

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

HENRY MILLER

VLADIMIR NABOKOV

EUGENIO GUASTA

EDUARDO LOZANO

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

DAVID MARTÍNEZ

ELVIRA ORPHÉE

Comentario al "Banquete"
de Platón.

Lo obsceno y la ley de re-
flexión.

Entrevista sobre "Lolita".

La pantera y la onza.

Tema de la compañera.

Insectos.

No venías del mundo o
de las flores.

La calle Mate de Luna.

CRÓNICAS Y NOTAS

Enrique Anderson Imbert: Papeles: Malthusianismo; El Módulo ★ LIBROS:
Basilio Uribe: Carmen Gándara: "La figura del mundo" ★ Ernesto Schóo:
Henry Miller: "Noches de amor y de alegría"; Louise de Vilmorin: "El
desamor" ★ Alicia Jurado: Valentín Fernando: "El límite" ★ José Blanco
Amor: La última singladura ★ Eduardo González Lanuza: Joseph Camp-
bell: "El héroe de las mil caras" ★ Carmen Balzer: Jean Daniélou: "Orí-
genes" ★ Hugo Parpagnoli: Antonina Vallentin: "Goya" ★ A. J.: Van
Vyck Brooks: "Helen Keller" ★ E. G. L.: John Russell: "Erich Kleiber"
★ TEATRO: Jorge Cruz: Visión optimista de la temporada de 1959 ★ Cer-
tamen de poesía del Chubut, por Juan José Hernández ★ Fundación en
memoria de J. B. Trend.

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 CÁSARES
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.—

DE MANDIA

A. I. S1CJ.15.1.1

35



H0008061

BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA - 7 OCT 1998

COLECC N° 522

Top. 201.551

La muchacha debajo del león

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor ALBERTO

CASARES Precio \$ 12.000

- 7 OCT 1998

Fecha

Situada en la salvaje y poética tierra de Cerdeña, la acción de esta novela refiere la singular iniciación amorosa que una joven estudiante halla en sus vacaciones en las playas de esa isla. Más allá de las complejidades psíquicas que el autor señala luminosamente, esta historia de amor se halla narrada con un vigor tal que termina por cobrar las dimensiones de un rito de entrega a las fuerzas pánicas de la naturaleza.

Traducción de Roberto Bixio. \$ 70.—

DITORIAL **SUR** S.R.L. - INDEPENDENCIA 802

BUENOS AIRES

PREMIOS NACIONALES DE CRITICA LITERARIA

(1956 - 1958)

EDITORIAL NOVA se complace en anunciar que dos de sus más distinguidos colaboradores —los señores **CARMELO M. BONET** y **RAUL H. CASTAGNINO**— han obtenido, respectivamente, el 1er. y 3er. premios nacionales a la producción 1956-1958, en la sección de crítica literaria.

Obras del Sr. C. M. Bonet editadas por NOVA:

El realismo literario (premio nacional)
La técnica literaria
En torno a la estética literaria
La crítica literaria

Obras del Dr. R. H. Castagnino editadas por NOVA:

Teoría del teatro (premio nacional)
El análisis literario
¿Qué es literatura?
La enseñanza de la composición

Ultimos títulos aparecidos en la serie

COMPENDIOS NOVA DE INICIACION CULTURAL

Luis M. Ravagnan: LOS METODOS DE LA PSICOLOGIA ...	\$ 48.—
Haydeé M. Jofré Barroso: ESQUEMA HISTORICO DE LA LITERATURA BRASILEÑA	\$ 70.—
Carmelo M. Bonet: LA CRITICA LITERARIA	\$ 64.—
José E. Clemente: ESTETICA DEL CONTEMPLADOR	

EDITORIAL NOVA

PERU 858

BUENOS AIRES

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 jamás 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

Sábanas

Grafa
La marca está en el orillo



NOVEDADES

de la

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA



HISTORIA DE EUROPA Y DEL GENIO EUROPEO.

La historia transformada en un espectáculo pleno de color y movimiento. Una síntesis sin precedente de arte, erudición y humor, obra de un escogido grupo de historiadores, técnicos de la fotografía y de las artes gráficas. Impreso en Francia especialmente para la Compañía General Fabril Editora.

TEXTOS FUNDAMENTALES DE DOMINGO F.

SARMIENTO. La más completa y escrupulosa antología del pensamiento sarmientino en sólo dos volúmenes, profusamente ilustrados por fotografías, caricaturas y reproducciones facsimilares. (Prólogo de Luis Franco).

MECANISMOS DE LA MENTE, por Eric Berne. Medular enfoque de las funciones mentales a través de los sentimientos y de la conducta humana. Los instintos, su control en la infancia y en la edad adulta, y las reacciones del individuo frente al medio.

NUEVA YORK DE CERCA, por Horacio Estol. Una imagen dinámica de la ciudad "más ciudad" del mundo, de su vida, de sus habitantes, de sus lugares típicos y de sus curiosidades. Guía imprescindible para los viajeros en ciernes y para el recuerdo de quienes ya han viajado.



COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

SOCIEDAD ANONIMA

Lavalle 1527

Teléfonos 40-7011/7012/7013

Buenos Aires



CRITERIO

REVISTA DE CULTURA

Aparece 2 veces por mes



Suscripción anual: \$ 100.—



ALSINA 840 - Bs. As.

T. E. 34-1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

**IBER - AMER ARGENTINA
EDITORIAL NOGUER**

presenta

EL GATO PARDO

un gran bestseller europeo

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Precio: \$ 160.—

—
"Lampedusa ha sabido superar su vida, su tiempo y su propia fantasía" (*ARTS, París*).

—
"Revela un maestro digno de ser comparado a Proust" (*IL MESSAGGERO, Roma*).

—
"Es un clásico, una joya que añadir al patrimonio literario de nuestro tiempo" (*IL GIORNO, Milán*).

—
Galardonado con el PREMIO STREGA que otorgan los libreros italianos, ha alcanzado en 9 meses 40 ediciones, con más de 150.000 ejemplares vendidos.

La "novela del año" en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt

PROXIMAMENTE

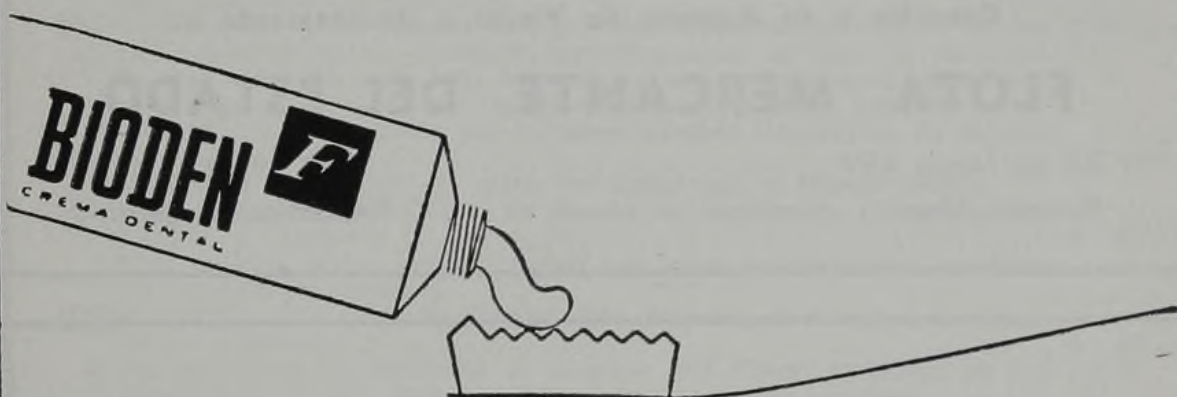
EL ULTIMO JUSTO

PREMIO GONCOURT 1959

André SCHWARZ-BART

EDITORIAL SEIX y BARRAL

BOLIVAR 260 T.E. 30 - 4036 - BUENOS AIRES



nuevo

BIODEN



CONTIENE

FLUOR

QUE PROTEGE

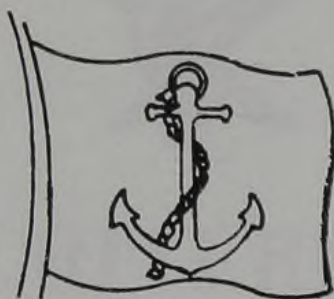
Y

CLOROFILA

QUE DESODORIZA

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



CUNNINGTON

ÚLTIMAS NOVEDADES

- LORENZO LUZURIAGA: **Diccionario de Pedagogía** (Bca. Pedagógica) .. \$ 600.—
La primera obra de este género en nuestro idioma, por una de las más destacadas figuras de la Pedagogía.
- GUIDO COSTA BERTANI: **Ciáticas clínicas** (Medicina) \$ 250.—
Un importante aporte a la clínica médica, que interesa desde el especialista al estudiante.
- HERDER: **Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad** (Bca. Filosófica) \$ 450.—
Un clásico eminente que se mantiene actual en esta obra básica de la filosofía de la historia.
- PABLO NERUDA: **Navegaciones y regresos**. (Poetas de España y América) \$ 140.—
Un cuarto libro de las odas, enriquecido con la temática de los últimos viajes.
- NICOLAS GUILLEN: **La paloma de vuelo popular** (Poetas de España y América) \$ 75.—
La más reciente creación del gran poeta cubano en una selecta edición.
- EMILIO SOSA LOPEZ: **Vida y literatura**. (Cristal del tiempo) \$ 70.—
Las recíprocas influencias entre el escritor y la sociedad. Un libro ágil, profundo, aleccionador.
- JACK KEROUAC: **En el camino** (Los grandes novelistas de nuestra época) \$ 140.—
Dos aspectos de la juventud norteamericana de hoy: El desorden de una vida sin norte, sin frenos y la sincera búsqueda de un camino nuevo. Una novela representativa de la **beat generation**.
- JOSE BLANCO AMOR: **Duelo por la tierra perdida** (Novelistas de España y América) \$ 90.—
La última producción del autor de **Antes que el tiempo muera**.
- SEGUNDO SERRANO PONCELA: **La puesta de capricornio** (Novelistas de España y América) \$ 80.—
Tres novelas cortas en que pesan por igual la intensidad temática y la destreza literaria.
- JORGE VOCO LESCANO: **El tiempo más hermoso** (Novelistas de España y América) \$ 85.—
Un libro que ha merecido el auspicio del Fondo Nacional de las Artes. La primera obra prosística de este poeta cordobés.
- EDUARD SPRANGER: **Fundamentos de la política escolar** (Bca. del Maestro) \$ 60.—
Obra de permanente actualidad del más destacado pedagogo de nuestro tiempo.
- JEAN GIONO: **Virgilio** (Bca. del Pensamiento Vivo) \$ 70.—
La obra del clásico inmortal, extractada y comentada por este brillante escritor francés, tan próximo a su espíritu.

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

- RAMON PEREZ DE AYALA: **La revolución sentimental** (Bca. Contemporánea Núm. 90) \$ 35.—
Cuatro obras de juventud de este maestro de nuestra lengua que reviven hoy con asombrosa actualidad temática.
- GABRIEL MIRO: **Figuras de la Pasión del Señor** (Núm. 282) \$ 50.—
Un vigoroso y poético retablo literario que hace vivir ante nuestros ojos el mundo y los personajes de la Pasión.
- DESCARTES: **Discurso del método** (Núm. 284) \$ 25.—
La obra fundamental del gran filósofo, en una edición económica.
- MIGUEL DE UNAMUNO: **Mi vida y otros recuerdos personales** (I y II) (Núms. 285-286) c/u. \$ 45.—
Los aspectos más recónditos de la personalidad unamunesca a través de sus escritos de cada día.

SOLICITE CATALOGO

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERU

COLOMBIA

LAS LEYES DEL JUEGO

por MANUEL PEYROU

Manuel Peyrou ha escrito una novela de auténtico cuño porteño en la cual se diría que la calle Corrientes hace las veces de columna vertebral entre la Avenida 9 de Julio y el Bajo.

Dentro de este marco, y sumergidos en el tráfago de la urbe, se mueven personajes admirablemente caracterizados de un ambiente cosmopolita. El autor se adentra con paso seguro en ese mundo intrincado, donde los negocios, grandes o pequeños, honrados o turbios, integran el clima psicológico imperante, conjuntamente con la vida nocturna, bohemia y con frecuencia sórdida.

El autor ha tomado de la vida real los elementos de su creación, sin exagerar nada y siguiendo paso a paso el destino de sus personajes según las exigencias del ambiente y de la mediocre existencia que todos ellos viven. El esfuerzo por mantener la trama a cubierto de sensacionalismos artificiosos constituye uno de los mayores méritos de este libro, en cuyas páginas hallará el lector el retrato de muchos seres de carne y hueso, así como la pintura exacta de un ambiente cuya descripción, hasta en el detalle más insignificante, sólo está reservada a quienes han penetrado el secreto de la urbe en una de sus zonas más características.

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



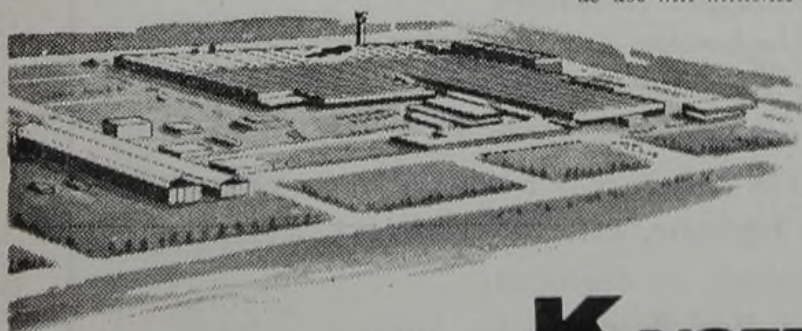
UNA FABRICA INTEGRAL DE AUTOMOTORES

LA MAS GRANDE DE SUDAMERICA

La planta de INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA, situada en la Provincia de Córdoba, es la más grande, importante e integral de toda Sudamérica.

Basta solamente considerar que en poco más de 3 años de trabajo, se ha conseguido producir automotores con más de un 80% de contenido nacional a un ritmo diario de 140 unidades, que llegará a casi 200 unidades por día en 1960.

Ello ha sido posible también, gracias al suministro constante de partes y componentes, que producen más de 1100 proveedores de la industria auxiliar, bajo el asesoramiento técnico de IKA, y según sus rígidos "standards" de calidad y funcionamiento. En esta forma, la expansión de IKA ha ido acompañado de un crecimiento similar en más de un millar de esas industrias subsidiarias, entre las cuales IKA coloca anualmente más de dos mil millones de pesos en órdenes de compra.



INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

INDUSTRIA... MADRE DE INDUSTRIAS

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

SUSCRIPCION ANUAL (6 volúmenes)

México	\$	75.00
Otros países de América y España	Dls.	7.30
Europa y otros Continentes	„	8.80

Precio del ejemplar del año corriente:

México	\$	15.00
Otros países de América y España	Dls.	1.40
Europa y otros Continentes	„	1.65

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL.

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. COYOACAN N° 1035
o al Apartado Postal N° 965. MEXICO 1, D. F.
República Mexicana

C U A D E R N O S

REVISTA BIMESTRAL

GREGORIO MARAÑÓN-RODOLFO LLOPIS: *Vida y Obra de Luis Araquistain.*

ÁNGEL DEL RÍO: *Hispanoamérica y Estados Unidos.*

F. COSSIO DEL POMAR: *Interpretación de Hispanoamérica.*

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *La "agonía" antillana.*

JULIÁN MARÍAS: *Una Europa abreviada.*

F. DIEZ DE MEDINA: *¿Para quién el próximo Nobel?*

JOSÉ LUIS CANO: *Entrevista con Aleixandre.*

S. SERRANO PONCELA: *La canción de gesta de Sánchez Mejías.*

JOSÉ FERRATER MORA: *Variaciones sobre la tontería.*

Solicite un ejemplar gratuito a:

C U A D E R N O S

23, rue de la Pépinière, País (8) Francia

Suscripciones en Argentina:

Librería Madrid, Bmé Bitre 950, Bs. Aires

Inscríbase en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

55.000

ejemplares

en

**CASTELLANO,
FRANCES
• INGLES**

**que incluye las últimas
Novedades de la
Literatura Universal.**



Segundo Piso



LA TORRE

**REVISTA GENERAL DE LA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

SUMARIO

EUGENIO FLORIT, La poesía reciente de Rafael Alberti

H. STUART HUGHES, ¿Está anticuado el intelectual?

MANUEL LAMANA, Jean-Paul Sartre, El Existencialismo y
la literatura

FERNAND VERHESEN, Vías y voces de la poesía francesa
contemporánea

MIGUEL ENGUÍDANOS, El documento, ventana del pasado

MIGUEL RODRÍGUEZ LUIS, Un ejemplo de cine artístico

LIBROS

MONUMENTO DE AMOR, Cartas de Zenobia Camprubí
y Juan Ramón Jiménez

BIBLIOGRAFÍA PUERTORRIQUEÑA

BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA

BIBLIOGRAFÍA ARGENTINA

BIBLIOGRAFÍA MEXICANA

27

JULIO-SETIEMBRE 1959

Dirija su pedido a:

**EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

Suscripción anual (4 números) \$ 1.50

NOVEDAD

JACK KEROUAC

El ángel subterráneo

*una novela del máximo
representante de la*

BEAT GENERATION

SUR

«El testamento de la "generación castigada"». (New York Times).

En **EL ANGEL SUBTERRANEO** se narra los amores de Leo, el escritor, con Mardou, la hermosa y enigmática muchacha negra. Pero además está la historia de los poetas, escritores y artistas de la Norteamérica de mediados de siglo, de esa generación de la cual se ha dicho está llamada a renovar el espíritu de la literatura estadounidense.

Traducción de J. R. Wilcock . \$ 70.—

DORIS V. FALK

EUGENE O'NEILL

Y LA TENSION TRAGICA

Traducción de *María Raquel Bengolea*

"LA MAS ORIGINAL CONTRIBUCION A LA CRITICA DE O'NEILL..." **Joseph Wood Krutch**. La presente obra constituye una interpretación de sus piezas en la que a los instrumentos de crítica literaria y dramática tradicionales viene a sumarse la luz de las modernas teorías psicoanalíticas. A través de las presentes investigaciones se comprende, por lo demás, que fueron los propios conflictos personales de O'Neill los que prestaron excepcional fuerza y sentido a sus expresiones del dolor humano. \$ 90.—

EDICIONES
SUR

INDEPENDENCIA 802 — T. E. 23-9603 — BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 262

ENERO-FEBRERO DE 1960

COMENTARIO AL "BANQUETE" DE PLATÓN

NOTA PRELIMINAR

Las páginas que siguen fueron anunciadas por su autor públicamente en 1946, y también en notas de posteriores escritos suyos que se han publicado ya entre sus Obras Inéditas, bajo el título Comentario al "Banquete" de Platón; en ellas se ensaya interponer una serie de reflexiones previas y sistemáticas a la lectura y comentario del texto platónico tomado, simplemente, como ejemplo de "libro". El tema central, en la parte en que llegó a escribirse y que ha aparecido entre sus papeles inéditos, consiste, esencialmente, "en hacerse bien cargo de qué es leer" y no aborda propiamente el anunciado comentario.

Su desarrollo nos lleva desde la cuestión inicial —qué sea el libro en cuanto "palabra escrita"— al problema del habla, del lenguaje o "decir" verbal. Y de éste, en cuanto implica un organismo con tres elementos: situación, lengua y gesto (a través de un análisis del cuerpo humano como ingrediente del gesto, el cual desaparece en la "palabra escrita") a un planteamiento de la realidad del mundo originario de la vida humana, que se sitúa entre las páginas más importantes del pensamiento del autor, frente y más allá de toda metafísica tradicional, incluida, muy especialmente, la ontología del "existencialismo".

Ofrecemos a los lectores de SUR el texto inédito de la segunda mitad de este trabajo, en la cual se halla dicho planteamiento. La primera parte se ha publicado recientemente en el número 28 de la revista "Diógenes".

Toda intervención ajena a la mano del autor va intercalada entre corchetes.

LOS COMPILADORES

Era necesario cargar ahora la atención únicamente sobre el lado de la palabra escrita que hace de ella una forma deficitaria del decir, dejando para otra ocasión el esclarecimiento de sus primores. Porque no hay duda: si Platón escribía volúmenes no era por casualidad ni por incontinencia, sino porque, a pesar de su deficiencia congénita, es el libro la única forma en que se pueden decir ciertas cosas, las cuales sería vano querer comunicar ni al mejor amigo en la más densa de las confidencias¹. Pero nos encontramos con que la manera usual de considerar el lenguaje no toma a éste en su íntegra realidad sino que descuartiza ésta y se queda con uno solo de sus miembros. Estas páginas quisieran someramente reintegrar paso a paso, en marcha dialéctica, nuestra concepción del lenguaje, hacer ver cuál es su realidad, y esto implica qué su integridad.

Ahora es para nosotros el libro ausencia del autor, y el decir escrito, fuga previa del que lo dice. Tenemos un decir sin actual dicente... ¿Por qué subrayamos tanto esto? ¿No es exagerar dar tanta importancia al complejo gesticulatorio en que la palabra tiene su forma primigenia? Esto depende de que otros no le den demasiado poca. No es discutible que si pudiésemos ver a Platón en carne viva, no más que verle y oírle emitir la voz, quedarían para nosotros automáticamente resueltos algunos de los grandes problemas que la lectura de sus libros nos plantea y que, sin ello, quedarán acaso perpetuamente enigmáticos².

Y, sin embargo, no es este complemento que figura, gesto y voz proporcionan a la mera palabra, lo que últimamente nos hace deplorar

¹ La relativa impersonalidad y como deshumanización del decir que es la palabra escrita, al mismo tiempo que espectraliza la elocución, le proporciona una distancia y anonimato, una "objetividad" que son imprescindibles para transmitir, por ejemplo, teorías.

² Por eso no tendremos más remedio que "construirnos" imaginariamente el cuerpo de Platón, su apariencia carnal, y si nos faltan datos que nos permitan decidir qué figura tenía nos será forzoso imaginar varias distintas y comparar los diferentes resultados que dan puestas al dorso de sus escritos. No se hagan mohines. Se trata simplemente de emplear en historia el método hipotético que ha permitido fraguar la física. [Los dos párrafos precedentes se incluyeron también en la revista "Diógenes" pero los reiteramos para facilitar la continuidad de la lectura ulterior.]

la ausencia corporal del autor. Tomemos la cuestión en los casos en que no cabe hacerse ilusiones sobre las dificultades de la lectura, a saber, siempre que se trata de una obra de otro tiempo, como lo es el *Banquete*. Preguntémonos: al irse el cuerpo de Platón ¿se ha ido sólo su gesticulación, entendida como en lo anterior la hemos entendido, esto es, simplemente como fenómeno expresivo? Esa gesticulación es el cuerpo de Platón diciendo. Ahora bien, *nuestro cuerpo* es la abreviatura de nuestro destino.

Para el hombre, existir es encontrarse teniendo que ser aquí y ahora. Aquí y ahora, a su vez, son meras abreviaturas simbólicas que designan el mundo en que vivimos, el cual no es cualquiera, no nos es dado elegirlo, sino que es precisamente éste de aquí y de ahora. El "aquí" manifiesta cierta holgura dentro de la cual podemos movilizarnos a capricho pero siempre tendremos que estar en algún preciso "aquí" del más amplio pero no menos preciso "aquí" que es *este* mundo. Este mundo no se compone de cuerpos *físicos*. La física es una ciencia maravillosa, pero no es más que una ciencia y el "mundo" que nos define es sólo una interpretación del auténtico mundo que es ese en que vivimos y que, por ello, nos induce a hacer física. El mundo se compone de todo y sólo lo que nos afecta o importa positiva o negativamente. Es tan distinto del que la física nos describe que nuestro mundo se compone en gran parte de cosas que no hay, de las cuales hay sólo su falta, su defectividad, su deplorable hueco y que, precisamente por ser todo esto, nos afectan e importan. El mundo se compone sólo de lo que *nos es*. El "ser en sí y por sí" del mundo, aparte de nosotros, sin relación al cada cual que uno es, significa ya un ser secundario, derivado, interpretativo e hipotético. El sentido primordial de ser es ser-nos. También cada cual se-es, quiera o no, a sí mismo. No se trata, como creía el idealismo subjetivista, de que esta flor nos es porque la vemos ahora o porque ayer pensamos en ella. En tal caso no sería flor sino "visión-de-flor", "pensamiento-de-flor". Mas la verdad es lo contrario: percibir la flor o pensar en ella es estarnos siendo esta flor efectivamente esta flor, bien que en dos modos distintos de su realidad. Esta flor nos es o nos flor-és. Su ser es su "florar-nos", su "florecer-nos". Esto implica que, viceversa, yo *soy a* esta flor cuando la veo, la huelo, la imagino, pienso en ella, la echo de menos. El mundo nos es y nosotros somos al mundo — queramos o no. Sólo que, como yo me soy a mí mismo, en cuanto que *soy al* mundo, en rigor, *me soy al* mundo¹.

¹ Facilita la comprensión de todo esto que se procure entender el verbo "ser" con carácter de verbo transitivo. Lo mismo hay que hacer con todos los sustantivos. En general, hay que convertir casi todo el vocabulario en lo que los chinos llaman *houo tseu*, palabras vivientes.

Este carácter en que, por lo pronto, consiste el mundo —su ser-me— y, consecuentemente, el estar *radicalmente* referido a mí, me llevó, hace más de treinta años, a buscar otro término con que designarlo, ya que el vocablo "mundo" había significado siempre en filosofía "lo que no consiste en referencia a mí (o Yo)". Le llamé *circunstancia*. Tiene, además, la palabra esta otra ventaja. El conjunto de lo que nos está afectando y nos está importando —positiva o negativamente— y en afrontar lo cual consiste nuestra vida de cada instante, es lo que el hombre cualquiera llama "las circunstancias" o "la circunstancia". Así decimos todos los días, y muy especialmente estos años: "en las circunstancias actuales no sabe uno qué hacer". Pues bien, el mundo, el auténtico mundo es "la circunstancia actual" —lo que con términos de la antigua filosofía llamábamos antes el "aquí y ahora". Invertimos de esta suerte la concepción tradicional que es falsa, que es ingenua. Antes las circunstancias parecían darse en el mundo ("se da la circunstancia" . . .), ahora es el mundo quien se da en la circunstancia, quien *consiste* en circunstancia¹. Ello nos obliga a prescindir del término "cosas" que, más que ningún otro, intercepta nuestra visión de la realidad. El mundo en que vivimos no se compone tampoco de "cosas", ni materiales ni espirituales. Afortunadamente ha llegado el pensamiento occidental a descubrir que no sabe lo que es materia ni lo que es espíritu y que no lo sabe por la sencilla razón de que no hay materia ni hay espíritu². Ahora vemos que se trata de dos "mitos" y que si los tomamos como tales son dos ideas magníficas, pero que no tienen nada que hacer en una concepción "lógica" de la realidad. Si no se entiende "cosa" como sinónimo de "algo" —que es un concepto vacío o formal, simple hueco mental preparado para que lo ocupe cualquier objeto— o como mera noción práctica que no pretende representar realidades sino orientar nuestras manipulaciones gruesas, es inevitable la eliminación de este vocablo en cuanto término para calificar —y así denominar— componentes de nuestra auténtica circunstancia³.

"Cosa" no es el nombre de ninguna realidad, sino sólo de una *idea nuestra* con la cual se ha querido durante milenios representar la realidad. Es, por tanto, pura hipótesis, y hoy, una hipótesis insostenible. Sin embargo,

¹ Si conviene reservar el término "mundo" para alguna otra noción es cosa que ahora no urge. Aquí usaremos como equivalentes "circunstancia" y "mundo".

² Por lo que hace a la materia, Planck ha hecho notar que no le quedaba ya en física otro atributo que su localización en el espacio, por tanto, su espacialidad, pero el "principio de indeterminación" le ha amputado esta última nota y el concepto se ha desvanecido.

³ [Véase, en el Apéndice, otro desarrollo incompleto al tema que sigue, aparecido entre los papeles del autor.]

es una idea tan básica, de tal modo instalada en los senos tradicionales de nuestra mente occidental que vale la pena de recordar su historia etimológica, porque ésta nos revela cómo el vocablo "cosa", de significar una idea que representaba mucho más directa y adecuadamente la auténtica realidad, degeneró hasta significar una interpretación más cómoda pero más esquemática, más muerta y más remota de aquélla. Desde una cierta fecha histórica muchas palabras que significaban pura actuación o actualidad dieron un "precipitado" semántico que las transformó en significaciones de "ser estático", inerte. Nada sabe tanto a muerto como, en su sentido presente y más propio, la palabra "cosa" cuando designa fenómenos minerales. El cadáver es una fiesta de vida en comparación con el mineral. Esta degeneración semántica coincide con el progreso intelectual de los pueblos griego y romano que iba a llevarlos, al cabo de siglos, a que sus minorías de intelectuales descubriesen el pensar lógico y, con él, la ciencia. La ciencia natural ha acabado de "cosificar" el mundo. Ha sido un estadio por el que ha pasado fecundamente el hombre, pero que es preciso trasponer. La ciencia tiene una misión espléndida: hacer cómoda la vida de los hombres, adaptar el mundo al delirio que es el hombre. Pero la misión de la ciencia no es ser nuestro intérprete ante la auténtica realidad. Hora es ya bien cumplida para *que dejemos* de ser "nouveaux riches" de la ciencia¹.

La historia de lo que pasó es "toda una historia" y, en consecuencia, larga de contar. Aun reduciéndola a su último extracto, da todo lo siguiente:

Hacia 500 a.d.C. gran parte de las minorías griegas más alerta comenzaron a dudar grave y extensamente de las opiniones recibidas, tradicionales, sobre "lo que hay" y de que hasta entonces se había vivido; esto es, comenzaron a no creer que "efectivamente hay lo que" aquellas opiniones decían que "hay". Por ejemplo, los Dioses y todo lo que de ellos viene: los derechos políticos "por la gracia de Dios", los deberes y las normas, los consejos oraculares, etc. Esta duda respecto a los contenidos concretos de muchas opiniones "establecidas" les llevó pronto a funcionalizar la duda, esto es, a dudar por principio de toda opinión tradicional sobre "lo que hay". Es la "duda metódica" que, expresa o sin nombre, actúa siempre que la filosofía va a nacer o a renacer. En tal situación, el hombre o degenera disolviéndose en la duda o reacciona enérgicamente y parte en busca de algo de quien pueda decirse que "lo hay efectivamente". Ahora bien, de

¹ Creo que se entenderá esto bien cuando lleguemos al punto de este comentario en que describamos el fenómeno inverso — lo que aconteció a los griegos cuando descubrieron la ciencia, la *epistémē*.

ese algo que se postula no tenían, por lo pronto, más que un síntoma o atributo y éste, negativo: tendría que consistir en algo más allá y frente a las meras opiniones de los hombres, *por tanto*, independiente del Hombre. ¿Se advierte lo estrambótico, lo paradójico de semejante empresa? Jamás había acontecido nada parejo. Hasta entonces los hombres habían encontrado su seguridad creyendo que *hay* algo prepotentes que, para bien o para mal, se ocupan de ellos, "tienen que ver" con ellos, y que ellos, en consecuencia, deben amar y temer, halagar y evitar. Ahora se trata de salir en busca de algo que formalmente consiste en "no tener que ver" con el Hombre y precisamente de ese algo extranjero e indiferente al Hombre se espera que sirva para constituir nuestra seguridad. En la lengua griega no existía vocablo con que designar tan paradójico algo. Ni podía existir puesto que se trataba de una experiencia radicalmente nueva. Hubo que inventar una palabra para designar eso, X, "que hay efectivamente" frente a lo "que hay falsamente, ilusoriamente". Se le llamó de extraño modo: "lo ente" — τὸ ὄν, ἔ ὄν —. Pienso, en efecto, que la expresión no extrañaría mucho menos a los contemporáneos de Parménides que nos extraña a nosotros. Existía en el uso el participio de presente del verbo *ser* — ὄν, ente, el que es, y más frecuentemente aún su plural neutro — τὰ ὄντα — los seres. Pero dudo mucho que el singular neutro de ese participio circulase y respondiese a algo: *lo ente* — era, en verdad, un algo monstruoso, *inaudito*, completamente nuevo para la experiencia vital del heleno. No se olvide, además, que "lo ente" era algo que se buscaba pero que no se había encontrado, cuyos rasgos o caracteres — salvo su independencia del hombre — que podríamos calificar de "atributo previo", eran aún desconocidos, ocultos por tanto, misteriosos por tanto.

A la fuerza este monstruo hueco tuvo, desde luego, que producir en el alma griega repercusiones de emoción religiosa. Era un nuevo Dios que se elevaba sobre el horizonte mental del hombre griego, pero un Dios de condición opuesta a todos los anteriores — un Dios hecho de indiferencia hacia el Hombre, más aún, de negación del Hombre. "Lo ente" no significaba "el que es *para* el Hombre", en uno u otro sentido del *para*, sino formalmente aquel algo cuyo ser consiste en no *ser para* el Hombre, sino en ser para sí o en sí y por sí. Su insólita forma gramatical de singular neutro intentaba neutralizar estilísticamente las significaciones populares del participio de presente, sobre todo en su forma más usada: τὰ ὄντα — los seres — es decir, todo cuanto "hay ahí" y rodea al Hombre, sin más compromiso formal de calificación sobre la efectividad de esos seres. De aquí que, como pasa siempre cuando se convierte una palabra de la lengua en término técnico, sus mismos inventores necesitaban recaer en la significación usual que la palabra tenía — o, como en este caso, podía tener — y se

veían obligados a añadirle adjetivos o adverbios que corrigiesen su inminente sentido vulgar. Así estos primeros pensadores dirán muchas veces en vez de "lo ente" a secas, "lo auténticamente ente", "lo ente genuino, legítimo, no presunto ni falso". Esto [palabra griega ilegible] es el ἐτεῖ ὄν, esto va a ser el ὄντως ὄν — de Platón, el κυρίως ὄν — de Aristóteles¹.

Una postrera advertencia gramatical nos interesa. El artículo somete el participio de presente a una doble modificación. Primero lo sustantiva y hace de él, por tanto, un nombre, sujeto de juicios posibles. Pero —segundo— consigue esta transmutación del participio en nombre sustantivo aprovechando el carácter de adjetivo que los participios están siempre prontos a adoptar. Ahora bien, un adjetivo es siempre predicado de juicios posibles. Cuando el artículo es neutro estas modificaciones se hacen extremas. De suerte que la expresión "lo ente" lleva en sí una constante y curiosísima tensión que, haciendo reverberar sin tregua el sustantivo en el adjetivo y viceversa, la convierte en un germen permanente de juicio o proposición, con su casi-sujeto y su casi-predicado. "Lo ente" *tiende*, pues, siempre a significar: "aquello que sería el verdadero ente". Y el despliegue de esa tensión hace de la locución "lo ente" como un resorte comprimido. La causa de que este perpetuo conato fracase incesantemente es ésta: en la proposición o juicio normal el sujeto es algo ya sabido, que consta, y, por lo mismo, queda a la espalda del juicio cuando éste parte hacia el predicado como hacia algo nuevo que se añade a lo ya sabido de aquél. Mas cuando se dice "lo ente" no se tiene nada que pueda servir de sujeto, algo que *sepamos* antes de buscarle un predicado. Lo único que tenemos es precisamente algo —una calificación— que podría servir de predicado —ente— si hubiese para él un sujeto. Por eso, con intención nada vagorosa, le llamo casi-predicado. Porque algo que es —diríamos mejor, que quiere ser— predicado de un sujeto el cual, por lo pronto, no es habido, que no tiene, por tanto, de quien predicarse, no es, en verdad, un predicado, sino lo que podríamos llamar un postulado o una exigencia, o un requisito. La palabra "ente", en aquella locución, significa, pues, propiamente un conjunto de exigencias o requisitos o "atributos previos" —previos al descubrimiento del algo que los cumpla. Esos atributos previos que el griego de hacia 500 a. d. C. piensa en el concepto "ente" son varios. De ellos hemos citado sólo los dos primeros que mutuamente se reclaman: independiente del hombre, auténtico, verdadero y legítimo. Los demás que son aún más sustanciosos, menos formales que éstos, deben ser

¹ Es decir "el ente verdadero-genuino", el ente como tiene que ser el ente, "el ente en su primordial sentido".

aquí silenciados, porque no es ésta oportunidad para explicarlos y sólo confusión produciría nombrarlos sin explicación adjunta.

Ahora creo poder decir sin excesivo riesgo de malas inteligencias lo que no sé si se ha dicho alguna vez pero si sé que debía haberse dicho muchas, por ser evidente: que el concepto "ente" es un predicado sin sujeto como el concepto "nada" es un sujeto sin predicado. Esa demanda de sujeto que actúa con incansable vivacidad en el concepto "ente" cuando de verdad se le piensa, ese carácter de postulado, de "predicado en busca de sujeto" es lo que le da constitutivamente un carácter de pregunta. La pregunta es el *modus dicendi* cuando algo nos hace falta, no lo tenemos y no desesperamos de obtenerlo. Lo que aquí se pregunta es "¿cuál —y, tal vez mejor—, quién es ente?" Al ser pregunta, claro es que no está determinada la respuesta, pero esto no quiere decir que no esté perfectamente determinada la pregunta. Y no hay que confundir el "ente" como pregunta y el "ente" como respuesta. El "ente" como pregunta está constituido por una serie de muy precisos "atributos previos"; que, a fuer de tales, no pueden provenir del sujeto, todavía ignorado, que acaso consiga cumplirlos. Y, en efecto, esos "atributos previos" designan una determinada necesidad humana. Pero esto equivale a decir que "ser", "ente", *por lo pronto y en su sentido primario*, no significan el ser de las cosas, sino un menester de los hombres y, por tanto, un modo de ser los hombres. Esto puede también decirse así: los hombres necesitan que algo sea (con auténtico ser). Porque tampoco vale exorbitar el tema, envaguecerlo y universalizarlo diciendo que "el Hombre es pregunta por el ser o ente", y que, por tanto, el Hombre es filosofía, y vivir, filosofar. Ni es cierto que todos los hombres hasta ahora sidos y existentes se preguntaran por el ser ni es forzoso para ser Hombre, en la forma más plenaria y menos deficiente, vivir en esa pregunta. Suponer lo contrario es una ejemplar arbitrariedad y gana de huir de las claridades hacia los patetismos incontrolables. Fueron ciertos hombres pertenecientes a las minorías alertas de Grecia en torno a 500 a. d. C. quienes, en efecto, vivieron esa pregunta, para quienes vivir y ser valía como preguntarse por el ente. Lejos de ser algo en absoluto humano es sólo y *nada menos* que una peripecia histórica *περιπέτεια* —. Esta peripecia instauró una tradición que dura desde hace dos mil quinientos años, con alzas y bajas, con densificaciones y atenuamientos, tradición en la cual estamos aún, tradición que aun *somos* en la forma en que se es por tradición, a saber, en combinación bastante confusa de autenticidad, mecanicidad y modificación. Muchos hombres, en efecto, fingen preguntarse desde entonces "¿cuál algo es el ser?", sin necesidad auténtica, mecánicamente, porque se les incita a ello en escuelas y libros, porque la filosofía *ya hecha* era una delicia intelectual que resultaba grato sorberse como un licor,

porque la filosofía gozaba de gran prestigio en Occidente y convenía ¡qué diablo! prestigiarse. Toda esta gente comenzaba por aprender la respuesta a la pregunta, adquiría la solución antes que la conciencia del problema y luego se esforzaba vanamente en entender el sentido de la pregunta. De aquí el hecho casi constante —con ninguna otra disciplina ha acontecido— de que se anduviese siempre buscando con qué llenar el hueco de la palabra "filosofía"¹.

Pero aun aquellos que seguían haciéndose la pregunta con suficiente autenticidad y hasta con el mismo vocabulario le iban dando un sentido diferente del que tuvo en su orto, allá en Grecia. Lo cual es una razón más para rechazar la fórmula de que el Hombre *es* pregunta por el ser, porque con esos términos el Hombre se ha preguntado, desde Parménides hasta nosotros, por efectividades muy divergentes. Por eso la historia de la filosofía, más que la exposición en secuencia cronológica de las respuestas que se han ido dando a la pregunta inicial en que la filosofía consiste, es la historia del desplazamiento continuo de significación que ha sufrido la pregunta misma.

Sorprende un poco que se haya querido corroborar la idea exorbitante de que el Hombre *es* pregunta por el ser, citando las famosas palabras de Aristóteles: καὶ δὴ καὶ τὸ πάλαι τε καὶ νῦν καὶ αἰεὶ ζητούμενον καὶ αἰεὶ ἀπορούμενον, τί τὸ ὄν, τοῦτο ἐστὶ τίς ἢ οὐσία. "De aquí que lo que antes y ahora y siempre se ha buscado y siempre ha sido problemático: ¿Cuál algo es ente?, se precise en la pregunta: "¿cuál algo es sustancia?"².

Si se pretende que este paso dice, con una u otra aproximación, lo mismo que aquella fórmula melodramática, temo que se trate de un error de lectura que, entre otras cosas, puede servirnos de ejemplo, a nosotros aspirantes a ser buenos lectores. Téngase en cuenta que en este lugar del libro metafísico Z se propone mostrar Aristóteles, en rara continuidad con el libro precedente, qué es lo que debe entenderse por "ente" en su sentido primero — πρῶτος — y más propio. Le importa mucho el tema porque es precisamente su tema. Aristóteles comienza refiriéndose a su libro fundamental, base de toda su filosofía, que trata de los *Diferentes sentidos del término ente*.

¹ He dicho que comienzan por aprender la respuesta a la pregunta ¿qué es el ser?, por no armar más jaleos en el texto, pero, claro es que, en verdad, no consiguen aprender tampoco la respuesta. Porque ésta no puede entenderse si no se ha entendido previamente la pregunta, y ésta no se puede entender si no se siente de modo auténtico. En esto radica principalmente la fama de "difícil" que la filosofía goza. La mayor parte de la gente que a ella se asoma no logra nunca saber "de qué se trata en ella", "a qué se juega en ella".

² Evito comentar el caso de que, al citar la frase, se suprima el último miembro que es justamente el que concreta su sentido. Se trata lisa y llanamente de una puerilidad reveladora del "señoritisismo" filosófico reinante. (*Metafísica*, 1028 b 2-4.)

Esto quiere decir que Aristóteles parte precisamente de no aceptar la pregunta, ya tradicional en su tiempo, sobre "cuál algo es ente", y es como si él mismo fuese el primero en declarar: "Si preguntarse por el ente es lo que han hecho hasta ahora los filósofos, yo *no* me pregunto por el ente. La razón es sencilla: porque el término "ente" es equívoco. De todos esos sentidos me quedo con uno solo —ente en la significación de sustancia— y pregunto ¿qué algo es sustancia?" Ente como sustancia es también una pregunta, es también una postulación y una exigencia —como "lo ente" sin más. Pero es claro que el postulado "sustancia", puesto que elimina otros sentidos de "lo ente", estará integrado por más "atributos previos", estará más determinado. Y, en efecto, la filosofía griega de Parménides a Aristóteles es un simpar *crescendo*, con belleza de orden sinfónico, en que se va integrando y concretando la interrogación "ente". Como Parménides inventó el término *ón* para su original curiosidad, Aristóteles no tiene más remedio que inventar para la suya —*distinta de las anteriores*— un nuevo término: la llamará *ousía*, sustancia —un nuevo monstruo—. La filosofía ha sido siempre —y no podía menos de ser— una infatigable paridora de monstruos. No envidio a quien no entienda esto que acabo de decir. Nuestro Goya antepone a sus *Caprichos* este lema: *El Sueño de la razón produce monstruos*. Pero, en verdad, que también la razón insomne que es la filosofía suscita el monstruo continuamente. Un día, durante este comentario al *Banquete*, nos situaremos a una distancia *determinada* del ingente hecho histórico "filosofía" y lo veremos transitar ante nosotros, con plástica evidencia, como una procesión de monstruos. Monstruos son las realidades constitutivamente inhábiles, *que por serlo no tienen en la lengua nombres adecuados*. En cuanto a la sentencia de Goya, supongo que habrá sido esclarecida por otros. No tendría perdón de Dios que no lo hubiera sido. Es la clave para entender a Goya.

Tampoco conviene confundir la sustancia-pregunta con la sustancia-respuesta. La sustancia es también predicado, un predicado bastante preciso. También su primer "atributo previo" es su independencia del hombre, pero esta independencia no es bastante. También el color y la cantidad y el movimiento son independientes del hombre y, sin embargo, no son "entes" en propio sentido, no son "esencias" o sustancias. La independencia respecto al Hombre tiene que manifestar su posibilidad, tiene que poseer su fundamento. Éste consiste en que el algo sustancial es independiente de todo otro algo: la sustancia es auténtico ente *porque* "está fuera", sola y suelta —ἐξω—, se entiende, de la mente. (E. 4. 1028 a 2). Pero la sustancia está fuera *porque* está sola —μόνη (Z. 1.1028 a 34). Ninguna de las demás clases de algos pueden ser por separado —χωριστόν. El ente —separado del hombre, es el "ente en sí" — separado de todo, es "por sí" —

καθ'αυτό. La soledad, el ser capaz de radical soledad es, pues, otro atributo previo del ser que el hombre Aristóteles necesita. Al pronto no entendemos por qué. Y con sobrado motivo. La soledad, atributo previo del ente, ha menester a su vez de otro que le sirva de fundamento, que la haga posible. Helo aquí: sólo es capaz de ser solitario lo que se es suficiente, lo que se basta a sí mismo, lo que posee autarquía, (N. 4, 1091 b-16,) por tanto, el ente que se hace firme y se sostiene a sí mismo. Gracias a ello puede y tiene que existir solo-de-los-demás¹, *suelto de los demás —ab-suelto—*. Véase por qué inexorable movimiento dialéctico la necesidad de algo independiente de las opiniones humanas se convierte y se concreta en la necesidad de algo que *sea* ab-solutamente: la sustancia.

Pero conste que hablando rigurosamente, nada de lo dicho hasta aquí sobre "ente" y "sustancia" pertenece a lo que Aristóteles llama *filosofía primera* — y luego se iba a llamar "ontología". La ontología *sensu stricto* nos dice qué algos son genuinos entes y cómo lo son. Hasta aquí cabe presumir qué diría Aristóteles: no hemos hecho más que ponernos de acuerdo con nosotros mismos para precisarnos qué es lo que necesitamos y, por necesitarlo, buscamos cuando buscamos el verdadero ente. Es una cuestión previa casera, intrahumana. Una vez resuelta empieza de verdad la filosofía primera, la ontología, y, en efecto, Aristóteles, a seguida de las palabras citadas, va a pasar revista a todos los algos que son sustancias, τίς ἐστιν οὐσία (1028 b 218). Se pregunta ¿cuáles algos son sustancias? El libro Z es el decisivo entre los doce metafísicos².

Y resulta que sustancias o auténticos entes son este hombre, este caballo, esta planta, Sol, Luna, los astros, y, en un sentido excepcional superlativo, mas, por lo mismo distante, Dios. Dejemos en un respetuoso aparte a la divinidad y preguntémonos: ¿cómo llamamos hoy, *en el cotidiano hablar*, con nombre general a todas esas demás sustancias? Les llamamos "cosas", usando la significación más fuerte de esta palabra. Entendemos por "cosas" los algos que son por su propia cuenta, fuera de nuestras ideas, sueltos, independientes entre sí y del hombre. Cuando en este sentido decimos de algo que es una "cosa" sobreentendemos que en ese algo no hay constitutivamente referencia alguna a nosotros, que "no tiene que ver" con nosotros por mucho que, a veces, nosotros necesitamos de él.

Con esto hemos rizado el rizo que iniciamos declarando no poder llamar "cosas" a los componentes de nuestra circunstancia o mundo, por

¹ Éste es el significado estricto de *móne* - μόνη.

² Sabido es que no siendo la llamada *Metafísica* de Aristóteles una obra sino un centón de pequeños tratados —menos aún, de meros apuntes para otros tantos tratados— los temas fundamentales surgen en los más distintos lugares del conjunto. Pero el libro Z es el libro de la sustancia y, por tanto, el libro ontológico por excelencia.

temor al sentido fuerte que ese vocablo tiene en nuestra lengua. Hemos precisado cuál es ese sentido allí donde más conscientemente fué formulado por primera vez: en el concepto de Aristóteles. Este concepto influyó enérgicamente en todo el pensamiento culto de los siglos inmediatamente posteriores y contribuyó a consolidar la idea y, con la idea, el valor de los vocablos [usados para denominar] "cosa" en la opinión pública, en el pensamiento inculto y en la lengua de las sociedades griegas y latinas o latinizadas. Claro es que también había acontecido la viceversa. En Aristóteles influyó el sentido vulgar que ciertos vocablos —luego veremos cuáles— venían lenta e indecisamente cobrando en el decir normal, desde varias generaciones atrás. No es sólo el gran pensador quien influye en la gente anónima de los tiempos a él subsecuentes sino también ésta, es decir, la colectividad, el pueblo de los tiempos a él precedentes y el suyo propio, quien, por medio de la lengua al uso, predetermina la mente del gran pensador.

La idea de que lo que hay en nuestro derredor y en cuya esfera estamos sumergidos se compone principalmente de "cosas", en el sentido de sustancias, es una de las creencias de funcionamiento más automático que se hallan instaladas en los senos profundos de nuestra mente¹. Por eso, porque son creencias vivaces no las reconocemos como tales sino que se nos presentan como siendo la realidad misma. ¡Pues ¿qué van a ser las cosas más que "cosas"? —diría ingenuamente cualquier hombre inculto de nuestro tiempo y de tiempos atrás hasta una fecha que sería interesante fijar! Nótese que en esa supuesta frase —"las cosas son cosas"— el vocablo *cosas* aparece dos veces, y cada una con distinto sentido. En el sujeto del juicio *cosas* designa los distintos e innumerables algos que nos rodean. El vocablo se limita a nombrar esos algos, como si dijéramos, a señalarlos con el dedo. No pretende *decir* nada *de* ellos, no los califica, no dice lo que son, no los interpreta o "explica". Mas en el predicado, *cosas* es un término conceptual, que tiene por sí una significación = sustancias, la cual pretende revelarnos la secreta condición de los algos en derredor nuestro. Esta significación pertenece a la órbita de temas suscitados por la pregunta qué es "lo ente". Ésta es la pregunta filosófica y, por lo tanto, el término cosa = sustancia es un término formalmente filosófico, empléelo quien lo emplee, profesor de la Universidad, bailarina, chófer de taxi o albañil. La precisión en las aristas de su significación y, con ello, su separación o no confusión con otros conceptos próximos, será diferente según el grado de "cultura" en quien lo emplea, pero podríamos mostrar —si no fuera

¹ Sobre lo que son *creencias*, véase el estudio del autor *Ideas y creencias*. ["Obras Completas", tomo V.]

faena morosa— cómo el núcleo decisivo de la significación se mantiene idéntico cualquiera que sea el grado de rigor o difuminación que en cada caso posea su perfil, su dintorno. Yo sostengo que el hombre *no* ha filosofado siempre, pero en cambio pienso que desde que hay filosofía todos los hombres pertenecientes a la civilización occidental, o por ésta influídos, filosofan al hablar, quieran o no, en una u otra cuantía. Ejemplo de ello es que emplean el vocablo "cosas" = sustancias" o sus homólogos en cada idioma. Todos, en efecto, llevamos —o arrastramos— una herencia ontológica, y si, por ventura, resultase ser conveniente evitarla, liberarnos de ella, debemos contar con que ha de costarnos gran esfuerzo¹.

Porque de ninguna manera, repito, podemos aceptar la tesis de que para *todos* los hombres, por fuerza, "las cosas son "cosas". El eficaz automatismo de nuestra inveterada creencia ontológica obligándonos a tomar las cosas=sustancias no como maneras, ideas o hipótesis, sino como la realidad misma, nos dificulta admitir que, para otros hombres, la realidad sea muy distinta y no crean que *hay verdaderamente* "cosas". La prueba de lo contrario sería facilísima sino fuera porque nuestro idioma, la lengua que hablamos, está precisamente transida, impregnada de ontología y la encontraremos siempre delante, estorbándonos para hablar de realidades que no son cosas = sustancias ni movimientos, procesos o modos de ellas. Intentémoslo no obstante.

En el archipiélago de Entrecasteaux se hallan las islas Dobu. Los Dobu son un pueblo tan primitivo como estupendo. Su tierra, de origen volcánico, es infértil y viven miserablemente. Tienen una idea negra, torva del destino humano. Piensan que la virtud del hombre debe consistir en ser malvado y la enemistad es una de sus principales instituciones. Su moral, por tanto, es estrictamente inversa de la nuestra. Hasta hace poco eran caníbales. Practican la magia, tal vez con mayor intensidad que ningún otro pueblo. Toda su existencia está informada por ella hasta la manía, hasta sesgar la paranoia². Pues bien, procuremos averiguar si el Dobu cree que hay "cosas".

¹ La noción de sustancia *sensu stricto* tiene en el mismo Aristóteles, como es sabido, muchas ampliaciones analógicas. Paralelamente, en el uso vulgar del vocablo "cosa" se incluyen junto a "cosas" que lo son propiamente, meras partes de cosas, objetos artificiales y casi-cosas o quisicosas. Añádase, en fin, que la inveterada traducción de οὐσία por sustancia es inadecuada porque destaca sólo una de sus funciones —la sub-sistencia— y deja fuera las demás. Debíamos decir οὐσία = "una Realidad" o "Realidad singular".

² Rev. F. Fortune, *The Sorcerers of Dobu*, New York, 1932, una de las producciones más admirables de la más reciente etnografía. Puede verse el extracto de este libro en Ruth Benedict — *El hombre y la cultura* (*Patterns of Culture*) traducido por León Dujovne. Editorial Sudamericana, 1940.

Para nosotros, como para Aristóteles, una batata o igname es típicamente una "cosa". Es independiente de nosotros y de las demás "cosas". El nutrirse del contorno es operación que la planta ejercita por sí y desde sí. Nadie la sostiene en el mundo sino que ella se sostiene a sí misma informando materia. Para el Dobu, el algo "batata" tiene una condición muy diferente. En primer lugar para el Dobu no hay propiamente batatas, así sin más. La especie batata a que todos los individuos "batatas" pertenecen no tiene realidad. Ciertamente las batatas ostentan un aspecto similar que permite llamarlas por el mismo nombre. Pero la identidad de nombre no implica para él identidad de esencia. Porque en la realidad de la batata hay algo más decisivo que su aspecto, a saber, lo que la hace ser. Y aquí viene lo estupefaciente. Las batatas que se crían en el huerto de la familia matrilineal A tienen una realidad distinta de las que nacen en el huerto de la familia B. Si se sembrasen aquéllas en éste no fructificarían, no serían. Por eso he dicho que para el Dobu no hay batatas, así sin más. Lo que hay es batatas *a* de la familia A y batatas *b* de la familia B. La realidad de la batata es inseparable de la realidad de la familia, y viceversa. La razón de ello está en que lo que hace ser a los individuos humanos es la familia. La realidad de ésta consiste en el *susu*. *Susu* quiere decir, literalmente, "leche materna". Es una "virtud", un "poder" que reside en la maternidad y se transmite mediante ella. El individuo humano no *es*, pues, aparte de la familia: es, diríamos, puro modo transitorio en la realidad familiar que preexiste al individuo y le post-existe. El individuo es en la realidad "familia" no más que como la onda es en el mar. El individuo humano no es una "cosa". Ahora bien, la tierra del huerto es *realmente* una parte de la realidad "familia" porque ésta es inseparable de aquél y de sus frutos. Viceversa: las batatas que el huerto produce *son* gracias también al *susu*, a la "leche materna" de tal determinada familia. Por eso, es inútil que se intente sembrar en el huerto A batatas *b*. No crecerán. De aquí que en este pueblo caníbal, que asesina tan tranquilo y se traga, no ya a sus semejantes, sino muy preferentemente a sus familiares, el crimen prototípico es comerse o enajenar las batatas para la sementera. El *susu*, pues actúa a la vez y *no menos primariamente* en la plantación y en la familia. Su nombre, "leche maternal", es metafórico, designa oblicuamente otra realidad X vivificante tanto de los humanos como de las batatas, como de la tierra en que se siembran. El *susu* reside más propiamente en todo ese conjunto. Forman, pues, estos tres componentes, familia - tierra - planta, un "convoluto de realidad" en que las cosas tierra y planta dependen del Hombre y el Hombre depende de ellas. Ninguno de esos tres ingredientes del convoluto puede ser *solo*, χωριστόν, ab-soluto. Ninguno, en consecuencia, posee los atributos previos de "cosa". Si a esto se añade que ese convoluto íntegro depende, a su vez, de otras relaciones mágicas con otros

convolutos, resulta que en el "mundo" del Dobu nada es propiamente "cosa". ¿Qué es entonces? Dadas las doctrinas hoy generalizadas sobre el pensar primitivo en que impera la idea de "participación mística", formulada por Lévy-Bruhl, se dirá que no son "cosas" sino "participantes" —una categoría irreductible a nuestra ontología. Yo no "participo" en esa teoría de la "participación" ni nada que se le parezca. Lo cual quiere decir que la respuesta a aquella pregunta requeriría la exposición de una nueva "teoría del pensar primigenio o mágico". Esa exposición tal vez pareciese sabrosa, pero de cierto sería larga, lo cual nos obliga a dejarla taciturna.

Abandonemos el tema aquí por un momento, pero, a la vez, reproduzcamos, a fin de no perdernos, la línea de nuestro itinerario¹. Para hacerse bien cargo de lo que es leer —nuestro asunto titular— era preciso aclarar qué es la palabra escrita, el libro. Éste es un modo deficiente de la palabra oral o habla. Hacía falta, pues, decir lo imprescindible sobre lo que es el habla, lenguaje o decir verbal. El decir verbal "responde" a una situación en que están los que hablan a la cual reaccionan con palabras de la lengua establecida y con gestos corporales de su persona. El lenguaje es, pues, el sistema de estas tres cosas: situación - lengua - gesto. La palabra escrita suprime el gesto. Con esto renuncia el lenguaje a un componente de sí mismo: la gesticulación. Pero luego nos preguntamos: la desaparición del gesto ¿no implica algo más grave, deficiencia más importante aún que la falta del gesto en cuanto movimiento expresivo? La gesticulación es el cuerpo del hombre hablando. Su desaparición es, pues, la desaparición del cuerpo, no sólo de la expresividad del cuerpo. ¿Qué es eso otro —mucho más importante aún— que con el cuerpo desaparece? Necesitábamos, pues, indagar cuál es el papel decisivo que el cuerpo representa en la realidad "vida humana". Para el hombre, ser es vivir y vivir es existir "aquí y ahora"; por tanto, en lo que solemos llamar "*este mundo*". La idea tópica del mundo más habitual desde hace milenios nos hace entender el mundo como un conjunto de cosas entre las cuales estamos. Pero esto no es verdad. El mundo en que vivimos no es la interpretación ontológica del mundo sino que esta interpretación del mundo supone la realidad de éste, tal y como es previamente a esa interpretación. Necesitamos ponernos en claro qué es el mundo en su realidad original y prístina a fin de poder decidir si esa interpretación ontológica o cualquiera otra parece acertada o no. Para evitar el equívoco de la palabra en sus dos sentidos de mundo como

¹ Creo conveniente para facilitar la lectura de estas páginas poner repetidamente ante el lector —cada vez en un lugar oportuno— el esquema de la trayectoria que mi pensamiento lleva, a fin de que lo tenga a la vista, como un plano, y vea la articulación que cada tema representa en el cuerpo de la doctrina.

realidad y de mundo como interpretación la sustituimos por el término "circunstancia". El hombre es siempre en una circunstancia (= mundo). Ahora bien: ¿de qué se compone, qué *hay* en esa circunstancia? ¿Cosas? La idea de "cosa" torna a imponérsenos como si fuera la que más adecuadamente representa los componentes del mundo o circunstancia. Esto nos llevó a estudiar el significado que, para la cuestión nuestra, más importa del vocablo "cosa". Vimos que era una idea surgida en determinado momento de la historia y en vista de determinada circunstancia: la pérdida de la fe en las opiniones tradicionales que *sufrió* el hombre griego hacia 600 a. d. C. Ese perdimiento fué causa de que ciertos hombres se preguntasen cuál es el auténtico ente. La precisión de esta pregunta en Aristóteles concreta la pregunta por el ente en la pregunta por la sustancia, y "cosa" es la palabra en que la lengua vulgar depositó, con una u otra precisión, la idea de sustancia. De este modo podemos ahora con algún rigor carear nuestra intuición de lo que llamamos "mundo-como-circunstancia" con un "mundo-de-cosas". El choque entre ambas visiones nos hará ver claro en qué consiste *realmente* nuestro mundo originario.

Haciendo este viaje nos tropezamos con que, en vez de reconocer que la pregunta por el ente o ser es un hecho histórico que aconteció primero en una cierta fecha, que ha perdurado dos milenios y medio pero que dejará de acontecer un buen día —*¡que tal vez ya deja de acontecer!*— no falta quien juzga que es algo ultra-histórico, constitutivo e inseparable del Hombre, y se arroja a la tesis exorbitante de que "el Hombre *es* pregunta por el ser". Encuentran la mejor corroboración y la más enérgica fórmula de esta doctrina acogiendo a la autoridad de cierta frase de Aristóteles. Era ineludible mirar de cerca el sentido de aquella frase para ver si, en efecto, dice eso que se le pretende hacer decir. Habla allí Aristóteles de la pregunta por el ser, mas precisamente para declarar que debe sustituir la la pregunta por la sustancia. Convenía marcar la diferencia entre una y otra pregunta: el postulado "sustancia" concreta el postulado "ente". Para mayor abundamiento este análisis nos permitió aclarar, con plena suficiencia *para* nuestros fines, la significación de la palabra *cosa*. Aquí estábamos. En rigor debíamos ahora seguir ruta mostrando en qué consisten efectivamente los *alcos* componentes de la circunstancia ya que no puede llamárseles "cosas". Para esto nos basta con averiguar qué significaban en Grecia y en Roma las palabras que luego iban a emplearse en el sentido de "cosas". Este cambio semántico es sorprendente, sobremanera sugestivo y en alta dosis aleccionador. El nos enseñará cuál es la "realidad radical" del mundo, y entonces descubriremos cuál es el papel del cuerpo humano y lo que se va con él cuando un autor se ha ido, se ha muerto y nos deja sólo su libro, su decir mudo, espectral.

Pero antes de reanudar nuestra ruta y avanzar por derecho en nuestro

itinerario tenemos que liquidar del todo la cuestión de si Aristóteles viene a decir con sus palabras que "el hombre *es* pregunta por el ser". Si se quiere, tómese como un pequeño tema episódico, el único que me he permitido hasta aquí desde que empecé. En verdad no es episódico puesto que contribuye a hacer ver, contra todo lo que se ha creído y sustentado, la *pura historicidad del concepto "ser"* y con ello *in nuce* la radical historicidad de todo lo humano.

Repitamos lo más exactamente posible en nuestra lengua las palabras de Aristóteles: "De aquí que lo que ahora y antes y siempre se ha preguntado y siempre ha sido problemático: ¿cuál algo es ente? debe convertirse más precisamente en la pregunta: ¿cuál algo es sustancia?"¹. Nada más lejos de la intención viviente en Aristóteles al decir esto que afirmar haber sido antes y ahora...².

A P É N D I C E ³

Es "cosa" una de las palabras más irresponsables de nuestro vigente vocabulario. No es fácil hacer el inventario de sus múltiples significaciones. Pero una de ellas, la más fuerte que hoy posee, es la que nos impide decir que nuestra circunstancia y mundo se compone de cosas; menos aún decir, sin complicadas reservas, que en nuestro mundo "hay cosas". En ese sentido es "cosa" algo cuyo modo de ser, de existir —cuya entidad⁴— la hace independiente de lo demás y especialmente de mí. Cómo la filosofía nació cuando a unos griegos se les ocurrió la idea de que el auténtico ser o "realidad" tenía que consistir en "algo independiente del hombre" todos los vocablos con que *antes* se designaban las realidades mundanas fueron perdiendo su antiguo sentido y empezaron a significar eso: algo de entidad independiente, el "en sí y por sí"⁵. En la baja latini-

¹ Hay que corregir: no es "cuál algo" singular, sino qué caracteres generales tiene que tener un algo para ser sustancia. Esos caracteres generales son la sustancia-respuesta.

² [Aquí se interrumpe el manuscrito. Véase sobre el concepto de cosa en el pensamiento del autor: *Prólogo a un Diccionario Enciclopédico Abreviado*, y *Prólogo a una Historia de la Filosofía de Emile Bréhier*, Obras Completas, tomo VI.]

³ [Se trata del desarrollo anunciado en la página 4.]

⁴ Empleo este término en un sentido muy preciso. El ente existente tiene un modo de existir, que en unos entes es de una manera y en otros de otra; eso es su *entidad*. Todos los animales, a pesar de sus diferencias específicas e individuales, tienen la misma *entidad*. En cambio, el hombre tiene una *entidad* distinta.

⁵ Nótese que esta independencia podía ser tan sólo *resultante*. En efecto, algo creado, una vez que *ya* es en sí y por sí, aunque en su origen no *fué* independiente. Pero la nota de independencia era tan exigente para el estilo intelectual predominante en Grecia desde Parménides que todo ente, en su pleno sentido, no tenía más remedio que ser "eterno", los astros, las "almas", la materia.

dad y en las lenguas románicas empezó a decirse "res" y "cosa" en ese sentido. Mas en nuestra circunstancia no puede haber nada que *sea* con un ser independiente del hombre como este *es* dependiendo de cuanto hay en la circunstancia. Mundo y hombre, se son mutuamente, aunque con distinto modo. Por eso no hay mundo sin hombre ni hay hombre sin mundo. Se hallan recíprocamente consignados uno a otro. En cada instante sólo me están siendo explícitamente ciertos componentes de mi circunstancia. ¿Qué pasa con el resto? ¿No están ahí siendo con independencia de mí mientras no me son? En modo alguno. La circunstancia o mundo consiste en una perspectiva viviente o real; quiero decir, que hay en ellos siempre un primer término —lo que en cada instante me ocupa— y un fondo. Nada puede serme si no [...].

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

LO OBSCENO Y LA LEY DE REFLEXION

Apenas menos difícil que hablar de Dios es hablar de la naturaleza y del sentido de lo obsceno. Hasta el instante en que metí mis narices en los estudios consagrados al tema, no hubiese podido imaginar el pantano en que habría de aventurarme. Si comenzamos por la etimología, parece evidente que los lexicógrafos no son menos charlatanes que los políticos, los moralistas o los abogados. Aquellos que han tratado de encarar con rigor el sentido del término han llegado a confesar que no arribaron a ninguna meta. Ernst y Seagle, en su libro *To the pure* sostienen que no hay dos personas que estén de acuerdo sobre las definiciones que han de corresponder a los adjetivos obsceno, libidinoso, lascivo, sucio, indecente, inmundo. Aun la misma Sociedad de las Naciones se vio en aprietos al querer definir en qué consistía lo obsceno. Probablemente tenía razón D. H. Lawrence al decir que "nadie conoce el sentido de la palabra obsceno". Y según Theodor Schroeder, que consagró su vida a luchar por la libertad de expresión, "no se puede encontrar lo obsceno en ningún libro, en ningún cuadro; no es más que una cualidad de espíritu de quien lee o mira. Ninguna razón se da para la supresión de la literatura obscena dice— que por implicaciones inevitables no justifique, y no haya justificado ya, todas las otras limitaciones que se impusieron a la libertad del espíritu."

Se ha dicho que mencionar todas las obras maestras calificadas de obscenas conduciría a una enumeración bien tediosa. Dejando de lado la Biblia, la mayor parte de nuestros escritores, desde Platón hasta Havelock Ellis, desde Aristófanes hasta Shaw, desde Catulo y Ovidio hasta Shakespeare, Shelley y Swinburne, todos han servido de blanco a los que hurgan en busca de impurezas, indecencias o inmoralidades. En un artículo titulado *La libertad de expresión en la literatura*, Huntington Cairns, uno de los censores más clarividentes y amplios de espíritu, insiste en la necesidad de reeducar a los funcionarios encargados de aplicar la ley. "En general, estos hombres tienen poco o ningún contacto con la ciencia o con el arte, no conocen absolutamente nada acerca de la libertad de expresión acordada a los hombres de letras a partir de los orígenes mismos de la literatura inglesa y se han mostrado, frente a personas idóneas, completamente incompetentes en su trabajo. Son los funcionarios de la Administración y no la población —la cual, en su mayoría, sólo tiene un contacto despreciable con el arte— los que deben ser ante todo reeducados".

De paso, quizá convenga señalar que a pesar de que nuestro gobierno federal no ejerce la censura sobre las obras de arte oriundas de nuestro

país, concede un derecho de juicio al Departamento del Tesoro sobre las que provienen del extranjero. En 1930, se reglamentó el "Tariff Act" a fin de permitir al Secretariado del Tesoro la admisión discrecional de obras clásicas o de libros de un valor literario o científico establecido y reconocido, aun siendo éstos obscenos. ¿Qué significa "libros de un valor literario o científico reconocido"? Cairns propone la siguiente interpretación: "Los libros que tienen tras de sí la masa sólida y honorable de la opinión crítica norteamericana, de acuerdo con el mérito de las obras". Esta actitud parece bastante liberal, pero puesta a prueba, si el libro es capaz de suscitar una reprobación violenta, el cariz de liberalidad desaparece. En lo que respecta a los sonetos del Aretino, se ha dicho que pesa sobre ellos la condena de cuatro siglos. Nadie podría precisar cuánto tiempo hemos de esperar hasta que a ciertas obras contemporáneas famosas les sea levantada la interdicción. Cairns admite que "según toda probabilidad, el actual estatuto sobre lo obsceno no será revocado. No existe estatuto alguno que defina la palabra *obsceno*, si bien se deja un amplio margen a la discreción con que se aplica el término". Aquellos que supusieron que la decisión tomada sobre *Ulises* creaba un precedente, deben reconocer que habían exagerado su optimismo. Nada se ha decidido en cuanto a los libros de naturaleza molesta. Después de años de lucha con los mojigatos, los santurrones y otros sicópatas, quienes deciden lo que debemos o no debemos leer, T. Schroeder sostiene que "no es la calidad intrínseca del libro la que cuenta, sino su influencia hipotética sobre una persona hipotética que en un momento problemático del porvenir puede hipotéticamente leer el libro".

En su obra *A Challenge to Sex censors*, Shroeder cita a un pastor anónimo del siglo XIX: "La obscenidad —dice este último— existe sólo en la mente de quienes la descubren y acusan de ella a sus semejantes". La obra poco conocida de este eclesiástico contiene pasajes luminosos en que el autor intenta demostrar que, por una ley de reflexión de la naturaleza, cada uno de nosotros realiza actos similares a los que atribuye a los demás; que la protección de sí mismo es la destrucción de sí mismo, una forma de autocondena, etc. Este punto de vista sano y clarividente, que parecería accesible a muy pocos, tiene mayores posibilidades de disipar las brumas que envuelven el problema que todos los eruditos tratados de educadores, moralistas, sabios y juristas. En la *Epístola a los Romanos* (XIV, 14) se enuncia el mismo punto de vista en forma axiomática: "Yo sé, y estoy persuadido en el Señor, que nada hay impuro de suyo, y que no hay cosa inmunda, sino para aquel que cree que es inmunda." ¿Sería ésta una defensa válida ante un tribunal? ¿Y qué actitud adoptarían las autoridades postales, puesto que, de acuerdo al versículo, a ningún individuo sano de espíritu pueden caberle dudas al respecto?

Havelock Ellis nos ofrece un punto de vista completamente diferente

que merece nuestra atención no sólo por ser honesto y franco, sino por representar la convicción profunda de gran número de personas, sobre todo en los pueblos del Mediterráneo. "Lo obsceno —dice Havelock Ellis— sería un elemento permanente de la vida social que corresponde a una profunda necesidad del espíritu". Ellis llega a decir que "los adultos necesitan la literatura obscena como un alivio de la fuerza opresora de las convenciones, de igual modo que los niños tienen necesidad de los cuentos de hadas". Es la actitud de un hombre culto cuyo buen tino y pureza son reconocidos universalmente por los más eminentes críticos. Se comprende que siendo Ellis de nacionalidad inglesa, haya sufrido persecuciones por sus opiniones e ideas en materia de sexualidad. A partir del siglo XIX todos los escritores ingleses que osaron tocar este problema con honestidad y realismo han sido perseguidos y humillados. La actitud corriente del público inglés está perfectamente representada, según mi opinión, por esta inanidad cortés que el Vizconde de Brentford ofrece a manera de justificación virtuosa: *¿Necesitamos un censor?* El Vizconde de Brentford es un señor que trató de proteger al público inglés de obras tan perniciosas como *Ulises* y *El pozo de la soledad*. Es el tipo de individuo generalizado en el mundo anglosajón al que bien corresponden estas palabras del Dr. Ernest Jones: "Los hombres sobre los que diferentes tentaciones ejercen secretamente una atracción se esfuerzan en evitarlas a los demás; en realidad, so pretexto de proteger a los otros se defienden a sí mismos, puesto que en el fondo temen sus propias debilidades."

Y puesto que estoy acusado de emplear un idioma obsceno más a menudo y más abundantemente que ningún otro escritor de lengua inglesa contemporáneo, vale la pena que presente mis propias opiniones sobre el particular. Desde la publicación en París de *Trópico de Cáncer*, en 1934, he recibido centenares de cartas de lectores del mundo entero; provenían de hombres y mujeres de todas las edades y clases sociales y eran en general mensajes de felicitación. Muchos de ellos que denunciaron el libro por su lenguaje licencioso reconocían que lo admiraban en otros aspectos. Pocos, muy pocos, le reprocharon ser aburrido o estar mal escrito. El libro se sigue vendiendo "bajo cuerda" y de vez en cuando se escribe sobre él, a pesar de haber sido publicado hace más de diez años¹, y de su interdicción en todos los países anglosajones a poco de publicarse. El único efecto que tuvo la censura sobre su difusión fue el de sepultarlo, limitando de esta manera la venta, pero al mismo tiempo asegurándole la mejor publicidad: la recomendación oral. Se lo encuentra en las bibliotecas de casi todas nuestras universidades importantes, los profesores lo recomiendan a menudo a sus alumnos, y gradualmente ha llegado a ocupar un lugar junto

¹ Escrito en 1945.

a las obras célebres de la literatura que en el pasado fueron también escondidas o prohibidas, y son ahora reconocidas y clásicas. Este libro atrae especialmente a los jóvenes, y he podido saber, directa o indirectamente, que no sólo no ha destrozado sus vidas, sino que ha desarrollado su sentido moral. Demuestra que la censura funciona destruyéndose a sí misma. También demuestra que únicamente protege a los censores mismos, en virtud de una ley de la naturaleza conocida por todos aquellos que se entregan a los abusos.

Estoy satisfecho de poder mencionar a este respecto un hecho curioso, sobre el cual los libreros me llamaron a menudo la atención: las dos clases de libros que gozan de una venta regular y siempre creciente son los llamados pornográficos u obscenos, y los de ciencias ocultas. Este hecho parece estar de acuerdo y dar consistencia al punto de vista de Havelock Ellis. Sin duda alguna, todo ensayo de reglamentar el comercio de libros obscenos, como todo ensayo de reglamentar la prostitución, está destinado al fracaso dondequiera la civilización haya metido sus narices. Sean o no un mal definitivo, sean o no elementos inarraigables y definitivos de la vida social, no pueden hacernos dudar de que sean sinónimos de lo que llamamos civilización. A pesar de todo lo que se ha escrito a favor o en contra, es evidente, en lo que respecta a estos factores de la vida social, que los hombres no han llegado a un acuerdo sobre lo que es la esclavitud. Es posible que estos males desaparezcan algún día, como también es posible que la esclavitud, a pesar de la apariencia actual de reprobación universal que suscita, sea puesta en práctica nuevamente por seres humanos.

La pregunta que más se le formula a un escritor que hace literatura obscena es la siguiente: ¿Estaba usted obligado a usar tales expresiones? Lo que implica en suma que con medios o términos convencionales se habría podido obtener el mismo resultado. Nada más lejos de la verdad. Sea cual fuere el lenguaje usado, y por inaceptable que sea —pienso en ejemplos extremos—, podemos asegurar que no había otros términos posibles. Los efectos están ligados a las intenciones, y éstas a su vez están regidas por leyes de sujeción tan estrictas como las de la naturaleza misma. He aquí lo que probablemente no llegue a comprender jamás un individuo no-creador. Se ha dicho que "el artista literario (el escritor), después de haber alcanzado la comprensión, comunica esta comprensión a sus lectores. Esta comprensión, refiérase a la sexualidad o a cualquier otra materia, choca de golpe con cierto número de creencias populares, de aprensiones o tabúes que en su mayor parte están fundadas en el error." Sean cuales fueren las excusas que se alegan a favor de las opiniones equivocadas del pueblo, tales como la falta de instrucción, un conocimiento superficial de las artes y cualquier otra razón, existirá siempre un abismo —es un hecho innegable— entre el artista creador y su público, puesto que a este último le

están cerradas las puertas de los misterios inherentes a toda creación. La lucha que el artista, conscientemente o no, lleva con el público está casi siempre exclusivamente centrada en el problema de una elección necesaria. Dejando de lado toda cuestión de persona o de temperamento, si adoptamos sobre el proceso de la creación el más amplio punto de vista, que reduce al artista al papel de instrumento, debemos inferir que el espíritu de una época es un crisol en el cual, por uno u otro medio, buscan su expresión misteriosas fuerzas de vida. Si existe algún elemento de misterio en la manifestación de fuerzas profundas e insospechadas, que encuentran su expresión de un período a otro en la agitación y en las ideas perturbadoras, no hay en ello, a pesar de todo, nada fortuito o extraño. Las leyes que rigen el espíritu no son menos fáciles de interpretar que las que rigen la naturaleza. Pero la interpretación debe pertenecer a quienes están iniciados en los misterios. La profundidad misma de una concepción la hace incomprensible e inaceptable para la gran masa del público que no piensa.

Entre paréntesis, digamos que es curioso que los pintores, aun siendo su obra poco accesible, se vean rara vez sujetos a las intervenciones incongruentes que sufren los escritores. Puesto que también es medio de comunicación, el lenguaje tiende a provocar extrañas confusiones. Hombres de gran inteligencia dan a menudo pruebas de un gusto artístico execrable. Mientras tanto, esos energúmenos que todos reconocemos —puesto que su estupidez no cesa de sorprendernos— tienen rara vez la desfachatez de decir qué elementos de un cuadro habría que suprimir o qué cambio podría hacerse en él. Tomemos por ejemplo las primeras obras de Georges Grosz. Comparemos la reacción que produjeron en el público inteligente con la que siguió a la publicación de *Ulises*. Comparemos esta última con la reacción que produjo la música de Schoenberg. En los tres casos el furor inmediato fue similarmente intenso pero en el caso de Joyce el público se mostró más definido, más voluble y más arrogante en su seudocerteza. En cuanto se habla de libros, aun el plomero y el carnicero sienten que tienen derecho a opinar, especialmente si el libro es calificado de sucio y asqueroso.

Es dable observar por otra parte que la actitud del público cambia sensiblemente si se trata de obras de pueblos primitivos. En este caso, no sabemos bien por qué razones, el elemento obsceno es tratado con deferencia. Esos mismos a quienes indignarían los dibujos de *Ecce Homo* contemplan sin ruborizarse una escultura o una cerámica africana, aún si estos objetos turban su gusto o su sentido moral. De igual modo, se inclinan con tolerancia hacia los escritores obscenos de la Antigüedad. ¿Por qué razón? Es que hasta los más obstinados deben admitir en su fuero interno que otras épocas han debido tener costumbres y una moral diferentes de las nuestras, sea o no justificable. Pero si se trata de espíritus creadores de nues-

tra época, su libertad de expresión se encara como una licencia. El artista ha de conformarse con la actitud corriente, y generalmente hipócrita, de la mayoría. Ha de ser original, valiente, arrebatador, todo lo que queráis, pero no demasiado molesto. Debe decir *sí* diciendo *no*. Cuanto más se extiende este público de diletantes, más tiránica, compleja y perversa llega a ser esta presión irracional. Existen siempre las excepciones, reconozcámoslo: Picasso, por ejemplo, uno de los pocos artistas de nuestra época que supo forzar el respeto y la atención de un público despavorido y generalmente hostil. Es el mayor homenaje que pueda rendirse a su genialidad.

En este período transitorio de guerras mundiales que puede durar uno o dos siglos, el arte corre el albur de perder poco a poco su importancia. Un mundo desgarrado por indescriptibles rebeliones, un mundo preocupado por transformaciones sociales y políticas, tiene menos tiempo y energía para perder en crear o apreciar obras de arte. El político, el soldado, el industrial, el técnico, es decir todos aquellos que responden a una necesidad inmediata de comodidad, a las pasiones, a los prejuicios pasajeros e ilusorios, tendrán precedencia sobre el artista. Las invenciones más poéticas serán aquellas que puedan servir al fin más destructivo. La poesía misma se escribirá en términos de explosivos y de gases venenosos. Lo obsceno se expresará en estas técnicas de autodestrucción casi inconcebibles que el genio inventivo del hombre estará obligado a adoptar. La repulsión y el disgusto que inspira un mundo parturiento tal como lo han comprendido los espíritus proféticos en el dominio del arte, encontrarán una justificación en el porvenir, a medida que se vayan cumpliendo estos sueños.

El abismo que separa la vida del arte —el arte siendo cada vez más ininteligible y sensacional, la vida cada vez más débil y desesperada— ha sido discutido hasta el cansancio. La guerra colosal y siniestra no pudo levantar una pasión a la medida de su envergadura y de su significado. El ardor de los griegos y de los españoles era de una naturaleza tal que asombraría al mundo moderno. La admiración y el horror que despertó su lucha feroz es reveladora. Nosotros los consideramos locos, héroes, y estuvimos por creer que tal locura y tal heroísmo no existían más. Pero lo que parece "obsceno", insensato más que loco, es el prodigioso carácter maquinista de esta guerra que llevan a cabo las grandes naciones. Es una guerra de material, una guerra de preponderancia estadística, una guerra en la que la victoria se calcula fría y pacientemente sobre la base de mayores y mejores recursos. En la guerra que hicieron los españoles y los griegos no sólo había un elemento de desesperación en cuanto al resultado inmediato sino, si cabe decirlo, en cuanto al resultado eterno. Combatían a pesar de todo con uñas y dientes y combatirían aun y más aún, siempre desesperadamente y siempre gloriosamente, puesto que siempre en forma apasionada. En cuanto a las grandes potencias, que se arrastran abrazadas en una lucha a muer-

te, se presiente que sólo están preparándose para una próxima ocasión en vista de una victoria eterna, que es una perfecta ilusión. Sea cual fuere el resultado, presentimos que la vida no cambiará radicalmente sino en un grado que la hará semejante a lo que fuera antes del conflicto. Esta guerra responde plenamente a las cualidades masturbatorias de reincidentes incorregibles.

No sólo me detengo en los aspectos obscenos de la guerra moderna porque estoy en contra de la guerra, sino porque entre las emociones ambiguas que ella inspira hay un elemento que me permite observar mejor la naturaleza de lo obsceno. Siento que nada sería considerado obsceno si los hombres llegaran hasta el fondo de sus más secretos deseos. Lo que más teme un hombre es ser puesto ante la manifestación, en palabras o en actos, de aquello que se ha negado a vivir, de lo que ha sofocado o rechazado en su inconsciente, como se dice ahora. Las cualidades sórdidas que se atribuyen al enemigo son siempre aquellas que sabemos nuestras. Nos alzamos pues para terminar con ellas porque debemos proyectarlas en otro para comprender su enormidad y su horror. A semejanza de lo que ocurre en sueños, es a sí mismo a quien el hombre se esfuerza en matar en la especie enemiga. Este enemigo, exterior e interiormente, no es más ni menos real que los fantasmas de sus sueños. Despierto, es indiferente a lo que ha soñado, pero al dormir lo embarga el terror. Digo "despierto" pero la pregunta se formula así: ¿Cuándo está despierto? ¿Acaso está despierto alguna vez? Para el que no tiene necesidad de matar, el hombre que se entrega al asesinato es un sonámbulo. Es un hombre que trata de matarse a sí mismo en sueños. Es un hombre que no se encuentra a sí mismo sino soñando. Es el hombre del mundo moderno, el recién llegado, y no es menos un mito y una leyenda que el primer llegado de la alegoría. Nuestra vida de hoy es lo que habíamos soñado que sería hace una eternidad. Siempre la atraviesa una doble corriente, como en el sueño de todos los tiempos. Siempre el miedo y el deseo, el miedo y el deseo, nunca la fuente pura del deseo. De esta manera tenemos sin tener y somos sin ser.

Estraga el campo de la sexualidad una suerte de sonambulismo y de engaño de sí mismo análogos; aquí el desdoblamiento del deseo puro en temor y anhelo condujo a la creación de un mundo fantástico, en el cual el amor juega un papel de chivo expiatorio con rasgos de camaleón. La pasión brilla por su ausencia, o por deformaciones monstruosas que la vuelven irreconocible. Trazar la historia de las conductas del hombre en lo que respecta a la sexualidad es recorrer un laberinto cuyo corazón estaría situado en otro planeta. Hubo tantas deformaciones y supresiones aún en los pueblos primitivos, que es virtualmente imposible decir hoy en qué puede consistir una actitud sana y libre. Sin duda la glorificación de la

sexualidad en tiempos del paganismo no solucionaba el problema. Si es verdad que el cristianismo introduce una concepción del amor superior a todo lo que se había conocido hasta entonces, preciso es decir que no logró liberar sexualmente al hombre. Quizá pudiera decirse que la tiranía de la sexualidad ha sido rota por la sublimación del amor, pero la naturaleza de este amor más grande sólo ha sido comprendida por un pequeño número de hombres. Sólo donde se observa una estricta disciplina corporal, en vista de la unión o comunión con Dios, el problema sexual se enfrenta cara a cara. Sin duda, los que han encontrado la emancipación siguiendo este camino se han liberado no sólo de la tiranía sexual sino de todas las otras tiranías de la carne. En estos individuos los deseos se trasforman tan maravillosamente que los resultados obtenidos no tienen sentido alguno para el común de los hombres. Los triunfos espirituales, aunque podrían afectar inmediatamente al hombre de la calle, apenas si le conciernen. El hombre de la calle, buscando una solución a los problemas de su vida, se ha colocado en un plano de ilusión y de espejismo; sus nociones de la realidad no tienen nada que ver con los resultados últimos; es ciego a esos cambios imborrables que se llevan a cabo más allá del nivel de su comprensión. Si tomamos como ejemplo al yogui, cuya vida no tiene por objeto sino la realidad, opuesta al mundo de la ilusión, no podemos menos de reconocer que enfrenta todos nuestros problemas con un máximo de valentía y de lucidez. Ya sea que asimile la vida sexual o la trasfigure hasta un punto de trascendencia o de obliteración, por lo menos es de aquellos que acceden a las grandes extensiones abiertas del amor. Si no reproduce su especie, por lo menos da a la palabra "nacimiento" un sentido nuevo. Crea en vez de acoplarse; en el círculo de su influencia, el conflicto se apacigua y la armonía de una paz profunda se establece. Le es posible amar no sólo a los individuos del sexo opuesto, sino a todo individuo, a todo ser que respira.

Este triunfo sereno hace estremecer el corazón del hombre común, le deja entrever no sólo la pérdida de su magra vida sexual, sino la pérdida de la pasión misma, de la pasión que él conoce. Esta especie de liberación, que desborda los límites de sus sentimientos, se le presenta como una muerte en vida. Alcanzar un amor sin cadenas ni límites lo aterroriza por la buena razón que esto significa la disolución de su yo. No quiere ser liberado para servir y consagrarse devotamente a la especie humana. Quiere la comodidad, la seguridad, la confianza, el goce de poderes limitados. No pudiendo rendirse, jamás podrá encontrar el poder sosegador de la fe. Y faltándole la fe, no llegará nunca a entrever el sentido del amor. Busca el escape, no la liberación. Lo que vale decir que prefiere la muerte a la vida.

A medida que la civilización progresa, más y más visiblemente aparece la guerra como el mayor escape que se ofrece al hombre ordinario. En la

guerra puede darse de lleno, para alegría de su corazón, puesto que el crimen pierde en ella su sentido. Se anula la culpabilidad en cuanto el globo entero mana sangre. Los intervalos de paz no le sirven más que para hundirse en los pantanos de un complejo sado-masoquista, fijo como un cáncer al corazón de nuestra vida civilizada. Miedo, culpabilidad y crimen son el verdadero triunvirato que regula nuestras vidas. ¿Qué es lo obsceno en estas condiciones? Todo el edificio de la vida que conocemos. Hablar de lo que es indecente, licencioso, lúbrico, sucio, asqueroso, etc., refiriéndose sólo a la sexualidad, es rehusarnos el lujo de la polaridad atracción-repulsión de que disponemos en la vida moderna. No existe capítulo de nuestra vida que no esté viciado y corroído por aquello que a la ligera llamamos obsceno. Uno se pregunta si los locos no podrían inventar un término más apropiado y más exclusivo para estos elementos perversos que creamos en nuestra vida, creamos, evitamos y no identificamos jamás con nuestra propia conducta. Pensamos en los locos como en individuos de un universo enteramente disociado de la realidad, pero, vista desde otro ángulo, nuestra conducta cotidiana, en guerra o en tiempo de paz, presenta todos los rasgos de la locura. "He dicho —escribe un conocido psicólogo— que nuestro mundo es un mundo loco, que la mayor parte del tiempo el hombre está loco, y creo que en cierto sentido lo que llamamos moralidad no es más que una forma de locura, pero adaptada, adecuada a las circunstancias".

Cuando lo obsceno aparece en el arte, en particular en la literatura, tiene por lo común el valor de un procedimiento: el elemento deliberado que encontramos en ella no guarda ninguna relación con la excitación sexual, como sucede en el caso de la pornografía. Si existe una segunda intención, ésta va más allá de la sexualidad. Su fin es despertar, comunicar un sentimiento de realidad. En un sentido, el recurso del artista a lo obsceno es similar al recurso del Maestro al elemento milagroso. Este apoyo de último momento, tan estrechamente ligado a la desesperación, ha sido objeto de interminables debates. Nada de lo que concierne a la vida de Cristo, por ejemplo, ha sido objeto de una investigación tan hostil como los milagros que se le atribuyen. La cuestión fundamental consiste en saber si el Maestro debe permitirse o negarse a utilizar sus poderes extraordinarios. Se ha observado que los grandes maestros de Zen no han vacilado jamás en utilizar cualquier medio para despertar a sus discípulos, llegando incluso a recurrir a lo que nosotros llamaríamos sacrilegio. Y según las célebres interpretaciones del Diluvio, se ha reconocido que aun Dios en determinados momentos, puesto entre dos fuegos, ha borrado lo escrito a fin de continuar sobre otro plano la existencia humana.

Sea lo que fuere, debe reconocerse que sólo un Maestro puede aventurarse a estas dudosas manifestaciones de poder. De hecho, sólo los no ini-

ciados preciben en ello un elemento de riesgo. El Maestro está *siempre* seguro del resultado, nunca juega sus triunfos, salvo en el momento psicológico. Su actitud en estas circunstancias es comparable a la del químico que en el curso de un experimento vierte la pequeña y última gota a fin de lograr la precipitación de ciertas sales. A pesar de que sólo es un empujoncito, también es una suprema exhortación que se permite el Maestro. Es más, pasado el momento, el testimonio perdura invariable. Se podría en otro sentido describir la situación como la transición de la creencia a la fe. Cuando la fe queda firmemente establecida, no hay retroceso posible, mientras que en la creencia se halla todo suspendido y sujeto a fluctuaciones.

Debe también reconocerse que aquellos que poseen un poder verdadero no necesitan probárselo a sí mismos. No es nunca en interés propio o en vista de una gloria personal que se recurre a estos medios. De hecho, en tales actos no hay nada milagroso, en el sentido vulgar de la palabra, fuera de la posibilidad de elevar la conciencia del testigo a ese misterioso grado de iluminación que es natural para el Maestro. Aquellos que ignoran las fuentes de su poder y que, por otra parte, son considerados poderes que mueven el mundo, tienen generalmente un fin desastroso. Puede en verdad decirse que en esos casos todo vuelve al cero inicial. En el plano temporal no hay nada duradero, puesto que sobre este plano —que es el de la ilusión y el sueño— sólo miedo y deseo cimentan vanamente la voluntad.

Vuelvo al artista... Una vez que ha usado sus poderes extraordinarios, y pienso precisamente en el uso de lo obscuro como tales términos mágicos, el artista se ve inevitablemente arrastrado por el fluir de las fuerzas que lo exceden. Al comienzo, creyó que podría despertar a sus lectores, pero en resumidas cuentas ha pasado él mismo a otra dimensión de la realidad. No siente de allí en adelante el deseo de provocar el despertar. Su rebelión contra la inercia general se aplaca, crece su visión hacia una aceptación y una comprensión de un orden y una armonía que sobrepasan la capacidad del hombre y que no pueden ser alcanzadas si no es a través de la fe. Su visión se extiende a medida que se extienden sus poderes, puesto que la creación tiene sus raíces en la visión y no admite más de un reino: el de la imaginación. Entonces, nuevamente, plantado en medio de sus propios reproches obscuros, parece el conquistador sobre las ruinas de una ciudad devastada. Comprende que la verdadera naturaleza de lo obscuro consiste en el deseo de convertir. Ha golpeado para despertar, pero se ha despertado él mismo. Y una vez despierto ha cesado de ocuparse del mundo del sueño; camina en la luz y como un espejo refleja su iluminación en todos sus actos.

Llegado a este punto dominante, ¡cuán insignificantes y lejanas le parecen las acusaciones de los moralistas! ¡Cuán carente de sentido el debatir-

se por saber si la obra en cuestión tiene o no méritos literarios! ¡Cuán absurdo discutir sobre la naturaleza moral o inmoral de su obra! Toda acción denodada puede ser calificada de vulgar. Todo lo que es dramático tiene la forma de un llamado, de un frenético llamado a la comunión. La violencia en palabra o en acto es una especie de oración invertida. La iniciación misma es un procedimiento violento de purificación y de unión. Todo lo que exija un tratamiento radical necesita de Dios, y siempre a través de una forma de muerte o de aniquilación. Cuando surge lo obsceno puede presentirse la muerte inmediata de una forma. Aquellos que poseen las más secretas llaves no están impacientes, aun en presencia de la muerte, pero el artista literario no se les parece, no va más allá del vestíbulo, digamos así, del palacio de la sabiduría. Ocupándose del espíritu, tiene de todas maneras acceso a las formas. Si comprende plenamente su papel de creador, sustituirá su propio ser por el de las palabras. Pero en ese proceso se evidencia "la noche oscura del alma" cuando, exaltado por su visión de las cosas por venir, y aun sin conciencia plena de sus propios poderes, recurre a la violencia. Se encuentra exasperado por su impotencia para transmitir su visión. Puede recurrir a cualquier medio, a todos los medios en su poder. Esta agonía, en la cual se parodia la creación misma, lo prepara para resolver su propio dilema, pero es una solución que no ha previsto, no menos misteriosa de lo que es la creación misma.

Todas las manifestaciones violentas de un poder irradiante, por poco que se las comprenda a través del lente refractor del "yo", tienen un fulgor obsceno. Toda conversión se lleva a cabo en una fracción de segundo. La liberación implica un desgarramiento de las cadenas, una erupción fuera de la larva. Lo que es obsceno palpa en movimientos preliminares o anticipados al parto, convulsiones preconscientes que enfrentan una vida por venir. Es en la agonía del momento de la muerte que asimos la naturaleza del nacimiento. En qué consistiría la lucha si no fuese entre la forma y el ser, entre lo que ha sido y lo que ha de ser. En tales momentos, la creación misma está al timón: aquel que trate de levantar el velo del misterio se vuelve él mismo parte del misterio y de tal modo ayuda a perpetuarlo. Por lo tanto, el levantar el velo puede ser considerado como la expresión última de lo obsceno. Es querer violar espiando los movimientos secretos del universo. En este sentido, la culpabilidad ligada a Prometeo simboliza la culpabilidad del hombre creador, del hombre, ese arrogante que se aventura a crear antes de estar coronado de sabiduría.

Los dolores del parto conciernen al cuerpo y no al espíritu. Se nos pidió que conociéramos el amor, que hiciéramos la experiencia de la unión y de la comunión, y que así termináramos por liberarnos de la rueda de la vida y de la muerte. Pero hemos elegido quedar de este lado del paraíso y crear por medio del arte la sustancia ilusoria de nuestros sueños. Jugamos

con el destino y, para dormirnos, nos arrullamos a nosotros mismos con los mitos. Morimos en la agonía de nuestras leyendas trágicas como arañas enredadas en sus propias telas. Si algo merece el nombre de "obsceno" es esta confrontación furtiva y oblicua con los misterios, este caminar al borde del abismo gozando del éxtasis del vértigo, pero sin ceder a la tentación de lo desconocido. Lo obsceno tiene las cualidades del intervalo sustraído. No es menos vasto que lo Inconsciente, pues no es menos flúido ni menos amorfo que la esencia misma de lo Inconsciente. Lo que aflora a la superficie es lo extraño, lo embriagador, lo prohibido, lo que en consecuencia detiene y paraliza cuando, al igual que Narciso, nos inclinamos sobre nuestra imagen en el espejo de nuestra iniquidad. Reconocido por todos no es menos menospreciado ni rechazado, y de esta manera emerge bajo vestiduras proteicas en los momentos más inesperados. Si se lo reconoce y recibe, sea como figura de la imaginación o como parte integrante de la realidad humana, no inspira más aprensión ni más horror del que puede sugerir un loto florecido que hunde sus raíces en el cieno del río que le dio el ser.

(Traducción de Carlos Altschul)

HENRY MILLER

ENTREVISTA A NABOKOV SOBRE "LOLITA"

Redactor.—En Francia, como en todas partes, por lo demás, *Lolita* ha tenido gran éxito. ¿Lo esperaba usted?

Vladimir Nabokov.—Cuando un autor escribe un libro, tiene de su libro cierta visión. El éxito está contenido en esa visión. Si escribe un libro es para que se publique; si se publica, es para que se lea; y para que se lea bien. Es decir, para que tenga éxito. Es un elemento del libro mismo.

Debo agregar que *Lolita* es mi libro favorito, el que prefiero entre las docenas que he escrito en ruso y en inglés. Me dije: hay muchos lectores en el mundo. Lo leerán.

R.—¿De qué naturaleza ha sido el éxito de *Lolita* en los Estados Unidos?

V. N.—Un éxito artístico y filosófico, no de escándalo. Extrañamente, los norteamericanos no han considerado *Lolita* como un libro que no había que poner en todas las manos. Los jóvenes lo leían como cualquier otra cosa. En seguida venían a buscarme —estudiantes, escolares— y me

decían: "Traigo un ejemplar de *Lolita*. Quisiera ofrecérselo para Pascuas a papá, para Navidad a mamá; ¿podría usted firmármelo, señor Nabokov?" Yo no firmaba los ejemplares, pero lo que importa es que dieran ese paso. Después, el papá y la mamá lo leían, y no me llegaba ningún reproche. Al contrario: grupos religiosos me han pedido conferencias sobre *Lolita*. Que no he dado. Y he recibido del mundo entero cartas de lectores entusiasmados con el libro y que hablan de él con sutileza.

R. — Muchos lectores consideran que *Lolita* encubre, bajo su anécdota, una devastadora historia de amor. ¿Fue lo que usted se propuso al escribirlo?

V. N. — Hay en *Lolita* algo lleno, lleno como un huevo; algo armónico. Me parece que un escritor percibe su libro como cierto dibujo que desea reproducir, y creo haber reproducido bastante bien ese dibujo. Está el contorno, y también los detalles. Hubo un momento en que me dije: "Bueno, se acabó. Ya no puedo agregar nada." Quizá después haya eliminado algunas páginas, por aquí, por allá. En fin, ahí está la novela. He luchado con ella durante años. Tenía otras cosas que hacer: mis conferencias en la universidad de Cornell y un libro, un trabajo erudito sobre Puchkin que me ha tomado diez años (iba a decir cien...). Sólo durante las vacaciones escribía *Lolita*. Mi mujer y yo recorriamos Norteamérica, toda Norteamérica... los *motels*... Cazábamos mariposas en los Montes Rocosos y cuando llovía, cuando el tiempo estaba gris, si yo no me sentía fatigado me instalaba en nuestro automóvil que estacionábamos junto a la cabina del *motel*. Escribía. Escribía una página, dos páginas. Si la cosa andaba, continuaba escribiendo...

R. — ¿Escribía usted en su automóvil?

V. N. — Sí, escribo a mano, en esas tarjetas que llamamos "index-cards". Escribo a lápiz. Mi sueño sería tener siempre un lápiz con buena punta. Después paso el primer borrador en papel común, con tinta. Después mi mujer lo pasa a máquina. Yo no sé escribir a máquina. No sé hacer nada con las manos. Ni siquiera conducir un automóvil.

R. — ¿No decía usted que cazaba mariposas?

V. N. — ¡Oh, es lo único! Cuando comienzo a desmontar, a desmembrar una mariposa para examinarla con el microscopio, desarrollo de golpe manos delicadas, dedos afilados, y lo puedo todo. Pero sólo entonces. En seguida me vuelvo "all thumbs", como dicen los ingleses. "Todo pulgares".

R. — ¿Corrige usted mucho sus libros?

V. N. — Constantemente. Por eso escribo al principio con lápiz: puede uno tomar la goma y borrar. Escribir, en mí, no surge como un chorro. Me significa mucho, mucho trabajo. Una carta, hasta una tarjeta postal, me toma horas. No sé por qué.

R. — ¿Cómo eligió el nombre *Lolita*?

V. N. — Empecé por Dolores. Es un nombre muy lindo, Dolores. Un nombre con un largo velo, un nombre de ojos líquidos. El sobrenombre de Dolores es Lola, y el diminutivo de Lola, Lolita. ¿Sabe usted dónde hay una Dolores? Acabo de recordarlo en este instante: en *Montecristo*. Yo lo leía de pequeño.

R. — ¿Es que el tema de *Lolita* no está en sus libros desde hace mucho tiempo?

V. N. — Es lo que pretenden los críticos. Tengo chiquillas por aquí, muchachas muy jóvenes por allá, quizá un poco perversas... No lo sé. Voy a publicar un libro de recuerdos en Gallimard. En ese libro evoco un amor de mi niñez. Hablo de una chiquilla que conocía en la playa de Biarritz. Yo tenía diez años; ella, nueve. Fue un amor enteramente platónico. Es absurdo ver en él a la primera Lolita.

R. — ¿Es usted quien inventó la expresión "nínfula"?

V. N. — Sí, soy yo. Existía "ninfa", desde luego, y Ronsard, que gustaba de los diminutivos latinos, ha usado "nymphette" en un soneto. Pero no en el sentido en que yo lo utilizo. Para él se trata de una ninfa benévola.

R. — La suya no lo es, en efecto. ¿No cree usted haberse mostrado bastante duro con Lolita?

V. N. — Sí. Pero es también un personaje muy patético. Hacia el final del libro, lector y autor sienten piedad por ella, por esa pobre niña inmóvil en el altar de los *motels*. ¡Qué triste! Ella se casa con un pobre muchacho, ese Schiller, y entonces Humbert Humbert comprende que la ama y que esta vez es el verdadero amor. Ella no es ya bonita, no es ya graciosa, va a tener un hijo, y es ahora cuando él la ama. Es la gran escena de amor. Le dice: "Deja a tu marido y vente a vivir conmigo", y ella no entiende. Es siempre su Lolita y él la ama con un amor muy tierno. No ya con su antigua pasión morbosa. Después ella muere... En la introducción hablaba yo de una Mrs. Schiller que ha muerto en un pueblito de Alaska, Gray Star. Era Lolita, pero como el lector no sabe que habría de casarse y llamarse Mrs. Schiller, no comprende. Sin embargo, ya todo está dado. Lolita ha muerto, puesto que el libro se publica y que ésa era la condición para que se publicara. Todo ello me ha costado lágrimas de sangre. Esos pequeños detalles... Es muy difícil hacer que un libro se sostenga desde el principio hasta el fin.

R. — ¿Escribe usted algún otro en estos momentos?

V. N. — Sí, una obra formidable. Ese trabajo sobre Puchkin de que le hablé. Cinco volúmenes. Acabo de terminarlo y está en manos de dos editores de Nueva York: Random House y Morning Press. Ahora descanso conversando un poco con usted. Bien pronto escribiré otro libro. Una novela, creo.

R. — ¿Sobre qué tema?

V.N. — No me lo pregunte. No puedo decírselo. Si empiezo a hablar de esas cosas, mueren. Es como una metamorfosis: no se produce si se la mira.

R. — Mucho se ha admirado el estilo de *Lolita*. ¿Cree usted que ha influido en él su perfecto conocimiento de tres lenguas: ruso, francés e inglés?

V.N. — Me gustan las palabras. Conozco bien esas tres lenguas, esa troika, esos tres caballos que siempre he atado a mi vehículo. Mi primera criada, mi nodriza, era inglesa. Después tuve una institutriz francesa. Durante todo ese tiempo, hablaba en ruso, claro está. Después, siete u ocho institutrices inglesas, un preceptor inglés y también un preceptor suizo.

R. — ¡Una educación de príncipe!

V.N. — Una educación a la Rousseau, más bien. En casa se hablaba en los tres idiomas. Pero en la mesa, para que no comprendieran los criados que servían, hablábamos en francés o en inglés.

R. — ¿Es indiscreto preguntarle en qué idioma piensa usted?

V.N. — ¿Es que se piensa en un idioma? Se piensa más bien por imágenes. Es el error que ha cometido Joyce, a mi juicio, la dificultad que no supo vencer por completo. Hacia el fin de *Ulises*, y en *Finnegans Wake*, hay un oleaje de palabras sin puntuación que intentan expresar el lenguaje interior. Pero las personas no piensan así. Piensan por palabras, desde luego, pero también por fórmulas hechas, por clisés. Y después por imágenes. La palabra se disuelve en imagen, y la imagen produce la palabra siguiente.

R. — ¿Qué diferencia de uso indicaría usted entre esas tres lenguas, esos tres instrumentos?

V.N. — Matices. Tomemos, por ejemplo, "frambuesa". En francés, "framboise" es un color escarlata, un color bien rojo. En inglés, la palabra "rasberry" es más bien descolorida, quizá tenga un poco de pardo o de violáceo; en ruso, "malinoe" resplandece; es una palabra con asociaciones brillantes, llena de alegría; en ella tocan campanas. ¿Cómo quiere usted traducir?

R. — En *Lolita*, hace usted una sátira bastante violenta de Norteamérica.

V.N. — Quizá. Pero es una "maquette" de Norteamérica, y yo hubiera podido construir otra. He hecho una Norteamérica que me place, extraña, divertida, y he hecho circular a mis personajes entre sus jardines y sus montañas que he imitado, o más bien inventado. En cuanto a las ideas que le he dado a Humbert Humbert, son ideas bastante neutras. Las ideas de un profesor medio. No las mías.

R. — Parece, en efecto, bastante chocado por lo que hay de escandaloso en su aventura. En tanto que el autor establece cierta distancia, contem-

pla con ironía el drama que hace Humbert Humbert a propósito de sus relaciones con Lolita. ¿No es verdad?

V.N. — Yo no tomo partido. ¡Allá Humbert Humbert! Es asunto suyo. Y por él muere. Podría decirse: en el fondo, ésta es la moral, el gendarme de la moral que llega al final del libro. Pero también... Humbert Humbert debía morir por ello. Si no, no hubiera habido libro. Más aún: Humbert Humbert no ha tenido la suerte de encontrarse donde debió encontrarse. En un Estado como Texas o Mississippi, es posible casarse con una niña de 11 años. ¡Pero mi buen hombre lo ignoraba!

R. — ¿Cómo es que usted no lo dice?

V.N. — Si lo dijera, ¡no habría libro!

R. — ¿Cuáles son sus ideas personales sobre Norteamérica?

V.N. — Es el país donde respiro a pleno pulmón.

R. — ¿No sufrió usted de lo que se llama su materialismo?

V.N. — De ningún modo. Es como en todos lados. Hay personas enojosas y personas interesantes, filisteos y gente decente. Todas las sociedades son materialistas. Ya lo eran cuando se escribía con una pluma de ganso y con polvo para secar la tinta.

R. — ¿Volverá usted a Rusia?

V.N. — No. A Rusia, no, jamás. Rusia se terminó para mí. Es un sueño que hice. Inventé a Rusia. Y el sueño salió muy mal. Se terminó.

R. — ¿Lee usted mucho?

V.N. — Sí, demasiado. Dos o tres libros por día. Y después olvido todo.

R. — ¿Lee usted novelas?

V.N. — Para ese trabajo sobre Puchkin he releído toda la literatura inglesa hasta Byron y toda la francesa hasta Chateaubriand. Leo rápido, pero me ha tomado tiempo. *La nueva Eloísa*, por ejemplo. Quedé muerto después, pero la leí. He leído también al Abate Prevost. *Manon Lescaut* es muy hermoso, uno de esos libros que sobrecogen, que producen un escalofrío. Una notita de violín, ¿sabe usted? *Les sanglots longs des violons...*

R. — ¿Piensa usted que todavía se escriben novelas de amor?

V.N. — Está Proust...

R. — Me refería a los contemporáneos.

V.N. — Yo tenía veinte años cuando murió Proust. Es un escritor de mis tiempos. Pero tome usted *La jalousie*, de Robbe-Grillet: he aquí una muy hermosa novela de amor. Uno de los libros más poéticos que conozco, que da ese pequeño escalofrío de que hablábamos.

R. — ¿En verdad?

V.N. — Sí, la más hermosa novela de amor que se ha escrito después de Proust. Pero no hablemos de los contemporáneos. Los pobres no se han muerto.

R. — Sí, no hay que matarlos por adelantado. ¿Le ha gustado Gide?

V.N. — No demasiado. Ha escrito cosas muy buenas. *Les caves du vatican...* Pero, a la larga, es hartador. No conocía la vida. No sabe nada del mundo. Quizá su descripción de los pequeños árabes no está del todo mal... Un cierto género de frutas abrillantadas...

R. — ¿Va usted al teatro?

V.N. — Conozco muy bien el teatro de Scribe en que sacudían el polvo de los muebles en el primer acto... Y cuando era joven me gustaban mucho las piezas de Lenormand. ¿Todavía las representan?

R. — No.

V.N. — ¡Se acabó, se acabó! ¡Y era tan bonito, tan poético! No voy a menudo al teatro. La última vez fue en 1932.

R. — ¿Y al cine?

V.N. — Está la televisión. Ver un Hitchcock allí o allá es lo mismo, ¿no le parece?

R. — ¿Se interesa usted en el film que van a extraer de su novela?

V.N. — Sé que habrá una Lolita muy bonita, muy bien formada. Pero eso es todo.

R. — ¿Qué lo trae a Europa?

V.N. — Descansar y ver de nuevo a mis amigos y a personas de mi familia. Tengo una hermana que no he visto desde 1935 y que vive en Ginebra. Voy a verla. Tengo también un hermano en Bruselas.

R. — ¿En qué año dejó usted Europa?

V.N. — En 1940. Me fui en el *Champlain*. Un barco encantador que navegaba en zigzag para evitar los submarinos, sin duda. Fue su último viaje. Después lo echaron a pique. Lástima.

R. — ¿Qué cambios ha encontrado en Europa desde hace veinte años?

V.N. — Los automóviles. Eso es todo, o casi todo. Y también hay más cuartos de baño.

(Traducción de Carlos Heredia)

Copyright by "L'Express-Prensa Latina"

LA PANTERA Y LA ONZA

Era una casa pequeña y sombría, encajonada por dos altos edificios. La noche pesaba sobre el patio. Las paredes clausuraban el rectángulo donde los macetonos de oscuras plantas de sombra permanecían negros e inmóviles, con sus estériles hojas duras, quietas y antiguas como espadas muertas.

Desde hacía un rato largo estaban los tres sentados en las mecedoras. Él balanceaba la suya con ritmo seco y rápido. Los otros dos, uno a su derecha y el otro a su izquierda, las dejaban balancearse, sin ganas, con pereza premeditada. De vez en cuando oía el golpe breve de una suela sobre las baldosas, y el movimiento moribundo se prolongaba con el nuevo y desmayado impulso. Aquellos dos, desconocidos entre sí, que la casualidad había reunido en su casa, estaban ahora sumergidos en la sombra, junto a una corriente inmóvil. Eran dos felinos que descansaban quietos, soñolientos, pero siempre alertas, con el salto apenas adormilado en los miembros laxos. Uno era fuerte y feroz como una pantera; el otro ágil y cruel como una onza.

La primera vez que aquellos dos se encontraron fue también por su culpa, y él notó la hostilidad que los dividió después de haber cruzado unas pocas palabras. Había pasado algún tiempo y esa noche volvieron a encontrarse en su casa. Él no sabía el porqué —algún matiz diferente, distinta disposición de ánimo, palabras dichas con otra voz—, pero los dos antagonistas habían depuesto su agresividad primera. Coincidieron en temas, en opiniones, en gustos. Los oyó hablar de una mujer a la que ambos conocieron. Hubo una burla paralela, un exacto desprecio encubierto, y la carcajada que compartieron disimuló la misma crueldad.

La luz encendida en un rincón del patio, retaceada por las hojas, iluminaba apenas a uno de los dos que dialogaban, dejando al otro rodeado de sombras. Éste, la onza, fue el que dijo: "Podríamos tomar una copa". En la voz había un eco de risa.

Él se levantó. La mecedora hamacó el mismo vaivén mientras él caminó hacia el comedor dando un rodeo por la galería que desembocaba en el segundo patio. Las moles de los aparadores profundos entenebrecían la penumbra del ámbito desmesurado. Caminó sin hacer ruido. Buscó y encontró el botellón y las copas que necesitaba. El cuarto guardaba todavía el calor de la tarde. Las persianas estaban cerradas. En medio de la oscuridad oyó el silencio del patio. Quiso escucharlo mejor. Se acercó a las persianas. Era un silencio que él podía oír muy bien. Afuera jadeaban las respiraciones lejanas. No quería demorarse más y volvió al patio. Sonaban sus pisadas en las baldosas. Las repetía el eco del rectángulo donde permanecían inmóviles las hojas áridas y oscuras.

Los encontró callados, pero supo que entre los dos no había silencio. Llenó las copas. El alcohol creció y se dilató en la noche. El alcohol penetraba en la sangre. Ellos estaban en otra orilla, y él se supo excluido. Hablaban con voces monocordes, sobre cosas genéricas y, subterráneamente, sin decir nada, comenzaron a pronunciar palabras que no necesitan ser dichas. Él también lo supo. Aquel sobre quien caía apenas la luz del rincón, la pantera, se quejó: "Esa luz".

Volvió a levantarse. Otra vez entró a los cuartos. Entró y salió sin prisa, sabiendo. Aunque ya no había luz, veía. Reconoció en el aire la huella de las palabras sigilosas. Una frase quedó trunca, pero algo habían dicho, y aquello bastó. Él también sabía lo que había pasado y lo que habría de pasar. Les enfrentó su silencio. Oyó el crujido de las mecedoras encerrado por las paredes altas. Oyó las respiraciones entrecortadas. Las oyó crecer. Una voz insinuó: "Estás cansado. Nos vamos". No dijo nada. Hundía la cabeza en la sombra, y pensaba que aquella era su casa, y que ellos estaban allí. Otra voz repitió: "Sí, estás cansado. Nos vamos". Se deslizaban por una misma huída. Los urgía una misma ansia de estar lejos de allí, en otra parte. Los vio iguales, dispuestos a destruir y a devorar, determinados a seguir hasta el final lo que todavía no había empezado. Eran dos fieras detenidas en las puertas de la noche, muy alertas, listas para comenzar la caza oscura. "Sí, estoy cansado. Váyanse".

EUGENIO GUASTA

TEMA DE LA COMPAÑERA

1. Por mi vaso de vino, por mi casa
que hoy se abre al mundo
y explaya sus dibujos
y sermonea desde sus ventanas.

Por el que mira indiferente
mis cosas más humildes:
hacendosas hormigas
que hieren mi jardín,
palabras, dichos nuestros
que van haciéndose callar,
pan que tú me preparas,
voz que me das a medias en la noche.

Por lo dulce que queda a mi vivir
te llamo, compañera,
te relevo de formales saludos,
te siento entre los huecos de mis cosas queridas,
ahí, donde me hice grande o chico
o primordial, no sé,

como soy, como fui, como me hacía,
como fui destramando lo que hacían de mí
con tanta precisión, con tanta merma.

Te llamo, compañera,
a secretas regiones, a las oscuridades de mi hogar,
al viento que en las noches me castiga,
a la corona que se cierra
como un rigor contra mi frente
y se agiganta al fin
en la palabra mágica,
en la hora cruel de la ternura.

Oh muerte, no te ofendas si no te digo más
que hoy dibujo tan sólo una sonrisa,
hoy lo paso entre amigos
con mi porción de vino, mi grey de realidad,
porque hoy devuelvo mi ambular
a ese rincón de muros
que me vio compartir pan y palabra,
a esa hora sin espasmo
donde nadie me llora:
no tú, mujer que amo,
ni tú, viajero de la nada que hoy te inclinas
a rezumar mi amparo,
no tú, mendigo de avidez, de pesadumbre.

Donde callen y nadie me reproche
si me muero de tanto que he vivido.

2. Acuden músicas y meses
de entrecanto; me voy
como menudo pájaro adiestrando
a este vacío hermético, esta senda
que dorados hilillos esperan.

Y somos dos: el que nació
conmigo una mañana
junto al cariño de unas tibias manos,
el que una noche helada
supo el rigor de gozo, la escondida
arenilla de un beso y hoy aguarda.

3. ¿Qué fue de mi razón?

Se la llevaron a morir
entre unas cosas viejas,
retazos que recuerdan
un traje de otro encuentro,
censura entre dos seres
que huyeron para amarse,
salterio ya derruido
de tanto verse con verdad.

Que aun la luz fatiga, aun saber
la mansedumbre de las cosas.

Y otra vez al fulgor
de los vasos, a la hermosura de las manos
contra el rubor del vino,
al temblor de unos labios que se apagan
entre palabras para ser felices.

4. Ya se viste el ocaso
de campanas como estelas de vidrio,
de incisiones, de señas
en idiomas que saben a leyenda,
de besos prometidos
en la callada rueda de una noche.

La jarra, el helado sudor,
el humo lento, mi sillón de viejo
ducho a mi cuerpo como ya quizá
no será más tu cuerpo.
Y acompañado por la sombra o nadie
voy conociendo hasta qué sola patria
van así, sin premura, a la deriva
los que nacieron para amarse
siempre.

5. Así la tarde, aquel abuelo,
este poco de té, varios bizcochos
olorosos de ayer.

Y tú
y yo.

Y tú a tus cuentos y tus líricos
sueños que admiraban
y yo a la precisión de verdecidos
mapas que eran augurio
de mi hogareño azar, y tus muñecas
y tus visajes de ensayar la vida
frente al espejo y mis barquitos grises
de viajar hacia mí, de entrometerme
en mis sueños dolientes de reales.

6. A qué llorar si arde
silencio laborioso
hecho de leves entregas,
de días desprendidos de sí.

A lo menos alivia
la muerte entre las manos,
que se nos quema el tiempo
a diestras,
a siniestras razones,
que un pan no vale tanto
como vale mentira
o falaz sueño que nos hunde
sin asco en lo real.

¿Atreve alguien su esperanza
o humilla su perfidia?

Vamos a dormir, amiga,
a arrumarnos, amante,
que el aire arde, que la palabra quema
con ácidos más firmes.

7. Sea morir, y de esta boca
a los atrios de luz
un paso, y más,
un comadreo de ángeles velados,
una fragancia amiga.

De algo nos vale haber hablado
con calma junto al brillo,
junto al sesudo rechinar del tiempo.

Porque hemos de morir
como antaño comíamos migajas
tan dulces que nos daban
y será azul escuela aquel paisaje
donde tan solitarios nos amamos.

Gustarán nuestros ojos
el primer zumbo de la sombra,
mi pecho herido en la salud del llanto
y en mis manos la dicha
de algunas cosas que hice para ti.

EDUARDO LOZANO

INSECTOS

Los reyes del estiércol
con sus dientes y túnicas
duermen entre las bellas
diademas de basura.
(Sus bocas diminutas
fermentan el azúcar.)

Cuando el verano llega
revientan y maduran
los racimos nocturnos,
las delicadas furias.

Entreguemos el cuerpo
al hipo melodioso del calor,
a la injuria.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

NO VENIAS DEL MUNDO O DE LAS FLORES

No venías del mundo o de las flores.
Del viento profundo de la vida
venías,
como abismo de soles o de estrellas radiosas;
y me nombraste: llorabas igual que mi sollozo.
Te llamé balbuciente y te dije:
Esta ciudad sobresale entre todas...
Y te sentí tan cerca —rozabas casi—
buscando la sombra de mi pecho
o esa arena de luna que baja en la noche,
por detener el fuego de tu clamor en mí.

Oh esmeralda de llamas, abrazada a mi espacio.
Presentí tu inminencia,
la dicha milenaria de una luz que llegaba
al ramo de mis venas ya rotas,
como aguas implacables que escapando perduran.
Supe entonces la gloria de tu llanto
que destruía el ansia de mi muerte.

¿Quién te llevó al designio de los años
donde mi juventud se miraba
entre la lluvia de siete días iguales,
en el acontecer de una ciudad
roída de luces, por mí
que esperaba tu infinito?

¿Desde qué agosto descubriste mi espera,
mi infancia de cenizas, la amarga memoria de mi nombre
junto a la sed de esta nostalgia ahogada,
gimiendo por la tierra
donde el sueño del hombre es crimen o fatiga?

De más allá venías como el tiempo,
la angustia o el vivir; tú, compasión
otorgadora
del inmortal suceso de mis días.

Pero ya nunca amor ni lumbre ni descanso:
miedo sí, miedo feliz de una dicha:
temblor, morir — ser colmo de la gracia
bajo un cielo
donde el mar, más que los hombres
vive.

Sub vesperum...
Y sentí toda la luz que sólo
nos traspasa una vez.

Lejos,
cantaba el pájaro de la noche
sobre las ruínas del mundo.

DAVID MARTÍNEZ

LA CALLE MATE DE LUNA

Llegó septiembre con sus flores de naranjo y fue el momento del agua sobre los pisos, no ya helada y taciturna como la del invierno sino deseable. Volvieron las baldosas a tener su verdadero prestigio a los ojos de los niños, su suave helazón a deslizárseles bajo los cuerpos incandescentes de siesta e infancia.

Fue en ese momento cuando aparecieron los forasteros. Es decir, llegó primero uno, y desde el preciso minuto en que se presentó a ver la casa desocupada de la calle Mate de Luna, los vecinos se sintieron desconcertados. No estaba vestido como ellos, tenía automóvil y belleza. No les gustó. No explicaban bien por qué no les gustaba. Decían palabras cercanas a indecente, alguna otra que significaba pretencioso, pero no eran exactos.

La vieja del dieciséis —sólo por enterarse de algo más— se corrió hasta el número cincuenta, donde vivía la familia japonesa, y se denominó visita. En calidad de visita la señora japonesa la hizo pasar al comedor, que daba sobre la calle, llamó a la familia y abrió el balcón para que entrara el airecito caliente de septiembre. La vieja se sentó de cara a la calle y empezó una despaciosa conversación que la japonesa salpicaba con risitas. Estaba también el japonés, sentado en un borde de silla como el resto de la familia. El silencio era un poco de todos, pero más que de ninguno

de las japonesitas, las hijas, que no abrían la boca y miraban suaves y desesperadas hacia todos lados tratando de enganchar su aburrimiento a un tenuísimo motivo de distracción. A los grandes no los afligían los silencios: se sabía que las visitas eran así. La vieja dejó de fumar su chala y preguntó, señalando a la más chica de las japonesitas:

—¿Cuántos años tiene ésta?

La madre dijo que ocho.

—¿Y la otra?

La otra tenía doce.

La vieja dijo que había resultado medio perezosa la señora. El japonés y la japonesa se rieron. La hija grande, por indicación de la madre, fue a buscar un licor al trinchante y unas copitas en el aparador. En ese momento la puerta del cincuenta y uno se abrió y salió el porteño con una mujer. El balcón de la japonesa servía de perfecto recuadro, en primer plano, a un árbol de naranjo pesado de flores, y a la puerta del cincuenta y uno con el porteño y la mujer en una perspectiva más lejana. Se los veía nítidos —una fotografía parecían—: él con los ojos musgosos, que se distinguían bien sombríos, bien peludos, aun desde el balcón de la vereda de enfrente; ella, con un vestido ajado y como desteñido, una cierta edad y una cara para no recordar. Finalmente el porteño subió al automóvil y ella se fue caminando.

La vieja se tomó su licor y dijo que por lo que se veía iba a tener fiesta. El japonés hizo retirar a las hijas y aseguró sin vehemencia que no sería así. La vieja se volvió a su casa saludada en la puerta por toda la familia con la promesa de que la visita sería devuelta una no lejana tarde.

Los días siguieron adentrándose en el calor y llegó octubre. El agua al retirarse de las baldosas les dejaba su brillo, y el dibujo romboidal de los mosaicos parecía seda extendida. Un vestido blanco y negro de arlequín. Encima el agua, acariciando. La gente sentía sed cuando la veía porque empezaba el calor, y porque ese calor nuevo, ese olor a flores, transformaban en sed ansias más vagas.

La vieja contó que el porteño se encerraba con mujeres y toda la calle lo repitió. Acechaban su llegada y con un grito llamaban a los que habían quedado en el interior de las casas para que participaran del escándalo. Los niños de doce años intervenían ya en la vigilancia y en los comentarios. Menos, quizá, las japonesitas; el japonés todavía guardaba las usanzas de su país. Y tampoco los niños más chicos, que seguían complaciéndose sólo con las baldosas. Primero era el agua, los mosaicos blancos y negros; después venía el toldo color vino, extendido sobre el patio. Entonces los mosaicos se volvían de un rojo maravilloso y el toldo se convertía en un cielo inhabitual. Había llegado el momento de sentarse en el suelo fresco, de sacar unas piedritas blancas que el nuevo

cielo coloreaba de rosa nube, y de ponerse en círculo a jugar juegos silenciosos. Así hasta el mediodía, cuando el calor apretaba afuera, los hombres volvían secándose el sudor y las calles se llenaban de maestras.

Hacia fines de octubre se empezó a hablar de las extrañas orgías en el número cincuenta y uno. Pero como se hacían de noche y la oscuridad era intensa —un farol mortecino a cada extremo de la calle apenas si alumbraba la primera casa de cada lado— nadie decía con exactitud en qué consistían.

Por Kika Palumbo se supo que el porteño era novio de una maestra de escuela. Las muchachas jovencitas quisieron saber cómo era la maestra. ¿Regia de bonita, Kika? No, una negrita insignificante, un poco bizca. Entonces no sería cierto, lo habría inventado la maestra. No, no lo había inventado, era cierto, porque él la iba a buscar a la salida de la escuela y ella se lo había presentado a Kika como su novio. Se llamaba Mario Capristi. La que no quería convencerse de que fuera cierto era la nieta de la vieja. Decía que seguramente él se hacía pasar por novio para sacar otra cosa. Pero Kika juró que la maestra compañera de ella era sumamente seria. ¿Seria? ¿Y cómo se hacía buscar a la salida de la escuela en auto? Entonces Kika la reprendió: ¿quién le había dicho que se iban en auto? A puro pie se iban. Pero la nieta jovencita de la vieja no se convencía, había algo extraño en esa relación.

En noviembre el olor de los azahares había pasado ya pero, en cambio, las damas de la noche y las diamelas cuando se ponían a perfumar mezclaban las ansias vagas en un revoltijo turbulento. Los habitantes de la calle Mate de Luna y de las otras calles sentían que ya no bastaba con la única actividad de despertarse por las mañanas y salir a mirar si las cumbres del Aconquija seguían nevadas. El perfume de las diamelas, el revoltijo turbulento, parecían decirles que puesto que estaban vivos hicieran algo por demostrarlo. Que lo demostraran antes de que el tiempo les demostrara a su vez que no era tan largo como para ser tomado con tanta pausa.

En ese momento llegaron los otros habitantes del número cincuenta y uno. Eran tres hombres, todos de ojos peludos con consistencia de gruta, y una mujer. La mujer tenía los brazos muy blancos, que salían del vestido de luto, y la cara joven. Cuando se sacaba las medias negras, la blancura de sus piernas era obscena. Ni las mujeres podían mirarla sin que se les ocurrieran delirantes imágenes. Aunque en realidad no tuvieron muchas ocasiones para azuzar esas imágenes: la mujer blanca se dejaba ver raramente.

Cuando acabaron de llegar todos los habitantes del cincuenta y uno, las conjeturas de la calle Mate de Luna se desataron con un ímpetu borrascoso. Ya no espiaban a los forasteros; lo que sabían iba mucho más allá de lo que hubieran podido ver. Y lo que sabían rozaba lo ine-

narrable. Sin embargo, encontraban modo de contarlo. ¿Qué habían visto? ¿Qué elementos tenían para sus conjeturas? ¿Quién podía saber lo que ocurría en el patio de la mujer blanca? Sólo de dos casas era posible divisar algo. En una habitaba un viejo guitarrero, que apenas si tenía fuerzas para salir a la puerta a la caída del sol, y su hermana, tan vieja como él y casi cegada por una catarata. No eran ellos, seguro, los que iban a encontrar coraje para treparse a una tapia y espiar lo que hacía la mujer blanca, qué residuos manejaba en el patio del fondo, por qué removía la tierra al pie de un árbol. Del otro lado del cincuenta y uno había un conventillo de paredes altísimas. Sólo algún chico que se subiera al techo por una saliente peligrosa de ladrillos podía haber visto algo, pero ¿se daría cuenta de lo que veía? La calle, de todos modos, encontró medio de hablar de la mujer blanca como de la única entre cuatro hombres.

Terminadas las clases, la bandada de maestras se refugió en sus casas, como si un viento ardido las hubiera arrastrado, igual que a tergiversadas golondrinas, hasta las regiones de la frescura y la sombra. Eso era de día. Al caer la tarde salían de nuevo a la calle, ahora sin el guardapolvo blanco de todo el año, y se paseaban del brazo de una esquina a la otra, de una esquina a la otra de la calle, siempre con el mismo ritmo. Kika Palumbo paseaba con la nieta jovencita de la vieja y sus hermanas, pero sobre todo con la nieta jovencita porque se entendían mejor. No paseaba por la vereda del número cincuenta y uno, no era la suya, no hubiera sido bien visto. Kika empezó a hablar a menudo del porteño más alto, el que tenía la cara redonda. La nieta de la vieja hubiera querido saber cómo se llamaba el bajito, el único bajito de los cuatro, pero Kika la miraba con recelo y entonces ella bajaba la cabeza. Temía que le preguntara si le gustaba, porque ella era incapaz de decir la verdad. Y, por otra parte, inventar la cansaba. De rato en rato suspendían las idas y venidas y se acercaban a la vieja que, sentada a la puerta de calle, fumaba sus chalas sin parar. En una de esas, la vieja les enseñó con la mano, que era un reguero de venas, a otra de sus nietas, una chiquilina como de cinco años.

—Ésa —dijo— es igual a la japonesita chica. Vive con la mano en los calzones.

La madre de la chiquilina, que también tenía su silla en la vereda, la reprendió. ¿No podía dejar alguna vez de ser grosera? La vieja la acalló con unas palabrotas y la otra se quedó rezongando. Dentro de la casa, donde el zaguán se abría en un espacio cubierto que precedía al patio y que la gente llamaba galería, los niños, sentados en el suelo, habían roto la rueda y jugaban cada uno por su lado. La chiquilina de la discusión disponía en dos filas una serie de bolitas de colores que pare-

cían inventados y les conversaba. La nieta joven entró a tomar agua, observó las bolitas y las envidió. Cosas con ese color era para metérselas en la boca y tenerlas allí, en un extraño deleite. Otro de los niños sostenía un gran lápiz rojo, estuche a su vez de lápices, con una tapa que se sacaba y se ponía. La nieta joven comprendió que ella hubiera querido incorporar a su persona todos los juguetes que veía en manos de los niños, y, cuando lo comprendió, la sed que la había hecho entrar en la casa se volvió vehemente.

Los porteños no salían al atardecer a sentarse a la puerta. Los hombres iban y venían en su automóvil hasta la noche y la mujer tardaba días en hacer una fugaz aparición. Ni siquiera la sirvienta se dejaba ver con frecuencia, parecía que no tuviera compras que hacer. Un día, sin embargo, la vieja la vio pasar cerca y reconoció a la mujer del traje ajado que ya había visto con el porteño una vez desde el balcón de la japonesa. Pero no se lo contó a nadie. Todo perdía filo si se ponía a decir que la primera vez que espío no era la orgía sino la limpieza de una casa deshabitada lo que había visto.

A principios de diciembre la mujer blanca empezó a sacar una silla al balcón y a sentarse cuando caía la tarde. Eso provocó despecho en la calle. Ellos también tenían balcón, pero cuando estaban en familia se sentaban a la puerta. ¿Por qué no podía la porteña sentarse a la puerta? ¿En qué era distinta de ellos? La porteña salía al balcón sólo cuando la sombra empezaba a volver luminoso el blanco de los ojos de las mujeres que pasaban por la vereda de enfrente para espiarla. Por la vereda de enfrente, porque en su propia vereda no se hubieran atrevido a mirarla con tanto descaro.

Un día llegó un piano al número cincuenta y uno. Era la hora en que se baldeaban las veredas —las veredas del lado de la sombra; las del otro lado se baldeaban sólo cuando el sol se recostaba sobre la montaña, un poco cansado de tanto despliegue pero todavía vertiendo esplendor—, y las escobas quedaron abandonadas mientras se hacía una carrera loca al interior de las casas para gritar que vinieran a ver. Entonces las casas adquirieron un acelerado y caótico impulso. Los niños dejaron de jugar y corrieron de todos lados hacia la calle chocando en la confluencia de piezas y patios con otras personas que salían. En la calle recuperaron el silencio. Miraban, con apenas pausados comentarios, cómo el piano entraba en la casa situada en la mitad de la vereda del sol. La vereda de la sombra estaba llena de gente. De la otra, un encantamiento parecía haber descuajado hombres y animales. Pero alguien, detrás de un visillo de la vereda del sol, vio la asamblea silenciosa y salió a la calle con un frenesí de burlado.

Desde esa tarde el piano se puso a sonar en el cincuenta y uno y los

compases arrastrados de los tangos a pasar a través del balcón abierto donde se sentaba la mujer blanca. Una recién casada dijo que ella prefería la música dulce, el vals *Clyde*, por ejemplo, o *El Amor no muere*. El vecino de la japonesa, que era empleado público, dejó entender que los tangos eran para gente sin cultura y habló del *Danubio azul* y *La viuda alegre*. Pero Kika opinaba que los tangos eran regios y la nieta jovencita de la vieja, que no se llevaba bien con ninguna música, se puso de su parte porque la casada era regordeta y el empleado tenía los dientes cariados.

Haciendo el balance, con el asunto del piano los del cincuenta y uno no ganaron a los ojos de la calle, y menos todavía cuando la estación de radio local informó "al piano Junio Capristi" después de un tango tocado por una de las tantas orquestas que se formaban de un día para otro. Músico de orquesta no era oficio de gente decente.

Cuando el calor se hizo intolerable y los niños fueron obligados a guardar el silencio de las siestas, estándose inmóviles y calladísimos, la vida de la calle empezó a la seis de la tarde. Antes, las muchachas jovencitas se metían bajo las sábanas, quizá de a dos en una cama, con la jaula de humo del mosquitero alrededor, y leían hasta que amenguaba el sol, una en la cabecera de la cama, otra a los pies. Hacía cuarenta y dos grados a la sombra. A los vehículos públicos destartados se les reventaban las gomas por la calle, y la ciudad ponía a achicharrar sus inmundicias bajo la demencia del sol. Daba placer pensar en las carroñas que largaban su humedad y se deshacían. Era lo único que se podía ser con placer, una carroña. En las camas las muchachas leían y se tocaban con los pies sin dejar de leer, como si ellas no fueran responsables de lo que sus pies hacían. Y después, jamás hablaban de lo que había pasado. Pero hablaban cada vez más frecuentemente de los porteños del cincuenta y uno. A las seis de la tarde, cuando el agua volvía a correr a baldadas por los patios, ellas sentían la necesidad de ser la mujer blanca. Eso y sed.

En los días de mayor calor, quién sabe en qué forma, los habitantes de la calle se sintieron ofendidos de nuevo. Hubo otra marejada de murmullos, intolerables esta vez. Pesadillas de sangre y de náusea, evocadas siempre con una tonada lenta y una voz acolchada. Para Carnaval los porteños subían y bajaban en una marejada de murmullos. Por eso, cuando la muchacha jovencita insinuó que los porteños hubieran podido entrar en los juegos con agua del Carnaval, la madre le prometió el reformatorio.

La muchacha tuvo que contentarse con espiar desde el balcón, en las siestas tórridas, cómo los porteños arrojaban y recibían baldazos de agua de alguna de las mujeres del conventillo y de Kika. A Kika se le pegaba el vestido al cuerpo y chorreaba agua. La muchacha, detrás de los visillos, temblaba de entusiasmo con cada baldazo sobre el cuerpo de la otra,

como si fuera ella la que lo recibiese. Veía a los porteños acechando escondidos la aparición de Kika y se le escapaba el grito para advertirla. Finalmente, al límite de su tentación, abrió y gritó. Al verla, toda seca, los porteños se le abalanzaron, pero ella, con una risa de placer, cerró el balcón de un golpe y les hizo una mueca a través de los visillos. El cuerpo de Kika humeaba bajo el agua. Los porteños, vistos de cerca, eran jovencísimos; el que tocaba en la orquesta, sobre todo, parecía que acabara de ponerse pantalones largos. Dichosa Kika que no tenía madre.

Cuando pasó el Carnaval y la muchacha obtuvo de nuevo permiso para salir a la calle, le preguntó a Kika cómo hacía para tener tanto coraje, si sus tíos estaban enterados de lo que había hecho, y si no le importaba crearse mal nombre. Kika se sorprendió. ¿Qué había hecho? ¿Jugar con agua? Todo el mundo podía jugar con agua, para eso hacía calor. Sí, ¡pero con los porteños! ¿Qué tenían de malo los porteños? Eran cuatro muchachos que vivían con la madre viuda y trabajaban. ¿Era un pecado eso? ¿Madre viuda? Sí, señora, madre viuda, se lo había dicho la maestra de su escuela hacía tres días cuando tuvo que ir a la Casa de Gobierno por los trámites del sueldo. Ah, la maestra de su escuela. Sí, la maestra de su escuela, que era más sincera que muchas otras.

Kika y la muchacha jovencita dejaron de pasearse juntas por la vereda. Pero la muchacha jovencita, sentada por las tardes entre su madre y su abuela, veía cómo Kika saludaba a la mujer blanca. La madre y la abuela habían dejado de hablar mal de los porteños, parecía que se hubieran calmado, pero se notaba que no los querían, que los querían menos todavía que antes, cuando libremente los cubrían de inmundicia.

Kika no era la única que saludaba a los porteños. También se vio a la japonesa saludarlos. Entonces el resto de la calle fue presa de un sordo despecho. Empezaron a buscar motivos para hablar mal de la japonesa pero no pudieron ir muy lejos.

Así hasta la noche del ciclón. Esa noche, aunque se cerraron todas las puertas con loco apresuramiento, y aunque no fue demasiado fuerte, algún techo levantó, algunas tejas mandó por el aire. Se llevó, por ejemplo, el techo del cuarto donde dormían los nietos más chicos de la vieja, y a uno lo hirió una teja en la cabeza. Los gritos de la madre llenaron la calle cuando el viento se atenuó. Después, sin saber cómo, madre e hijo se encontraron dentro del automóvil de los porteños camino al hospital. La mujer blanca, por su parte, fue esa misma noche a ofrecer su ayuda en las casas dañadas. Dijo que sus hijos se podían meter todos en una misma pieza, que ella tenía piezas libres si alguien quería ir. Nadie fue. Pero al día siguiente la saludaron. Con circunspección.

Los habitantes de la calle Mate de Luna jamás encontraron la oportunidad de comunicar a los de las calles vecinas que eran mentiras las

marejadas de basura arrojadas sobre la mujer. No aclararon que era la madre recientemente viuda de cuatro muchachones. A lo sumo, sorprendieron a los de las otras calles saludándola, pero pasó mucho tiempo antes de que el error se deshiciera en las calles vecinas, el tiempo que empleaba en formarse en barrios alejados. Y las ondas de la calumnia fueron haciéndose cada vez más amplias a medida que se apartaban de su centro. Quizá en esto encontrara la calle Mate de Luna la razón para no perder jamás del todo su desconfianza a los forasteros del número cincuenta y uno.

ELVIRA ORPHÉE

CRÓNICAS

PAPELES

Pensando en un tema de sociología —las relaciones del escritor y su público— de pronto se me ocurrió una interpretación malthusiana de la historia literaria. Fui a anotarla pero algo me pasó por la cabeza y el lápiz empezó a escribir un cuento, apenas vinculado con aquel tema. No había escrito dos frases cuando, en un papel aparte, tuve que garabatear un ensayo sobre el problema demográfico. Trabajando un poco en el cuento y otro en el ensayo los terminé simultáneamente (los mellizos salieron con una que otra palabra idéntica). Ahora los publico juntos, uno como prólogo del otro.

MALTHUSIANISMO

Malthus profetizó en 1798 —*Essay on the Principle of Population*— que el desequilibrio entre los medios de subsistencia y el poder reproductor de la especie acabarán por hacer imposible todo mejoramiento social.

A primera vista Malthus se equivocó. Su fórmula —la población crece en progresión geométrica mientras la reproducción alimenticia crece en progresión aritmética— fue falsa. Malthus nunca pudo probarla, por la sencilla razón de que esas progresiones ni son independientes ni están correlacionadas por una ley fija. La manada humana se ajusta espontáneamente a los cambios sociales y varía de ritmo. En ciertas circunstancias históricas el potencial humano de un país puede medrar o mermar. Además, la técnica ha aumentado no sólo las áreas de cultivo, sino también su rendimiento. Los recursos naturales son mayores a los que Malthus asumió. Actualmente explotamos apenas el diez por ciento del suelo productivo. El planeta tiene dos billones y medio de habitantes y, según el XVII Congreso Internacional de Geografía —reunido en Washington, en 1952— la capacidad mundial de producción alimenticia podría proveer, por medio de la técnica de hoy, a las necesidades de más de trece billones y medio de habitantes, o sea cinco veces la población presente. En algunos países las curvas de producción superan en mucho las curvas de población. Sin contar las posibilidades que abrirá la química del futuro. A primera vista, pues, Malthus se equivocó.

Se equivocó en su pesimismo, se equivocó en su rigidez, pero no en llamar la

atención sobre la gravedad de un hecho evidente. En el fondo de las refutaciones a Malthus hay una falacia: la de encarar las cuestiones demográficas del presente con los recursos que se calculan para el futuro. Tengamos confianza en la técnica, se nos dice: la escasez de hoy se tornará mañana en abundancia. ¿Que ahora las dos terceras partes de la población están insuficientemente alimentadas? No desesperar: nuevas fuentes de energía vendrán en nuestro socorro... Sí, pero refutar a Malthus así ¿no significa reconocer la extrema seriedad de un problema que Malthus planteó equivocadamente pero reclama urgentes soluciones? Por muy antipático que nos resulte Malthus tendremos que incorporar a los planes de reforma social un tipo optimista de neo-malthusianismo. No alarmarse, se nos dice. En un perfecto régimen social habrá un perfecto régimen demográfico. Pero esto obliga a que, en el camino mismo hacia ese régimen social, se planifique también la natalidad. Nunca llegaremos a una sociedad inteligente si, mientras marchamos hacia ella, no nos vamos ahorrando sufrimientos con una restricción responsable de nuestra fertilidad.

Sin esta doble planificación las perspectivas son mucho más trágicas de lo que suponen los sentimentales. Veamos.

Hace cinco mil años éramos unos veinte millones de hombres en todo el planeta. Hoy la población del mundo duplica esa cantidad cada año. En 1850 había llegado al billón. Setenta años más tarde ya éramos dos billones. Una oficina de las Naciones Unidas ha calculado que, si las cosas siguen como hasta ahora, para el año 2000 la población excederá los seis billones y cuarto. Aun con alimentos sintéticos obtenidos en laboratorios o recurriendo a las proteínas del mar no podremos sobrevivir en una tierra que pierde rápidamente su superficie cultivable. Los hombres somos un cáncer que le hemos salido a la naturaleza. Estamos destruyendo el equilibrio entre el aire, el agua, la tierra, las plantas, los animales y aun el equilibrio dentro de nuestra misma especie. Talamos bosques, erosionamos el suelo, agotamos las reservas de carbón y de petróleo, consumimos en pocas generaciones lo que se fue acumulando en millones y millones de años. Si moderamos la muerte —somos más longevos que antes, morimos en menos cantidad que antes— y al mismo tiempo no moderamos su furiosa proliferación, de nada le servirá al hombre su ciencia. La densidad demográfica será tal que no podremos resolver los problemas más elementales de la convivencia; y cada vez más desnutridos, vulgares, fracasados, feos y atormentados caeremos en un rápido proceso biológico degenerativo. Sin contar la otra degeneración, la espiritual, cuando ya no sea posible vivir en privado, mantenerse en contacto con la naturaleza y ejercitar nuestra libertad personal en tareas creadoras. La libertad personal, ya se sabe, no puede ser absoluta. Se trata, pues, de custodiar las actividades libres que más ennoblecen al hombre. Cuando esas actividades son amenazadas por otras menos valiosas, hay que elegir. Las mejores leyes son éstas, precisamente, que limitan las libertades bajas para que triunfen las libertades altas. Si un hombre quiere portarse en público como un marrano, y convertirse en plaga de su barrio corrompiendo criaturas, ofendiendo el buen gusto y destruyendo la seguridad y decencia de todos, la policía lo detiene. Quedamos agradecidos a la ley. A nadie se le ocurriría negar que es justa. Pues bien: habría que ver si no ha llegado el momento de ir más lejos, y limitar los derechos de un hombre a plagar la sociedad

con hijos que no puede alimentar, vestir, albergar y educar. Esto supone una nueva dirección moral, y, naturalmente, la moral vieja dirá que es una inmoralidad; pero, si no hacemos algo, la salud de la composición social va a quebrantarse. Los diferentes grupos de la población humana se reproducen en proporciones desiguales. Si un grupo se agiganta y deja muy atrás a los otros, ¿es porque está mejor constituido para servir al desenvolvimiento biológico y cultural de la especie o más bien porque sus individuos son tan irresponsables que se multiplican sin pensar en las consecuencias?

Es curioso que quienes se oponen, con principios morales y religiosos, a la regulación inteligente de la natalidad, no hayan protestado con igual energía ante la enfermedad, el hambre y la guerra, las tres brutales restricciones de que hablaba el sacerdote Malthus. La ciencia, no la moral religiosa, está morigerando la enfermedad, el hambre y la guerra (la guerra, sí, pues es posible que el poder devastador de las armas atómicas obligue aun a los pelesones a vivir en paz). Corresponde al pensamiento racionalista y científico, no a la superstición, resolver el problema, cada vez más trágico precisamente por el dominio sobre la enfermedad, el hambre y la guerra. Mientras los religiosos, después de condenar la prevención, la esterilidad y el aborto no sepan aconsejar más que la castidad, habrá que dejarlos hablar sin tomarlos en serio.

Ya hay gobiernos —Japón, India— que se ocupan de refrenar la natalidad, pero el movimiento debería ser mundial. China empezó a hacerlo, pero desde hace unos tres años, acaso por las necesidades psicológicas de su revolución, ha abandonado ese programa. El gobierno federal de los Estados Unidos de América ofrece en ese sentido su ayuda a los países poco desarrollados, y está experimentando en Puerto Rico con píldoras de cuyos efectos sobre la salud no sabemos todavía nada, pero lo cierto es que, en la propia casa, algunos de sus Estados prohíben la anti-concepción.

Cómo contener y racionalizar los impulsos de la vida exige una gran educación y, además, prejuicios religiosos se oponen a ello. La misma clase de inteligencias que siempre han luchado por las buenas causas de la justicia humana tendrán que ponerse ahora a la tarea de incluir el neo-malthusianismo en sus programas sociales. Si no, dentro de poco conoceremos una tremenda explosión demográfica que arrasará la civilización.

No necesitamos, sin embargo, enloquecernos, como mi amigo Bernardo Galíndez, cuya historia contaré en seguida.

EL MÓDULO

No sé cómo —supongo que la culpa fue de aquel maldito Pitágoras— Bernardo Galíndez llegó a la idea de que el universo (o el pluriverso, como él lo llamaba) era una red de cifras. De quedarse ahí hubiera estado en la compañía de Galileo, Descartes, Newton y Leibniz. Pero Bernardo iba más lejos. Él creía en un Dios aficionado a las matemáticas: la más elemental de sus operaciones era formar series de números naturales. Si Dios creaba una cosa ya no podía parar y la repetía y repetía hasta el cansancio. (Se comprende que no quisiera crear ninguna cosa que fuera única: después de todo, lo único en el pluriverso tenía que ser

siempre él, Dios.) Pero como Dios no iba a pasarse toda la eternidad alineando las mismas cosas hasta el infinito, se cansaba del juego e interrumpía de repente una de sus series. Por pereza creó algunas cosas con la capacidad de reproducirse a sí mismas: su primer éxito fue la ameba. Sólo que para evitar que cada especie viva fuera inmortal (vanidosillo ese Dios ¿no?: ¡Él tenía que ser también lo único inmortal en el pluriverso!) decidió destruirla cuando sus ejemplares llegaran a cierto número. Cada especie tenía, por tanto, su propio módulo de obliteración. Apenas se colmaba esa medida —fija para cada especie, pero variable de especie a especie— ¡pum! toda la serie desaparecía como por encanto. Así explicaba Bernardo Galíndez la extinción de las especies. ¡Cosa de los módulos! ¿Cuál había sido, por ejemplo, el módulo de la especie de los dinosaurios? Los dinosaurios habían ido apareciendo, uno tras otro, muy felices y desaprensivos, hasta que tocaron el módulo y, claro, la especie se extinguió sin más ni más. (En vano le decíamos: "Mira, Bernardo, que las especies no son fijas, sino que evolucionan; mira que las especies que han permanecido inalterables desde el período cambriano hasta hoy son precisamente las que forman una población de altísimo número y ya ni Dios pone límites a las ostras; mira que la causa de la extinción hay que buscarla en la inadaptación al medio; mira que una especie no se extingue de golpe, sino que va debilitándose en un lento proceso hasta que alguna vez quien muere no es la especie, sino un pobre animalito, único y todo asustado." En vano. Bernardo exclamaba: "¡Ah, lo que pasa es que ustedes no creen en el Módulo!" Y se iba muy pimpante.)

El módulo de la especie humana era la verdadera obsesión de Bernardo. ¡Y no era para menos! Un día de estos nació un chiquillo y, antes de que hubiera tiempo de cortarle el ombligo, ese chiquillo tocaba el fulminante del módulo y allá nos íbamos todos juntos con los dinosaurios. Para ver si descubría el humano módulo —y así lo podíamos evitar— Bernardo se entregó al vértigo de las demografías. Estudiaba las estadísticas de la población y el corazón se le iba a la boca cuando pensaba que hace cinco mil años éramos unos veinte millones de hombres, en todo el planeta, y que hoy la población del mundo duplica esa cantidad cada año; que en 1850 habíamos llegado al billón, y que setenta años más tarde ya éramos dos billones; que para el año 2000 el crecimiento vegetativo excederá los seis billones y cuarto... Entonces se lanzó, nuestro buen amigo Bernardo Galíndez, a la más generosa cruzada que se recuerde para salvar a la humanidad; y fue la de convencer a los hombres de que debían mantener la población en su punto para impedir que nos desbarrancáramos por el módulo y ¡cataplún! nos hiciéramos humo. Escribió artículos a favor del "control" de la natalidad, de la eugenesia, de la palingenesia, de la eutanasia y del genocidio. Publicaron los artículos mientras los creyeron insignificantes, pero apenas hubo protestas, de parte de beatos y demócratas, los editores, para no pelearse con nadie, determinaron silenciar esa voz que parecía negar la vida. Parecía, no más, porque el ímpetu de Bernardo no era misantrópico, sino filantrópico. (Esto lo probó cuando los fascistas lo invitaron a que escribiera a favor de la guerra, "la gran higiene del mundo", y él no aceptó.) Lleno de filantropía, pues, pero tropezando con las puertas cerradas de todos los periódicos, Bernardo no tuvo más remedio que recurrir a la acción directa. Empezó a eliminar vidas en grupos y a bombazos limpios. Las elegía

cuidadosamente, como, por ejemplo, cuando de un bombazo exterminó un sínodo de obispos que estaba preparando una pastoral contra el uso de preservativos. Sus exterminaciones eran ingeniosísimas. Tenían la belleza de crímenes perfectos. Lo supimos por las Memorias que dejó Bernardo Galíndez en la cárcel. Acosado por el mundo, reducido a la impotencia, sin tribunas de propaganda y encerrado en una celda, pero más convencido que nunca de su teoría del Módulo, describió en sus Memorias cómo había realizado su campaña exterminadora. Y terminaba aconsejando que, en vista de las dificultades, los hombres debían apelar a una solución heroica: el suicidio. Después de terminar su alegato, Bernardo, para predicar con el ejemplo, se ahorcó en su celda, así distanciando la humanidad, por lo menos en un número, del abismático Módulo.

Ann Arbor, Michigan, noviembre de 1959.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

NOTAS

Libros

RELATOS, NOVELAS

CARMEN GÁNDARA: *La figura del mundo* (Emecé, Buenos Aires, 1959).

Contención, seguridad, señorío, son algunos de los evidentes e indiscutibles atributos de la prosa de Carmen Gándara. No resulta fácil señalar una sola línea de más, una única figura que exceda la economía de lo que esta escritora narra. Si a ello se une el estilo propio, capaz de ser identificado a lo largo de cada trozo, una personalidad espiritualizada a la que parece obsesionar la metafísica del mal y de la muerte, un oficio criollo en el decir, sin colores relumbrones pero lleno de matices, y el constante propósito de interpretación y trasvasamiento de lo argentino, podrá darse idea de una de las figuras más nobles entre nuestros escritores actuales.

Todas esas cualidades están presentes en *La figura del mundo*, como también lo está una especie de contrapartida, una cierta distancia sobre la que se volverá luego.

Cinco son los relatos incluidos en este libro, cuyo tema es la muerte: "La fiesta infantil", "La reina", "El ruido de las ruedas", "La luz de aquel verano" y "Sosandra"; los cinco de pareja dignidad, pero "La reina", "El ruido de las ruedas" y "Sosandra" se distinguen sobre los otros, y entre ellos "Sosandra" se presenta como una obra maestra.

En cada una de las narraciones muere alguien, si se exceptúa el primero de los cuentos, "La fiesta infantil", donde la muerte se ha producido antes de comenzar la narración. Cabe precisar, también, que la muerte no aparece aquí como el motivo central, pues "La fiesta infantil" es una digresión en torno al papel presencial de un hombre gris que acaba de morir, un papel misterioso y quizás cauterizador frente a la maldad gratuita del protagonista. Su tema mayor no es la muerte, es el mal, la presencia real del mal, que ocupa gran parte del pensamiento de Carmen Gándara; pero si figura agrupado con los otros relatos es a causa de la presencia unificadora de la muerte. Este libro, en efecto, estuvo a punto de llamarse *El umbral*, aludiendo al aspecto en común.

En "La reina", la muerte se acerca y llega hasta la cama de uno de los internados en una sala de hospital, en tanto que otro enfermo monologa en voz baja y un tercero, su vecino, atiende al extraño murmullo hasta el momento en que la muerte, *la reina*, llega y concluye lo que se narra. "El ruido de las ruedas" da en el morir trágico de un muchachito de campo: el carro que conduce vuelca, y cierra su vida frustrada. "La luz de aquel verano" describe en su primera parte la transformación que experimenta un hombre en sus últimos días; y en la segunda, cómo el mensaje no dicho por el hombre muerto resulta recogido por su esposa. Finalmente, "Sosandra", con su misterioso nombre griego que recuerda a la profetisa troyana, es la extraña protagonista del cuento del mismo nombre cuyo amor, Iñaki, muere estrellado contra el fondo de un aljibe. Tampoco aquí el relato concluye con la muerte de Iñaki; la autora, una y otra vez, se muestra preocupada por la relación entre la vida y la muerte, antes que por la muerte misma.

Tal parece ser la clave en que se modula este libro, la vinculación entre muerte y vida. En dos casos, esa relación incluye lo trágico, así en "Sosandra" y también en la muerte de Rómulo Barrios, el muchacho de "El ruido de las ruedas". Implícitamente, incluye la noción de destino que exige la tragedia, es decir, la participación del lector impotente en una fatalidad que conoce por anticipado. Sosandra sabe que Iñaki ha de morir. El lector no sabe quién ha de morir, sino por pasos sucesivos, pero sabe que la muerte está en el aire. Rómulo Barrios, por su parte, le anda huyendo a la vida. En ambos casos, la vida se troncha. En ambos, de algún modo, el lector sabe que la vida se va a tronchar. No ocurre igual en los otros cuentos, que no son trágicos, donde la muerte es el pago resignado de una vida gris y tal vez santa, o la coronación limpia y radiante del alma cuyo cuerpo vivió entre basuras, como el de San Benito José Labbre, o el sublimarse de un amor naufragado pero no perdido en el vínculo matrimonial y que el valor sacramental, no dicho aunque sí hondamente expresado, lleva hacia la luz final. Bien mirado, el título del libro aclara el propósito; la autora lo subraya con la cita incompleta del versículo de la epístola (I, Corintios, VII, 31): "*Porque pasa, la figura del mundo*". Citado por completo, el versículo dice: "*y los que gozan del mundo, como si no gozasen de él, porque la figura del mundo pasa*".

Esa noción está vinculada a la de la luz. Es un saber sereno, similar al que podría tener un estoico clásico o un cristiano primitivo: un pasaje en una continuidad, que se presenta iluminado o no. A veces es una gran puerta de luz (recuérdese nuevamente que este libro hubo de llamarse *El umbral*) por donde se sale a otro estado de vida. No se entra en la muerte. Detrás no está la extinción de la vida, la muerte no sigue a la vida; está en ella como un trance iluminado e iluminador cuando el alma se prepara. ¿Qué otra cosa son los relatos de cómo se transforman Gaspar Torno en "La reina", y Miguel Prados en "La luz de aquel verano", sino tentativas de describir lo que ocurre en las almas que se acondicionan para pasar a mejor vida, a mejor vida, como decimos en nuestra lengua? "Llega así. Es como si llegara una reina. Es Ella. Entonces Gaspar Torno cerró los ojos para quedarse solo con la luz que tenía dentro". ("La reina".) "La muerte irradia su luz antes de acercarse a nosotros. Sus rayos nos alcanzan cuando todavía estamos fuera de su órbita. O mejor, hay una sola órbita: la Vida. y no tenemos comunicación con ella hasta que la muerte se aproxima". ("La luz de aquel verano").

Sin embargo, no ha de entenderse con esto que tal paso esté simplemente colocado en un punto de ese continuum, plenamente indiferente; por el contrario, basta reparar en el modo cómo llega la muerte en "Sosandra" y "El ruido de las ruedas" para advertir que es semejante a un arco levantado con los materiales que hemos ido llevando hacia su instante: en ambos relatos la muerte cae como un gavilán sobre la presa joven, inadvertida y no preparada. No han tenido tiempo de prepararse a pasar; no llegan ellos a la muerte: *les llega* a ellos. Mientras Gaspar Torno y Miguel Prados avanzan hacia su fin, a Iñaki y Rómulo Barrios la muerte les acaece.

Hay, además, una misteriosa y continua economía de la muerte que la autora señala. La muerte no solamente ocurre en alguien, sino que ocurre por muchos y para muchos. Otra vez se presenta el sentimiento de la vida como un todo continuo, esta vez entre seres, no solamente un continuum en cada ser, y la muerte adquiere caracteres en cierto modo y hasta cierto punto vicarios. Cada vez que muere uno de los hombres de este libro —curiosamente, no muere ninguna mujer, son cinco hombres, como si se tratara de seres genéricos a modo de ejemplos de distintas categorías humanas— se ve afectada una porción de humanidad que lo rodea. Aún en la muerte de Rómulo Barrios, solo, alejado de la casa paterna, hay un símbolo que lo traslucce: "Sobre las bombachas nuevas las manchas rojas tenían el color de las flores que en Aguamansa tapaban casi enteramente las paredes amarillas de la casa de Juan Vives." La situación es más evidente en los otros relatos: a Gaspar Torno lo preparan para recibir su muerte tanto el monólogo del extraño compañero de sala como la muerte que le llega a otro de los internados en el recinto común; cuando muere Miguel Prados, lo ocurrido cobra su sentido en la transformación de Lía Prados, la esposa de quien está separado; al morir Iñaki se cambia el universo de quienes lo rodean, de la narradora —dueña del establecimiento de campo—, de Sosandra, de Pablo, el rival pueblerino de Iñaki, del propio padre de Iñaki y hasta el mundo de una sirvientita, Reliquia, en cierta manera parte del coro de esta tragedia, por lo menos hasta el punto en que el coro actúa como comentario.

La muerte es vista como un misterio, en el alcance cristiano del término, es decir, como algo no explicable racionalmente, pero que no contradice la razón. Resulta tratada, entonces, con infinito respeto, pero no con terror, advirtiéndose de continuo su presencia, que se filtra y penetra cada fracción de lo narrado y constituye el ámbito en que los relatos transcurren: "Quisiera que allí donde estás te alcance la historia de mi muerte y siento que ha de ser así porque nos une un misterio. Recuerda esto y trata de comprenderlo: la muerte es... Lía, siento que la muerte es la continuación, no de la vida, sino del sentido de la vida, es decir de la infancia, del amor. Cuando ha cesado nuestra propia confusión no podemos no ver la verdad. La verdad nos posee y su victoria es tierna y terrible. La habíamos rehuido sin descanso por los caminos del ciego laberinto interior, pero la ven los ojos muertos. Yo quiero que la veas a través de mis párpados fríos. Es la luz que está en la luz". Hasta aquí "La luz de aquel verano".

Nuevamente en el párrafo citado, el modo tan sereno de ver la muerte se traduce en términos de luz. Si no se olvida que luz y vida son términos equivalentes a lo largo del pensamiento cristiano, se comprenderá que se habla de la muerte en

términos de vida, como si no fueran cosas distintas. Cabe mencionar aquí, de pasada, que a tal punto el lenguaje de la autora en este libro se encuentra penetrado por la lengua cristiana, que las líneas citadas concluyen con el recuerdo del versículo décimo del Salmo 35: "*Porque en ti está la fuente de toda vida / y en tu luz está la luz.*" La inversión formal no contradice sustancialmente el sentido.

En ese ver la muerte como misterio que informa la vida, todo se vuelve misterioso: los cinco relatos tienen algo de inaprensible, que en el caso de "Sosandra" alcanza con plenitud el equivalente literario. No parece aventurado comparar ese logro no habitual con el del misterio de *The Turn of the Screw*.

No es uno de los menores méritos de la autora haber logrado que el lector sienta como uno y único el misterio de la vida y de la muerte. Ha narrado con mesura y dignidad tales como no son comunes en nuestro medio. Tan poco comunes como la limpieza de fondo y de procedimiento de cada uno de los relatos. Todo ello, sin embargo, ha sido hecho con lo que se decía al principio, sin prescindir de un cierto alejamiento, que tal vez no sea tal, sino simple respeto ante la vida, la vida de todos los días, ante las personas que son los demás y la persona que uno es. Entiéndase que no se habla de ninguna tiesura, porque en ese aspecto la prosa de Carmen Gándara es la sencillez y la discreción mismas. Se trata, más bien, de una como ajenidad, como si los personajes estuvieran en general a la distancia. No así el paisaje, siempre real con una realidad próxima. Cabe, pues, preguntarse si no se trata de un respeto que corresponde más a las personas de la vida real que a las de la vida de la imaginación, y, si, en resumen, no ocurre que la autora rehuye mostrarse consustanciada con alguna de sus criaturas imaginarias. Podría ocurrir que se tratara de relatos cuyos personajes realmente existieran, con lo cual el respeto por las personas de la vida diaria exigiría no penetrar excesivamente en el retrato de caracteres. Con esto se comprendería esa mayor vivencia con respecto a los personajes más alejados de su vida habitual, por ejemplo con relación a Rómulo Barrios, o a Reliquia, seres que parecerían existir con esos nombres u otros. Entiéndase que no se dice alejados de su experiencia, sino no vinculados a su trato diario, que no leerán sus libros, que no sabrán que la autora de este libro es la señora que conocen, etc. Tampoco se ha de deducir de lo dicho que se ataca el no repetir textualmente en las páginas las características del personaje que se conoció en la vida cotidiana. Lo que se señala, porque así se lo supone, es un autolimitarse más sutil y más amplio; algo así como si cada cual, por ser para los demás quien es, se encontrara obligado a no sorprender con ninguno de sus actos, ni con la crudeza de la situación que se narra, ni con el desparpajo de trasladar a la letra impresa el retrato intencionado de alguna persona reconocible. O bien... o bien, y esta es una hipótesis tan conjetural como la anterior, puede ocurrir que la autora escriba porque se sienta obligada a escribir, puesto que se aprecia su trabajo y recibe el correspondiente estímulo de la crítica, pero, al mismo tiempo, que sienta una secretísima falta de confianza en sí misma, a la que se sobrepone sin dejar de sentirla. Maritain, en un ensayo sobre Dante que publicó hace tiempo en *Nova et Vetera*, hablaba de la ingenuidad imprescindible en el creador, que lo lleva a creer desbordadamente en la importancia de lo que hace. Si así fuera, Carmen Gándara tendría la obligación de creer que su obra importa realmente a nuestras letras y que muchos esperan de ella no solamente otro libro notable y pulcro, sino una

creación permanente, hecha sobre la base de una entrega total. "Sosandra", el relato que en esta nota no se ha vacilado en calificar de obra maestra, bien podría ser su anticipo.

BASILIO URIBE

HENRY MILLER: *Noches de amor y alegría* (Rueda, Buenos Aires, 1959).

Relatos de diversa índole y de varias épocas se acumulan en esta breve antología de Miller, el discutido autor de los *Trópicos*. Como muchos de sus compatriotas con verdadera vocación para las cosas del espíritu, Miller se ha lanzado a descubrir el sentido de la existencia en el Viejo Mundo, entendiendo que el Nuevo es demasiado nuevo para darle una respuesta adecuada. Pero ocurre que tanto en uno como en otro, el escritor se ha encontrado con las mismas imperfecciones y las mismas debilidades, llegando entonces a la inevitable conclusión de que la falla está en la naturaleza humana y no en uno u otro tipo de civilización o de cultura. Por consiguiente, el furor de desollado vivo que invade a Miller —contra sus verdugos y contra sí mismo, pero sintiendo una enorme compasión por la pobre piel destrozada de que ha sido despojado— se encaminará a la destrucción de gran parte de lo que el hombre ha hecho, a fin de preservar, mesiánicamente, al hombre mismo.

Pero aún renegando de todas las escuelas y de todos los estilos y de muchos de sus colegas, pasados, presentes y futuros, Miller aparece en el mundo contemporáneo como un curioso sobreviviente de la primera posguerra, como un resto de la era surrealista. Porque eso es él, ante todo: un surrealista anárquico, empeñado casi maniáticamente en transformar todo lo que existe, y muy principalmente el sexo y sus derivaciones, en una pesadilla soñada por una deidad abominable. Y no cabe duda de que, dentro de esas limitaciones, es un gran escritor, casi diría que un escritor admirable, poseedor de un estilo, de una plasticidad y una flexibilidad poco comunes. Pero como es, al mismo tiempo, un "tremendista", un individuo de inspiraciones —y aspiraciones— cósmicas, todo lo que escribe se transforma, a poco andar, en un caos quizá voluntariamente deseado, en una arquitectura abigarrada que posee fragmentos de una sensibilidad y una belleza realmente conmovedoras. Además, es casi imposible resistirse a la virtud de su prosa: es un torrente, y quien se arroja a él será arrollado por la fuerza de la correntada y llegará magullado a la orilla (tal vez por deliberada voluntad catártica del escritor), con la impresión de haber atravesado regiones de extraño esplendor, pobladas a menudo por visiones macabras, y otras de intolerable inmundicia, mientras en el vacío arden astros de fulgor mucho más intenso que los cotidianos, cuya luz puede llegar a ser perversa.

"El veterano alcohólico con el cráneo de tabla de lavar", la narración que abre este conjunto —modestamente traducido por Josefina Martínez Linari—, es típica de Miller, con su mezcla de elementos costumbristas y cósmicos, su ira y su compasión. "Vía Dieppe-Newhaven" es una sátira feroz del rigor institucional británico, y "Fricasé astrológico" —el menos feliz de estos relatos— acierta en la descripción satírica de ejemplares humanos y en la atmósfera general, pero deja una impresión dubitativa, como si Miller no hubiera sabido muy bien qué se proponía con este desfile de seres que aparecen como deformados en los espejos de un parque

de diversiones. "El puente de Brooklyn" podría ser un ejemplo antológico del delirio de un poeta surrealista (porque no hay que olvidar que Miller es, ante todo, un poeta que escribe en prosa). El volumen se completa, inesperadamente, con un fragmento de *El coloso de Maroussi*, denominado "El puerto de Poros", que no posee gran valor desgajado del texto orgánico al que pertenece.

ERNESTO SCHÓO

LOUISE DE VILMORIN: *El desamor* (Rueda, Buenos Aires, 1959).

Esta divertida historia es reveladora de las mayores virtudes de Louise de Vilmorin: imaginación, sutileza, buen gusto, don poético, gracia. Revela también que todas estas cualidades se hallan regidas por una fuerza que no excluye por cierto la delicadeza, y un sentido del humor que en un ánimo menos vigoroso pudo tras formarse en capricho y que en la autora de *Madame de...* se resuelve en ironía. La anécdota es digna de una comedia de enredos del siglo XVIII: Julietta, una muchacha soñadora, romántica, y sin embargo de voluntad muy firme, se ha comprometido con un noble maduro —ella tiene dieciocho años y él cincuenta— al que realmente no ama. Un hecho imprevisto y en cierto modo absurdo (por devolverle la cigarrera a un desconocido que viaja casualmente con Julietta, ésta pierde el tren y va a pasar la noche, en términos muy castos, al caserón provinciano de aquél) le permite a la muchacha deslizarse, por una grieta en el mundo de la realidad inmediata, hacia el mundo de sus sueños. Julietta se instala en la mansión de André Landrecourt y la convierte en su reino, ante la desesperación del pobre hombre que ha llevado allí a la mujer con la que piensa casarse y que debe, por consiguiente, ocultar la presencia de la improvisada huésped a su prometida. Nada podrá convencer a Julietta que no tiene el derecho de convivir con la pareja de novios en la casa de Landrecourt: transforma un desván en un recinto mágico donde los candelabros, los espejos y los muebles antiguos son claves de su mundo onírico y, a la vez, más real que todo lo concreto, y habita allí como una hechicera —o como un hada— en su ilusorio palacio, encantando todo lo que la rodea y, por descontado, al propio Landrecourt, quien terminará por rendirse a la gracia poética (con sus ribetes de picardía) de la sorprendente Julietta.

Es un verdadero gozo el que se experimenta al leer estas páginas tan sutiles, a medida que va desentrañándose la habilidad técnica con que Louise de Vilmorin enlaza al mundo cotidiano con el de Julietta (que no es, hay que insistir en ello, menos real, sino, al contrario, más real que el otro). La acción se desenvuelve con la agilidad de un "vaudeville" y con la penetrante agudeza de una observación perspicaz y escéptica, a la que no escapa ninguna ridiculez, ninguna debilidad de los personajes —véase el de la inefable señora de Valendor—; pero la autora tiene para con ellos (y el lector) una benevolencia surgida de su sentido irónico y nostálgico de la existencia, de su sentimiento de que nada vale tanto como la realización interior de cada ser.

El estilo terso de Louise de Vilmorin, con un acento lírico que resuena de pronto como un eco musical, y con la deslumbrante invención de metáforas ("...era

volver a casa siguiendo la estela del primer soplo de frescura y encontrar ante su puerta las huellas del otoño..."; "...y se oiría, en el vestíbulo, el paso de los perros como granizo cayendo sobre el embaldosado"), ha sido pálidamente trasladado al castellano por Rosa Daneo. Es asombroso que el título original —*Julietta*— haya sido transformado en éste, tan anodino, de *El desamor*; y no se explica muy bien, tampoco, por qué el apellido "Vilmorin", de dulce inflexión en francés, ha sido transformado, en la cubierta y en la solapa del libro, por obra de un indiscreto acento agudo en la última sílaba, en un sonoro y castizo "Vilmorín" que tiene escasa relación con el suave "Louise de" que lo precede.

E. S.

VALENTÍN FERNANDO: *El límite* ("Doble p", Buenos Aires, 1958).

Entre los inevitables elogios que lleva por fuerza toda solapa, la de este libro contiene uno que me produjo especial inquietud: se le califica de *interesante novela, digna del cine*. No pretendo refutar aquí que la novela sea interesante, ni tampoco que sea adecuada para una adaptación a la pantalla; lo que me alarma es el empleo de la palabra *digna*, como si la versión cinematográfica fuera el máximo galardón que se pudiese otorgar a la literatura. Ningún escritor leerá esto sin un estremecimiento de pánico; es como si oyera decir que *Moby Dick* sería digna del radio-teatro si no fuese por la dificultad de sugerir la presencia de la ballena. Los entretenimientos basados en impactos auditivos o visuales no se pueden considerar superiores a la obra escrita, que el lector recibe con todas las potencias del alma: con su inteligencia, con su imaginación que secunda a la del autor recreando un mundo y viviendo en él sin otro auxilio que unos signos sobre unas páginas; con la visión interior que despiertan las imágenes evocadas; con la sensualidad refinadísima que saborea el deleite de las palabras, la cadencia de los párrafos, la magia inagotable del idioma. No. A lo sumo, cuando una película cinematográfica tiene una trama original y unos personajes verosímiles (lo que no sucede con demasiada frecuencia) podremos decir, con reparos, que es digna de que algún buen escritor la eleve a la categoría de novela.

El límite es, efectivamente, un tipo de relato adaptable al cinematógrafo: ágil, con bastante acción, con personajes mirados más por fuera que por dentro; las descripciones son sucintas, los diálogos intrascendentes y muy naturales, los ambientes bien trazados. Si se prescindiese de los errores gramaticales, tan comunes ya en nuestra literatura que es casi imposible vernos libres de ellos —me refiero a los *en base a*, los *recién entonces*, los *dudaba que*, etc., etc.— y cierto abuso de los puntos suspensivos, podría decirse que la prosa es buena: enérgica, adecuada, sin afectación. Pero Lucho Fontana, el protagonista, no resulta del todo convincente. Muchacho rico, a punto de ingresar en la aristocracia por el camino de la industria, que ha llevado una vida fácil, parece incapaz de la menor pasión y de pronto, inexplicablemente, se ve mezclado en un crimen. En ningún capítulo da señas de inteligencia ni de sensibilidad; su novia le inspira indiferencia, su amante le sirve para cumplir, una vez por semana, con una especie de precepto higiénico. Una noche asesina a la segunda; no se sabe si por celos o por la sospecha

de que la mujer ha sido cómplice de unos tahures que le han robado en el juego. Después huye, se refugia en un corralón del barrio sur y, desconfiando del hombre que lo oculta, escapa por segunda vez y termina su actuación literaria vagando junto al río, considerando vagos planes de suicidio.

Fontana, aparte de su natural estupidez, es un sujeto difícil de situar como categoría social. Ha recibido, fuera de su casa, la educación de un caballero; dentro de ella, sin embargo, debió reinar aún la sombra del abuelo inmigrante, porque ningún muchacho de las clases altas llama *school* al colegio donde se ha educado, aunque se trate de Eton o de Harrow, ni tiene esa reverencia por el dinero y por los trajes de casimir inglés. La sangre de Lucio Fontana, como el gringuito cautivo de Martín Fierro, habla siempre del barco.

Tampoco es fácil comprender su psicología. Ha cometido un crimen innecesario, pero a diferencia de Raskolnikoff y de Macbeth, el remordimiento no lo persigue. Es posible que sea un personaje verosímil, pero de ninguna manera podría decirse que fuese un personaje interesante. Claro está que comparar a un novelista argentino contemporáneo con Dostoievsky o con Shakespeare es una injusticia en la que no quisiera caer; es preciso compararlo, como corresponde, con los otros novelistas argentinos contemporáneos. Valentín Fernando no sale mal de esa prueba.

ALICIA JURADO

LA ÚLTIMA SINGLADURA

Al abrir la primera página de este libro (después diremos lo poco que sabemos acerca del autor) ya nos encontramos en el mar. Vamos navegando. ¿Quiere usted viajar en *Marta* o en *María*? Lo mismo da. Las dos forman la pareja de pescadores vascos. Marta y María, como dos estrellas, o como dos hermanas gemelas hijas de padres muy piadosos, serán testigos de cuanto ocurre en la novela. Van quedando atrás las luces de los puertos costeros de la tierra vasca. La pareja va al mando del capitán Corcóstegui y del piloto Hurtado. Ya es lícito pensar, al adelantar estos nombres, que se trata de dos caracteres opuestos, dos temperamentos distintos, dos modos de concebir el deber, de practicar la amistad, de ver la vida. Corcóstegui tiene cincuenta años que le "pesan en el hígado, en las sienes, en el alma"; Hurtado es joven. Eso es todo. Lo demás lo harán los acontecimientos. Y aquí no ponemos la palabra "circunstancias", en el sentido orteguiano, porque se trata de acontecimientos dominantes. El mar es el que manda. Pero la aventura va entretejiéndose de hechos menudos, ajenos del todo a las peripecias de la navegación. La pareja navega en dirección de los bancos de bacalao de Terranova. Corcóstegui es de humor burlón. Sabe que su piloto teme la niebla. Tiene el complejo de la niebla desde la guerra, cuando estallaban las parejas torpedeadas por los submarinos y los naufragos ardían en el petróleo. En medio de la niebla se oyen los aullidos de las sirenas y nunca se acaba de saber distinguir qué sirena es y *qué dice*. Corcóstegui sabe esto y lo espolea: "No te quedes atrás. ¿No ves que he metido avante toda?" Conviene que el lector no descuide los términos marinos. El libro se titula *Mar de Fondo* (Ediciones Arión, Madrid, 1959) y el autor se llama Antón Menchaca.

¿Quién es este autor que seduce por su estilo directo, su dominio del tema marino, su fuerza descriptiva, su sencillez literaria? Nos dicen en el libro que nació en 1921 en Vizcaya, que estudió con los jesuitas de Portugal, que hizo la carrera náutica en la Escuela Naval de Marín y que es actualmente capitán de navío. Hizo también humanidades en Oxford.

Volvamos a Corcóstegui. El capitán se comunica por radio con su piloto, que va en la otra pareja. Juega con él al ajedrez y le gana. Discute con él y lo vence. Lo aburre a preguntas para sus palabras cruzadas y después se burla de su ignorancia. El autor no lo dice, pero Corcóstegui es un extraverso y Hurtado un introverso. Los dos conocen bien a los hombres y saben su oficio. Ahí están los bancos de pesca: "El gran banco parecía una ciudad luminosa levantada sobre el océano, una de esas ciudades inauditas que los abuelos celtas habían visto hundirse, sumergidas por las aguas, mientras tañían sus campanas allí, o al borde de Irlanda, o junto a Bretaña y al Finisterre de Galicia, devoradas por la serpiente inmensa que duerme en el fondo del mar." Como se aprecia por este párrafo, el autor no pierde de vista la sugestión misteriosa del mar. Hay calma. Las naves se columpian en la superficie del océano con ritmo isócrono, agotador. Es necesario que ocurra algo sorprendente, algo espectacular. No ocurre nada. Las tripulaciones bostezan a bordo, el gato, que ni siquiera tiene nombre —"Unos le llaman miau y otros simplemente gato"—, va y viene por cubierta y las noches se suceden sobre la soledad del mar. Los capitanes se buscan en la radio. Inician la "tertulia": chachotean, se cuentan cuentos, se ríen unos de otros, se mienten unos a otros. "La radio les privaba de la soledad y les negaba el abrazo, el apretón de manos, la presencia directa y entrañable de la convivencia." Estalla el tedio y se amortigua en una pelea. Se impone la autoridad del capitán y todo muere en el acto. No quedan rencores ocultos. Corcóstegui es fetichista de la salud y admira a los hombres de tórax abombado. Tiene miedo de la vejez. Sabe que la vejez no sirve para el mar. Se tiñe el pelo y jura casarse... más adelante. Hurtado, por su parte, se hunde en cálculos matemáticos relacionados con los años-luz que ha recorrido tal o cual estrella para llegar hasta sus ojos, mientras espera con ansiedad el cable que le anuncia el nacimiento de un hijo. Podría recurrirse a los Salmos para colocar a estos dos seres entre los demás seres de la tierra. Pero el autor se queda mucho más acá, porque ya había hecho su "aparición el mareo más temible de la mar, aquel que revuelve los espíritus, los disuelve en el aburrimiento, el gran corrosivo, y los sumerge en la abominable niebla de los bancos. Los días y las noches se sucedían idénticos unos a otros. Calendario y reloj estaban de más. Bajo el insondable vacío de la niebla, los hombres se sentían perdidos". El autor, marino de profesión, habla del mar con encantadora naturalidad. Lo trata con respeto, con mucho respeto, pero llanamente. No hay signos de admiración para describirnos sus cambios y arrebatos. Sus imágenes son también marinas: "Un pueblo en cuesta, escorado sobre el puerto." Pero algo tenía que suceder y sucede: un ciclón. Las radios costeras de los Estados Unidos hacen el estremecedor augurio, y entonces se ven de nuevo frente a frente los dos hombres claves del relato: Corcóstegui, terco, impulsivo; Hurtado, sensato, reflexivo. Gana el capitán y capean el temporal. El fenómeno los envuelve, los arrolla, los lanza al aire y los lleva y los trae por la superficie marina. La descripción del ciclón está hecha por quien lo ha vi-

vido. El autor se olvida aquí de su condición de novelista y piensa y relata como si estuviera atrapado por el huracán. Y el lector sale ganando: se olvida también de su cómoda condición y vive la furia desatada del fenómeno. Desaparecen las rivalidades, las desconfianzas, y ocupan su lugar la solidaridad, la lucha en un mismo plano. El hombre se muestra en toda su grandeza sólo en los extremos de lo humano. Vuelve la calma. Se reparan los estragos del ciclón. Los hombres retornan al diálogo, a la intriga, a la trampa menuda. Hay un derrotado: Corcóstegui.

El autor saca el relato marino de la pura acción —que a veces no es más que pura barbarie— y lo centra en los sentimiento inocultables de los hombres, en sus dudas, en su condición esencial. La narración cobra así perfiles psicológicos definidos, y la acción tiene motivaciones provenientes de más allá del escenario en que se desarrolla. No hay aquí héroes. Desde los días míticos de *La Odisea* los personajes de ficción fueron perdiendo estatura hasta quedar reducidos a hombres. Hoy la novela los ve como son y se atreve, inclusive, a rebajarlos un poco para que no se engrían y no se crean gigantes. La novela actual vive una hora de reacción antiheroica. La medida del hombre está dada por sus actos y por la conciencia que tiene de su contorno social. Esta "posición" sólo es comparable con la reacción de la picaresca española contra el grandilocuente ideal caballeresco medieval. El autor de *Mar de Fondo* no ignora esta corriente que circula por las arterias de la novela contemporánea. Tampoco se hacen aquí concesiones fáciles para atraer al lector. "La mujer, que es el encanto y el desasosiego del mundo" —según una pudorosa definición de Azorín— no ha subido a bordo para que el relato tenga el suspenso que ha puesto de moda Hollywood. Los hombres se mantienen en su medio natural y no tendría sentido nada que fuera postizo. Son recios, parcos, sobrios, bondadosos sin sentimentalismos y egoístas sin matices patológicos. Corcóstegui, vencido por el ciclón, ha tenido que entregar el mando a Hurtado. Esta es su última singladura. Es conmovedora esta figura postrada, revolviéndose como un titán contra la adversidad, y no es menos conmovedora la humana contextual moral de Hurtado, siempre fiel a sí mismo, sin atreverse a rebasar con un acto los límites del bien o del mal. No sabe hacerse amar, pero es incapaz de hacerse aborrecer. *Mar de Fondo* es una dignísima expresión de la novelística española contemporánea. ¿Cuál es el mensaje de esta novela? Antes de responder a esta pregunta habría que plantearse la cuestión, más dilatada y fundamental, de si la novela debe tener mensaje. Hay muchos autores —muchos novelistas— que se entretienen en "darle gusto" al lector. Menchaca no pierde tiempo en este deporte. Ahí está la vida de un grupo de hombres tal como es —cosa de la que no es lícito dudar—, recreada por el arte del autor. Con obras como ésta la novela española va en camino de emanciparse del ruralismo endémico que la anquilosaba.

JOSÉ BLANCO AMOR

ENSAYOS

JOSEPH CAMPBELL: *El héroe de las mil caras* (Fondo de Cultura Económica, México, 1959).

El héroe de las mil caras, de los cien mil millones, del infinito número de rostros, es el ser humano que los utiliza, desde que comenzó a tener conciencia de sí mismo, como réplicas insatisfactorias de una única faz a la que sus rasgos, a veces monstruosos, en ocasiones plácidos, revestidos de majestad o de espanto, aluden con vehemencia siempre patética.

La tesis de Joseph Campbell viene a coincidir por otras vías con la vieja sabiduría de los Vedas cuando dice: "La Verdad es una: los sabios hablan de ella con muchos nombres." Aunque el subtítulo de este libro es "psicoanálisis del mito", no debe temerse de él esa insoportable forma de la moderna pedantería que todo lo reduce a las simplificaciones de un esquema previo dentro del cual acomoda los hechos como en un lecho de Procusto con resultados igualmente mortales. En todo caso aquí el psicoanálisis es utilizado al modo de Jung, quien considera la mitología como el resultado de un soñar colectivo, en las profundidades de cuyo inconsciente deben buscarse las necesidades unitivas del ser humano. El autor ha procedido con una técnica que, además de ser eficaz de por sí, significa un deleite para el lector. Ella consiste en la contrastación de las sucesivas interpretaciones mitológicas, en el más amplio sentido de la palabra, que abarcan desde los cuentos infantiles hasta las religiones más depuradas como el Budismo y el Cristianismo, sin olvidar, por supuesto, las formulaciones de los pueblos primitivos más diversos, así sean los igorotes, los lapones o los maoríes. Las hadas nórdicas se codean aquí con los buscadores del Toisón, Osiris con Viracocha, Jonás con la diosa Kali, y no sólo no se estorban, ni ponen de manifiesto ningún absurdo antagonismo, sino que, por el contrario, ofrecen la variedad de sus mil caras para que podamos observar, a través de supuestas contradicciones, un afán de unidad que el autor se esfuerza en subrayar, acaso con cierto exceso del que se anticipa a defenderse en el prólogo: "Tal vez ha de objetárseme que al resaltar las correspondencias, he pasado por alto las diferencias entre las tradiciones, orientales y occidentales, modernas, antiguas y primitivas. La misma objeción puede hacerse a cualquier libro de texto o carta anatómica, en que las diferencias de raza son desatendidas con el objeto de dar mayor importancia a una comprensión general básica de la psique humana." Pero por efectos de una simple comprobación y del sucesivo relato de la diversas interpretaciones, surgen, espontáneas, las diferencias que añaden sabor y sentido profundo a las formas mitológicas. En ello reside, aparte de sus otros méritos, sin duda más importantes, la subyugante amenidad de este libro que es algo así como el libro de la infancia de la Humanidad, en el que los espíritus más sagaces de todos los tiempos se han esforzado por mostrar a través de símbolos accesibles a la mentalidad de los diversos pueblos un anhelo común de comprensión de lo que es, por su propia esencia, rigurosamente incomprensible. La tesis de Campbell puede sintetizarse en lo que él llama el "monomito", es decir, en la unidad última en un prototipo de aventura que aparece expresado bajo formas diversas, condicionado en

última instancia por las necesidades expresivas de la psique humana, y que compendia todo el destino del hombre, desde la partida en busca de la aventura, la iniciación y todas sus implicaciones de riesgo, tales como la mujer como tentación, y la lucha y reconciliación con el padre, hasta el regreso, que puede implicar su contrario: la huída mágica o acceso a un plano de certidumbre más alta, o referirse al dominio de lo real, o simplemente a la obtención de la propia libertad. El héroe puede mostrarse como guerrero o amante, como dominador o redentor; pero siempre aparece como arquetípica aspiración de cada ser humano hacia la autenticidad de un destino a cuyo cumplimiento tienden las insuficiencias individuales.

La mitología interesa a Campbell, no tanto por lo que es en sí, cuanto por las necesidades ocultas a que responde y que la vuelven accesible a las obsesiones, temores y esperanzas de cada ser humano, acuciado por sus limitaciones, tan semejantes bajo todas las circunstancias, lo que hace, según él, que todas ellas puedan reducirse a ese "monomito" esencial, aunque el mismo pueda ocultarse bajo apariencias rituales o interpretativas que van desde la complejidad casi inagotable de ciertas formulaciones hindostánicas, hasta la aparente puerilidad, a veces desconcertante, de algunos mitos más primitivos.

El mito, al referirse a lo arquetípicamente humano, sume al individuo en el grupo, le hace sentirse uno con su colectividad, superando así el problema de contraposición entre egoísmo y altruísmo: renacido por la iniciación, que puede asumir mil formas diversas —las mil caras del héroe, otra vez— se identifica con lo universal. Todo esto se altera para el hombre contemporáneo: en el ideal democrático el individuo se determina a sí mismo, y la antigua simbolización del universo pierde su eficacia. La coordinación, que toda mitología suponía, pierde su seguridad, y los supuestos que la hicieron posible y operante han sido superados. Léanse estas palabras del capítulo final titulado "El héroe de hoy", que son bien reveladoras:

"La comunidad actual es el planeta y no la nación con fronteras. De aquí que los patrones de la agresión proyectada que anteriormente servían para coordinar el grupo, ahora sólo sirven para dividirlo en partidos. La idea nacional con una bandera como totem, es hoy un ampliador del ego infantil, no el aniquilador de una situación infantil." Y añade esto que puede sonar a irreverencia, y por ello es doblemente sintomático: "Y los numerosos santos de este anticulto —los patriotas cuyas fotografías rodeadas de banderas pueden verse en todas partes—, que sirven como ídolos oficiales, son precisamente los guardianes de los umbrales locales; la primera tarea del héroe es vencerlos."

En la desvinculación con toda mitología, tranquilizadora de esa parte del inconsciente colectivo, subyacerían las causas de la angustia contemporánea. Acaso debamos crucificar el "ego" para que resucite y transforme la sociedad trasfigurándose en el tú, ese auténtico héroe de mil caras que es el Próximo.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

JEAN DANIELLOU: *Orígenes* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958).

Hay acontecimientos que tienen la virtud de remover la superficie de nuestra rutina diaria, y por eso mismo de iluminar algunos hechos que ya aceptamos como obvios. De ahí que bastara el descubrimiento de los papiros del Mar Muerto para sacudir nuestra apatía religiosa y ponernos en presencia casi inmediata de una cuestión candente: los orígenes del cristianismo. Los manuscritos hallados en Qumrân, que contienen algunos textos valiosos de la biblia y ofrecen detalles sobre una comunidad religiosa contemporánea de Cristo, se remontan hasta 130 años antes de J.C. Esto le permite al hombre del siglo XX retroceder los dos milenios de civilización cristiana a fin de comprobar, aun dentro de su propia mentalidad moderna, en general viciada de escepticismo, la autenticidad del mensaje de Cristo. Jean Daniélou es precisamente un estudioso dedicado a este tipo de problemas. Sobre los papiros publicó, en las ediciones de L'Orante, *Los manuscritos del Mar Muerto y los orígenes del cristianismo*, libro del cual no existe versión castellana; entre nosotros apareció *El misterio de la Historia* y el año pasado *Orígenes*. Si bien las obras de Orígenes investigadas por Daniélou no nos llevan tan lejos como los *Manuscritos*, poseen sin embargo el enorme interés de interiorizarnos en las costumbres, el rito, el pensamiento y hasta la mística de los primeros cristianos, ya que la fecha del nacimiento de este filósofo y teólogo puede fijarse en el año 185 de nuestra era. Es que en el fondo de todo cristiano actual, prescindiendo de su fe, surge el interrogante de si realmente ha podido conservarse incólume la tradición de su religión. Por eso se mantiene viva la exigencia de volver a las fuentes y de recoger el informe de los primeros testigos de la vida cristiana dentro de la comunidad eclesial.

Mediante su *Orígenes*, Daniélou no sólo logra reconstruir las primitivas comunidades cristianas en lo referente a su aspecto religioso e intelectual, sino que también nos pinta un retrato completísimo del personaje en cuestión. Es un extraordinario trabajo de síntesis, despojado de todo prejuicio y de gran honestidad intelectual. A través de un solo hombre —Orígenes— alrededor del cual va trazando los círculos concéntricos de su múltiple personalidad, sondea la vasta realidad humana que lo circunda: la comunidad cristiana, la hebrea, la griega en su doble faz de gnosís y platonismo medio. Y aun más allá de la época del siglo II, partiendo siempre de Orígenes, se adelanta dentro de la perspectiva histórica para señalar la influencia del pensamiento originista en los grandes teólogos del siglo III, en la vida monástica del siglo IV, y más tarde en San Agustín y la Edad Media. Daniélou se propone presentarnos un Orígenes total, que a semejanza de Pascal reunió en su persona las cualidades del genio y de la santidad. Así combate la tendencia de reducir la personalidad de Orígenes a su aspecto puramente teológico, y muestra a este carácter sobresaliente de los primeros tiempos cristianos en sus diversos órdenes de grandeza. La autenticidad del retrato se apoya en lo que de Orígenes dijeron y consignaron Eusebio de Cesárea y Pánfilo, unos de los testigos más fidedignos de aquella época.

Nuestro autor comienza por situar a Orígenes en la escuela de Alejandría, ese rico hervidero de ideas platónicas, neoplatónicas, judías y cristianas, cuya irradiación cultural tuvo una importancia decisiva en los siglos II y III. También, fue en

la ciudad de Alejandría donde se produjeron los primeros contactos del cristianismo y la filosofía griega. Orígenes sigue la línea de Clemente de Alejandría. Allí, en la escuela de Alejandría, va tomando cuerpo el dogma católico. Sin embargo, a pesar de la semejanza general que existe entre Clemente y Orígenes, advierte Daniélou una diferencia innegable: Orígenes no es, como Justino y Clemente, un filósofo convertido al cristianismo, y que mantiene dentro de éste su mentalidad, sino que es sobre todo un apóstol que comprende la necesidad de hacer accesible el cristianismo a la intelectualidad de su época. Su actitud frente a la filosofía puede colegirse fácilmente del mismo método que empleó en la enseñanza de esta disciplina. Aconsejaba aceptar de primera intención todos los sistemas; como en todos ellos hay algo bueno, ninguno debe ser rechazado, salvo el ateísmo — que en aquella época estaba representado por los epicúreos. Desde luego, tal proceder suponía además un fino discernimiento para descubrir en cada filósofo lo que en él había de bueno y de útil, pero también de erróneo. Además comprendió Orígenes —y esto lo subraya Daniélou— que si bien el dogma cristiano es por su esencia absolutamente independiente de los sistemas filosóficos y de su actualidad, debía exponerlo en función de los problemas de su tiempo. ¿Nos atreveremos a decir que la progresión del dogma católico —lo que por otra parte no va en detrimento de la inmutabilidad de sus verdades— se debe justamente a esa sucesiva iluminación de sus diferentes facetas, aún no esclarecidas, en contacto con los problemas que van perfilándose a través del tiempo? Así, según Daniélou, en función de la problemática de su propio momento histórico se sitúa la teología de Orígenes. Como la característica principal del pensamiento del siglo II reside en su orientación hacia los problemas de la relación de Dios con los hombres, es decir de la Providencia, el sistema de Orígenes también está embebido de esta problemática. Pero no es que nuestro pensador alejandrino haya tomado esta noción de la filosofía de su tiempo: lo único que hizo fue insistir en los puntos del cristianismo que corresponden al problema. Este concepto tradicional de Providencia es el que considera al cristianismo como una historia, en cuanto ella encarna el desarrollo de un plan, mediante el cual Dios lleva progresivamente las libertades humanas al reconocimiento de su excelencia. La Providencia, como intuición central en el sistema teológico originista —que en griego es designada por el término de "Pronoia"—, se completa con la noción de "Padeusis", o sea que en su conjunto adquiere el significado de "Providencia educadora". Orígenes explica entonces muchas injusticias aparentes y castigos, y la misma existencia del mal, a la luz de este Dios educador que poco a poco va preparando a los humanos para la vida de perfección en su Creador. Este tema a su vez debe ser ligado al de la "libertad". Aquí se trata de una problemática que Orígenes no recoge de las filosofías coetáneas sino por su lucha contra los gnósticos. El pensamiento de Orígenes recibe toda su originalidad de este profundo sentido de la libertad humana.

Otro aspecto interesante de Orígenes, que destaca Daniélou, es su relación con el platonismo medio. Es cierto que nuestro filósofo frecuentó también el platonismo a través de la misma obra de Platón, el aristotelismo y el estoicismo, pero su vinculación con aquella corriente filosófica es de mayor alcance. El principal representante del platonismo medio en el siglo I fue Antíoco de Ascalone y en el siglo II Plutarco. Esta escuela, sin embargo, conserva más la inspiración general que

los detalles del sistema. Es un platonismo ecléctico y místico. No sólo ejerce ascendiente sobre Orígenes, sino también sobre los Padres de la Iglesia, que surgen de su ambiente. Para Daniélou, una de las mayores conquistas de los actuales estudios sobre los primeros siglos del cristianismo es la de haber puesto de relieve este aspecto, hasta ahora descuidado, de la historia de las ideas.

Al final de la obra, el lector puede comprobar cómo Orígenes, a pesar de ciertas desviaciones (excesiva acentuación del factor espiritual, tanto en la labor exegética cuanto en su explicación del culto divino; alegorismo exagerado; teoría de la pre-existencia de las almas y de la apocatástasis, o sea de las existencias sucesivas en sucesivos mundos) no se aparta en lo esencial de lo que hoy se admite como la tradición de la Iglesia de Roma. El mismo Daniélou aclara que estos dos últimos errores sólo constituyen una parte de la teología de Orígenes; en realidad, son hipótesis "propuestas" por el eminente alejandrino cada vez que no existe una tradición en la cual podría apoyarse. No olvidemos que Orígenes y los alejandrinos serán precisamente, con Justino y San Ireneo, los primeros edificadores de esa tradición tan admirablemente proseguida por los Capadocios y los Padres de la Iglesia.

CARMEN BALZER

GEORGE SOULE: *Tiempo para vivir* (Sudamericana, Buenos Aires, 1959).

Entre tanto libro que nos pinta el futuro con tintes sombríos, resulta reconfortante —no sé si convincente— hallar uno optimista. *Tiempo para vivir* es una obra de esta naturaleza, una serie de ensayos sobre los progresos de la tecnología en la industria moderna y sus posibles consecuencias sociales. George Soule imagina que tales consecuencias serán benéficas.

El autor ha tomado a los Estados Unidos como objeto de su estudio, por ser el país que presenta un desarrollo y una actitud nacional hacia la técnica que pueden considerarse típicos de esta nueva etapa en la civilización occidental. En la década 1941-1950 —nos dice— la producción total se quintuplicó y la población apenas llegó a duplicarse; vale decir que cada obrero medio produjo, en una hora de trabajo, entre dos y tres veces lo que habría producido a principios de siglo. La curva que representa la productividad es una curva acelerada o explosiva del tipo de la de los intereses compuestos; es improbable que se modifique por el momento, ya que nada parece limitar la adquisición y la aplicación de conocimientos nuevos, el aprovechamiento de las fuentes de energía y el hallazgo de nuevos materiales para la industria, al propio tiempo que el aumento en la eficiencia de las máquinas permitirá una reducción en su número.

La mayor complejidad y el mejor rendimiento de las máquinas ha ido desplazando poco a poco al obrero no especializado; la tendencia contemporánea es reducir el número de operarios y sustituirlos por personal muy especializado, capaz de manejar la complicadísima maquinaria moderna. El automatismo llega hasta reemplazar por máquinas a los propios encargados de dirigirlas y a los empleados de las oficinas; mediante controles electrónicos, las máquinas almacenan información, introducen correcciones para mantener invariable el producto, desechan los

productos insatisfactorios, realizan la contabilidad, etc. Se habla de construir, en un futuro no muy lejano, máquinas automáticas que tomen resoluciones en los negocios y hasta en las operaciones militares. George Soule afirma que este hecho no traerá como resultado el temido fenómeno de la desocupación, sino un cambio de tareas: aumentará el número de personas ocupadas en la distribución de los productos, en las ventas, en el servicio y la reparación de aparatos mecánicos; en la enseñanza, los servicios médicos, las actividades recreativas. Quedará en pie cuanto se refiere a diseñar, proyectar, dirigir, administrar y establecer relaciones personales a las investigaciones científicas, la enseñanza y la sanidad. Habrá, en suma, una mayor demanda para la inteligencia. "Hasta puede llegar a producirse una inversión completa —dice el autor— por la cual el poder estaría en manos de una pequeña minoría de asiduos trabajadores (los sabios, los técnicos y los profesionales), mientras que la mayoría gobernada dispondría de amplio tiempo para hacer todo lo que deseara." Habría, pues, un desplazamiento del ocio hacia los obreros no especializados, gobernados por una clase intensamente activa compuesta por los más capaces. Al pensar esto, conviene que los sudamericanos, habituados al despotismo analfabeto que alterna —o se complementa— con la presión de las masas ignorantes, no sintamos un vuelco de prematura alegría. Es bueno recordar, con tantos ejemplos históricos (no todos tomados de la antigüedad), que la inteligencia puede ser completamente ajena a la virtud.

Los obreros de mañana, por lo tanto, a la vez que aumenten la producción disminuirán sus horas de trabajo hasta reducirlas a unas pocas. Se multiplicarán entonces las industrias destinadas a proporcionar entretenimiento en las horas de ocio; se harán más numerosos los años de estudio para la juventud y los cursos para los adultos. Pero en seguida se plantea el problema humano fundamental: *la tecnología se ha adueñado del arte de ahorrar tiempo, pero no del arte de gastarlo*. Según Soule, las aplicaciones del tiempo libre serán, cada vez en mayor grado, las artesanías caseras, la jardinería, la participación en los deportes, los viajes, las actividades filantrópicas y culturales. Aunque no deja de deplorar los estragos que hacen en la cultura el cinematógrafo, la radio, la televisión y el periodismo encarados como empresas lucrativas, el bajo nivel de los educandos cuando todos tienen acceso a los estudios superiores y los peligros de una especialización excesiva, piensa que a la larga la revolución tecnológica producirá una humanidad más instruida y mejor que aquella que hasta ahora padecemos.

No sé si debo permitirme alguna duda al respecto. Pero no puedo evitar que me vengan a la mente unas palabras, admirablemente concisas, que leí hace poco en un librito de Henry Miller sobre Rimbaud: *Tenemos conocimientos sin sabiduría, confort sin seguridad, creencias sin fe*. Parecen resumir con asombrosa precisión el drama contemporáneo. Si no adquirimos —por medios exclusivamente espirituales, puesto que no existen otros— la fe, la seguridad y la sabiduría que nos faltan, no sé qué vamos a hacer con este *Brave New World* que se nos viene encima.

A. J.

BIOGRAFÍAS

ANTONINA VALLENTIN: *Goya* (Losada, Buenos Aires, 1958).

El análisis de las condiciones que manifiesta la autora de este libro, conocida ya entre nosotros a través de sus trabajos sobre Leonardo, Heine, Mirabeau y El Greco, descubre en uno u otro pasaje del mismo los rasgos del historiador, del biógrafo, del crítico de pintura y del psicólogo y, en el conjunto del texto, el hábito del escritor.

Este último carácter da unidad al libro y hace su lectura atrayente o, por momentos, apasionante hasta el punto de conducir al lector en vilo, si bien a veces quisiera éste detenerse a ponderar la versión de la historia de España correspondiente al período Carlos III-Fernando VII que Antonina Vallentin propone desde su punto de vista político y sin economizar el relato de las perversiones más horrendas, desde luego en la Corte.

Como crítico de pintura sitúa la obra de Goya más opuesta que sujeta a los dos siglos que refleja, apenas perjudicada por los formalismos académicos (salvo en los primeros tiempos y en la realización de algunos encargos a contrapelo) y adelantándose técnicamente a la innovación romántica de la que Goya tendrá noticias al ir a París en los últimos años de su vida, preanunciando la interpretación de la atmósfera natural y la pincelada breve de los impresionistas y entrando de lleno, especialmente en los *Desastres* y *Disparates*, en el lenguaje expresionista. Tal cosa se puede decir de algún otro pintor que con la libertad del genio ensayó todas las posibilidades de la pintura antes de que fueran sistematizadas después por las escuelas.

Otras veces hemos leído sobre el impresionismo y el modernismo de Goya, pero lo que no es usual encontrar en sus biografías y que constituye como las piedras con las que se construyó este libro, es una interpretación profunda de los aspectos materiales de sus cuadros: las personas retratadas, los temas de los *Caprichos*, las escenas para las tapicerías, etc. Aquí aparece el psicólogo que hay en la autora. Es cierto que en una buena crítica de arte hay que dar por lo menos la misma importancia a los valores formales y a los materiales, pero cuando se trata de una biografía lo que interesa es que los personajes vivan. Vive Goya en sus cuadros, y los personajes de éstos viven en el pintor, y esta comunicación vital está dicha a partir de una observación detenida y ágil que descubre el detalle importante sin ser detallista, que pasa de un rasgo físico a un modo psíquico, a un carácter, a una virtud o a un vicio y que de la figura pintada pasa a la realidad vivida, al ambiente en el que el cuadro fue posible, necesario, conveniente o inevitable, a las circunstancias que determinaron su importancia, hasta, a veces, a algún motivo que puede señalarse vinculado a su buena o mala calidad. Porque no siempre la calidad de un cuadro depende automáticamente de la inspiración.

Este aspecto del libro de Antonina Vallentin es el más interesante y no es poco señalarlo puesto que es muy árido escribir sobre cuadros. ¿Qué se puede decir si no se los está viendo? Y bien, aunque la curiosidad de verificar por sí mismo las descripciones de la autora no puede satisfacerse en la edición de esta biogra-

fía, porque no incluye más que un autorretrato del pintor, hay que reconocer que la falta de láminas no constituye un vacío, lo cual, por supuesto, no significa que el texto de Antonina Vallentin reemplaza al cuadro de Goya. Es otra cosa, así como una película inspirada en una buena novela alguna vez (muy rara vez) puede ser una buena película que no pretende reemplazar a la novela.

Numerosos párrafos de cartas de Goya y de sus amigos, algunos documentos de la época y una nutrida bibliografía en la que aparecen ochenta y un autores completan este libro muy bien traducido del original francés por Miguel de Hernani.

HUGO A. PARPAGNOLI

VAN WYCK BROOKS: *Helen Keller* (Kraft, Buenos Aires, 1958).

Esta breve biografía cuenta la historia de uno de los seres más prodigiosos que existieron en el mundo: Helen Keller, la mujer ciega, sorda y muda que llegó a ser universitaria, conferenciante y escritora. A poco de nacer, en el año 1880, una enfermedad la privó de la vista y del oído convirtiéndola en una criatura aislada del mundo, sin posibilidad de comunicación con sus semejantes, algo más que un vegetal pero bastante menos que los animales superiores. Así transcurrió su primera infancia, con su singular inteligencia presa dentro de la cárcel de sus sentidos cerrados, debatiéndose contra la oscuridad y el silencio. Hasta que un día, a los siete años de edad, se hizo cargo de ella la admirable mujer que fue su maestra y compañera constante: Anne Sullivan, *Teacher*, como la llamó siempre su discípula, la persona que puso a Helen en contacto con el universo.

Yo no sé —y este libro no lo explica en detalle— cuáles fueron los métodos de enseñanza utilizados para que la ciega y sordomuda pudiese llegar a comprender y a manejar los conceptos más abstractos, a hacer cálculos matemáticos, a razonar sobre metafísica, a apreciar cualquier género de literatura. Aprendió el alfabeto manual, la lectura del Braille y la escritura a máquina; dominó varios idiomas, y le bastaba posar suavemente los dedos sobre los labios de quien hablaba para entender lo que decía. Su modo de conocimiento era, esencialmente, mediante un tacto desarrollado hasta el punto de distinguir las flores de variedades de una misma especie (que nosotros sólo distinguimos por el color) percibiendo las sutilísimas diferencias en el grosor o la textura de los pétalos. Sin duda desarrolló también, precisamente por estar libre de las distracciones de los sentidos más absorbentes, las dotes de intuición y las percepciones extrasensoriales que todos, según aseguran los yoguis, poseemos en potencia. Su conocimiento del carácter de las personas era asombroso, con sólo tocarles el rostro y las manos; su vida espiritual, intensa y conmovedora.

Helen Keller fue célebre desde niña; tuvo amigos entre los hombres más famosos de su tiempo, viajó incansablemente por América, Asia y Europa abogando por la causa de los ciegos y dando conferencias —había aprendido, aunque imperfectamente, a hablar— y escribió libros, como *Mi religión*, mundialmente conocidos. Su intensa actividad mental y física, su curiosidad insaciable, su amor por el género humano y su elevada espiritualidad nos avergüenzan a todos aquellos

que, con ojos para ver y oídos para escuchar, sentimos hasta qué punto nos aventaja.

El libro de Van Wyck Brooks es informativo y su tema lo hace forzosamente interesante, pero no es una biografía brillante ni original. Su tono, aunque elogioso y correcto, me parece insuficiente para narrar un milagro. Sería necesaria una gran dosis de inteligencia y de sensibilidad para referir la historia de este caso único e imaginar su lento emerger de la vida vegetativa hacia la conciencia; penetrar de algún modo en su mundo silencioso, en la angustia de ignorar y la alegría de comprender, en el patético esfuerzo por edificar conceptos con instrumentos tan pobres para auxiliar a la razón pura. Se necesitaría, probablemente, un poeta.

Varios poetas de habla inglesa cantaron a este ser excepcional; entre nosotros, Eduardo González Lanuza ha dicho en un poema muy hermoso: *Porque mi voz es aún más pobre que la tuya ausente, y cuando digo luz y silencio y cántico y color, el color y el cántico, y el silencio y la luz están más lejos de sus ámbitos que sus imágenes de tu alma, Helen Keller, que vives más allá del engaño.*

Allí está, quizás, la clave del misterio. En ese vivir de Helen Keller más allá del engaño, más próxima a la Realidad Absoluta porque las puertas de la percepción estaban cerradas.

A. J.

JOHN RUSSELL: *Erich Kleiber* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958).

Si en algún Juicio Final tuviera que reconocer los dones que inmerecidamente me fueron conferidos en esta vida, no podría dejar de agradecer el haber escuchado el "Benedictus" de la *Misa Solemne* de Beethoven, o algo de apariencia más simple, la *Danza alemana N° 5* de Mozart dirigidas por Erich Kleiber. Quiere eso decir que mis relaciones con ese director —que nunca fueron más cercanas de lo que media entre el podio y la Galería Alta— fueron de naturaleza trascendental, y forman parte de aquellos acontecimientos que me hacen reconocer a la vida digna de ser vivida.

Dos cosas resaltaban en ese maestro: su extraordinaria sensibilidad artística y su saber hacer las cosas. Hasta para el más lego en materia de técnica musical, como en mi caso, resaltaba con absoluta evidencia que nada había sido dejado allí al azar, que cada detalle y el ensamble de todos ellos era el resultado de un ajuste de orfebre, supeditado a servir al Espíritu que se confiaba a sus manos. Este limpio libro de John Russell no se esfuerza en ningún momento por mitificar a su héroe, sino en presentárnoslo tal como fue: un obstinado artesano de tozudez germánica, en maravillosa combinación con un extraordinario artista, munido de ese particularísimo humor vienés, sólido y ágil a un mismo tiempo, y con un tipo de honradez fuertemente polarizada hacia lo que le interesaba fundamentalmente: la música. Todo el resto —política, cuestiones sociales— aparece para él en muy segundo plano, pero cobra virulenta importancia en cuanto trata de obstruir su labor artística: en ese particular su intransigencia es rotunda. Por eso tuvo que abandonar su puesto en la Ópera del Estado de Berlín para no someterse

a los puntos de vista del conocido musicólogo Hermann Goering. Por eso también tuvo que renunciar a dirigir, pasada la guerra, tanto en la zona Este como en la Oeste de Berlín.

Lo mejor, y lo más divertido de este libro, son los extractos de sus cartas a su mujer desde Montevideo y Buenos Aires, donde aparece sin interposición biógrafo, zumbón, familiar, obsesionado en su labor, que se especializaba en tomar una orquesta inconexa para hacer, al cabo de muy poco tiempo, maravillas con ella. Quien busque sensacionales actitudes o pintorescas anécdotas, casi siempre derivadas de la egolatría tan frecuente en los de su oficio, se decepcionará con este libro, porque ni las hubo en la vida profesional de este infatigable trabajador artístico, ni su biógrafo ha tenido el mal gusto de intentar inventárselas a través de los gestos de honradez profesional, pero sin alharacas gesticulantes, en que su vida abunda. En cambio, los que le guarden a Kleiber la profunda gratitud que todos los que participamos de sus auditorios le debemos, encontrarán en esta biografía los datos póstumos de un entrañable amigo que ayudarán a comprender el porqué de la perfección increíble con que su labor nos deleitó. En suma: una honesta biografía del más honesto de los directores de orquesta.

E. G. L.

Teatro

VISIÓN OPTIMISTA DE LA TEMPORADA DE 1959

Estamos en época de balances. En nuestro hemisferio las actividades teatrales corren parejas con el almanaque, y a fin de año, cuando el calor nos obliga a preferir otros aires y las fiestas tradicionales nos recuerdan obligaciones de tipo familiar, el entusiasmo dramático decrece, las novedades escasean y esa pausa natural señala la conclusión de un ciclo. Ha llegado entonces el momento propicio para echar un vistazo sobre lo realizado en el término de los doce meses. La pausa es en verdad muy breve, porque a pesar de los rigores del calor siempre puede hallarse un lugar que lo mitigue, una vieja casa de Belgrano, una calle tan sugestiva como Caminito, alguna goleta fondeada en el Riachuelo. Comencemos por decir que nuestra mirada retrospectiva es optimista. No es un optimismo complaciente, creemos, ni está inspirado por el entusiasmo de las inminentes vacaciones. Hay hechos que lo legitiman. En primer lugar la existencia de un público fiel a los buenos espectáculos, que a pesar de las austeridades no retacea su apoyo. El público es como la tierra fértil; sin él no crece nada, o crece artificialmente. Esto ocurre cuando el teatro sobrevive a fuerza de subsidios estatales, con desmedro de la imprescindible independencia. Y hablando de independencia, pensamos en los teatros independientes que siguen cumpliendo entre nosotros una tarea valiosa y constituyen otro de los hechos que avivan nuestro optimismo. Su acción benéfica irradia no sólo sobre el público sino también sobre las miras de las mismas compañías profesionales, y conste que tenemos en cuenta (olvidar lo malo también es tener memoria, dice Martín Fierro) las deficiencias de muchos conjuntos improvisados que confunden desparpajo con desenvoltura escénica y suelen pedir

para sus desvelos un trato preferencial, como si la laboriosidad que despliegan fuera un sucedáneo de la calidad. Pero tales compañías demasiado "experimentales" hallan en sus salas desiertas una respuesta adecuada. La improvisación, por cierto, no es privativa de algunos conjuntos vocacionales: también el teatro profesional suele encender las candilejas antes de tiempo, olvidando que en estos menesteres siempre es mejor dejar para mañana lo que no puede hacerse hoy. Pero ya que de visión de conjunto se trata, no es justo ignorar que el saldo es alentador y que Buenos Aires es un reducto teatral abierto a manifestaciones universales y digno de figurar entre los grandes centros. Un poco de entusiasmo es necesario para juzgar. Hay gente con mucho "spleen" que tiene siempre un gesto despreciativo para lo que no recuerda con sus indeterminadas ideas de perfección. Quien observa sin prejuicios lo que ha ocurrido este año en los escenarios de nuestra ciudad será optimista no sólo por lo que se ha hecho efectivamente, sino también por lo que podrá hacerse continuando en la misma brecha. No se necesitan mutaciones revolucionarias sino persistencia en un fervor que ha dado ya buenos frutos. Construir sobre lo ya construido, en suma.

Son varias las compañías profesionales empeñadas en elevar la categoría de sus espectáculos. Es lástima que contraponiéndose a esta onda creciente de entusiasmo dramático, hayan desaparecido varios teatros porteños y que el San Martín, a pesar del reclamo general, no haya abierto aún sus puertas. A principios de año un grupo de actores, contando con amplia adhesión, ocuparon el teatro Apolo, como protesta por la tardanza en el cumplimiento de las promesas oficiales de evitar la desaparición de salas. Como remedio, no del todo eficaz, han surgido, aun en barrios alejados del Centro, como ocurre con los vocacionales, algunos teatros que por lo menos tienen la ventaja de cambiar nuestros habituales itinerarios y lanzarnos, de paso, al descubrimiento de nuestra propia ciudad. Veamos ahora quiénes han sido los protagonistas de la aventura dramática del año pasado. Luisa Vehil realizó una buena temporada que culminó con un homenaje al bicentenario de Schiller. Su *María Estuardo* quedará como uno de sus mejores trabajos. Delia Garcés siguió también la buena senda con las reposiciones de *Ondina*, de Giraudoux y *Living room*, de Graham Greene. La compañía de María Rosa Gallo y Alfredo Alcón, además de la reposición de *Recordando con ira*, de John Osborne, estrenó de John M. Synge *The Playboy of the Western World*, traducido como *El farsante más grande del mundo*. Promisorio ha sido el retorno de Pepita Serrador, luego de trece años de ausencia, con *Dulce pájaro de juventud*, de T. Williams, y digna de destacarse su labor directiva en *Las criadas*, de Jean Genet. El teatro Cervantes, continuando una tradición que debería guardar celosamente, acogió en su hermosa sala al elenco de la Comédie Française, ejemplar en sus presentaciones, una de ellas consagrada al estreno de *Port-Royal*, de Henri de Montherlant. Las hubiésemos deseado (he aquí una buena ocasión para el lucimiento oficial) más al alcance del espectador común. En su temporada ordinaria presentó algunas novedades como *El pan blanco*, de Claude Spaak, *Donde la muerte clava sus banderas*, de Omar del Carlo, *Acuérdate del ángel*, teatralización por Ketti Frings de la novela de Thomas Wolfe, y *El escarabajo*, de Pablo Palant. Lola Membrives, en su temporada del Cómic, inauguró un ciclo Benavente, que incluyó la novedad de *Su amante esposa*, donde descuello el "oficio" benaventino. Los conjuntos vocacionales han vuelto a presentar obras entre las más escogidas de la literatura teatral, que no siempre abordan con la preparación debida. Tal fue el caso de un drama que nos parece muy importante, *Tiempo de langostas*, de Ezio D'Errico, del que dio el teatro Agón una versión por debajo de lo que la pieza requiere para mostrar la plenitud de sus efectos. La Máscara presentó a

principios de año y mantuvo luego *Cándida*, de Bernard Shaw. Nuevo Teatro ofreció una versión excelente de *La familia Lenoir*, de Armand Salacrou. El Instituto de Arte Moderno logró con *Nuestro pueblo*, de Wilder, el mejor espectáculo de su temporada. Fray Mocho, luego de la reposición de *Los pequeños burgueses* presentó la última obra de Osvaldo Dragún, *Historia de mi esquina*. Los Independientes volvieron a dar *El mono velludo*, y estrenaron luego *Necesito 10.000 pesos*, de Silberstein. El teatro Florencio Sánchez, después de tres años de silencio, estrenó una obra primigenia y desconocida de Chejov, *Ese loco Platonof*, presentada en la última temporada europea. La Farsa continuó con el éxito de *La ratonera* y el Teatro del Pueblo mejoró su pálida actuación última con *El vals de los perros*, de Andreiev. Merecen párrafo aparte los espectáculos shakespearianos de este año: dos versiones de *Macbeth* (dirigida una por Mario Rolla y otra por Hugo Marín) y el *Hamlet*, de Miguel Bebán, tres esfuerzos muy estimables. Notable fue la visita que nos hizo el conjunto El Galpón, de Montevideo, que bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo ofreció *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. La Secretaría de Cultura de la Municipalidad protegió a muchas agrupaciones vocacionales pero, a juzgar por los resultados, su mecenazgo no se ejerció con criterio muy selecto. Patrocinó un Certamen de Teatro Argentino muy concurrido aunque mediocre, en el curso del cual se conoció una obra de Álvaro Yunque, *Dos humoristas y Ella*, que poco agrega a su anterior producción. El teatro nacional ha estado representado en los escenarios, aunque no en la cantidad que muchos quisieran. Entre los estrenos del año podrían mencionarse *Narcisa Garay, mujer para llorar*, de Juan Carlos Ghiano, las obras de Del Carlo, Dragún y Palant, ya mencionadas, *Viaje por un sueño*, de Carlos Carlino y *Los dioses vuelven*, de Malena Sandor. Ya que dijimos que es necesario proseguir con el esfuerzo fructuoso llevado a cabo en nuestra actividad teatral, agreguemos que las aristas necesitadas de pulimento son los actores, su elocución sobre todo, que debe ser bella y expresiva. Para ello no bastan los maestros de dicción sino una cultura propia que los haga aptos para penetrar y entender las palabras. Esta es la época de los directores, pero el depositario último y presente ante el público del texto de la obra es el actor. Cuanto mayor sea su cultura, sumada, ya se sabe, a la técnica interpretativa, más afinado será su desempeño. Olvidamos aquí expresamente algunos sucesos lamentables que agitan tanto a los teatros profesionales como a los vocacionales. Son cosas de telones adentro, y el crítico debe mantenerse siempre telones afuera. Además, si nos refiriéramos a algunos de esos hechos, por ejemplo a ciertas intervenciones municipales en la clausura de teatros independientes, esta visión no sería optimista, y conviene serlo por lo menos una vez al año.

JORGE CRUZ

CERTAMEN DE POESÍA DEL CHUBUT

Hace unos meses la Comisión de Cultura del Chubut se dirigió a las autoridades del Fondo de las Artes con el fin de solicitar un jurado para el primer concurso de poesía realizado en aquella provincia. El trabajo de lectura y selección de los poemas recayó en María Elena Walsh, Eduardo González Lanuza y en mí. Ignoro si los dos primeros han tenido oportunidad de actuar en otros concursos literarios; para mí fue una experiencia inolvidable integrar esta bienhechora trinidad que

muchos encontrarán sombría pues sus dones son limitados (tres únicos premios) y los poetas son legión en cualquier parte.

Octavio Paz escribe en *El arco y la lira* que el poeta, expulsado de una sociedad donde escribir poemas es una enfermedad o un pasatiempo, debe entregarse a la diplomacia (alusión a sí mismo) o a la estafa para no morir de hambre. Modestos y espaciados, los premios literarios de las provincias no consiguen salvar al poeta de esta dudosa alternativa (ni qué hablar de sus "honorarios" en diarios y revistas donde, a pesar de ello, desarrolla asombrosas estrategias para "colocar algo"). Sin embargo, es lícito pensar en los beneficios, si no de naturaleza económica, de índole moral que los premios dispensan a los laureados. En algunas provincias del Norte los premios representan una especie de consagración. Si el poeta es muy joven, su familia dejará de mirarlo como si fuera un perdido; el diario exhibirá su fotografía; si el premio es oficial, recibirá la medalla o el dinero de "las mismas manos del gobernador". El reconocimiento social que otorgan influye sobre el poeta de diversas maneras; puede suceder que su provincia le parezca poca cosa y decida radicarse en Buenos Aires; o que Buenos Aires le parezca fatal para la creación poética y entonces obtenga un puesto de redactor en un periódico local donde hará crítica literaria, dirigida inevitablemente hacia ese Buenos Aires que rechaza y que a la vez lo atrae. Los premios más codiciados quedan generalmente aquí y sirven (mejor dicho, servían) para que el favorecido haga un viajecito a Europa.

De cualquier modo, los premios estimulan al poeta, que así tiene la ilusión de ser leído, porque es común creer en la excelsitud de las medallas, fajas de honor y demás condecoraciones y siempre se confía en sus ventajas publicitarias. En este certamen del Chubut el primer premio correspondió a Anita W. Peschia de Aracena, que posee gran ternura para reflejar las cosas de la vida cotidiana y presenta con delicada sencillez su ambiente familiar:

*Paulinita, pensando en rayuelas
trae la naricita llena de frío.
Sabe dividir el tiempo por 3
y le suma la alegría
para inventar con barcos, ratones
y barriletes
los mejores cuentos
que en amarillo y verde
la acercan a Dios
y la vuelven más niña.*

(“Palabras para las hijas desde la playa”).

Sorprende la frescura de su idioma cuando, por ejemplo, dice de sí misma:

*Todos los días hilvanar un poema,
dejar el cepillo y la pala
detrás de la puerta.*

Trascribo el final en que reflexiona con serena emoción en el paso de los días, la inevitable madurez de sus hijas y la imposibilidad de que éstas permanezcan detenidas en la niñez junto a su puro ámbito materno:

*Antes que crezcas con los árboles,
el cielo y el mar
quiero tenerte hija todavía en los brazos,
hablarte de las rosas y cómo los duraznos
copian los colores de las nubes atardecidas.
Quiero darte las palabras pequeñas
para que el susto no tome tu sueño de golondrinas.
Sé cómo te gustan los pájaros,
encontrar piedras,
reírte hasta más allá del callado abanicarse del jume.
Los días se van,
te siento crecer por el corto de las faldas.
Y por eso antes que tomes la altura de las gaviotas
y sigas quizá con los trenes...
quiero tomarte en los brazos
y alguna vez ¿por qué no?
cantarte una canción de cuna.*

El segundo premio correspondió a Daniel Aracena. Aunque menos original, sus versos revelan una mayor formación poética. Son notables por su gracia las coplas tituladas "Croquis de una certidumbre". Estas coplas me informan que Comodoro Rivadavia fue fundada por Francisco Pietrobelli y que todavía no tiene una plaza:

*Es mi pueblo en la tarde
con las calles regadas
un poema sencillo
que sabe a muchachas.*

*Un día ha de tener
lo que tanto le falta:
las veredas con árboles
y también una plaza*

.....
*Pietrobelli Francisco
de la causa ganada:
tu cielo toca a vuelo
ahora una campana.*

.....
*Porque todo ha venido
del tiempo de la nada
y si el pueblo no tiene
todavía una plaza*

*un día ha de tenerla
con la mejor palabra
como lo fue la lluvia
cuando faltaba el agua.*

El tercer premio correspondió a A. A. Gargaglione por su "Romance de la paisanita". Gargaglione, que domina las formas poéticas, recuerda por momentos al Lugones de *Los ganados y las mieses*. Citemos, para terminar, estos versos memorables que describen unas cabritas repletas de leche al amanecer:

*Y las traviesas cabritas
en un nervioso ajetreo
para ofrecerte su leche
están sus ubres urgiendo,
como añorando tus palmas
o que despierten tus sueños,
en su apurado reloj
de balidos mañaneros.*

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

FUNDACIÓN EN MEMORIA DE J. B. TREND

Los estudios sobre temas españoles, portugueses y latinoamericanos del profesor J. B. Trend, recientemente fallecido, son bien conocidos por los hombres de letras y los músicos de muchos países. Sus discípulos y amigos recordarán lo que deben a su inspiración y a su ayuda personal. Estamos seguros de que muchos de ellos se complacerán estableciendo una Fundación, asociada a su memoria, para perpetuar los estudios a los cuales J. B. Trend dio tanto de sí. El propósito de esta Fundación sería permitir que los estudiantes universitarios e investigadores de Cambridge pudieran visitar países de habla española y portuguesa en el trascurso de sus estudios de lenguas, literatura, historia o música. Creemos que J. B. Trend lo hubiera deseado.

Todos aquellos que deseen contribuir a esta fundación pueden enviar sus donaciones a Mrs. M. Jansen, 6 Hardwick Street, Cambridge, Inglaterra.

Los cheques y giros postales deberán ser cruzados y hechos a la orden de *The J. B. Trend Memorial Fund*.

Brian W. Downs, *Director del "Christ's College", Cambridge*; Helen F. Grant; Roberto Gerhard; Jorge Guillén; M. Isobel Henderson; Alberto Jiménez; Jean Lindsay; Palmella; C. P. Snow; Edward M. Wilson, *Catedrático de español de la Universidad de Cambridge*.

ÍNDICE

Comentario al "Banquete" de Platón, por <i>José Ortega y Gasset</i>	1
Lo obscuro y la ley de reflexión, por <i>Henry Miller</i>	19
Entrevista a Nabokov sobre "Lolita"	30
La pantera y la onza, por <i>Eugenio Guasta</i>	35
Tema de la compañera, por <i>Eduardo Lozano</i>	37
Insectos, por <i>Juan José Hernández</i>	41
No venías del mundo o de las flores, por <i>David Martínez</i>	42
La calle Mate de Luna, por <i>Elvira Orphée</i>	43

CRÓNICAS Y NOTAS

<i>Enrique Anderson Imbert</i> : Papeles: Malthusianismo; El módulo	51
---	----

LIBROS

<i>Basilio Uribe</i> : Carmen Gándara: "La figura del mundo"	56
<i>Ernesto Schóo</i> : Henry Miller: "Noches de amor y de alegría"; Louise de Vilmorin: "El desamor"	60
<i>Alicia Jurado</i> : Valentín Fernando: "El límite"	62
<i>José Blanco Amor</i> : La última singladura	63

ENSAYOS

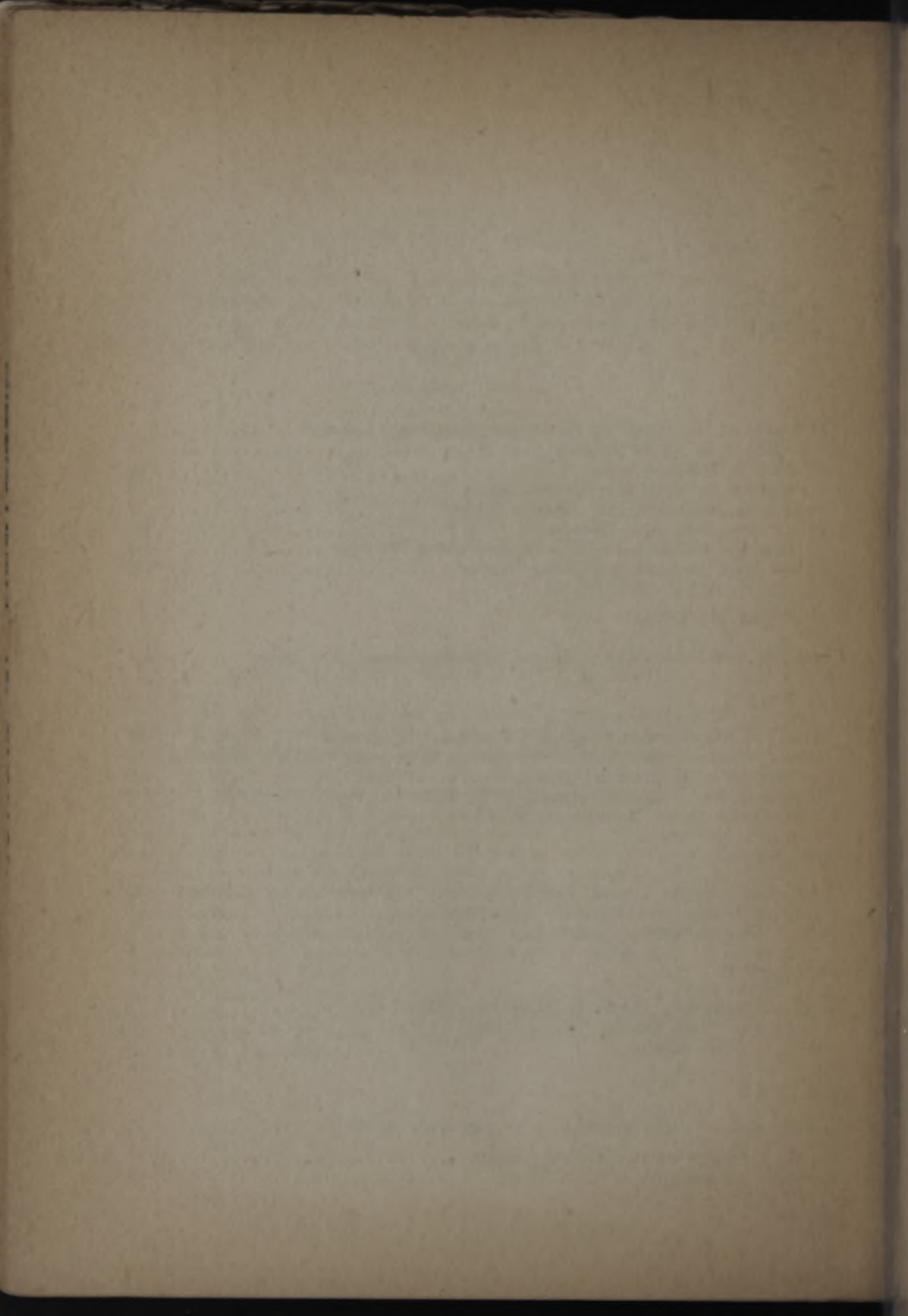
<i>Eduardo González Lanuza</i> : Joseph Campbell: "El héroe de las mil caras"	66
<i>Carmen Balzer</i> : Jean Daniélou: "Orígenes"	68
<i>A. J.</i> : George Soule: "Tiempo para vivir"	70

BIOGRAFÍAS

<i>Hugo Parpagnoli</i> : Antonina Vallentin: "Goya"	72
<i>A. J.</i> : Van Wick Brooks: "Helen Keller"	73
<i>E. G. L.</i> : Erich Kleiber	74

TEATRO

<i>Jorge Cruz</i> : Visión optimista de la temporada de 1959	75
<i>J. J. H.</i> : Certamen de poesía en el Chubut	77
Fundación en memoria de J. B. Trend	80



Este número 262
de SUR se ter-
minó de impri-
mir el día 20 de
enero de mil no-
vecientos sesenta
en los talleres gráficos
Stilcograf, General Manuel
A. Rodríguez 2548, en
Buenos Aires, Re-
pública Ar-
genti-
na.

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

Sr. Administrador
REVISTA SUR
San Martín 689 - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de *UN AÑO* (*seis números*) a partir del próximo número. A tal fin acompaño

CHEQUE O GIRO N°

por valor de $\frac{\text{Ciento veinte pesos } m/a}{\text{Seis dólares } m/a.}$ a la orden de REVISTA SUR.

FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

NOMBRE y APELLIDO ..

DOMICILIO, (Calle y N°)

LOCALIDAD

PROVINCIA o FF. CC. ..

T. E.

Sugiero se invite a suscribirse a SUR a las siguientes personas de mi amistad:

	NOMBRE Y APELLIDO	DOMICILIO
1		
2		
3		
4		
5		

NOTA: En caso que las personas que Vd. señala se suscriban a SUR, oportunamente se lo haríamos conocer: tendrá Vd. así la satisfacción de haber colaborado en una obra de cultura que no tiene propósitos de lucro. ¿No pensó en una SUSCRIPCION POR UN AÑO a SUR como OBSEQUIO? Se lo sugerimos como una atención de buen gusto, útil, culta y económica.

LIBRERIAS RECOMENDADAS

librería
biblioteca
circulante

novedades
español
inglés
francés
alemán

corrientes 515
T. A. 31-3621

PIGMALION

Librería Rodríguez

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

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANÇAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES

REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA
"SARMIENTO"

LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

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

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

ARTISTAS ARGENTINOS Y EXTRANJEROS

MAIPÚ 962

31 - 2527

BUENOS AIRES

BARATA RIBEIRO 578

COPACABANA

RIO DE JANEIRO

VAN RIEL

GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

FLORIDA 659

T. E. 31-0225

GALERIAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO

Y MODERNO

FLORIDA 760

© 1935 IBERIA



*Estirpe de
navegantes*



LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

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



olivetti ***Lexikon***

Los establecimientos industriales de Olivetti Argentina S.A., producen íntegramente en el país la máquina de escribir modelo Lexikon, que se ha impuesto mundialmente, no solo por su notable calidad, diseño y rendimiento, sino también por contar con una manutención eficiente y repuestos originales.

Olivetti Argentina S. A.
BUENOS AIRES
San Martín 550



H0008061

S1CJ.15.1.1

PRESTADO