigor poético que es el mayor encanto de Juan Ramón.

Hablar con Juan Ramón fue para mí una dicha, no por lo que decía, sino por aquella fluencia como de manantial que tenía su palabra viva, tan identificada con la de sus poemas. Su contenido, decantado en la comprobable densidad de un libro, no puede mantener esa felicidad. Ricardo Gullón ha hecho lo que ha podido. Incluso ha creado alrededor del poeta y de su inolvidable compañera Zenobia todo el ámbito de la isla de Puerto Rico donde terminaron sus días. Dentro de su luminosidad tropical se destaca, como por contraste, la gracia mediterránea del Yo que acompañó a *Platero*. Se advierte cómo el autor presiente que algo va a defraudar a sus lectores en sus *Conversaciones con Juan Ramón* y se anticipa a remediarlo mostrando la figura viva, y en sus último días, del poeta. Esto está plenamente, y casi diría dolorosamente conseguido. Una hermosa colección de fotos de Juan Ramón y Zenobia aumentan con su valor iconográfico el interés de este libro.

E. G. L.

Cinematógrafo

Un film de Luchino Visconti

Con frecuencia el cine adapta novelas famosas. Stendhal, Dickens, Tolstoy, Víctor Hugo y Dostoievsky son los autores preferidos del siglo pasado. Ello se debe, tal vez, a que en sus novelas la fuerza pasional alterna con la acción. Cualquier persona que se interese en el cine y conozca —o meramente recuerde— las grandes obras elegidas sabe que trasladadas a la pantalla dejan, casi siempre, un saldo pobre. Si es una novela de mucha acción, el estudio de las pasiones, el mundo interior de los personajes habrá de sacrificarse a lo meramente espectacular. Así ocurrió con la versión cinematográfica de *La guerra y la paz*. Si los personajes pertenecen a un mundo regido por oposiciones violentas de bien y mal, orgullo y humildad, altruismo y egoísmo, en su afán de clarificar la dialéctica del autor y de sintetizar las frondosas páginas del original los adaptadores naufragan en un mundo de absurdos donde los protagonistas sólo parecen conocer la histeria o la estulticia. Ejemplo de esto último es la caricatura que presentó el cine norteamericano de *Los hermanos Karamazov* en la cual el más falso histrionismo y la falta de criterio, buen gusto y respeto macularon despiadadamente una de las novelas más extraordinarias que haya producido el genio del hombre.

Una excepción ha sido la película que Luchino Visconti dirigió hace dos años, basada en *Las noches blancas de Dostoievsky,* que aquí se dio a conocer con el título no muy adecuado de *Puente entre dos vidas.*

La labor de Visconti señala un trabajo excepcional y digno de ser tenido en cuenta por muchos directores que eligen un texto famoso. *Las noches blancas* pertenece a la primera época de Dostoievsky. Aún no había escrito *Humillados y Ofendidos,* la primera de sus grandes novelas. Pero hay en ese relato conmovedor y poético mucho del mundo interior y apasionado que el novelista llevará luego a sus últimas consecuencias y posibilidades. Es un relato breve, un cuento más que una novela, una larga confesión en que el protagonista nos narra la aventura casi fantástica de un amor que se frustra en el momento de alcanzarlo. La esperanza lo mantiene con alegría y temor durante cuatro noches. Es al final de la cuarta noche que todo se derrumba y el Soñador asiste al más desolado despertar.

La palabra Soñador no ha sido elegida arbitrariamente. El relator se llama a sí mismo con ese nombre. "Un soñador —dice— es un ser que conoce apenas la vida real. Le gusta frecuentar lugares solitarios y extraños alumbrados no por el sol cotidiano sino por otro sol nuevo, creado sólo para esa clase de soñadores, y que reluce de un modo distinto, con otro fulgor que en el resto del mundo."

En la primera de esas noches blancas el Soñador (que en la película se llama Mario) encuentra a una joven desconocida, Nástenka (Natalia en el film). Ésta espera a un hombre que le ha prometido volver después de un año de ausencia para hacerla su esposa. Es casi un juego de espectros. Ninguno puede darse al otro hasta que se compruebe si el Ausente cumple su palabra y asiste a la cita. Cuando el Mario-Soñador cree que esa especie de fantasma, único obstáculo a su amor, no existe más que en la imaginación de Nástenka, o que no regresará en el caso de existir realmente, cuando incluso la- joven comienza a perder la esperanza en el retorno del Ausente, cuando los dos jóvenes están casi convencidos de que pueden vivir plenamente su amor, en medio de la noche blanca aparece el Ausente y deja al Soñador con el recuerdo de lo que pudo ser. Antes de despedirse la joven aprieta sus labios sobre los del Soñador como testimonio de su profundo cariño y de su gratitud. Para Dostoievsky ese beso representa el único recuerdo que hará feliz al solitario y tímido enamorado. *Nessun magior dolore...* Dostoievsky demuestra mayor magnanimidad, pues el relato termina con estas palabras: "Bendita seas por el momento de ventura y felicidad que diste a otro corazón solitario y agradecido! ¡Dios mío!... Todo un momento de felicidad, ¿no es bastante para colmar una vida?"

Y ahora pasemos a analizar el trabajo de adaptación de Visconti. En primer lugar, con inteligente criterio trasladó la acción a la época actual. La pasión revive en una ciudad moderna y con seres de hoy. Mejor dicho, no revive sino que continúa, como si nunca pudiera morir. El conflicto sentimental que Dostoievsky planteó en 1848 se repite en 1957. Y es éste el primer acierto. El segundo es la habilidad con que mueve la cámara, distribuye los personajes, "ambienta" las escenas, levanta los decorados (el film fue rodado en estudios, incluso los exteriores), ilumina los rostros y los objetos. De admirable debe calificarse la manera con que presenta los numerosos *racconti.* La materia cobra vida y permite el paso del tiempo entre un recuerdo y otro. Así, una pared enfocada en la calle se trasforma en seguida en la pared de una habitación donde continúa el relato; el rostro de la protagonista enfocado en primer plano al principio de una toma continúa (sin cambiar de posición la cámara) en un tiempo y un lugar distintos. De esta manera el espectador asiste a dos procesos del tiempo.

Igualmente, el aspecto poético del relato, la ilusión del ensueño y de la reali-

dad, están dados por tomas amplias que presentan simultáneamente aspectos reales y aspectos casi fantásticos. Visconti recurre para ello a telones y decorados. Presenta en la parte superior de la escena un cielo de nubes alargadas y oscuras cruzadas por franjas claras, como los cielos de El Greco, mientras en la parte inferior la vida cotidiana y real sigue, inmutable, su curso. Dos escenas resultan memorables: la caída de la nieve en el último acto y la del baile en la taberna. En la primera, la noche comienza a perder su lobreguez, la tierra pasa del negro al blanco, los objetos materiales pierden sus detalles, los árboles y las casas desdibujan sus perfiles, mientras el alma de los dos jóvenes, como la realidad que los cobija, comienza a trasformarse lentamente. En el baile, realizado con tal precisión que no es extraño pensar que un coreógrafo experto lo ha preparado, la cámara enfoca los rostros, los brazos y los cuerpos de los bailarines con el más depurado virtuosismo. Es ésta una escena de antología.

Entre los aspectos discutibles del film pueden señalarse el exceso de diálogos en escenas que no lo requieren, la repetición de algunos enfoques y ciertas alteraciones del texto original, como la escena en que Mario rompe la carta que Natalia le confió para ser entregada al hombre que espera. Desde este punto de vista riguroso puede objetarse, también, la inclusión de la prostituta que no figura en el relato de Dostoievsky. En cambio resulta extraño que Visconti no haya sacado más partido del encuentro en la Opera donde se representa una escena de *El Barbero de Sevilla* similar a la que pronto vivirán los protagonistas. Excepción hecha de estos dos detalles, el film tiene valores perdurables. La labor del iluminador Giuseppe Rotunno es excelente. El gris, el blanco y el negro están combinados con arte y refinamiento. Hay influencias de ciertas películas suecas de estos últimos años, pero lo que más me ha recordado es al primer von Sternberg, su esteticismo depurado y su escuela derivada del expresionismo alemán. La música de Nito Rotta ha sido administrada con economía y buen criterio (un solo tema sirve de enlace para las situaciones sentimentales y se repite como "leit motif" en los pasajes decisivos). En otros momentos Visconti (también como lo hacía von Sternberg) recurre a ruidos y sonidos de la ciudad: las motocicletas, las campanas, la lluvia, sirven de fondo sonoro.

La labor de los dos intérpretes principales, María Schell y Marcelo Mastroiani, excelente. En cuanto a Jean Marais, impávido en su máscara fría, no es precisamente el suyo un trabajo digno de recordar.

CARLOS COLDAROLI

EL FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE CANNES

Creo que toda concentración de personas que practican el mismo oficio, y de obras que muestran la labor de esas personas, tiene sentido sólo a condición de que demuestre una tendencia o por lo menos una premonición hacia lo que ese oficio y esas obras vayan encaminándose en su evolución. En este sentido, lo mismo que en el otro, el exterior —los *dinners* de gala con canciones de Ives Montand y la rivalidad de las delegaciones en sus despliegues de recepciones—, el Festival Cinematográfico de Cannes 1959 ha sido un éxito.

La reunión de los jóvenes directores de películas, realizada después del Festival, defendiendo su profesión de fe, es una señal de la renovación del nuevo cinema-

tógrafo. Diez y siete directores dispuestos a luchar por la libertar absoluta en la elección del tema y de los intérpretes. Entre ellos se encontraba Allain Resnais —ya un anciano entre estos jóvenes, 37 años, autor de varios cortometrajes, la mayoría de las veces prohibidos por la censura—, director de un film que se proyectó durante el Festival en el Palacio del Festival pero *hors du Festival*: *Hiroshima mon amour,* que tanto sigue dando que hablar en París.

Ésta es una película con defectos pero que tipifica la evolución del cinematógrafo del futuro. Es un cuento maravillosamente dicho por la actriz Emanuelle Riva, un texto que personalmente considero lejos de la perfección en cuanto a estilo, ilustrado por esta actriz y por un gran actor japonés; una historia de amor que desemboca en la locura y ésta en otra historia de amor. Pero, sobre todo, *Hiroshima mon amour* es una experiencia cautivante y osada: la de presentar un texto literario sin estar convertido en guión, propiamente dicho, e interesar asimismo al público. Las atroces actualidades de Hiroshima están como pegadas a esta historia completamente interior, de modo que el todo forma una especie de *collage* surrealista que produce un efecto de profundidad y de magia.

Otro de los jóvenes directores que se ha expresado con un lenguaje propio es Francoise Trouffaut —27 años—, en su primer film, *Cuatrocientos golpes,* que recibiera el premio a la mejor dirección. Es un film autobiográfico y en cierto sentido anticinematográfico con momentos extraordinariamente logrados. Se trata simplemente de unas cuantas semanas de la vida de un chico en un mundo de adultos que juzgan y condenan; es, quizá, menos que un film común en el sentido arquitectónico de su composición y de su construcción, pero mucho más en profundidad. Es una acusación a nuestro egoísmo y a nuestra incomprensión de adultos. Un momento del film, cuando su protagonista, el maravilloso actor de 12 o 14 años Jean Pierre Leaud, está en primer plano ocupando toda la pantalla en cinemascope y una voz femenina le hace preguntas psicoanalíticas, resulta inolvidable. Trouffaut no escribió las frases que Jean Pierre debía contestar; simplemente dejó que en el chico afluyera su subconciente.

Observé el rostro contraído de la madre, después del estreno. Jacqueline Perrier —actriz de cine— tiene el mismo tipo físico y en apariencia una psicología idéntica a la madre de la historia cinematográfica.

Jean Cocteau hizo todo lo posible para que este film obtuviera la Palma de Oro; el jurado, cuyo presidente es el jovial y reciente académico Marcel Achard, decidió otra cosa. Cocteau sigue enamorado del cine, esa musa joven y un poco desconocida —dice él— a la que se le piden demasiadas cosas, dinero, pongamos por caso, lo que consideraríamos irrespetuoso siquiera mencionárselo a las otras musas ya con una edad respetable. Actualmente Cocteau está subyugado por Les Beaux, la ciudad medioeval de la reina Juana —ahora sólo ruinas, magia, fantasmas— y está filmando allí su *Testamento de Orfeo.*

—En el cine —dice el poeta— lo inasible, lo abstracto es el dinero; lo único seguro y concreto es el arte.

El joven Trouffaut se pronuncia en contra de los técnicos de cine: "Ese grupo un poco barroco no puede estar de acuerdo con nosotros. Sin embargo hemos hecho con ellos una pequeña transacción: el equipo de técnicos es admisible si está compuesto por una sola persona."

Los *Cuatrocientos Golpes* pertenece al grupo de películas de tipo alegato, como *Compultion,* norteamericana, en la que Orson Wells encarna magistralmente la figura de Jonathan Wilks, ese gran abogado de causas perdidas, amigo de Orson, que en la vida real defendiera el mismo caso tratado en la película, y que tanto conmovió la opinión de Chicago en 1924. Dos estudiantes de familias muy ricas,

jóvenes brillantes, devotos de Nietzsche, mataron a un chico sólo para demostrarse a sí mismos el poder del superhombre, el *acto gratuito,* el crimen perfecto. Un film apasionante donde el público participa y toma partido. ¿La pena de muerte debe o no ser abolida? En la conferencia de prensa tomaron parte un jurista, un psicoanalista y el autor del libro, Mayer Levin y, naturalmente, los periodistas, en un ambiente tan tenso como el de cualquier tribunal.

Orson Wells y los dos jóvenes actores Dean Stockwell y Bradford Dillman se llevaron el premio a la mejor interpretación masculina.

La Palma de Oro la obtuvo, como es sabido, el film de Marcel Camus, *Orfeo Negro,* indudablemente, la película más cinematográfica de todas, poética, pictórica, tierna y, además, un completo documental sobre el carnaval de Río de Janeiro.

Marcel Camus —46 años— ha sido pintor y escultor y su sentido plástico y hasta decorativo no deja de verse en su película, aditamentos éstos que acaso la hagan ganar en belleza y perder en profundidad. Un hermoso film que se ha detenido demasiado en lo folklórico y en lo típico.

Marcel Camus es un hombre sencillo con un gran amor a la humanidad; ha esperado siete años antes de realizar el film que deseaba. Por otra parte, ésa es la proeza que han llevado a cabo los jóvenes directores frente a la idiferencia del público y a los 24 films policiales que cada año salen de los sets franceses.

Quisiera hablar ahora de una película que me ha entusiasmado, *Nazarín* —la novela de Galdós realizada por Buñuel—, un film que no ha gustado al público en general y que, sin embargo, será tal vez el que más perdure. Sus fotografías de pueblos e indios mexicanos tienen una relación directa con la psicología de sus personajes de una realidad interior, recreada, que va más allá de su mundo, a esferas más altas. Su protagonista lleva en sí la amalgama desvalida y bravía de que está hecha la sangre del hombre. La historia del cura y su fe herida por la injusticia es la historia de todos los santos y los hombres, y si Buñuel quiso mostrar el escepticismo, algo en él —su arte o su alma— lo sobrepasó.

Resulta estimulante que en México exista un productor como Barbachano Ponce, que solamente se interesa por las obras de arte. *Nazarín,* presentado en el Festival a la tarde, sencillamente ha salvado a México de la visión de barbarie y folklore en que nos había hecho caer *La Cucaracha,* estrenada con gran despliegue de lujo, bailes y canciones de mariaches en la película y fuera de ella, en pleno Festival.

Nazarín recibió un premio internacional.

La Garza Blanca es el film japonés del famoso director Teinosuke Kinogasa, de corte romántico y de una belleza inolvidable, que recibió una mención especial. Tiene la gracia y la elegancia de las más finas estampas japonesas.

La película británica *El Cuarto de Arriba,* de corte teatral, con el gran actor shakespeareano Laurence Harvey y la trágica francesa Simonne Signoret, es una película apasionante; la labor de Simone Signoret ha realizado el milagro de trasmitir el placer y el dolor del mundo en la pantalla; ha merecido el premio femenino de interpretación.

Las películas argentinas fueron bien recibidas. *Zafra* tiene algunos aciertos, como el encuentro del coya con su novia después de un año de ausencia y el grito del guagua invisible, colgado de la espalda de ella, el grito de la revelación. Además tiene aciertos de fotografía y de segura dirección. En la conferencia de prensa se discutió la psicología unilateral, sin matices, de algunos de sus personajes y también se comentó el coraje de mostrar en esa película una zona asolada, como en *Viñas de Ira.*

La Primera Fundación de Buenos Aires perdió algo de su gracia en la versión francesa pero su humor y su originalidad llevan en sí ese elemento experimental

y esencial que hace que un Festival pueda llenar su cometido. Esta película seguirá siendo exhibida en el extranjero.

Y ya que mencioné un cortometraje no puedo olvidar *El Pescado Rojo,* de Sechan, encantador y poético, *Los mosaicos Tunecinos,* el *Entreacto a la luz de las Candelas,* holandés, y otros como *Las mariposas no viven aquí,* hecho a base de dibujos de niños de un ghetto checoslovaco, pequeñas realizaciones de arte que sería largo enumerar.

"El cinematógrafo es el intérprete más poderoso del mundo irreal" ha dicho Malraux.

Ésa es, precisamente, la maravilla de la fotografía animada que se ha trasformado en un arte nuevo y grave, como debe ser la juventud.

"Que la fuerza de sus imágenes no nos engañe —sigue Malraux—. El cine debe ser el intérprete de ese mundo que simula parecerse a la realidad pero al cual la realidad no se le parece."

LUISA MERCEDES LEVINSON

ÍNDICE

De la cartilla al libro, por *Victoria Ocampo* 1
La luna, por *Jorge Luis Borges* 13
Amén, por *Eduardo González Lanuza* 21
Llamamiento; Jano, por *Alberto Girri* 22
Hacia una interpretación del hombre James Joyce, por *Carlos Altschul* 24
Sobre el origen de "Finnegans Wake", por *Joseph Prescott* 36
La terraza, por *Helena Muñoz Larreta* 40

CRÓNICAS

El caso "Lolita" 44
Encuesta de SUR 45
Declaración de la SADE 72
Declaración de un grupo de intelectuales 73
Levantamiento de la censura en Inglaterra 74
Nigel Nicolson: El caso "Lolita" 75

NOTAS

V. O.: Carlos Reyles (hijo) 76

LIBROS

N. Silvetti Paz: Eduardo Mallea: "Posesión" 77
Eduardo González Lanuza: Jorge Guillén: "Maremágnum"; "Viviendo"; Ricardo Guillón: "Conversaciones con Juan Ramón" 83

CINEMATÓGRAFO

Carlos Coldaroli: Un film de Luchino Visconti 88
Luisa Mercedes Levinson: El Festival Cinematográfico de Cannes 90

Este número 260
de SUR se terminó de imprimir el
día 29 de setiembre 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 por 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

CENTRO

publicación periódica

— SUMARIO DEL Nº 13 —

OSCAR MASOTTA: *Roberto Arlt (II. La plancha de metal)*
JEAN-PAUL SARTRE: *La trascendencia del ego*
DANIEL LAGACHE: *La fascinación de la conciencia por el yo*
EUGENIO PUCCIARELLI: *Sobre la palabra filosofía*
JUAN JOSE SEBRELI: *Crónica de la prisión 1957*
JORGE RAUL LAFFORGUE: *Las Avispas* (poema)
MARCELO ABADI: *La cobardía* (cuento)
TULIO HALPERIN DONGHI: *Para una imagen revisionista de la Revolución de Mayo*
ISMAEL VIÑAS: *Caza de brujas en Argentina*

160 páginas - $ 30.—

Redacción: VIAMONTE 430, subsuelo — Buenos Aires

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

CUADERNOS

REVISTA BIMESTRAL

Nº 37

HAYA DE LA TORRE: *Problemas de América Latina.*
IGNAZIO SILONE: *Escritores y artistas negros.*
DIONISIO RIDRUEJO: *Un pensamiento generacional.*
P. SCHNEIDER: *Miró en el país de las maravillas.*
ALFONSO REYES: *Reflexiones sobre el drama.*
JERONIMO MALLO: *En torno a La Celestina.*

Crónicas sobre Puerto Rico, España, el Tibet, el Congo, etc.

Otros textos de:

SALVADOR DE MADARIAGA, GERMÁN ARCINIEGAS, LUIS ARAQUISTAIN, H. DÍAZ CASANUEVA, JOSÉ FIGUERES, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

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

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

Arturo Barea

UNAMUNO

Este breve estudio presenta a Miguel Unamuno como una de las más interesantes figuras del pensamiento y las letras de la Europa contemporánea, su obra como pensador, maestro de juventudes, poeta, novelista, periodista, y cómo dicha obra en su totalidad se fundamenta en el conflicto entre las exigencias de la razón y las del sentimiento, la búsqueda de una fe individual y la valerosa aceptación del peso de la duda.

Arturo Barea es conocido por el público de habla castellana a raíz del prestigio que como novelista conquistó con *La Forja* y otras obras. Este estudio muestra otra faceta espiritual de este brillante autor prematuramente desaparecido a fines del año anterior ..... $ 35.—

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

LIBRERIAS RECOMENDADAS

librería
biblioteca
circulante

novedades
español
inglés
francés
alemán

corrientes 515
T. A. 31-3621

PIGMALION

Libreria **Rodriguez**

Libros en Español e Inglés
Textos en Inglés
Revistas Extranjeras

Suscripciones

SARMIENTO 871
35-8125/26

Librería HUEMUL

- Derecho
- Economía
- Historia

Solicite nuestros catálogos

LIBRERIA HUEMUL

SANTA FE 2237 83 - 1666

LIBRERIA SARMIENTO

Novedades Literarias
Nouveautés Françaises
Libros de Arte
Suscripciones Revistas Extranjeras
Encuadernaciones
Artículos de Papelería

LIBRERIA
"SARMIENTO"
LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

EN
LIBRERIA ITALIANA

VISCONTEA
LIBROS
ITALIANOS

LIBERTAD 1021 - 44-8362

GALERIAS DE ARTE

PROXIMAS EXPOSICIONES

GALERIA BONINO

mes de setiembre:

CLORINDO TESTA
LEOPOLDO TORRES AGÜERO

mes de octubre:

KAZUYA SAKAI
LUIS SEOANE

MAIPÚ 962 31 - 2527 BUENOS AIRES

VAN RIEL

GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

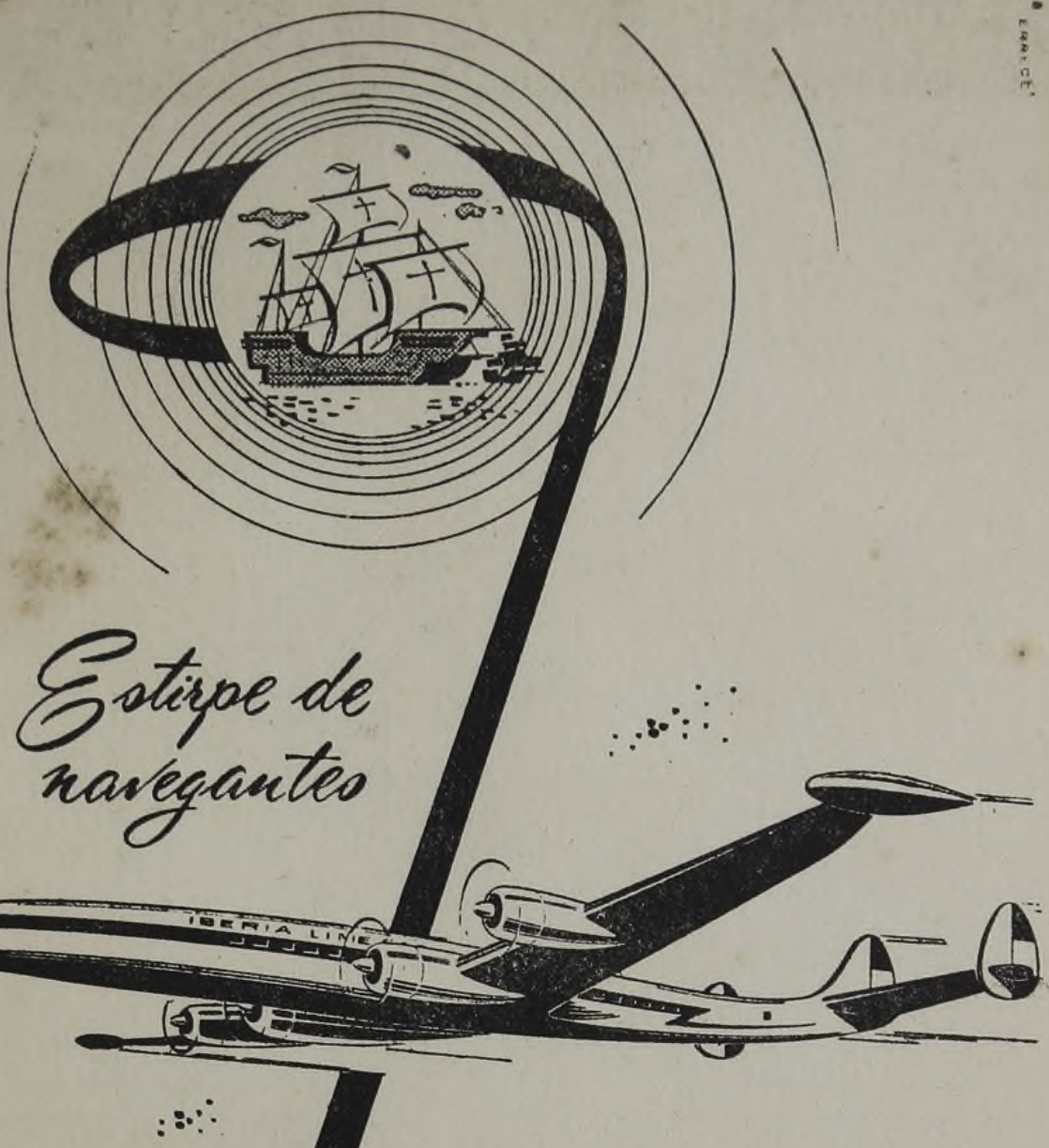
FLORIDA 659 T. E. 31-0225

GALERIAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760



Estirpe de navegantes

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

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





olivetti

Olivetti Lexikon

Una antigua industria italiana que ha conquistado al mundo entero con sus máquinas para oficina, produce integralmente en el país las máquinas de escribir Lexikon. En ella, se han reunido la experiencia de una industria internacional, con el trabajo capaz, de técnicos y operarios argentinos. Su resultado lleva el sello mundial: Olivetti Lexikon.

Olivetti Argentina S. A.
BUENOS AIRES
San Martin 550

H0008059

S1CJ.15.1.

PRI