

# SUR

REVISTA BIMESTRAL

## SUMARIO

GEORGES BLIN

BERNARDO CANAL-FEIJÓO

F. DELLA PAOLERA

DYLAN THOMAS

JUAN RODOLFO WILCOCK

ROBERT PAYNE

La impureza del nido.

Sobre la otra dimensión  
nacional.

La Elegía inconclusa de  
Dylan Thomas.

Elegía.

El caos.

Los últimos días de Dos-  
toiewsky.

## CRÓNICAS Y NOTAS

Jaime Rest: Presencia de Güiraldes ★ Rafael Pineda: "Los jóvenes iracundos" contra la celebridad: Entrevista con John Wain ★ LIBROS: J. R.: Frida Schultz de Mantovani: "Sobre las hadas" ★ Alicia Jurado: Tulio Carella: "Cuaderno del delirio" ★ E. González Lanuza: J. Schubert y R. E. Lapp: "Radiación y Radiactividad" ★ Tulio Carella: Norberto A. Frontini: "Enfermería-Cárcel Villa Devoto" ★ Ernesto Schóo: Horacio Estol: "Nueva York de cerca" ★ David Martínez: O. W. de Lubicz Milosz: "Antología poética" ★ E. G. L.: "Cuatro grandes poetas de América" ★ Celia de Zaragoza: Pär Lagerqvist: "El paraíso" ★ E. S.: Rubén Benítez: "Ladrones de luz" ★ CRÍTICA DE ARTE: Jorge Larco: Retrospectiva de Batlle Planas ★ MÚSICA: Mario A. Lancelotti: Alta fidelidad ★ TEATRO: Jorge Cruz: El rumbo de un joven autor ★ CINEMATÓGRAFO, por E. S. y Carlos Coldaroli ★ PROTESTA.

263

MARZO Y ABRIL DE 1960

BUENOS AIRES



# SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

**VICTORIA OCAMPO**

Redacción y Administración

**SAN MARTÍN 689**

BUENOS AIRES

T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción

JOSE BIANCO

## COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET

ADOLFO BIOY CASARES

ALBERTO LUIS BIXIO

JORGE LUIS BORGES

CARLOS ALBERTO ERRO

WALDO FRANK

ALBERTO GIRRI

ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

RAIMUNDO LIDA

EDUARDO MALLEA

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

H. A. MURENA

SILVINA OCAMPO

MARÍA ROSA OLIVER

ALFONSO REYES

FRANCISCO ROMERO

ERNESTO SÁBATO

JULES SUPERVIELLE

GUILLERMO DE TORRE

## CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto ..... \$ 25.—

## SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:

Anual ..... \$ 120.—

Número suelto: \$ 25.—

Otros países:

Anual ..... 6 dólares

Número suelto: U\$S 1.—

Thomas  
WOLFE

Ketti  
FRINGS

BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA - 7 OCT 1998

COLECC N° 522

Top. 201.551

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor ALBERTO  
TOTAL

CASAZES Precio \$12.000

- 7 OCT 1998  
Fecha

# ACUÉRDATE DEL ÁNGEL

PREMIO PULITZER 1958

Versión española de  
OSVALDO LÓPEZ-NOGUEROL

La clásica novela de Thomas Wolfe *Look Home-ward, Angel* trasladada con arte sumo al medio expresivo teatral, conservando toda su intensidad así como las alternantes venas de humor y compasión que la distinguen. .... \$ 90.—

SUR

INDEPENDENCIA 802

BUENOS AIRES

36

S1CJ.15.1.1

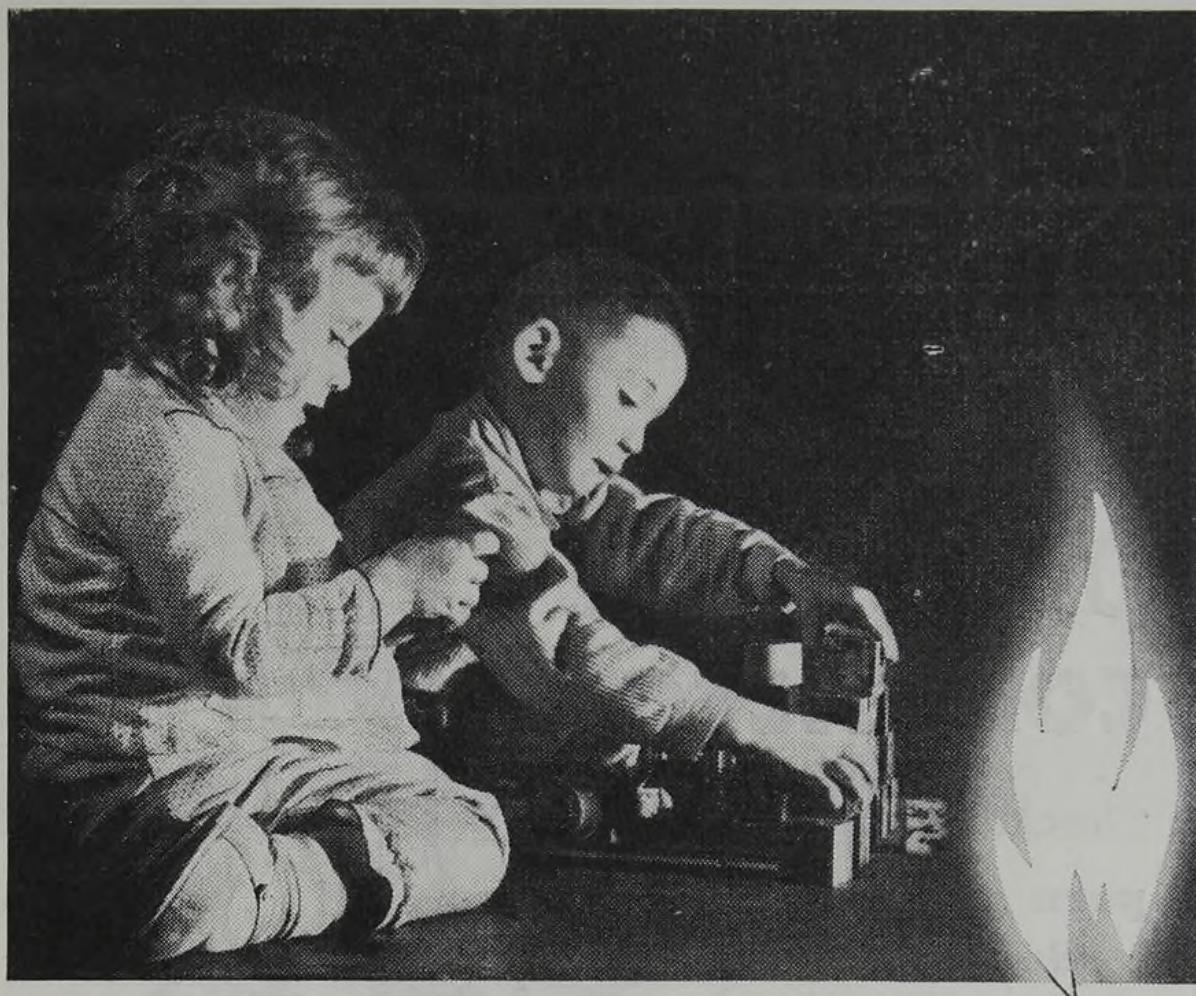


H0008062

**Sábanas**

**Grafa**  
la marca está en el orillo





## Una llama custodia su bienestar

Su presencia, aunque invisible, se revela desde el más humilde calzado hasta el medicamento tan necesario; desde el alimento más elemental hasta el objeto que decora y alegra el hogar; todo tiene tras sí la llama vivificadora de ATANOR, que al brindar a la industria y al agro del país, las materias primas indispensables para su funcionamiento y desarrollo, contribuye a la producción de aquellos bienes mejorando el bienestar de todos sus habitantes.

La llama de Atanor, al fomentar la creación de nuevas fuentes de riqueza, al proporcionar mayores oportunidades de trabajo y mejores posibilidades de inversión, simboliza así un invisible factor de progreso para la industria, el agro y el ámbito familiar.

Fábricas en:  
Munro (Pcia. de Bs. As.) y  
Río Tercero (Pcia. de Córdoba)



Lavalle 348  
Buenos Aires - T. E. 32-8141  
Boulevard 27 de Febrero 622  
Rosario - T. E. 88.000

**ATANOR** S.A.M.  
INVISIBLE FACTOR DE SU BIENESTAR

20

AÑOS ELABORANDO PRODUCTOS QUÍMICOS INDISPENSABLES PARA LA INDUSTRIA, A PARTIR DE MATERIAS PRIMAS ARGENTINAS

# Charles of the Ritz

*presenta*

## **EL UNICO POLVO FACIAL COMPACTO**

*"hecho a medida"*

**para su tono  
de cutis**



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

*Exclusivamente en*

**HARRODS o en GATH & CHAVES**

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



**ahora**

## **PARIS - NUEVA YORK EN 2 HORAS\***

**\*PARIS - GMT 1; NEW YORK - GMT-5**

**BOEING 707**  
INTERCONTINENTAL

Air France incorpora el Boeing 707 INTERCONTINENTAL a su flota de aviones a reacción. EL INTERCONTINENTAL comienza en el Atlántico Norte a anular las servidumbres del tiempo y la distancia. Y con el CARAVELLE, que progresivamente se está incorporando a todos los servicios europeos de Air France, se hace realidad el vasto plan de expansión iniciado hace varios años.

Los servicios nortatlánticos de Air France con el INTERCONTINENTAL, ofrecen a nuestros pasajeros lo más moderno, rápido y práctico en materia de transporte aéreo, siendo el preludio de los servicios sudatlánticos en INTERCONTINENTAL. Siempre a la vanguardia del progreso, AIR FRANCE ofrece ya a la pléyade de pasajeros que realizan los viajes circulares América del Sur-Europa-América del Norte, o viceversa, los dos mejores jets que sirven la red aérea más extensa del mundo.

**Y PRONTO BUENOS AIRES - PARIS EN BOEING 707 INTERCONTINENTAL**

Informes en: Cangallo 549 - T. E. 46-4031 y en su agencia de viajes.

# **AIR FRANCE**

**CARAVELLE Y BOEING, LOS DOS MEJORES "JETS" EN LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO**

# **EDICIONES**

# *Hachette*

# **SIEMPRE NOTABLES**

*Recién publicado*

## **ORIENTACIÓN EDUCACIONAL EN LA ESCUELA PRIMARIA**

por Ervin W. Detjen y  
Mary F. Detjen

Un volumen de 368 págs. \$ 130.—

El porqué de las tensiones infantiles; cómo favorecer su descarga, cómo ayudar al tímido, al retraído, al soñador.

Incluye guía con bibliografía, películas, materiales, actividades, cuestionarios y encuestas.

*Es un nuevo volumen de la*

### **BIBLIOTECA DE CULTURA PEDAGÓGICA**

*Otros títulos afines*

**LA ORIENTACIÓN ESCOLAR**, por Roger Gal ..... \$ 70.—

**ORIENTACIÓN EDUCACIONAL EN EL BRASIL**, por I. Junqueira Schmidt ..... \$ 70.—

**LA ADAPTACIÓN DEL NIÑO AL MEDIO ESCOLAR**, por P. Bodin. .... \$ 70.—

**ORIENTACIÓN VOCACIONAL Y PROFESIONAL**, por Erwin Jean-gros ..... \$ 70.—

#### **OFERTA ESPECIAL**

SEÑOR DOCENTE o PROFESIONAL. Adquiéralos mediante una CUENTA PERSONAL, a sola firma.

Solicite catálogos e informes.

Sobre estos precios, válidos por treinta días EFECTUAMOS 10 % DE DESCUENTO.

Enviamos contrarreembolso postal:

**EDITORIAL KAPELUSZ**

Moreno 372

Buenos Aires



**Cómo el hombre  
acortó la noche**



En la lucha que sostiene el hombre, desde hace siglos, para prolongar las horas de luz, ha tenido activa participación el petróleo, presente en múltiples elementos de la iluminación moderna. A la aplicación del petróleo en ese campo, como en muchos otros, contribuye el trabajo de los Laboratorios de Investigación Esso.



ESSO SOCIEDAD ANONIMA  
PETROLERA ARGENTINA

# 11 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> HORAS

DESDE  
BUENOS AIRES



## JET CLIPPERS A NUEVA YORK

**¡Ahora 2 vuelos semanales: Martes y Viernes!**

Vuelos increíblemente rápidos e increíblemente serenos en el nuevo y maravilloso mundo de Pan American.

**A Nueva York:** 11 horas 35 minutos de vuelo. Salidas: Martes y Viernes a las 8.00 horas.

**De Nueva York a Europa:** 6 horas 25 minutos de vuelo. ¡22 salidas semanales! Ahora sin recargo de tarifa.

Consulte a su Agente de Viajes o a Pan American y pida informes sobre el plan "Vuele Ahora - Pague Después".

### PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

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

## NOVEDADES

- RAFAEL ALBERTI: **Sobre los ángeles** (Poetas de España y América) .. \$ 65.—  
Edición especial en el trigésimo aniversario de esta obra que marcó una etapa en la poesía de habla castellana.
- EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: **Suma y sigue** (Poetas de España y América) ..... \$ 100.—  
Libro que ha merecido el máximo patrocinio del Fondo Nacional de las Artes. La más fundamental de su obra poética de los últimos quince años
- ISA MARI: **Roma, via delle Mantellate** (El infierno en la ciudad) (Los Grandes Novelistas de Nuestra Época) ..... \$ 100.—  
Estampa realista y dramática de la vida en una prisión de mujeres.
- FERDINAND BRUCKNER: **Teatro I: La enfermedad de la juventud - Los criminales - Las razas** (Gran Teatro del Mundo) ..... \$ 130.—  
Tres obras maestras sobre nuestra época, que componen su célebre trilogía "Juventud de dos guerras".
- FERDINAND BRUCKNER: **Teatro II: Pirro y Andrómaca - Simón Bolívar - Timón y el oro** (Gran Teatro del Mundo) ..... \$ 110.—  
La grandiosidad, la perspectiva histórica. Otro aspecto creador del eminente dramaturgo austríaco recientemente desaparecido.
- ALBERT CAMUS: **Teatro II: Los poseídos** (Gran Teatro del Mundo) .. \$ 80.—  
Versión teatral de la inmortal novela de Dostoiewsky.
- GEORG KAISER: **Teatro: Gas - Un día de octubre - De la mañana a la medianoche** (Gran Teatro del Mundo) ..... \$ 90.—  
Tres de las más notables obras del ilustre representante del expresionismo alemán de entreguerras.

### BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

- MARÍA TERESA LEÓN: **Doña Jimena Díaz de Vivar** (Núm. 288) .... \$ 40.—  
Magistral recreación de la figura de la esposa del Cid. Una bella estampa de su vida y su tiempo.
- EDUARDO MALLEA: **La razón humana** (Núm. 291) ..... \$ 45.—  
Una nueva serie de narraciones de este maestro del relato psicológico.

### REIMPRESIONES

- RAFAEL ALBERTI: **Teatro: El hombre deshabitado - El trébol florido - El adefesio. - La Gallarda** (3ª ed.) ..... \$ 130.—
- ALBERT CAMUS: **El mito de Sísifo. El hombre rebelde** (3ª ed.) ..... \$ 160.—
- WALDO FRANK: **América Hispana** (2ª ed.) ..... \$ 140.—
- LORENZO LUZURIAGA: **Antología Pedagógica** (2ª ed.) ..... \$ 100.—
- AUGUST MESSER: **Introducción a la psicología** (5ª ed.) ..... \$ 80.—

### BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

- H. R. LENORMAND: **El hombre y sus fantasmas** (Núm. 77); 2ª ed.) .. \$ 45.—
- MANUEL GÁLVEZ: **Nacha Regules** (Núm. 76; 2ª ed.) ..... \$ 40.—
- JUAN RAMÓN GIMÉNEZ: **Estío** (Núm. 130; 3ª ed.) ..... \$ 30.—
- MANUEL GÁLVEZ: **Humaitá** (Núm. 193; 2ª ed.) ..... \$ 45.—
- WALT WHITMAN: **Canto a mí mismo** (Núm. 228; 3ª ed.) ..... \$ 30.—

## EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERU

COLOMBIA



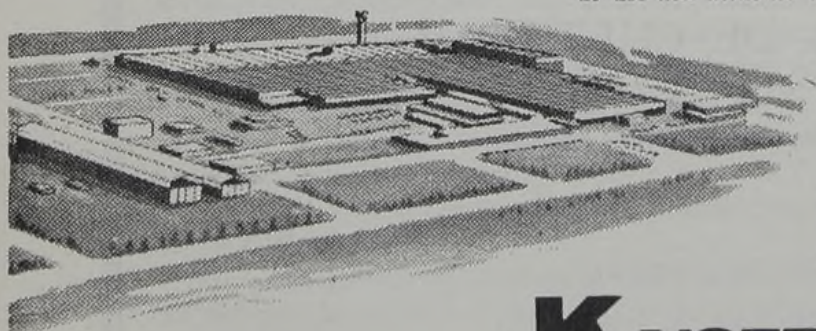
## UNA FABRICA INTEGRAL DE AUTOMOTORES

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.

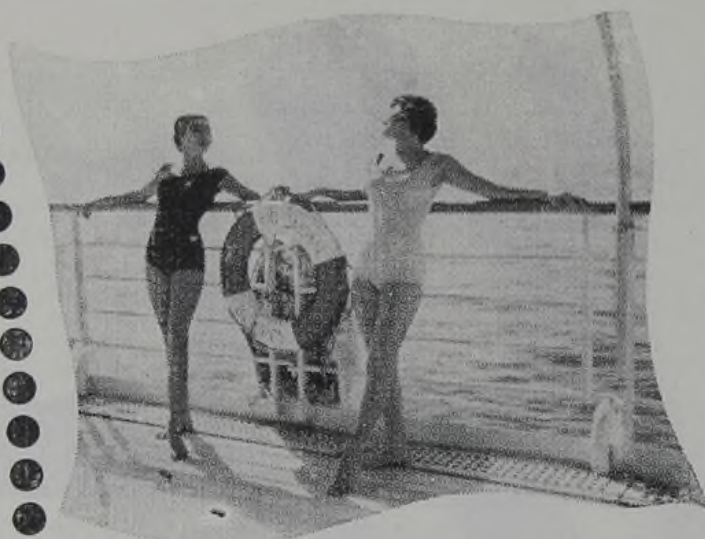
Basta solamente considerar que en poco más de 3 años de trabajo, se ha conseguido producir automotores con más de un 80% de contenido nacional a un ritmo diario de 140 unidades, que llegará a casi 200 unidades por día en 1960.

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



## A NUEVA YORK

*Viaje en las suntuosas  
y confortables Motonaves*

**RIO DE LA PLATA  
RIO JACHAL  
RIO TUNUYAN**

17 días de verdadero  
descanso  
en un ambiente  
amable y cordial



Consulte a su agencia de viajes o directamente a:

**FLOTA MERCANTE DEL ESTADO**

25 de Mayo 459  
Buenos Aires

T. E. 32-6311  
República Argentina



## CRITERIO

Aparece 2 veces por mes  
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual: \$ 100.—

Alsina 840

Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

# CONCURSO DE NOVELA

## PREMIO "COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA"

La Compañía General Fabril Editora S. A. llama a concurso a los autores argentinos, o extranjeros con más de diez años de residencia en la República Argentina, para optar al PREMIO "COMPAÑÍA FABRIL EDITORA" 1960, de acuerdo con las siguientes bases:

1.— El concurso es abierto, sin limitación de temas ni restricción alguna, salvo la relativa a la extensión de los manuscritos, que no deberá ser menor de 50.000 palabras.

2.— El jurado será designado por la editora con excepción de uno de sus miembros, cuya designación será solicitada a la Sociedad Argentina de Escritores. La editora se reserva el derecho de estar representada en el seno del jurado, aunque lo será en minoría. Los nombres de los miembros del jurado serán dados a conocer simultáneamente con la publicación de su veredicto.

3.— EL PREMIO "COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA" 1960 —que no podrá declararse desierto—, consiste en la suma de \$ 50.000 moneda argentina e implica el compromiso, de parte del autor, de ceder a la Compañía General Fabril Editora S. A. los derechos de publicación de su obra. Independientemente del importe del premio, el autor percibirá el acostumbrado 10 % del precio de tapa, sobre todo ejemplar vendido.

4.— Las obras presentadas a este concurso deberán ser novelas inéditas, escritas en castellano, y deberán ser presentadas en tres ejemplares escritos a máquina, con doble espacio, sobre papel tamaño oficio. El manuscrito sólo deberá contener el texto de la novela, SIN TÍTULO Y SIN IDENTIFICACIÓN DIRECTA NI INDIRECTA DE SU AUTOR. *Estos datos de identificación, así como el domicilio del autor y el título de la obra, deberán venir en sobre cerrado, igualmente anónimo, junto con los tres ejemplares de la obra y deberán entregarse personalmente en la sede de la editora, Lavalle 1527, Buenos Aires, donde se emitirá en cambio un recibo cuya numeración se asignará, provisoriamente, a los respectivos ejemplares y el sobre. La Dirección de la editora se compromete a remplazar esta numeración en base a una clave confidencial, para garantizar a todos los concurrentes el absoluto anonimato que ha de regir esta competencia.*

5.— Además del PREMIO "COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA", el jurado recomendará a la editora la publicación de hasta TRES de las novelas presentadas al concurso. Todas ellas serán editadas en un plazo máximo de hasta un año desde la fecha de clausura del concurso, en ediciones mínimas de 5.000 ejemplares, distinguidas con la denominación "SELECCIÓN COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA" y sus autores percibirán, a cuenta del 10 % del precio de tapa sobre todo ejemplar vendido, un anticipo de \$ 10.000 moneda nacional en cada caso.

6.— Los originales serán recibidos en la dirección indicada hasta el 30 de junio de 1960. La decisión del jurado será inapelable y se dará a conocer antes del 31 de agosto de 1960.

7.— Las obras premiadas no podrán ser modificadas sin consentimiento de la editora.

8.— Las obras no premiadas podrán retirarse de la sede de la editora antes del 30 de setiembre de 1960 y no se admitirá reclamación alguna después de esta fecha.

# LA PENA DE MUERTE

por Arthur Koestler y Albert Camus

En 1955, Arthur Koestler encabezó en Gran Bretaña, donde se halla radicado, una campaña en favor de la abolición de la pena capital. Su reconocido talento de escritor y polemista se puso nuevamente de manifiesto al provocar un movimiento de opinión pública que culminó con el voto de la Cámara de los Comunes propiciando la abolición. Aun cuando esta actitud fue rechazada luego por la Cámara de los Lores, la legislación inglesa —acaso la más dura de Occidente en materia penal— ha sufrido modificaciones que tienden a suavizarla, estableciendo una mayor flexibilidad en las normas de interpretación a que deben ajustarse los jueces.

El presente volumen contiene un ensayo intitulado *Reflexiones sobre la horca*, en cuyas páginas Koestler analiza, con su habitual lucidez, los antecedentes y el estado actual del problema en Inglaterra.

Por su parte, Albert Camus aborda el tema con no menor brillantez en *Reflexiones sobre la guillotina*, refiriéndolo a la realidad que la pena de muerte significa en Francia.

Ambos ensayos están precedidos por un prólogo muy ilustrativo de Jean Bloch Michel, quien, asimismo, cierra el volumen con un estudio sobre la evolución sufrida por la legislación francesa en la materia.

De esta suerte, los lectores contrarios a la aplicación de la pena capital hallarán aquí, en sendos alegatos de apasionante interés, la confirmación de su personal punto de vista. Y quienes piensen de manera opuesta tendrán igualmente a su disposición un material de singular utilidad, en el cual apoyarse para ratificar o rectificar los propios conceptos.

Este libro, en suma, hará pensar seriamente a todos; a todos los que comprobamos cómo en nuestro tiempo, frente a un deslumbrante progreso técnico y científico, y a muchos esfuerzos para lograr una perdurable hermandad entre los hombres, se suceden, una tras otra, incontenibles olas de criminalidad y de delincuencia de todo género.

## EMECE 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

*"no tuve tiempo de escribirte  
una carta más breve..."*



El famoso escritor francés, Honorato de Balzac, escribía a un amigo lamentándose de no haber tenido tiempo suficiente para redactar una carta más breve... Es que bien conocía el valor y las dificultades de la síntesis.

Con este criterio trabaja el hombre de ciencia en los laboratorios de los grandes centros de investigaciones Shell en Holanda, Gran Bretaña y Estados Unidos. Por eso busca y experimenta paciente y constantemente hasta hallar nuevos derivados y aplicaciones del petróleo. Así sintetiza su perseverante búsqueda en fórmulas y productos que beneficiarán a la humanidad a través del transporte, la agricultura y ganadería, la industria, y el bienestar y salud del hogar.



**pensando  
en su mayor  
comodidad...**

**Gath & Chaves** está completando para usted una organización unificada, en su **Casa Central**, donde le brindará la clásica calidad de su mercadería, a través de modernos y funcionales departamentos, plenos de luminosidad y confort. En este "mundo nuevo" **todo estará más a su alcance... para su mayor comodidad!**



**Gath &  
Chaves**

*Florida y Cangallo*

# O.S.K. Line

## 大阪商船

TARIFAS ECONOMICAS para  
BRASIL y ESTADOS UNIDOS!!

*LINEA JAPON SUDAMERICA*

*Vía Canal de Panamá*

ARGENTINA MARU - BRAZIL MARU

AMERICA MARU - AFRICA MARU - SANTOS MARU

*Una salida mensual con ESCALAS en:*

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

*hasta SANTOS*

|                   |      |         |
|-------------------|------|---------|
| 1ª desde          | M\$N | 2.970.— |
| Turista desde     | M\$N | 2.673.— |
| 3ª Especial desde | M\$N | 2.376.— |
| 3ª desde          | M\$N | 1.620.— |

*hasta LOS ANGELES o  
SAN FRANCISCO*

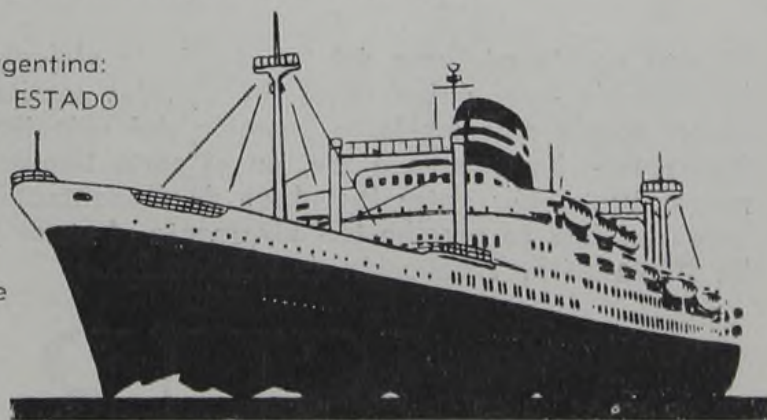
|                   |      |          |
|-------------------|------|----------|
| 1ª desde          | M\$N | 30.591.— |
| Turista desde     | M\$N | 25.542.— |
| 3ª Especial desde | M\$N | 22.869.— |
| 3ª desde          | M\$N | 13.500.— |

*con el 10 % de impuesto argentino incluido*

Agente General en la Argentina:  
FLOTA MERCANTE DEL ESTADO

25 de Mayo 459  
Buenos Aires  
T. E. 32 - 6311

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



*La historia que cambió la  
faz del mundo*

# LA ULTIMA TENTACION

*narrada con la libertad que  
sólo un amor desbordante puede  
inspirar*

*por* **NIKOS  
KAZANTZAKI**

Si esta novela póstuma del "poeta de la violencia y el sol", como se lo ha llamado —el único entre los grandes escritores de nuestra época a quien podría otorgársele la sucesión del más ilustre de sus antecesores: Homero—, ha llegado a ser, en el corto tiempo que lleva publicada, el mayor best-seller entre las obras de Kazantzaki, es porque en ninguna como en ésta se percibe tan vivamente el amor y el sufrimiento con que ha sido escrita. Traducción de Roberto Bixio. \$ 190.—

**SUR**

# SUR

NÚMERO 263

MARZO-ABRIL DE 1960

## LA IMPUREZA DEL NIDO

El Eclesiástico afirma que no merece confianza el hombre sin nido (XXXVI, 28). Y se diría que el nido, de hecho, procura buena caución burguesa a la estabilidad<sup>1</sup>: ofrece la imagen tranquilizadora de una vida limitada, sin ambiciones, apegada a *su casa*, consagrada al cumplimiento de los deberes que perpetúan la familia. Allí se concentra toda la honorabilidad de la vida privada; allí la moral parece validar los imperativos del instinto. Contrariamente al hogar que reúne a sus miembros para la observancia de un culto, el nido, símbolo de la comunidad laica, evoca las satisfacciones legítimas de la ternura en el confort y de la intimidad preservada por cierto pudor doméstico. Así, a la vez casto y cálido, nos lo muestra un prejuicio no exento de hipocresía... porque la simbiosis que realiza el nido fomenta, en verdad, equívocos monstruosos; lo que en él se incuba es, ante todo, su propia impureza.

Y en primer término debemos admitir que desarrolla en los que abriga un peligroso sentimiento de seguridad. La prieta urdimbre de sus paredes, su textura densa, afieltrada (en determinados casos: su embocadura angosta y su techo), lo aíslan, lo protegen de las amenazas venidas del cielo. Por otro lado, su asiento, habitualmente aéreo, la horqueta del árbol que lo soporta, las matas espinosas donde está engarzado (cuando no son, como dice Chateaubriand, sencillos "ropajes de verdura" que lo cubren atinadamente), su paraje y su modestia natural — todo lo preserva de todo

<sup>1</sup> Por lo demás, *Nidus* es de la raíz de *Sedeo*: es, precisamente, el lugar donde uno se establece.

alcance, hasta de las investigaciones de la indiscreción. A veces, incluso, por un mimetismo que lleva la cautela hasta el extremo, ciertos pájaros lo disfrazan y asimilan al contexto vegetal del cual es deudor en lo que respecta a lo esencial de sus materiales. Pero esta ausencia de riesgo es de por sí perniciosa y engendra un abandono que inspira desconfianza a la moral. El nido es el lugar de la soltura, y la vida ética reclama cierta tensión, cierta inquietud, un estado de alerta crónica y de alarma ante el pecado. El ser que no se siente en peligro, se vuelve la presa, capturada desde adentro, de sus propios demonios. Por añadidura, las garantías de seguridad que proporciona el nido autorizan la desocupación, permiten saborear, en un recinto tan bien amparado, la pereza y el ensueño prohibidos. Poco se concierta la moral con un estado de franca inercia, y nada le repugna tanto como la gratuidad.

Agregaremos que los seres que viven seguros no se cuidan ya, no "guardan" ya las distancias y obran, cada cual respecto a los otros, cínicamente, es decir, como si estuvieran solos. En el seno de ese pequeño grupo que una muralla estanca, como la de una torre, separa defensivamente del exterior, se comporta uno como frente a objetos, perdiendo todo sentimiento de vivir ante testigos. Los otros, no estando en realidad en situación de enemigos posibles, dejan al mismo tiempo de representar el papel de jueces, hasta el de espectadores, y no sólo retira uno ante ellos su máscara, sino que también olvida tratarlos como a personas: los identifica con el marco y con el medio. Con los *suyos* pierde uno todo miramiento, toda reserva, porque tiene la falsa conciencia de haber digerido sus libertades y de haber maquinalmente colocado toda relación con ellos — como el posesivo lo indica — en el plano de lo adquirido (una vez para siempre) y del *haber*. Se vigila lo de afuera, se vigila uno estando afuera, pero entre las cuatro paredes que limitan y protegen el nido humano se depone esta vigilancia que salvaguarda la pureza: el Espíritu sólo vive en el "¡Quién vive"! Son éstas verdades evidentes.

El nido está bien preservado porque está encerrado en sí mismo. Que haya sido modelado en forma de copa o de embudo, de taza o de horno, de bola o de pila de agua bendita, presenta siempre una configuración circular (o esférica) y sistemas de concentricidad que, con ayuda de la geometría, le confieren la ventaja y el inconveniente de una interioridad absoluta. Allí nada penetra de la salubridad de afuera, allí nada escapa de la corrupción de adentro. Ahora bien, no es equivocado imaginar lo interno como más poluto que la envoltura, el revestimiento o el campo abierto. Afuera, el viento, la lluvia, el sol barren, lavan, secan las impurezas. Pero el nido, tan perfectamente circunscrito, se asfixia, se intoxica a sí mismo. Cerrado, huele a "encerrado". Su clausura lo confina tanto como lo protege y apenas si los que en él habitan, perdidos en el musgo y las

plumas, no se ahogan. Un huevo se ha roto, un pichoncito acaba de morir y a menudo, cuando el receptáculo no ofrece una salida bastante ancha, todo el resto de la nidada debe crecer durante largos días en esa atmósfera corrompida. Sin contar el hecho, como dice el *Romancero* medieval, de que a menudo "el pájaro ensucia" su propia cama. El abejaruco, el tordo, la tórtola, el jilguero no temen aliviarse a domicilio. Las aves de rapiña conservan en su nido lebratillos o pescados putrefactos que los obstinados coleópteros y larvas se disputan. Los piojos veneran el abrigo de las nidadas. Y parece que el nido se complace en retener, en su cúpula sobrecargada, ciertos olores a excrementos que bastarían para distinguirlo y, en caso necesario, para individualizar a sus moradores.

Percibimos todo lo que hay de sospechoso en el deseo de huir del aire libre. Y bien sabemos que el estupro elige los lugares "cerrados". La profundidad, al realizar la imagen de una protección superior, podría incluso atraerse una reputación más enojosa que la simple interioridad: el infierno y la pocilga se sitúan de preferencia en los subsuelos. La intimidad sólo es erótica; el secreto: siempre culpable. Lo que se esconde es un vicio. Utilidad de los biombos. Se decreta inmoral lo que se esconde a la mirada. La vergüenza se disimula, de lo cual se infiere que aquel que disimula tiene razón de avergonzarse. Los padres no ignoran que cuando los niños se aíslan es para obrar mal. El hombre que vaga por las calles durante la noche imagina, espiando las luces que se filtran por las ventanas, que todas esas defensas sólo tienden a ocultarle orgías o a lo menos escenas de goce ilícito. Y el poeta de *Las Flores del Mal* no teme calificar las persianas de "abrigo de secretas lujurias". "Clandestino" es de creación reciente en un uso enfático. ¡Hermosa seguridad que concede al vicio la blanda alcoba, corridas las cortinas! ¡Y qué impunidad, qué auxilio a la tentación otorgan la doble llave, la sólida puerta! En aquellos lugares donde uno se encierra con llave (casillas de baños, letrinas de Rimbaud, reservados) es posible escuchar con mayor complacencia ciertos llamados culpables. Sabemos de qué sensualidad se carga en la obra de Jean-Jacques Rousseau la imaginación del *Asilo*. Y hasta su oscuridad misma presta al nido una especie de misterio malsano. La complicidad que se anuda en la sombra, y el hueco o el escondrijo perderían su poder defensivo si acogieran la luz.

El italiano, al dar a la palabra *morbido* el sentido de suave, señala que los contactos demasiado delicados engendran naturalmente sentimientos turbios y enfermizos. De acuerdo con ello se convendrá en que el nido, debidamente guarnecido y afieltrado, sedoso, lanudo, plumoso, no puede sino afeminar las almas y debilitarlas en un medio demasiado cálido. Los musgos, las gramíneas, las pelusas vegetales, los filamentos algodonosos, las gelatinas, los mucílago concurren para favorecer roces blandos y tiernos y, de igual manera, del nido humano —muelle, acolchado, con sus corti-

najes. sus cintas, sus gruesas alfombras, sus burletes, sus edredones, sus mantas y sus pieles— se desprende una suerte de fiebre voluptuosa propicia a todos los extravíos.

Lo que no dejarán de concedernos, a lo menos, es que el nido está concebido de manera de procurar un máximo de calor. Sin el cual ni el germen del huevo evoluciona ni los pequeños, que casi siempre nacen desnudos, sobreviven. Pero ¿quién dirá que la moral se beneficia en una atmósfera de estufa o de baño turco? Según parece, las costumbres de los países más cálidos son las más relajadas. No es el invierno la estación de Afrodita y se requiere cierta temperatura, la del lecho, por ejemplo<sup>1</sup>, para favorecer la erección. Bien lo saben los impotentes, que sólo tienen vigor al despertar, en esas "mañanas triunfantes" de que habla el poeta: cuando el cuerpo ha podido estar suficientemente "incubado" bajo las sábanas en la inmovilidad del sueño. La ética desconfía de todo calor — fuese el de la pasión, porque el calor engendra siempre una modorra en donde la conciencia se disuelve. ¿Cómo habría de separarse uno de sí en el embotamiento del confort? El ardor no se juzga a sí mismo ni se condena. Y en el nido tan tibio se pierde hasta el sentimiento de los límites del propio cuerpo: se usa instintivamente del ajeno como del propio sin tener que interrogarse por ello. La común temperatura del mismo lecho explica que la obscenidad entre dos se vuelva una: sabemos lo que "acostarse con alguien" significa.

Lo que acaba de prestar al nido un carácter malsano es que su calor está impregnado de sudor y de humedad. La transpiración repugna porque muy a menudo la acompaña un estado febril y, de hecho, esas bolitas rojizas y temblorosas que son los recién nacidos ofrecen una apariencia desagradablemente enfermiza. Esta constante patológica del nido se halla atestada por los dos sentidos de la palabra *incubación*. La hembra incuba sus huevos, como se "incuba" una enfermedad, como se desarrolla en la estufa un caldo de cultivo. El germen del huevo exige las mismas condiciones de calor que un medio microbiano. El hogar es un hogar de infección. Hasta llegará a sostenerse que el nido es uno de los lugares predilectos del contagio. Contaminar a alguien es, en el sentido etimológico, tomar *contacto* con él: pues bien, el calor del seno y del nido es el que nace del cuerpo a cuerpo y de la adherencia animal. El mal avanza gradualmente: se lo esparce primero sobre los vecinos. Y lo que parece más grave en el caso de la nidada es que la cadena no se rompe: el nido encerrado en sí mismo destila indefinidamente sus miasmas y enriquece sus venenos.

<sup>1</sup> Por lo demás, en italiano, hablando de la cama, se dice familiarmente *nido*.

Estas consideraciones permiten remitir a la promiscuidad la impureza que delatamos. El nido conserva en hueco la forma misma del pájaro que dando vueltas y vueltas sobre sí mismo, hinchando el pecho y rechazando circularmente la pared, se toma por medida de su casa. Mas por eso mismo quien vive con él se aloja en un espacio virtualmente habitado, ocupa un volumen conquistado ya, un volumen colmado vitalmente. La vivienda ajena es la persona y el cuerpo ajenos. Por eso la cohabitación toma inmediatamente un aire equívoco y degenera en concubinato. Agreguemos que el nido evoca mucho más que la pareja a solas. Se refiere a la coexistencia de una multiplicidad de seres unidos por un estrecho vínculo. Y se diría que esto, precisamente, aumenta su coeficiente de inmoralidad. Porque no hay placer más culpable que el obtenido entre varios, en la complacencia, hasta en la complicidad. Todo delito que se *comparte* (aquí el lenguaje traiciona) es una culpa que se *multiplica*. La menor delectación que reviste un carácter colectivo —fuese el más inocente entendimiento en materia de glotonería— conduce al vicio y crea un precedente para otros acuerdos más culpables.

El mal está en el compromiso. Innumerables son las culpas de una promiscuidad cotidiana: esos contactos ostensibles e inconfesados que reserva la vida "en común", ese prurito, esas tentaciones exasperadas por los frotamientos domésticos. ¿Qué "familiaridades" no se permiten en familia? ¿Y no es precisamente en familia que se lava la ropa sucia, como si la limpieza estuviera reservada a la exportación? En *privado*, el hombre se autoriza toda suerte de *privanzas*. ¡Cuántas facilidades concede a los proyectos concupiscentes el "dejarse ir" de la propia casa! El primer gesto de quien vuelve a su *home* es desabrochar esos botones a los cuales encomendó la moral tener el cuerpo prisionero. El vestido de interior es el "deshabillé". ¡Cuántas ocasiones procuran esas puertas que se dejan entreabiertas, esas batas que nada esconden, esos gestos ofrecidos o sorprendidos del aseo y del adorno, esos mil pretextos para entrar en el aposento y en las caricias ajenas! En las muchachas de Greuze percibimos mejor que en nadie la impudicia que favorecen la confianza y la simplicidad domésticas: erotismo de esos "négligés" que la virtud no se cuida de ceñir, corpiños entreabiertos por un pecho demasiado abundante, ropa interior trasparente, trasudores equívocos, desnudeces pueriles que tiernos abrazos inducen al estremecimiento. ¿Qué nos presenta el ardoroso cuadro del Louvre: dos *amigas* o "dos hermanas"? ¿Y en qué sueñan las madres de Greuze, esas mujeres de ojos desfallecientes que tienden el seno a hijos visiblemente demasiado grandes para mamar? En el nido se esboza o se consume el incesto. En el nido aparece con mayor frecuencia la iniciación sexual de los niños. "Entre casa" no hay formalismos, y allí el padre y el hermano aprenden a admirar cómo madura la hija o cómo se desarrolla carnalmente la hermana. Cuando

la familia crece sin que la morada se agrande, ¿no acaban por estar literalmente echados los unos *sobre* los otros? Los niños, quieranlo o no, asisten al retozar de sus padres, u oyen sus ecos, o por lo menos coleccionan las alusiones que a ese retozar se hicieron. Y debe también señalarse el papel que desempeñan los sirvientes, que no pueden negar su concurso y cuya presencia no se toma en cuenta para nada. De sus niñeras aprenden los niños muy a menudo los gestos esenciales del amor. Conocemos sobre todo esa receta de las nodrizas que para tranquilizar a los bebés gritones no temen jugar con sus órganos sexuales. Freud y Havelock Ellis<sup>1</sup> han señalado que las gobernantas, utilizando las ocasiones que ofrece desvestirse, asear o compartir el lecho de los niños, poco se privan de perpetrar atentados en sus personas. Quien no tenga de ello la experiencia puede remitirse al capítulo oncenno de *Gargantua*.

Definimos como puro lo que no está mezclado. La confusión remata siempre en la "confusión moral". Pues bien, el nido lleva a cabo en su amontonamiento una singular mescolanza. En el nido los pichones se hallan agazapados, apretados los unos contra los otros, replegados y apelotonados sobre sí mismos en el sentido de la mayor economía posible de espacio. Un nido humano que ilustra la indecencia de semejantes implicaciones es aquel cuya imagen suministra un vagón del subterráneo durante las horas de mayor afluencia: los cuerpos se imbrican y se encajan constituyendo un sistema inextricable; los alientos y perfumes se confunden: el conjunto se presenta como singularmente caluroso y homogéneo. Aquí, ninguna necesidad de trabajos de *acercamiento*, como tampoco de presentaciones o de transiciones (siempre aventuradas en los comienzos del amor). Ninguna posibilidad tampoco de *retroceso* para quien deseara sustraerse a ciertas maniobras. El contacto es inevitable, ¿y quién dirá si esa mano se encuentra allí por necesidad o con una intención rapaz? Comprobamos la indistinción absoluta. Pues bien, la moral, burguesamente analítica, pretende salir de lo implícito, conocer los objetivos, desorientar los "complejos" y, en suma, aclarar el embrollo.

Hay que concluir recordando lo que glosa el psicoanálisis menos forzado en la estructura misma del nido. Éste ofrece, en efecto, la imagen del hueco tibio, velludo y aterciopelado que obsesiona a todo macho. El nido es la matriz, después el regazo; es siempre el receptáculo, el continente, el molde, la primera "forma". Todo en él recuerda el amor y sólo está hecho para la reproducción. Un envite de orden sexual, una suerte de llamado interno y fisiológico mueve al pájaro a edificarlo cuando llega la primavera. Pero también esto acentúa la terrible ambigüedad de la incubación consi-

<sup>1</sup> *Neurologisches Centralblatt* (1896, N<sup>o</sup> 10) y *Studies of Sexual Psychology* (Tomo III, págs. 336-339).

derada como un acto intermedio entre el amor sexual y el amor maternal. La impureza mayor del nido es aquella por la que debe responder toda hembra: la de un ser para quien la ternura no puede separarse de la sollicitación erótica. Posada sobre el montón de sus huevos, el ave — que incubaba allí su propio racimo ovárico — no separa su placer de su deber más sagrado. La mirada fija, beata, hundida en un presente puro que es el de su propia satisfacción, la clueca sólo busca el placer de aplicar su vientre y sus órganos ardorosos, congestionados por la afluencia sanguínea, sobre la cáscara fresca de los huevos, aunque sean de yeso pintado o de madera. Y hasta en ciertas especies, como en la ortega, el goce maternal es tan intenso que el animal se deja capturar en su nido. En otras, el seno asume la doble función de atizar el deseo sexual y asegurar la vida de los niños. ¡Atroz ambivalencia, que nuestra piedad ratifica! Porque no aceptamos que el deber tome la forma de la ingratitud y aprobamos la escandalosa duplicidad de sentimientos en que se basa la familia. No podemos llevar la higiene moral hasta infamar o rechazar ese cariño que no es sino el sobrante de una voluptuosidad cuyo solo pensamiento nos indigna. Pero un poco de pureza en rebelión tal vez quede en el instinto que impulsa a los muchachos más viriles a destruir los nidos que descubren.

(Traducción de José Bianco)

GEORGES BLIN

## SOBRE LA OTRA DIMENSION NACIONAL

### LA DIMENSIÓN "TIERRA-ADENTRO"

Tenemos por netamente argentina esta expresión, no obstante haber venido al idioma argentino ya acuñada en el idioma español. Al asumirla en el suyo, el espíritu argentino le infunde una propia intención que la remite directamente a la historia del país, a la situación social, a la subconciencia constitucional, no debiendo así extrañar que escape al molde propuesto en el diccionario. La definición del concepto tierra-adentro importa, pues, por sí misma a la caracterología argentina. El diccionario postula la siguiente: "locución adverbial con que *se determina todo lugar* distante de las costas o riberas". Y bien: si se trata de una locución adverbial, en

la mente argentina indica una función totalmente opuesta a la que supone el diccionario: no "determina todo lugar", sino al contrario: *indetermina todo lugar*, envuelve — en su sentido originalmente argentino — un miraje totalmente incierto, si bien infusamente cargado de cierta precisa incitación. Ignoramos cuándo entra en uso; nuestras lecturas la descubren por primera vez, con ese sentido específicamente argentino, es decir, correspondiente a una situación y concepción propia del mundo argentino de un momento dado, en el *Martín Fierro* — por 1870 —.

*Derecho ande el sol se esconde  
tierra-adentro hay que tirar,  
algún día hemos de llegar,  
después sabremos a donde.*

En boca del gaucho empírico, la locución acusa más conocimiento astronómico que geográfico, o quizá, si pudiera suponerse que concurre también este conocimiento geográfico, siquiera de oídas, por el testimonio de los que vienen de "allá", una subconsciente resistencia a tomar ese rumbo. Desde los primeros años de la existencia independiente se oye a publicistas y gobernantes hablar de "espantosas distancias", de que "el mal que aqueja al país es la extensión", de que "el terreno es la peste", etc. Este pathos territorial forma parte del complejo patriótico argentino. Le es inherentemente difícil al alma argentina asumir ese miraje tierra-adentro, ese miraje en dirección mediterránea precisamente, no el inverso, no el miraje en dirección litoral, que siempre le ha parecido encomendado a una pendiente obvia. La incertidumbre gaucha ante la perspectiva tierra-adentro corresponde a la fatídica conceptualización del estadista que piensa en el espanto y el mal y la peste de la magnitud territorial; y tiene también su correspondencia en la poesía culta, donde la pasión de mediterraneidad del poeta litoral acierta en la más significativa de las evasiones. Décadas antes del *Martín Fierro* Echeverría confesaba con metáfora obsesiva el vahido en que se frustra la perspectiva rechazada:

—...el desierto, / inconmensurable, abierto  
/ solitario y taciturno / como el mar...  
—...inmenso piélago verde / donde la vista  
se pierde / sin tener donde posar...  
—...gira en vano, reconcentra / la inmensidad  
y no encuentra / la vista en su vivo anhelo  
/ do fijar su fugaz vuelo / como el pájaro  
en la mar...

Bien claro se ve dónde el poeta litoral y culto encuentra — o busca — la salida a su aflicción geográfica y patriótica: negándose a la tierra firme, encomendando su ansiedad al mar, ese mar que para un argentino se extiende precisamente derecho "ande" *asoma* el sol. Martín Fierro, el gaucho litoral, desahuciado de una razón que podríamos llamar civil —quizás civilizada— y en trance de tener que emprender camino a donde sea, porque se trata de salvar el pellejo, sufre por un momento el mismo vértigo de la desolación geográfica que el ciudadano urbano y culto; pero decide virilmente afrontarla y abrirse en su seno incierto un rumbo absoluto de coraje y "destino". Hombre a ras de tierra toma el camino de la tierra, que se tiende en dirección totalmente opuesta al de la evasión del poeta y pensador urbano y litoral: a contramar por así decir. Pero en este viaje Martín Fierro también se perdió; no llegó precisamente a ninguna parte, o no se dió cuenta de que había llegado a alguna: pegó la vuelta aun antes de medio camino; perdió el viaje; perdió la tierra. El gaucho litoral, atreviéndose en una dirección eludida por los poetas y pensadores litorales y urbanos, ignoraba que el rumbo trascendente de su viaje iba a justificarse recién en el punto en que, por el camino tierra-adentro, el azar de su ruta coincidiera con un pedazo de tierra, firme bajo los pies de alguien dispuesto a hacer allí mismo la pata ancha, esto es con voluntad de autonomía local.

Por el camino del viaje de adentro hacia afuera —de tierra adentro al litoral—, esto es del hombre mediterráneo, situado concretamente en algún lugar, allá —en aquel punto que no llega a alcanzar el hombre litoral encaminado tierra adentro ignorando cuándo y dónde lo alcanzaría—, por el camino, pues, del hombre mediterráneo que parte de su propio lugar y va a situarse en el lugar opuesto y previsto, para volver de allí la vista dominando ahora concretamente la perspectiva tierra-adentro que al otro se le escapaba entre ignorancias geográficas, subconscientes resistencias telúricas, y tentaciones de coraje aventurero, se alcanzaría el estado constitucional. El ámbito mediterráneo que antes se le desdibujaba a la mente litoral en vahidos de inmenso piélago verde donde la vista se pierde, ahora, traído a foco de conciencia constitucional, se ofrecerá como policromado mosaico de provincias bien diferenciadas. Por muy desconocida que le sea la geografía, cualquiera sabe desde entonces que ponerse en camino tierra-adentro conduce necesariamente a alguna parte tan de antemano precisa como el punto de partida.

#### LA MOVILIZACIÓN CONSTITUCIONAL

El estado constitucional —de la especie del argentino— es un cuadro de tensiones dinámicas internas, dentro del cual la suerte humana, indivi-

dual y colectiva, pasa a modularse según esquemas virtuales de líneas de fuerza que progresivamente la proyectan a un orden cada vez más objetivo y fortuito, cada vez menos personal o más despersonalizador, cada vez más anulador de la base diferencial de personalidad y localidad que suponía y requería el mundo de antaño. Es, en el caso argentino, estado de un país que "se está haciendo", no sólo como proceso de crecimiento vegetativo o biológico sino también como programa de construcción metódica. Por el estado constitucional la existencia general se ve proyectada, de un estado natural de dispersión y descentralización a un régimen metódico de concentración y centralización; de un estado configurado según el poder de producción de las campañas a un sistema configurado según el poder de absorción y transformación de las ciudades; de la economía pastoril y agrícola a la economía industrial, del transporte a sangre al transporte a motor; del caballo al automóvil; del trabajo manual al trabajo mecánico; del hombre individual al hombre colectivo. Nada puede permanecer estático dentro de ese cuadro general. Vivir el estado constitucional obliga a trasponer toda pasión local a un plano de abstracciones superiores progresivas, que impone nuevas formas de vida, nueva ponderación de intereses públicos y privados. En verdad, nunca había permanecido estática la comunidad argentina desde las guerras de la Independencia; pero el estado "constitucional" dará a la movilización general otro carácter, otra envergadura, otras trascendencias.

Las guerras habían conmovido a "los pueblos" por así decir *in situ*, dejándolos ahí donde estaban, más afirmados en sí mismos que nunca, en un estado de crispación de la sensibilidad patriótica que los hace salirse de vaina a poco que algo roce sus sentimientos o intereses de personalidad y localidad. La movilización constitucional irá, en el sacudimiento, mucho más lejos; los removerá por dentro y por fuera; comenzará por adormecer e inutilizar el espíritu heroico, para terminar extirpando toda pasión terruñal, toda pasión de patria como suelo. Ya no servirían los dogmas de la caracterología clásica para reconocer al nuevo individuo juzgado abstractamente sobre dimensiones dinámicas puramente diametrales. Al hombre adherido a su paisaje, fuerte de sentimientos de raíz y querencia, se substituirá el individuo enajenado y proyectado a la trama de fuerzas orbitales de un nuevo universo —un orden constitucional en proceso de construcción todavía: el individuo del todo desentrañado y extrañado. Ya no está tanto en sí e *in situ* el hombre como lo está en "el tiempo"; y sólo puede ser entendido en las perspectivas de un cuadro y un proceso de embalamiento general, hacia otro orden de existencia.

No hay caracterología humana posible fuera de la comunidad; y no hay comunidad que no necesite ser definida por el estado de integración "constitucional" en que se encuentra; por el estado del proceso histórico

de formación de una conciencia unitaria por encima de la diversidad elemental.

Tomado en ese trance de descuajamientos y absoluta temporalización, es lícito preguntarse si, mientras llega el momento de la última estabilización en los cuadros de un estado constitucional definitivo, no cabe pensar en una psicología del hombre de traspaso, por oposición a la psicología del hombre estático que parecía suponer la caracterología clásica. Repitamos que, en verdad, la caracterología clásica argentina no pudo tener otro contenido que una psicología de traspaso, porque no pudo tener en vista otro tipo humano que el del hombre en esa situación: desde la Revolución, bajo la égida de La Guerra Grande y el turno de las Guerras Civiles, el signo que ha regido la suerte del hombre mediterráneo ha sido el del traspaso histórico. Ha habido una movilización pre y pro constitucional general, como luego hay una movilización constitucional o dentro del cuadro constitucional legislado. Pero, como lo hemos subrayado, la movilización de las guerras pre y pro-constitucionales no descuajaba fundamentalmente al individuo; la aventura dinámica estaba cargada de querencia geográfica y social; el hombre entraba en acción como hombre de patria en el sentido terruñero que la pasión militante de la época daba a esa palabra, obligando al hombre al suelo. Y aún había algo más: la movilización preconstitucional suponía, vertebrando esencialmente el trance de traspaso histórico, un remonte de voluntad heroica inherente, como *medio* (en cuanto supone guerras externas e internas) y como *finalidad* (en cuanto con éstas se persigue ganar la independencia y alcanzar un estado constitucional). Y bien: esto es lo que falta en el trance de traspaso histórico en que coloca al hombre mediterráneo el acceso al orden constitucional: un resorte de espíritu heroico, vertebrando el acceso, como conciencia de una finalidad perseguida y como voluntad metódica de alcanzarla. Ganada la independencia y logrado el estado constitucional —actual—, del programa temporal del hombre mediterráneo han desaparecido "las sagradas causas" que antaño comprometían a vida o muerte su corazón, su fe, su deber de militancia social, y convocaban en su espíritu la palabra patriotismo.

En esta situación de movilización general, la condición psicológica y sociológica del hombre actual responde netamente a las representaciones que la conciencia moral contemporánea fía patéticamente a la palabra "desarraigo". El hombre mediterráneo es hoy, típicamente, un hombre desarraigado. Ya no hay propiamente hombre "de" tierra-adentro. Al tiraje de las fuerzas de conformación constitucional que enmarcan la "construcción" del país, ha perdido suelo, se ha segregado, material y también —de un modo sutil— subjetivamente del suelo. El individuo —esto es, el ser reducido a su propia cápsula— se presenta

hoy a la conciencia social propia y ajena como un objeto en disponibilidad absoluta para el juego de las fuerzas constitucionales en acción, despojado de toda capacidad de resistencia en sí al perder el sentimiento de su conexión biológica y moral con el mundo natural que le atañía originalmente. Si fueran a aplicársele las estimaciones de la mentalidad romántica argentina vigentes hasta hace medio siglo, se reconocería al hombre "de" tierra-adentro actual como un ser ya sin *background*, sin fondo de naturaleza propia a la vista, igual bajo este aspecto al hombre de La Ciudad de la convergencia unánime final, es decir de La Ciudad tierra-afuera por excelencia; pero diferente en cuanto el estado de circuncisión natural —si así estuviese permitido decirlo— del hombre mediterráneo, envuelve además un supuesto dinámico de ser arrastrado por fuerzas de movilización incoercible fuera de su centro original. Esta es la diferencia fundamental con el hombre litoral enredado en la misma trama constitucional; que ésta ha sacado de quicio al hombre mediterráneo, mientras no ha movido —siquiera en igual medida— de su lugar al otro.

#### HACIA UNA NUEVA CARACTEROLOGÍA

En sentido constitucional es cierto, pues, que ya no existe el hombre "de" tierra-adentro. Sólo existe el tipo situado en el punto temporal de la extraversion total hacia la nacionalidad.

Con el estado constitucional la historia deja de ser una hazaña para convertirse en una mecánica. En esta situación podemos preguntarnos muy pertinentemente qué rasgos ha excitado o puesto de relieve, en el complejo de la personalidad mediterránea, el trance de traspaso en que lo coloca actualmente la historia, dentro de un cuadro general de movilizaciones bien distinto del que ofrecía el pasado heroico. La finalidad agranda los medios y las voluntades.

Hemos buscado la respuesta a esta pregunta en reportaje directo tentado en distintas zonas del país. Curiosamente, en todas partes se nos ha contestado sobrentendiendo diferencias locales; en el entender general las respuestas deben pulsarse en cada provincia. ¿Tiene este supuesto un significado especial? ¿Se ha retornado a un sentimiento de desintegración interna, pese al marco constitucional riguroso armado en un siglo, a una problematización de la conciencia de la unidad moral de la nación, como en la etapa preconstitucional? ¿Alimenta allí nuevamente una infusa voluntad federalista, sofocada durante un siglo? Pero luego sucede algo muy singular: que todos los pareceres, pulsados localmente, coinciden en la connotación de rasgos caracterológicos precisos, presumiéndoselos en cada provincia privativos suyos, o por lo menos dominando la fisonomía psico-

lógica local, pero que al fin resultan ser exactamente los mismos en todas. Sugestivamente, todas coinciden en sentirse a sí mismas en condición de pueblo que ha perdido sus "virtudes"... Ninguna menciona a su favor un solo rasgo positivo... Bien se sabe cuáles fueron aquellas viejas virtudes presumidas en el carácter criollo, que hoy el sentir general supone adormecidas o maleadas o imposibilitadas por la circunstancia histórica y constitucional: la arrogancia, la hidalguía, la hospitalidad, la honradez, la generosidad, la lealtad, la sobriedad, el sentimiento de libertad y del honor... Hemos oído varias veces: "Este no es el pueblo de hace treinta años". Bastaría representárselo en situación de traspaso de su mundo anterior al mundo actual, para comprender que nada puede haber más lógico que una mudanza en los modos de su conducta social. Sacado de su quicio natural ¿a quién podría sorprender encontrarse con un pueblo... desquiciado?

A los antiguos dones se habría sustituido el solapamiento, la astucia, una adaptabilidad reticente, lastrada de reservas anímicas hostiles, mechada de mala fe rampante, fuerte sólo en cierta tara de refractariedad negativa por así decir. Las connotaciones suman a estos afloramientos psíquicos otros antro-po-físicos que delatan el engaste del tipo humano en el tronco natural. De nuevo vuelve a pensarse en el indio, aunque de un modo diferente al de la psicología clásica. Los enfoques clásicos sobre estas cuestiones han perdido vigencia —conciente al menos— al par que han ido, paulatinamente, desapareciendo de los cuadros sociales los negros y los indios como categorías demográficas netas; pero no podría dudarse de que subsiste, agazapado y rampante en los subsuelos psíquicos de las clases "superiores" cierto sentimiento repulsivo de todo lo que se les figura todavía como antropológicamente ligado al indio. No es sin duda otro el sentido de las expresiones "pelos duros", "cabecitas negras", etc., con que sindicaron la presencia de las masas mediterráneas aflorando en Buenos Aires al remezón nacional provocado por la reciente viscosidad despótico-demagógica padecida por el país.

Un político llegó a pensar, desde luego abusivamente, pero también muy significativamente, en un "aluvión zoológico", lo que no podía dejar de recordar aquella lejana edad en que se discutía si los indios eran o no seres humanos. La verdad es que, habiendo desaparecido las grandes masas indígenas en amplias zonas del país donde no se practicaron jamás las patrióticas matanzas de "la conquista del desierto", y el seminomadismo normal de aquellas razas más aquerenciadas que arraigadas verdaderamente en la tierra no llegó a tener contornos de éxodo colectivo a otras tierras: la psicología actual tiene derecho a pensar en una absorción total del indígena en la nueva población presente ahora en el suelo, y preguntarse —a poco que crea en leyes de herencia racial— si no cabe siempre legí-

timamente buscar *dentro* del carácter mediterráneo al indio que se ha perdido de vista en el seno de la sociedad contemporánea y que antes la ley cuidaba de mantener *fuera*. ¿Habría todavía una psicología mediterránea explicable por tensiones de interrelación racial, como en los tiempos de la conquista y de la *concoction* colonial, cuando se enfrentaban una raza en derrota o en inferioridad legal de condiciones con razas victoriosas e imbuidas de ínfulas de superioridad omnímoda? ¿En qué medida y forma aflora psíquicamente el indio introyectado (por así decir) en una mezcla que nunca deja de estampar un sello físico inconfundible sobre el producto, y el profano advierte sin dificultad? ¿Cómo juega ese factor subyacente en la trama dinámica de las circunstancias históricas presentes que envuelven a toda la comunidad en un torbellino confuso y exacerbante? No es fácil contestar estas preguntas. Nos limitaremos a afirmar que nuestras observaciones personales, en sectores en que podría discernirse siquiera fisiognómicamente un elevado índice de indigenidad, nunca han dado con sentimientos xenofóbicos, o siquiera "resentimientos" rencorosos y hostiles, colectivamente operantes frente a los sectores de pura raíz inmigratoria o blanca. El grito que hemos escuchado alguna vez allá, de "abajo la oligarquía", responde a un pronóstico muy temporal y no compromete mayores trasfondos psíquicos de operancia colectiva.

#### PERSPECTIVA Y RESERVAS FINALES

Ya no hay, caracterizable, el Hombre "de" tierra-adentro en estado puro; está ahora fundido o confundido en el tipo nacional plasmado al molde de una abstracción dinámica general que sólo admite el individuo desarraigado y ubicuo. El hombre que aun permanece "allá", no por no haberse movido deja de estar envuelto en el maelstrom de la existencia moderna, cifrada por él en el orden constitucional, que le exige "actualización" total y constante de la existencia —en el doble sentido de estar al día o en la pauta del tiempo histórico general, y de estarlo en acto positivo y conciente. En esta situación no tiene por que ser mejor ni peor que ningún otro del mundo... actual, salvo con referencias a patrones de mera eficiencia. *Es-en-el-mundo*, cabría decir con fórmula existencialista; en el único mundo posible, el de hoy. No puede haber para la psicosociología rasgos aislables del trance histórico; la oportunidad los perfila, la inoportunidad los esteriliza. El hombre, dondequiera que esté, es malo y bueno, en un solo haz; la circunstancia histórica da la alternativa preferente a alguna de estas fases, sin excluir la otra. Parece evidente que los rasgos que convoca en el hombre el mundo "actual" no son los que las escalas de valores del mundo anterior discernían como mejores. Y parece también evidente

que las virtudes individuales poco tienen que ver con las razones colectivas válidas para el mundo "actual". Es normal en éste que el hombre individualmente agradable pase sin remedio a ser colectivamente desagradable; la función colectiva prefiere no saber nada de la virtud individual.

Todo intento caracterológico encierra —queriéndolo o no el teorizador— una circuncisión de la personalidad considerada. Los rasgos recogidos responden, conciente o subconcientemente, a una intención electiva sistemática, y a menudo resultan diciendo más del humor del teorizador que del sujeto observado. Como toda su comunidad, el teorizador está sumergido en el tiempo general, pero además sujeto a las razones propias de su índice temperamental, de su estado social, de su oficio personal, de su capacidad conceptuativa. ¿Cómo ha de suponerse tan exento de las condiciones subjetivas generales que pueda concederse presunciones de total objetivismo en el juicio? Pero al menos tendría que sentirse obligado a distinguir, dentro del complejo caracterológico de su comunidad, los que no son sino rasgos reaccionales y contingentes de los que deban considerarse permanentes y esenciales. Y precisamente en la medida en que pueda reconocer como simplemente reaccionales los rasgos más notorios del hombre "actual", tendrá derecho a afirmar su fe en una restitución futura de la psique nacional al nivel de sus más nobles y profundas virtudes latentes que acaso ¡ay! no tengan que ser precisamente las antiguas.

BERNARDO CANAL-FEIJÓO

## LA ELEGIA INCONCLUSA DE DYLAN THOMAS

*Dylan Thomas tenía la imagen de un padre inflexible, duro, escéptico, distante. En verdad, siempre se sintió cobibido ante esa rígida personalidad que, desde su infancia, le impuso una infranqueable lejanía. Pero, antes de morir, esas ásperas notas fueron desdibujándose y se trocaron en serena mansedumbre.*

*Dylan Thomas interpretó esa mutación como anticipo del final: su padre ya franqueaba el dominio de la muerte, esa lenta víspera en que se borra la personalidad antes de borrarse la persona. Hubiera preferido verlo encarnando hasta el último momento a aquel hombre rebelde y obstinado, con el que casi nunca pudo dialogar.*

*Y en unos hermosos endecasílabos instó a su padre a retomar su orgullo, su bravura, su agresivo desdén. El poema, compuesto en tercetos, se titulaba No vayas dócil hacia esa buena noche y pertenece al período en que el autor buscaba un lenguaje más directo y acudía a la versificación tradicional.*

*La Elegía que hoy se publica y que, en cierto modo, completa el poema anterior, fue comenzada por Thomas poco después de expirar su padre. No se trata, sin embargo, de otra invocación a la rebeldía en el morir, sino que alude concretamente a la vida y a los días finales del anciano, lejos ya de su soberbia y sus vehementes arrebatos, resignado al cansancio, al olvido de sí mismo y al ámbito sombrío que su ceguera inicia.*

*Dylan Thomas murió sin acabar esta Elegía, pero sus manuscritos sirvieron para que pudiese reconstruirla Vernon Watkins, poeta también galés y entrañable amigo suyo.*

*Los primeros diecisiete versos estaban escritos por Thomas en el orden que aquí tienen; los restantes resumen innumerables borradores y para reordenarlos hubo que ceñirse al esquema formal de los primeros. Watkins admite que el ordenamiento pudo haber sido cualquier otro, y distinta también la longitud del poema; pero subraya la autenticidad de su versión al afirmar que no transcribe palabras ajenas a los manuscritos. Debe concederse que el trabajo resulta coherente y que los siete tercetos armados por Watkins se articulan sin violencia con el estilo de los cinco primeros.*

*La presente traducción apenas supone una guía, un módico acercamiento a figuras estéticas casi intrasferibles. Por otra parte, el ejercicio de un deliberado formalismo agrava aún más las dificultades que la poesía de Dylan Thomas suele plantear al traductor. Las aliteraciones ("grass"/ "grow"), las rimas internas ("...Young among the long..."), el empleo simultáneo de estos procedimientos ("...Too proud to die..." / "...too proud to cry.") y su alternativa ubicación en el primero o segundo hemistiquio de los distintos versos, son valores que sólo se realizan plenamente en la lectura del texto inglés.*

*La versión en alejandrinos permite distribuir los acentos en forma bastante análoga a la del original, aunque lógicamente se debilita el efecto rítmico de un metro menor, en el que prevalecen los monosílabos. Con todo, es la métrica más breve en que el poema puede ser traducido, sin sacrificar conceptos y en función de una estricta fidelidad al sentido de la obra.*

FÉLIX DELLA PAOLERA

## ELEGY

Too proud to die, broken and blind he died  
The darkest way, and did not turn away,  
A cold kind man brave in his narrow pride  
On that darkest day. Oh, forever may  
He lie lightly, at last, on the last, crossed  
Hill, under the grass, in love, and there grow  
Young among the long flocks, and never lie lost  
Or still all the numberless days of his death, though  
Above all he longed for his mother's breast  
Which was rest and dust, and in the kind ground  
The darkest justice of death, blind and unblessed.  
Let him find no rest but be fathered and found,  
I prayed in the crouching room, by his blind bed,  
In the muted house, one minute before  
Noon, and night, and light. The rivers of the dead  
Veined his poor hand I held, and I saw  
Through his unseeing eyes to the roots of the sea.  
(An old tormented man three-quarters blind.  
I am not too proud to cry that He and he  
Will never never go out of my mind.  
All his bones crying, and poor in all but pain,  
Being innocent, he dreaded that he died  
Hating his God, but what he was was plain:  
An old kind man brave in his burning pride.  
The sticks of the house were his; his books he owned.  
Even as a baby he had never cried;  
Nor did he now, save to his secret wound.  
Out of his eyes I saw the last light glide.  
Here among the light of the lording sky  
An old blind man is with me where I go  
Walking in the meadows of his son's eye  
On whom a world of ills came down like snow.  
He cried as he died, fearing at last the spheres'  
Last sound, the world going out without a breath:  
Too proud to cry, too frail to check the tears,  
And caught between two nights, blindness and death.  
O deepest wound of all that he should die  
On that darkest day. And he could hide  
The tears out of his eyes, too proud to cry.  
Until I die he will not leave my side.)

## ELEGÍA

Altivo hasta morir, murió quebrado y ciego  
del modo más oscuro, y ya no se volvió,  
un afable hombre frío, bravo en su estrecho orgullo  
en tan oscuro día. Oh, que al fin pueda siempre  
yacer, leve, en la última colina atravesada,  
bajo la hierba, amando, y allí reverdecer

entre largas manadas, y ya nunca extraviarse  
ni cesar en los días sin cifra de su muerte,  
aunque ansiaba ante todo el seno de su madre  
que era descanso y polvo, y en el afable suelo  
la oscura ley mortal, ciego y sin bendición.

—Que no encuentre descanso, pero sí patria y sitio —

rogué en su humilde cuarto, junto a su lecho ciego  
en la callada casa, bordeando el mediodía  
y la noche y la luz. Los ríos de los muertos

inervaban su mano sobre la mía, y vi  
tras sus ojos cegados las raíces del mar.  
(Un viejo atormentado casi del todo ciego.

Yo no soy tan altivo que no pueda gritar  
que Él y él nunca, nunca, de mi mente se irán.  
Sólo llanto sus huesos, y escaso, salvo en penas,  
él temía, inocente, morir, detestando  
a su Dios; pero él era algo que era muy claro:  
un afable hombre anciano, bravo en su ardiente orgullo.

Suyos eran los muebles; sus libros eran de él.  
Ni aun siendo criatura se sabe que llorase,  
ni tampoco esta vez, salvo a su oculta herida.

De sus ojos vi el último destello resbalar.  
Aquí entre la luz clara del cielo señorial  
un anciano hombre ciego junto conmigo va  
transitando los prados del ojo de su hijo  
sobre quien mil desdichas como nieve cayeron.  
Lloró al morir, al fin, temiendo el son final  
de los cielos, el irse del mundo sin respiro:  
altivo hasta en llorar, débil para ocultarlo,  
y preso entre dos noches, la ceguera y la muerte.

Oh, herida más profunda que todas, que muriese  
en tan oscuro día. Y hasta pudo ocultar  
el llanto de sus ojos, altivo hasta en llorar.

Hasta mi muerte, nunca de mi lado se irá.)

# EL CAOS

"La tendencia natural de las cosas es el desorden."

ERWIN SCHROEDINGER

Desde muy chico me atrajo la filosofía. Debo confesar que padezco de algunos impedimentos físicos —por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos, lo que entre otras cosas me impidió aprender el piano, como hubiera sido mi deseo— y que esta circunstancia, si bien por un lado contribuyó a que mi infancia y mi adolescencia fueran algo menos movidas que las de la mayoría de los jóvenes, lo que por suerte me permitía disponer de más tiempo para el estudio, por otro lado era una seria traba para mi perfeccionamiento espiritual, ya que estos impedimentos míos me dejaban por así decir a la merced del mundo exterior.

A pesar de todo, mis investigaciones filosóficas se caracterizaban en esa época por una asiduidad y una seriedad poco comunes. Mi verdadera pasión ha sido siempre la metafísica. Último descendiente de una familia que otrora fue la más ilustre del país, el árido y sobre todo tortuoso sendero de esta ciencia era en efecto el camino que mi natural aristocracia había elegido para reafirmar con nuevas conquistas espirituales el predominio de nuestra estirpe, jamás discutido hasta ahora en los demás campos.

Aunque no basta decir que me ocupaba de metafísica para definir el carácter de mis preocupaciones, ya que la metafísica abarca demasiadas ramas de estudio, demasiados problemas, demasiadas posibilidades. En realidad, a partir de cierta edad podría decirse que sólo un problema me interesó, y a él decidí dedicar toda mi actividad filosófica. Me refiero al viejo problema teleológico: ¿cuál es el verdadero sentido y cuál la finalidad del universo?

Hubiera podido, es cierto, conformarme provisoriamente con algunas de las tantas hipótesis que sobre este problema y sobre otros con él relacionados han formulado los filósofos, sin duda numerosos, que de ellos se han ocupado; pero las teorías que yo conocía no me satisfacían, y hurgar en los libros buscando otras teorías no me resultaba tarea fácil, por una serie de circunstancias que sería largo enumerar; basta recordar, para no abundar en detalles, que soy extremadamente bizco de nacimiento, lo que me obliga a leer de costado, es decir, con el libro casi al nivel de las sienes, y en esa posición —como cualquiera puede comprobarlo haciendo la prueba— el puente de la nariz constituye un obstáculo a menudo insalvable

para la lectura. Las cosas habrían sido muy diferentes para mí, tal vez mi vida habría seguido muy distinto curso, si en vez de ser bizzo para adentro lo hubiera sido para afuera.

Por otra parte, debo aclarar que este molesto defecto físico, el estrabismo, no es en mí tan marcado como podría suponerse, ya que afecta uno solo de mis ojos, el derecho. El izquierdo lo perdí cuando niño, mientras jugaba al histórico juego de Guillermo Tell y la manzana con el príncipe mi padre, que según dicen descendía del famoso guerrillero suizo. Una pérdida de todos modos sin importancia, si consideramos que el ojo en cuestión no se encontraba, perdonando la expresión, donde Dios manda, sino mucho más abajo, y además casi pegado a la nariz, lo que lo privaba en gran parte de su utilidad.

En el hueco que me quedó preferí hacerme colocar un hermoso ojo falso, de moderno material plástico (celestes, porque el verdadero, que es negro, no me ha gustado nunca mucho), cuya pupila ciega, siempre fija en el vacío, me permite mirar en cualquier dirección (con el otro ojo) sin que nadie lo advierta; ventaja de la cual habría podido sacar partido como correspondía en mis años mozos, cuando todavía hervía en mi sangre el calor de la adolescencia, si no hubiera sido por mi natural discreto y retirado —especialmente en esos años— que me mantenía constantemente apartado de lo que yo entonces llamaba las frivolidades del mundo material. Sin contar que desde la edad de nueve años he perdido casi completamente el uso del oído, lo que también contribuía a mi aislamiento.

Sería una vana concesión al placer de la memoria entrar en una explicación detallada de mis estudios metafísicos. Me reduciré a decir que, después de mucho vacilar, durante años, sobre las más contradictorias hipótesis (o por lo menos sobre lo que de ellas había podido entrever, lateralmente, en el curso de mis trabajosas lecturas), me vi obligado no diré a aceptar pero sí a examinar hasta que punto eran válidas ciertas teorías modernas, en el sentido de que la investigación solitaria no puede revelarnos el enigma del universo, y que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será permitido entender lo poco que nos es dado entender del mundo que nos rodea.

Ahora bien, nadie podría negar que, por una serie de circunstancias, algunas ya mencionadas y otras que sería demasiado largo referir, mi contacto con la gente había sido hasta el momento mínimo. Basta decir que sufro de frecuentes ataques de epilepsia (durante los cuales los ojos se me ponen en blanco, la lengua se me sale de la boca, todo el cuerpo se me cubre de manchas violáceas, y hasta en algunos casos se me quedan las manos, durante días y días, torcidas para adentro); y que este pequeño inconveniente, por otra parte nada excepcional, no solamente me ha impedido asistir a los grandes bailes que una vez al mes organizaban mis primas

las duquesas, lo que en sí no revestía mucha importancia, sino que además me ha obligado a mantenerme siempre alejado de la universidad y otras academias donde los jóvenes suelen encontrarse con jóvenes de su edad.

Pero una vez decidido a derribar esta barrera de aislamiento que me protegía, lo mejor que podía hacer era lanzarme en medio de la muchedumbre y de ese modo comprobar, de la manera más violenta pero también más eficaz posible, si era cierto o no que sólo por medio de la comunicación con mis semejantes me sería dado llegar a alguna especie de verdad. Y para ello elegí una noche de carnaval.

No se trataba, debo aclarar, del Carnaval descolorido y desanimado de nuestros días, sino de uno de aquellos carnavales frenéticos, licenciosos y avasalladores de antes, cuando la tradición no se había todavía replegado sobre sí misma para refugiarse en los míseros clubes de barrio, o peor todavía en los cinematógrafos populares transformados en pista de baile. Las avalanchas de provincianos que para la ocasión se volcaban sobre la capital, convertían las calles en un verdadero caldero en ebullición, un vertiginoso remolino donde todas las edades y las clases sociales se confundían. Estruendo de petardos, guirnaldas de serpentinas, bandas de más-caras, hoy todo eso ha desaparecido; hasta los fuegos artificiales que inundaban de color el cielo de la noche han desaparecido, y lo más curioso de todo es que han desaparecido por culpa mía.

Impulsado como he dicho por esa impaciencia intelectual, que es después de todo mi más simpática característica, me hice transportar una noche en mi literita a la ciudad vieja, un laberinto de callejuelas que la gente de mi clase muy pocas veces visitaba, pero que en ocasión de los carnavales se transformaba en el centro mismo de la animación popular. Llegar a la plaza de la Catedral no fue tarea fácil; mis lacayos debían abrirse paso entre las máscaras enloquecidas, tropezaban con los cuerpos de los borrachos tendidos sin recato y a menudo sin conocimiento en las alcantarillas de las estrechas callejas medievales, y a duras penas conseguían deshacerse de los impúdicos abrazos de las criaditas disfrazadas de mariposa o de odalisca. El estruendo debía de ser tan ensordecedor que yo casi lo oía; por lo menos una especie de zumbido me oprimía las sienes, como una vez que por un capricho se me había ocurrido sentarme debajo de la Catarata del Arcoiris, en el hueco que la naturaleza ha formado entre la roca y la lámina de agua de la cascada.

Por fin llegamos: pero una vez en la plaza era tal la confusión que no bien hubieron depositado los lacayos mi sillita en un nicho de la fachada de la Catedral, para que desde allí gozara como pudiera del colorido espectáculo, empecé a preguntarme si después de todo no habría sido mejor quedarse en el palacio, tranquilamente sentado en un balcón, mirando las

pocas máscaras que por casualidad pasaban por los alrededores. En efecto, la tumultuosa visión de toda esa gentuza que a la luz de inúmeras linternas y antorchas se entregaba al desenfreno, dando riendo suelta a los instintos contenidos durante todo un año, no era en verdad tan placentera como mis amigas me habían asegurado; aunque tal vez contribuyera a mi malestar el hecho de no oír absolutamente nada de sus cantos ni sus músicas, los cuales como ya he dicho, se convertían en la delicada caja de resonancia de mi cráneo en un indistinto zumbido. Lo cierto es que después de unos minutos de trabajosa contemplación, me decidí a dar a mis lacayos la orden de volver a casa.

En ese momento advertí con horror que mis lacayos habían desaparecido: tal vez arrastrados por el incontenible empuje de la multitud, tal vez por su propia y desconsiderada voluntad, el hecho es que me habían dejado solo, sentado en mi sillita estilo Imperio, expuesto en un nicho de la Catedral a las miradas curiosas, y tal vez a los comentarios insolentes de la plebe enloquecida. No es fácil para mí, como ya he explicado, mirar en más de una dirección a la vez, y así como los lacayos se habían alejado de mi angosto campo visual sin que yo lo advirtiera, así podían volver en cualquier momento; quizá estaban a dos pasos de mí, quizá se habían refugiado en uno de los pórticos de la iglesia. Lo mejor que podía hacer, por el momento, era llamarlos, y así lo hice: "¡Felpino! ¡Toscok! ¡Felpino! ¡Toscok!"; un poco avergonzado sin embargo de tener que gritar delante de toda esa gente nombres tan ridículos.

Ni Felpino ni Toscok acudieron a mi llamado; mientras tanto, se iba formando a mi alrededor un grupito de curiosos, que después de un rato de muda contemplación empezaron a aclamarme, o tal vez a gritarme improperios; no era fácil, en realidad, deducir de sus viles expresiones qué diablos estaban gritando. En pocos minutos el grupo se convirtió en una multitud; los que estaban ms cerca de la iglesia, tomándose por las manos, se pusieron de pronto a cantar, con horribles manifestaciones de alegría, una canción probablemente alusiva. Sin duda esta canción les gustaba sobremanera, ya que poco después toda la multitud se balanceaba rítmicamente, hombres y mujeres, todos abriendo la boca de par en par y al mismo tiempo. La escena me recordaba un extraño relato que una vez me había leído el profesor de inglés, acerca de un hombre que desciende al fondo del mar en un batiscafo, y allí se queda prisionero, suspendido sobre las ruinas de una antigua ciudad sumergida, poblada de inmundos seres verdosos que lo observan balanceándose rítmicamente como las algas de las profundidades.

No recuerdo qué le ocurre después al hombre del batiscafo, pero recuerdo perfectamente lo que me ocurrió a mí. Por más que me esforzaba en mirar en otra dirección, haciéndome el distraído, la gente de la plaza

seguía agolpándose en semicírculo a mi alrededor. Quizá lo hacían sencillamente impelidos por la curiosidad, quizá no habían visto nunca tan de cerca una persona de mi rango; de todos modos, ya empezaba a sentirme nervioso, cuando un joven disfrazado de limpiachimeneas se trepó al friso de piedra que me circundaba, y con una especie de plumero todo sucio de hollín me refregó la cara; el público naturalmente se echó a reír a carcajadas.

Más esfuerzos hacía yo, impedido como estaba de descender del nicho, por limpiarme la nariz con el pañuelo de seda, más se reían los espectadores, o en todo caso más grande abrían la boca, mostrando unos dientes cariados y negros, tan distintos de los míos que por lo menos son falsos. En ese momento, y por primera vez en mi vida, agradecí al destino que me costara tanto trabajo verlos.

Apenas había bajado del nicho el limpiachimeneas, cuando ya se había trepado otro individuo, vestido de jugador de fútbol, para colocarme en la cabeza un gorro adornado con cascabeles, y sobre los hombros un manto de tela ordinaria, a rombos rojos y verdes, con lo cual sin duda creían conferirme un gran honor. Resignado a aceptar el grosero homenaje de esos patanes irrespetuosos, ya me disponía a rogarles que trataran de encontrar a mis lacayos Felpino y Tosco, cuando un joven más atrevido que los anteriores se subió al nicho para volcarme sobre la cabeza el contenido de un tarro de miel, y a continuación todas las plumas de un almohadón. Quién sabe dónde o cómo se lo había procurado; recuerdo que me llamó bastante la atención la idea de que alguien saliera a pasear por la plaza de la Catedral con un almohadón de plumas. Pero era Carnaval, y todas las locuras estaban permitidas.

En cambio no recuerdo tan bien lo que ocurrió después. Sé que me golpearon, tal vez sin querer; sé que me hicieron bajar del nicho y que al ver que no podía caminar, dos muchachos se apoderaron del cómico manto que me habían atado al cuello, cada uno de una punta, y así tirando me arrastraron por toda la plaza, con grandes muestras de hilaridad; sé que a continuación me echaron en la pileta de la fuente del Reloj, y allí seguramente perdí el sentido, porque cuando volví en mí me encontré en un lugar completamente desconocido, suspendido a medio metro del suelo en una posición tan ridícula como nueva para mí, aunque conjeturo que para un joven de baja condición social la cosa habría sido hasta cierto punto admisible y aun divertida.

Me rodeaba una multitud en cierto modo distinta de la que pocos minutos antes me había aclamado en la plaza: los hombres eran más torvos, las mujeres de ojos más aviesos y fríos. El lugar era una especie de parque polvoriento, de canteros pisoteados y altos árboles sucios, con ese aire de jardín de nadie que a veces presentan las fondas al aire libre, con sus

senderos barrocos cubiertos de papeles grasientos y sus mesas de tablas manchadas de vino. En el centro de este jardín miserable habían instalado una especie de asador, de esos que se hacen girar a mano con una rueda o manivela, para asar pollos y lechones; y allí estaba yo, rigurosamente atado con alambres al hierro transversal del aparato. Para colmo, completamente desnudo, como un lechón cualquiera. Por suerte no se les había ocurrido atravesarme con el asador, como suelen hacer con los pollos, y además las brasas del fogoncito abierto despedían un agradable calor, que hacía más tolerable mi total desnudez, tan inadecuada en realidad a la estación. Un hombre de anchas barbas negras, vestido como un gitano, hacía girar en esos momentos la manivela del asador, con un lento movimiento circular que me permitía observar más cómodamente todo lo que ocurría en torno.

En realidad debían de ser todos gitanos; las mujeres ostentaban gruesas trenzas negras, y los hombres unos bigotes exagerados que se prolongaban hasta las patillas, formando una especie de barboquejo negro a través de la cara fascinerosa. "¿Estarán por comerme?", me preguntaba yo, con más curiosidad que temor, habiéndome enseñado la experiencia que el destino ama demasiado los golpes bajos e inesperados; basta estar por lo tanto moderadamente atento para que se desinterese por completo de nosotros: basta prever una desgracia para que la desgracia no ocurra. De todos modos, no me habrían comido crudo, y por ahora el fuego parecía más propenso a apagarse que a cocerme.

El hecho de no entender nada de lo que decían, si bien por una parte me evitaba oír quién sabe qué tonterías y groserías, por otra parte era un inconveniente: ante todo, porque me resultaba imposible descubrir, por más que escrutara las hoscas facciones de los gitanos, si se habían propuesto rendirme alguna especie de exótico homenaje, o sencillamente asarme para devorarme, siguiendo un rito bastante difundido entre ciertas tribus salvajes, que una vez al año se comen a su rey para fortificarse y purificarse mágicamente incorporando a sus viles organismos las preciosas entrañas, testículos y demás adminículos del soberano. Verdad que yo no era el rey de nadie, todavía; pero mi clarísimo linaje muy bien podía haberles inspirado esta peregrina idea: así como el populacho me había elegido Rey del Carnaval, así ellos, habiéndome rescatado de las aguas de la fuente —en circunstancias para mí todavía oscuras, ya que en el momento del rescate me encontraba, por así decir, en las nubes—, me habían probablemente nombrado Rey de los Gitanos.

De todos modos la idea no me gustaba nada, y les grité que me desataran y me devolvieran mis ropas; inexplicablemente, en vez de obedecerme, apareció un jovencito apenas vestido con un taparrabos de piel de leopardo, que sin decir esta boca es mía se puso a echar carbón y hojas

secas en el fuego. Las llamas crepitaron, y ya estaban por alcanzarme, con las consecuencias que fácilmente son de imaginar, cuando una verdadera horda de cerdos salvajes, que impelidos quizá por qué misterioso instinto habían aprovechado justamente ese momento para bajar de la montaña, atravesó el parque del restaurante, dispersando a los gitanos y derribando todo lo que encontraban a su paso, asador incluido. Por suerte fui a caer adentro de la canasta del carbón, que el adolescente del taparrabos había dejado al lado del fuego, lo que me salvó de ser pisoteado por los salvajes animales.

No terminó allí la cosa. El carbón era sucio y lleno de puntas cortantes, para peor entremezclado con astillas de leña que a cada movimiento que yo hacía me pinchaban las carnes desnudas. Atado como estaba todavía a la varilla del asador, salir de la canasta con la ayuda solamente de mis brazos, musculosos pero cortos, habría sido tan inútil como trabajoso; por otra parte, dormir así desnudo bajo los altos árboles no era una idea que atrajera, aun suponiendo que con filosófica paciencia me decidiera a extraer del canasto, con la mano que en la caída se me había por suerte liberado de los alambres, los trozos de carbón y de madera que tanto me fastidiaban. En este dilema estaba, cuando empezó a llover, primero despacio y después con tanta fuerza que en cierto momento hasta cayó granizo, unos pedazos de hielo gordos como huevos de paloma que amenazaban llenar el canasto y cubrirme totalmente; pefo por suerte el granizo duró poco, y con el calor del cuerpo los trozos de hielo terminaron por fundirse. Al rato empecé a estornudar; por más que lo intentara, no conseguía distraerme pensando en mis problemas filosóficos favoritos. A ratos me asomaba al borde de la canasta, pero no se veía un alma: el restaurante había apagado todas las luces, y de los gitanos y los jabalíes no quedaban más rastros que una gran confusión de mesas derribadas y papeles mojados.

Así pasé la noche, maldiciendo la estúpida idea que había tenido de salir de casa para ver si el contacto con mis semejantes me revelaba el sentido del universo. Cuando vinieron a buscarme los emisarios de mis tías, angustiadas por mi prolongada ausencia y sobre todo por la noticia de que un mayordomo había hallado a los lacayos Felpino y Tosco completamente borrachos en los alrededores de la plaza de la Catedral, era ya de día. Una semana me duró el resfrío, para no hablar de los arañazos y contusiones sufridos durante esa noche de perros; y no una sino mil veces, mientras yacía en mi camita adornada con plumas de avestruz y de faisán, juré no volver a intentar el más mínimo contacto con el populacho. Y debo confesar que por muchos años no me costó ningún esfuerzo mantener el juramento.

Discutidores no faltan en este mundo, personas que no sólo no se contentan con la opinión de sus interlocutores, sino que además pretenden, en cualquier ocasión que se les presente, imponer la suya propia, como si por el solo hecho de ser suya fuera más valiosa o más fundada; no me asombraría por lo tanto que, llegado aquí, alguien alzara la voz para objetarme que los hechos materiales, incidentes u ocurrencias personales del filósofo poco pueden influir en su visión del mundo, cuando ésta es un producto imparcial de la especulación introspectiva sobre la realidad que nos rodea. A esos disidentes me apresuro sin embargo a responder que en ningún caso dicha especulación es imparcial, y que nuestras ideas son desdichadamente una consecuencia directa de nuestra educación, de nuestro ambiente, de nuestras circunstancias. Demasiado se ha visto que la frustración, ya sea ésta de origen económico o simplemente sexual, conduce al marxismo; que el odio a los valores sociales o la afirmación de estos valores depende casi siempre de los sentimientos que en nuestro subconsciente infantil han sabido suscitar nuestros padres o nuestros familiares; que los hombres de baja estatura son en general más violentos; que las mujeres sin hijos escriben versos; que las personas de edad manifiestan una cierta propensión a creer en la inmortalidad del alma; y así sucesivamente.

No es raro por lo tanto que el recuerdo de mis aventuras carnavalescas me indujera a rechazar de plano la hipótesis de que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será dado comprender el enigma del universo. Para esa época había empezado sin embargo a llamarme la atención una hipótesis más atrayente. En pocas palabras, se trataba de la posibilidad de llegar al sentido recóndito de las cosas por medio del éxtasis místico; si la divinidad era, como decían mis tías las princesas, la única fuente de verdad, pues entonces lo mejor que podía hacer era tratar de comulgar con la divinidad.

Así fue cómo, después de haber leído y estudiado con detención las obras de los místicos más famosos de los siglos XVI y XVII, en parte por consejo de mis tías, y en parte por mi propia inclinación, ya manifestada durante la primera infancia, para no hablar de los años decisivos de la adolescencia, decidí un día renunciar francamente no sólo a los placeres del mundo material, como hasta ahora había hecho, sino también a los placeres del pensamiento sistemático, para sumergirme en los calmos y abiertos lagos de la pura contemplación. Con este propósito —no había pasado un año todavía del episodio más arriba mentado— me trasladé a un monasterio de la costa, un tranquilo asilo suspendido en la ladera boscosa de unos montes que descienden casi a pico hasta el mar, eternamente agitado por los vientos contrarios característicos de la región.

Desdeñando sin embargo el consejo de los monjes, todas las tardes me

hacía trasportar en mi sillita de ruedas hasta un promontorio que sobresalía a gran altura sobre los acantilados de la costa; allí me dejaban solo, bien envuelto en mi bufanda blanca, sumido en la pura contemplación del crepúsculo y de la inmensidad de la naturaleza en general. En realidad, tanto los monjes como los textos místicos, que en esa época constituían mi única lectura, me recomendaban insistentemente la conveniencia de entregarme a la contemplación, siempre que me fuera posible, encerrado entre las cuatro paredes de mi diminuta celda; pero hasta el momento este forzoso encierro no me había dado ningún resultado digno de mención: abandonado a mí mismo, entre esas paredes blancas y sin adorno, si se exceptúa una horrible cruz de madera comida por la polilla, me aburría espantosamente, y en vez de ser visitado por las prometidas iluminaciones, después de una o dos horas de mirar la cruz terminaba durmiéndome, masturbándome o leyendo algún místico divertido, especialmente los españoles que describen la unión con la divinidad en términos francamente eróticos y a menudo excitantes.

En cambio frente al mar —si bien no me fuese dada en ningún momento la prometida trasfiguración, el éxtasis que por fin me permitiría contemplar la realidad frente a frente, y no como en un espejo oscuro— el mero espectáculo de las nubes, de las sombras que éstas proyectaban sobre las olas, y de las mismas olas, bastaba para entretenerme durante horas. Nervioso y difícil de carácter como soy por naturaleza, no puedo decir que el magnífico espectáculo de ese mundo virgen me concediera inmediatamente la posibilidad de comulgar con su infinita calma, la calma grandiosa de todo lo que se mueve sin obedecer ni a directivas ni a finalidades; pero de todos modos debo confesar que en ninguna parte me había sentido más cerca del anhelado éxtasis contemplativo que en ese promontorio sólo habitado por las águilas marinas.

Allí estaba pues un día, admirando un sol pálido que se sumergía no exactamente en las aguas sino en una faja azulada de nubes, que como una zona vaporosa ceñía el horizonte, cuando de pronto, con un estremecimiento avieso cuyo recuerdo todavía me hiela la sangre, todo el promontorio sobre el cual me encontraba se desprendió del flanco de la montaña y se precipitó a pico en el mar. En realidad, el desastre no me habría tomado tan de sorpresa (ya que hacía por lo menos media hora que mis oídos, aunque sordos, percibían la interna vibración de unos desgarramientos o crujidos premonitorios, a menudo acompañados de un rodar de piedras y escombros desprendidos de la pared de roca), si no hubiera sido justamente por ese estado singular de alejamiento de las cosas terrenas en el cual el esfuerzo de contemplación me había sumido. Es más: extasiado en la serena intemporalidad de ese crepúsculo inmóvil, una especie de presentimiento, incapaz sin embargo de expresarse en pa-

labras, parecía anunciarme que por fin estaba por producirse en mí la soñada trasfiguración, la revelación de la Verdad. La sangre empezaba a hervir en mis arterias, el pulso se me aceleraba, el vaivén de las olas se hacía cada vez más lejano e indistinto; y no me habría asombrado si me hubieran dicho que en vez de estar sentado en mi sillita con ruedas en realidad estaba flotando sobre una nube. ¿Qué podían importarme en ese momento, por lo tanto, esas vibraciones y esos guijarros que se soltaban de las grietas para hundirse sin ruido en la vorágine inaudible del oleaje espumoso? ¡Ah, quién se hubiera imaginado que en el instante mismo en que yo creía por fin desprenderme de la tierra, era la tierra la que se desprendía de mí!

No había casi terminado de percibir el desgarramiento definitivo, cuando ya me encontraba cincuenta metros más abajo, al nivel del mar. Cómo fue en realidad mi caída, cómo se produjo el derrumbe, no sabría explicarlo, dado que no se encontraba en las cercanías testigo alguno que supiera más tarde describirme lo sucedido, y yo, por mi parte, sentado como estaba en la punta del promontorio, mal podía ver lo que ocurría debajo. Sólo sé que al final de la rápida caída, durante la cual la única sensación que pude experimentar fue la de un acelerado traslado en ascensor, mi sillita con ruedas se detuvo de improviso, con un golpe tremendo y seco; tuve la impresión de haber llegado al fondo del mundo, sentí que todos mis miembros se dispersaban por los aires, como si una bomba hubiera explotado en el centro mismo de mi cuerpo, y me desmayé.

Cuando volví en mí, el sol ya se había ocultado por completo detrás del horizonte velado, pero una vaga luz muriente subsistía todavía en las capas superiores de la atmósfera. Mi sillita se había deshecho, yo estaba sentado en el suelo sobre mi hermoso almohadón de cuero —que por suerte había amortiguado el golpe— con la cabeza caída entre las rodillas, y a mi alrededor saltaban las olas como perros alegres que saludan el arribo del amo; ni qué decir que ya me habían empapado todo de espuma. Detrás de mí se erguía el oscuro acantilado, del cual me separaba ahora un ancho brazo de mar, para colmo rabiosamente agitado. Y los negros escollos puntiagudos, en cuyo centro por un feliz milagro mi frágil persona acababa de desplomarse, aparecían enteramente cubiertos de horribles alimañas, también ellas negras, que se movían con fascinadora lentitud, como deseosas de acercarse al recién llegado, a la presa deliciosa y nutritiva que bien podía decirse caída del cielo: eran cangrejos, unos inmundos cangrejos negros que se trepaban los unos sobre los otros, a medida que iban emergiendo de los siniestros agujeros en cuyo interior al parecer vivían.

Si no enloquecí en esos momentos de absoluta desesperación, se lo debo sin duda a los horribles cangrejos que tan amenazadoramente me rodeaban. En efecto, ocupado como estaba en espantarlos con uno de los barro-

tes niquelados de la silla rota, mal podía detenerme a reflexionar en lo incómodo de mi posición: solo, con todo el cuerpo magullado por la caída, con mis dos piernas inútiles tendidas frente a mí como la cola hendida de una sirena, empapado de agua de mar en la oscuridad creciente de la noche que ya se descorría por el cielo como un telón de terciopelo. Y lo que es aún peor, incapacitado de oír el grito reconfortante de los monjes, que sin duda ya habrían venido a buscarme al promontorio, o mejor dicho al lugar donde poco antes se erguía el promontorio.

Sin duda el cataclismo había turbado profundamente, y tal vez enfurecido, a los cangrejos, porque de costumbre —por lo menos así me ha enseñado mi profesor de ciencias naturales— estos animales rehuyen el contacto con el hombre; en cambio los míos parecían más bien decididos a atacarme, y hasta diría a devorarme. Por suerte, cuando ya estaba cansado de aplastar cangrejos con mi barrita de hierro, apareció en el cielo una bandada excepcionalmente numerosa de águilas marinas, que se puso a revolotear sobre mi cabeza en cadenciosas evoluciones. Tal vez advertidos por el instinto, los cangrejos se apresuraron a esconderse en sus agujeros, o a lanzarse de costado al mar, dejándome en pocos segundos completamente solo en el escollo, bajo la amenaza sin embargo de las águilas marinas.

Estas aves son, como es sabido, negras y fuertes; moran en las anfractuosidades de la costa, y aunque a veces llegan a robar ovejas y cabras, especialmente cuando el hambre las apremia, en general viven de la pesca, sobre todo de atunes que salen a jugar en la superficie del mar. Seguramente me habían confundido con uno de esos peces, porque apenas me vieron allí abandonado, en el centro del escollo negro, se lanzaron sobre mí para aferrarme. Yo me defendía como podía, blandiendo en todas direcciones mi barrita niquelada con la izquierda, que es la mano donde tengo más dedos. Pero justamente cuando me encontraba más empeñado en la lucha con dos enormes águilas marinas a la vez, una tercera, más grande todavía que las anteriores, me atacó a traición y aferrándome por el cinturón me levantó por los aires.

Evidentemente, aunque soy más bien pequeño de proporciones, yo pesaba demasiado para el ave, porque de cuando en cuando descendíamos hasta rozar las olas; pero con un supremo esfuerzo de sus anchas alas el águila negra conseguía recuperar la altura perdida. De este modo me salvé varias veces de caer al mar, lo que me colocaba en la curiosa situación de tener que rezar por que a la infame bestia no le faltaran las fuerzas antes de tiempo. Por suerte llegamos en seguida a la gruta donde vivía el ave marina.

Era una ancha cavidad, a unos ocho metros sobre el nivel del mar, y en

ella el águila se había instalado un cómodo y abrigado nidito de ramas y algas, en cuyo interior brillaban, a la luz de la luna que ya empezaba a alzarse sobre el horizonte, tres grandes huevos blancos. Seguramente me había llevado allí para que, apenas nacieran sus polluelos, yo les sirviera de alimento; destino que al fin de cuentas no debía sorprenderme, ya que mis antepasados habían tomado parte en muchas aventuras y combates con águilas, y algunos de ellos hasta habían adoptado los orgullosos apodos de "Águila" y de "Hijo de Águila"; y un águila también campeaba victoriosa en el escudo de mi familia. Sólo que hasta ahora siempre se había tratado de las otras águilas, las de tierra, pájaros de más respetable tradición; en cambio en el nido de ésta (y seguramente lo mismo debía ocurrir con los nidos de todas sus compañeras) reinaba un olor tan fuerte a pescado podrido que en un primer momento creí desmayarme.

Pronto me acostumbré sin embargo al mal olor de la gruta. El águila me había dejado a un costado, como quien deja una bolsa de patatas al regresar del mercado, y a continuación se había acostado tranquilamente sobre los huevos. Desde allí me miraba, con una expresión pensativa de gallina burguesa, que en otras circunstancias menos patéticas me habría sin duda divertido sobremanera; se trataba, al fin de cuentas, de una pobre ave campesina que cumplía sus deberes familiares: incubar los huevos, ir a buscar la comida para los hijos. No había en ella, evidentemente, ninguna malignidad, y por eso mismo me prometí, suponiendo que consiguiera salvarme de mi difícil situación, no olvidarme de hacerle mandar alguna cosita, por ejemplo un cabrito o un atún recién pescado, como una especie de recompensa, ya que después de todo me había salvado de los cangrejos, y también para que sus aguiluchos no vinieran al mundo completamente desprovistos de alimento.

De todos modos, lo importante por el momento era escapar de la gruta. ¿Las aves, cuando empollan, estarán siempre despiertas?, me preguntaba yo, con curiosidad no solamente académica. Y suponiendo que el horrible bicho se quedara de pronto dormido, ¿cómo podía aprovechar su desatención? Debajo de la gruta rugía el mar enfurecido; encima y a los costados, solamente se divisaba la pared desnuda del acantilado. Teniendo en cuenta que no dispongo de tanta libertad de movimientos como las personas a quienes la suerte ha concedido la prerrogativa de poder trasladarse de un lugar a otro con la ayuda de las piernas; teniendo en cuenta que en última instancia no soy más que un ser humano como los demás: débil, impedido, sordo y casi ciego, abandonado a la merced de las circunstancias, una voluntad insegura plantada en un cuerpo inadecuado, una ilusión de orden y de existencia en medio de un caos de desorden y de inexistencia, un suspiro de la naturaleza, y para peor un suspiro incompleto, ¿qué probabilidades tenía de salvarme? Prácticamente ninguna; hoy o ma-

ñana o dentro de diez años, esta irregularidad del cosmos que es mi persona estaba destinada a borrarse, a desaparecer bajo las siempre renovadas avalanchas de fenómenos y manifestaciones que componen la majestuosa, in-conmovible indiferencia del universo.

Mejor entonces desaparecer así, comido por las águilas, lejos de todo testigo humano, frente al mar, frente a la luna tormentosa, ignorado como una ola que se forma y se extingue y cuyo paso nadie registra, porque al fin de cuentas no es más que un ordenamiento casual y momentáneo de materia insensible; lejos sobre todo de inmerecidos afectos y de erróneos respetos, lejos de cualquier sentimiento; lejos en fin de la falsa vida que me habían inventado los hombres.

Y en ese momento, delante del mar de mercurio que la luna y la espuma adornaban con superior indiferencia, vigilado por un águila, suspendido entre el cielo y los escollos en una gruta que hedía desesperadamente a pescado podrido, me pareció entrever una especie de verdad, un vislumbre de verdad, un pliegue por así decir de la túnica inconsútil de la Verdad que hasta entonces me había eludido. Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia. Ante esa inmensidad de la nada, ni siquiera el águila marina era importante, ni siquiera el mar, ni siquiera la roca, ni siquiera la luna. Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica.

Pero esto duró sólo un instante, porque algo acababa de aparecer sobre las olas, frente a la gruta: era una barca de pescadores, con varios monjes a bordo, que escrutaban ansiosamente los escollos al pie del acantilado, para ver si descubrían algún rastro de mi presencia. En cuanto los vi, me asomé al borde de la cavidad y les hice señas con la bufanda blanca. Los monjes me divisaron en seguida, y rápidamente, con ese sentido de las cosas prácticas que sólo poseen los hombres de vida sencilla, ingeniaron un plan de rescate. No los vi alejarse, porque apenas había conseguido hacerles notar mi presencia, cuando ya el águila se había levantado del nido y tirándome del cinturón con el pico me arrastraba nuevamente hacia el interior de la gruta.

La espera sin embargo no fue larga. Ya me disponía a acurrucarme en un rincón, para protegerme por lo menos del viento que traspasaba mis ropas empapadas, cuando frente a la entrada, recortándose sobre el cielo iluminado por la luna, apareció un joven pescador, suspendido de una sogá. Sin decir una palabra, el hombre entró en la cavidad, me tomó en sus brazos poderosos, y se volvió por donde había venido; curiosamente, el águila marina no hizo nada por retenerme: se quedó donde estaba, em-pollando sus tres huevos, con la misma expresión de siempre, una ex-

presión de gallina sería que a veces vuelvo a encontrar en la cara de las jóvenes esposas encintas, próximas al parto, y que indefectiblemente me recuerda la facilidad con que esas jóvenes madres me ofrecerían de alimento a sus hijos, si les presentara la oportunidad, y si los recién nacidos comieran carne humana.

Mi reacción, una vez repuesto del susto y del frío de esa noche fue, como siempre, característica: me compré una hermosa peluca rubia, con una aureola de sedosos y dorados bucles, y decidí dar una gran fiesta en el palacio, decisión que sorprendió grandemente a mis tías. Y más aún se sorprendieron cuando les expliqué que me parecía llegado el momento de cambiar de vida: no era posible dejar que la incuria y el olvido siguieran herrumbrando el escudo de mis mayores; ya que la suerte y la prudencia en las inversiones habían hecho de mi familia una de las más ricas del país, era sin duda injusto que el fasto de nuestra casa se mantuviera tan por debajo de nuestros medios. Por lo tanto, ordené que todas las noches una profusión de luminarias alumbrara la fachada del palacio, y que todos los días, a mediodía, mis lacayos sirvieran una escudilla de sopa y un plato de guiso o de asado a los pobres del barrio.

Lo poco que de la realidad del universo me había sido dado entrever en la cueva del águila, me había impresionado como una revelación total. Ha dicho un poeta que nadie puede soportar demasiada realidad; con un atisbo solamente, todo mi mundo metafísico se había subvertido. ¡Qué absurdo seguir preguntándome, como lo había hecho hasta entonces, si el único camino a la Verdad era el sadismo, o el amor a la humanidad, o la pasión, o el escepticismo, o la ciencia objetiva, o la actividad febril, o el poder, o la perfecta obediencia, o el placer de los sentidos! Todos los caminos eran buenos, puesto que la sola realidad era el caos o su equivalente, la nada, y a la nada, tarde o temprano, llegaremos todos.

Lo mismo daba entonces llegar cantando y bailando. Ciertamente yo bailar no podía, pero podía hacer bailar a mis invitados. Y así empezó la larga serie de fiestas que habría de ser por muchos años el comentario obligado de todos, jóvenes y viejos, ricos y pobres. Porque también los pobres participaban en estas ocasiones de regocijo, a veces desde afuera, y a veces también desde adentro. Poco a poco, mi nueva vida de lujos y diversiones fue revelando en mi carácter inclinaciones y capacidades hasta ese momento insospechadas; y en especial el gusto de la mistificación.

Tanto es así que la historia de mis mistificaciones se confunde, en el curso de los últimos quince años, con la historia de mi país. Todo empezó de la manera más infantil. En una fiesta, cada cuatro bailables la orquesta repetía (naturalmente, por orden mía) un viejo vals que nadie podía soportar: poco antes de medianoche todos los invitados se habían ido, ale-

gando dolores de cabeza u otros pretextos, pero en realidad casi enloquecidos por las repeticiones del odiado vals. En otra ocasión, los refrigerios eran un poco más salados que de costumbre, y los refrescos y bebidas contenían una fuerte proporción de alcohol, de modo que unas dos horas después de iniciada la reunión todos los invitados estaban ebrios, y el duque R. orinó en el centro del gran salón. Otra vez hice tender un alambre finísimo a través del arco de entrada al gran salón, a unos treinta centímetros del piso: uno tras otro, a medida que iban llegando, mis encofetados huéspedes terminaban en el suelo. Esta broma fue muy festejada, pero a mí en cambio me pareció demasiado pueril, y cuando la vieja marquesa de L. se rompió un brazo, ordené inmediatamente que retiraran el alambre.

En realidad estos inocentes e imprecisos intentos no eran más que una preparación; ni siquiera yo sabía en el fondo cuál era la verdadera intención que me llevaba a obrar así. Porque muchas veces procedemos obedeciendo a impulsos no formulados, y sólo cuando nos detenemos a pensar en los motivos de ciertos actos nuestros, al parecer inexplicables, logramos —aunque no siempre— vislumbrar la secreta finalidad que nos induce a cometerlos. Hasta que un día comprendí: mi profunda fe teleológica, desde aquella noche en que me había sido revelada la verdad, se había convertido en una especie de religión del Caos, del cual yo ahora, con el poder de mis riquezas y el prestigio de mi casa, me sentía algo así como supremo sacerdote. Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misionario el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino.

Fue entonces cuando me decidí a organizar mi primera fiesta realmente caótica. Ante todo, los lacayos tenían orden de no conducir a los invitados directamente al gran salón, sino a las diversas dependencias del palacio, cada uno a un lugar distinto: al cuarto de las lámparas, a la cocina, al dormitorio de una mucama en el último piso, a la capilla, al gallinero. Allí los dejaban, que se arreglaran como pudieran. Para los que a pesar de todo lograban llegar al gran salón, donde ni yo ni nadie de la familia los esperaba, la orquesta debía tocar piezas de baile que empezaban normalmente, para volverse cada vez más lentas, hasta un punto en que el baile se hacía imposible. Los criados ofrecían atrayentes refrigerios, en las tradicionales bandejas de plata, que luego resultaban ser —pero no siempre, porque entonces no habrían causado tanto efecto— sándwiches de gusanos, albóndigas de aserrín, o bocadillos de tajadas de víbora. Además circulaban por los salones labradores y mozos de mercado, con sus ropas de trabajo, y una multitud de obreros que efectuaban reparaciones en las puertas, los techos y los muebles de las habitaciones, sin preocuparse por la presencia de la flor y nata de nuestra aristocracia. En los jardines

hice instalar además una cantidad de trampas: pozos disimulados con hojas, lazos atados a las puntas de los árboles, jaulas como cenadores que se cerraban apenas entraba en ellas la pareja adúltera deseosa de aislamiento.

La fiesta en cuestión fue un gran éxito; superado el primer momento de desconcierto, los invitados se entregaron a la exploración del caos con renovadas energías y —exceptuando, claro está, a los más ancianos y a los hipócritas, que se retiraron en seguida— tanto se divirtieron que era ya de día cuando hubo que echarlos con mangueras y regaderas, porque no querían irse. Pero yo, en cambio, no estaba plenamente satisfecho del resultado: me parecía que al fin de cuentas era una fiesta un poco más movida que las anteriores, y nada más. Nada, en verdad, que pudiera compararse con un verdadero caos. Debía refinar mis métodos, aplicar en mayor escala mi ingenio; debía, sobre todo, convertir a los infieles: no era admisible que los huéspedes se volvieran a sus casas, a proseguir la existencia ordenada de todos los días. Debía introducir el azar hasta el fondo mismo de sus vidas.

Una empresa imposible; es decir, imposible para cualquiera que no contara con mis infinitos recursos y mis casi infinitas energías. Creo, aunque más no fuera porque lo he demostrado, que con suficiente dinero y suficiente voluntad son pocas las cosas que no se pueden obtener en este mundo. Y con paciencia; porque no fue a la primera fiesta, ni a la segunda, que di con el verdadero método que me permitiría llevar adelante mi plan de confusión, sino mucho después, como resultado, por un lado, de la observación y, por otro, de la práctica. Pero una vez hallado el método, lo demás era fácil.

Mi método consistía, ni más ni menos, en una imitación, sólo que mucho más confusa, de la vida: si la única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión y la continua disolución de las formas en la nada para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución, no hacía falta exprimirse el cerebro inventando artificios: bastaba ofrecer a mis huéspedes una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre, para sumirlos en el caos.

Alguien podría objetarme que ya la fiesta en sí era una imagen desordenada de la vida, y que por lo tanto bastaba dejarlos que hicieran lo que quisieran para que ellos mismos, sin ayuda de nadie, se encargaran de crear el caos, de difundirlo y de mantenerlo. Hasta cierto punto la objeción es válida: sólo que parecería pasar por alto un detalle importante: el hecho de que mis invitados, una vez en mi casa, no hacían nunca lo que querían, se comportaban de acuerdo a normas que no habían inventado ellos, normas impuestas por la tradición, siempre conservadora; es decir, opuesta al azar. Y en consecuencia, apenas se hallaban en mi

presencia, o mejor dicho en presencia de los demás, cesaban, por así decir, de vivir, se convertían en muñecos, en prototipos, en abstracciones. Había ante todo que hacerlos vivir.

Fue así cómo mis huéspedes empezaron a encontrarse con toda clase de sorpresas, algunas agradables y otras en un primer momento desagradables. En un rincón del gran salón se exhibía una multitud de jóvenes desnudas que se ofrecían graciosamente a los caballeros, y también a las damas; en otro rincón, los más fuertes y hermosos mocetones de la ciudad, vestidos con ropas deportivas, e igualmente promiscuos y accesibles, competían en atracción con las mencionadas jóvenes. A continuación surgía una especie de capilla, donde los concurrentes podían recibir los consuelos de varias religiones al mismo tiempo, y sin solución de continuidad seguía un comedor espléndidamente provisto de manjares y licores; un mercado de objetos usados, donde los huéspedes podían entregarse libremente al dulce vicio de comprar y vender ropas y adornos; un pequeño banco, donde depositar el producto de las transacciones, y una sala de juegos de azar, donde disiparlo; rompecabezas y ajedreces para los más reposados, aparatos de gimnasia y mesas de ping-pong para los más inquietos; teléfonos y altoparlantes para los habladores, niños recién nacidos en sus cunas para las mujeres de instintos maternales. Y todo esto mezclado, superpuesto, confundido; había para todos, y si alguien pedía alguna cosa, mis criados tenían orden de procurársela inmediatamente.

Uno de los primeros resultados de esta primera liberalidad fue que, por lo menos mientras se encontraba en mi casa, nadie era lo que había sido hasta el momento de entrar: los más eminentes políticos se volvían peluqueros de señora, los actores de teatro salían al jardín a jugar a la pelota con los cocineros, las libertinas famosas resolvían problemas de ajedrez. Naturalmente, esta transformación no tenía lugar en seguida: porque si bien es cierto que nadie es lo que quisiera ser, también es cierto que son muy pocos los que saben lo que realmente quisieran ser. Poco a poco, a medida que asistían a mis fiestas, y a medida también que éstas se hacían más complejas, más totales, las personas iban aproximándose a su verdadero ideal.

Y esto, aunque en un principio no se contaba entre mis intenciones, me los volvía cada vez más esclavos, más sumisos, más supeditados a mi voluntad. Es así que cuando, satisfaciendo uno de los tantos anhelos tácitos que yo me entretenía en descubrir en los ojos de mis invitados, me decidí a incorporar a las ya múltiples actividades del salón una "salita de conspiradores", éstos terminaron por derribar al gobierno constituido para instaurar otro, cuyos componentes eran todos asiduos concurrentes a mis fiestas, lo que en poco tiempo me convirtió en virtual dictador del país. Privilegio que en realidad yo no había buscado, ya que soy el pri-

mero en reconocer que el poder es un vano espejismo, una ilusión organizada; pero que de todos modos me servía para dar un carácter más oficial a las fiestas. Las cuales fueron así adquiriendo proporciones nunca soñadas.

En mi primera época, o sea el período de las bromas inocentes, muchos personajes de la aristocracia y de las clases gubernativas, ofendidos por alguna trivialidad de mi invención (por ejemplo: porque al salir se habían encontrado un monito en el sombrero, o sencillamente cuatro terrones de azúcar en el bolsillo de la capa), preferían mantenerse alejados de mis fiestas, y algunos ni siguiera se excusaban de no poder venir. Pero con el correr del tiempo la curiosidad fue más fuerte que el orgullo. No en vano he hablado de una religión, la religión del caos; porque, en efecto, sólo podría dar una imagen adecuada de lo que ocurría recordando la curiosa observación de una de mis viejas tías: que, tarde o temprano, todos se convertían a mis fiestas.

Sin excluir, por supuesto, al pueblo. Al principio me conformaba con dejar entrar a algunos grupos de vecinos, escogidos entre los centenares de curiosos que al anuncio de una fiesta indefectiblemente se agolpaban frente a las verjas del palacio: costureras, pequeños comerciantes, repartidores de pan, soldados, o sencillamente obreros de alguna fábrica cercana. Estos intrusos se diseminaban, al principio con respeto y desconfianza, luego con creciente aplomo, entre los más refinados exponentes de nuestra aristocracia, que empeñados cada uno en su peculiar diversión ni siquiera se daban cuenta de esta contaminación social, de esta nueva confusión que en otras circunstancias les habría parecido intolerable. Gradualmente fui aumentando el número de estas personas que no habían sido invitadas oficialmente; por suerte el palacio era grande, y en caso necesario podía extender la fiesta a las casas y las calles contiguas.

Mientras tanto, en una sillita de manos criselefantina, mandada hacer especialmente para estas ocasiones, yo me paseaba entre mis huéspedes, con mi peluca rubia y mi severo smoking de seda negra, los cinco dedos de las manos cubiertos de piedras preciosas, y un dictáfono portátil a mi lado, con el cual grababa las conversaciones y los comentarios, para después oírlos amplificados por medio de un aparato especial que se aplicaba directamente sobre la caja craneana. Por suerte, y en esto me parecía advertir la mano de la Providencia, desde la noche terrible en que había tenido la visión del caos universal en la gruta del águila marina, mis ataques epilépticos habían cesado completamente, y ya no era tan fácilmente presa de resfríos como antes. Gozaba, a decir verdad, de una salud de hierro; de modo que en ninguna ocasión me encontré impedido de asistir personalmente a las fiestas que con tanta asiduidad organizaba.

Las cuales me ofrecían, como es de imaginar, motivos continuos y siem-

pre renovados de satisfacción; sobre todo cuando se me ocurrió la idea de soltar entre los invitados no solamente personajes reclutados entre las clases más bajas de la sociedad, sino también animales: perros, gatos gallinas, patos y pavos; ovejas, cabras y lechones; papagallos, palomas, perdices, y uno que otro caballo. Con el agregado, más tarde, de algunas bestias salvajes moderadamente peligrosas, que hice traer del jardín zoológico nacional.

Provistos de escopetas, que mis mismos lacayos les ofrecían, los apasionados de la caza se pusieron naturalmente a cazar en el interior del palacio, lo que provocó de inmediato numerosos heridos, y me permitió agregar al ya complicado servicio de las fiestas un puesto de primeros auxilios que, a causa sobre todo de las mordeduras de las bestias, pronto adquirió proporciones de hospital. Pero una vez instalado el hospital, nada me impedía organizar modestos accidentes, pequeños asaltos de bandidos, y hasta algún incendio en las casas de los alrededores (ya que para esta época las fiestas abarcaban todo el barrio). Recuerdo que me sorprendió la extraordinaria cantidad de financieros que se presentaban como voluntarios para desempeñar el cargo de bomberos, al parecer no solamente llevados por la secreta ambición de vestir el llamativo uniforme rojo con galones verdes.

En una antigua iglesia de esta ciudad puede verse un fresco medieval llamado "La danza de la Muerte"; en él, el anónimo pintor, movido por quién sabe qué impulso profético, parecería haber querido representar una de mis fiestas. Sólo que en el fresco en cuestión quien conduce la danza es la Muerte, y en mi palacio era yo quien la conducía. Por lo demás, los personajes son los mismos, fijados para la eternidad en las mismas actitudes: la vieja apergaminada que se abraza al jovenzuelo inexperto, el invertido que se depila las cejas frente al espejo, el avaro que cuenta sus monedas y el ebrio que rueda bajo la mesa, la beata que se planta el cilicio en las carnes y la Venus que se acuesta con el mono.

Fue justamente delante de este famoso fresco, mientras reflexionaba una mañana en la extraordinaria semejanza entre la danza imaginada por el pintor y la fiesta permanente que pocos días antes un decreto mío acababa de extender —respondiendo a los innumerables pedidos de los pobladores— a todo el perímetro metropolitano, cuando surgió en mi mente la duda. Hasta ese día había creído ser yo el que conducía la danza, pero ¿quién me aseguraba que no fuera en realidad una presencia invisible, como tal vez lo era la Muerte en el fresco medieval? ¿Acaso no era yo también una figura del fresco? ¿Quién, si no yo, era ese rey sentado en un trono al borde del abismo, a punto de precipitarse en el vacío, empujado por la misma multitud de sus cortesanos enloquecidos?

Y esa fiesta permanente de ficción y extravío que algunos días antes

tan generosamente yo había decretado, ¿qué sentido podía tener sino el de un retorno a la vieja vida, rutinaria y al fin de cuentas ordenada, de antes? ¿Qué importaba si ahora los verduleros eran ex marqueses y los bomberos ex financieros? ¿qué importaba si el verdugo había sido obispo y los ministros basureros? El caos era siempre el mismo; el viejo orden sólo se había llamado orden porque al hombre le encanta usar esa palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos. El fresco que tenía delante de los ojos me demostraba que no bastaban cinco o seis siglos para cambiar la fisonomía del hombre; probablemente cuarenta siglos antes Venus ya se acostaba con el chimpancé, y la humanidad danzaba al borde del abismo, y alguien se hacía la ilusión de dirigir la danza.

Nadie, en efecto, advirtió cuándo el estado de fiesta permanente se convirtió en estado de normalidad. Los más habían perdido la memoria, o preferían creer que la habían perdido, ya que lo que ahora hacían todos los días estaba más de acuerdo con sus verdaderas inclinaciones. Ninguna condesa vino a verme para quejarse de su obligada reclusión en un lupanar; ningún escritor abandonó la pocilga que le había sido confiada en calidad de porquerizo; los almaceneros no eran menos atentos que sus predecesores en sus nuevas obligaciones de sacerdotes, y en la función de la Opera los jockeys no cantaban con menos brío que los pretenciosos tenores y barítonos de antes. Y yo, por mi parte, no encontré mayor dificultad, con el correr de los años y el acumularse de la experiencia, en resignarme a desempeñar el papel de gobernante justo, laborioso y progresista.

JUAN RODOLFO WILCOCK

## LOS ULTIMOS DIAS DE DOSTOIEWSKY

Estaba terminando de escribir *Los Hermanos Karamazov* cuando a Dostoiewsky le sobrevino esa fatiga que sobreviene a casi todos los escritores cuando se aproximan al fin de una obra larga. No era, desde luego, que se estuviera cansando de sus personajes: se trataba simplemente de que los prolongados meses de atención constantemente fija en la evolución de sus vidas —esas vidas tan cargadas de peligro y agitación— lo habían agotado. Durante tres años había trabajado de firme en el libro: escribía

de noche, con el tiempo contado, porque desgraciadamente el enviado del *Russky Vestnik* llegaba con gran regularidad. Estaba enfermo, y los médicos le habían pedido que descansara, pero aunque hubiera querido, o hubiera podido permitirse un descanso, sabía que habría sido imposible. Estaba volcando su vida entera en *Los Hermanos Karamazov*, todas sus experiencias, todo lo que sabía sobre sí mismo y sobre el pueblo ruso.

Era una larga historia, y a veces le parecía que la historia no tendría fin. Cuando se preguntaba cómo había empezado, se decía que había sido parte de su vida desde el comienzo. Era la historia de un asesinato, de un asesinato muy simple. Cuando era joven, su padre, un hombre de carácter impetuoso, había sido cruelmente muerto por unos siervos que nunca fueron juzgados, y por lo tanto nunca se había determinado la responsabilidad del crimen. En cierto sentido, *Los Hermanos Karamazov* era la historia del asesinato de su padre: era un intento de llenar el lugar del responsable, con Dostoiewsky mismo desempeñando el papel de asesino, atormentándose con su culpa, entregándose a ese pequeño foco de un rojo sangre, oscuro, donde se junta todo el horror. El asesinato lo fascinaba, y durante años había vivido en comunión imaginaria con criminales, declarando a veces como de paso, en alguna reunión, que él también había asesinado, que había violado niñas y cometido delitos aún más atroces. En realidad, había cometido innumerables delitos, había blasfemado con violencia extraordinaria y había hecho temblar los pilares del gobierno — pero sólo en sus novelas.

La historia, entonces, era una pesadilla compuesta de sus propios sueños, su propia carne, de aquellos a quienes tenía más cerca y a quienes más quería, y a veces descubrimos en ella la influencia de personajes de novelas anteriores. Alyosha Karamazov tiene mucho del príncipe Myshkin, y el talentoso Iván mucho de Raskolnikov. Una vez, estando en Florencia, Dostoiewsky había planeado una vasta epopeya en cinco tomos que se llamaría *La Vida de un Gran Pecador*, la cual pintaría la vida de un joven corrompido que huye del colegio y se ve complicado en un asesinato. Escapa a un monasterio, cae bajo la influencia de un sacerdote santo, se vuelve contra la religión, cree estar destinado a convertirse en el hombre más grande del mundo, y continúa cometiendo más asesinatos. Lo detienen, lo condenan a muerte, y a último momento se suspende la ejecución de la sentencia y lo envían a Siberia, donde prosigue su carrera de delitos, se mezcla con muchas mujeres, pero, una vez más, bajo la influencia de la religión, borra sus crímenes mediante una serie de grandes obras humanitarias. *La Vida de un Gran Pecador* no se escribió nunca, y sólo quedan unas pocas notas preliminares, pero en ellas, como en tantas otras notas de diversas épocas de su vida, hallamos las semillas de *Los Hermanos Karamazov*, que tanto tardaron en germinar.

En el otoño de 1880, cuando estaba terminando la novela, Dostoiewsky tenía cincuenta y nueve años, pero parecía mucho mayor. La epilepsia lo había consumido. Cuando se sentaba frente al escritorio y proseguía la tarea de la noche, iba empalideciendo y demacrándose cada vez más, hasta que a la madrugada, cuando se acostaba, parecía un esqueleto con marcadas ojeras bajo sus ojos grises y hundidos. En la frente ancha, en otro tiempo lisa, habían aparecido protuberancias y arrugas, y tenía las sienes también hundidas, como si las hubieran golpeado con un martillo. Todo él tenía aspecto frágil. La piel era fina como papel, los pómulos salientes, y los labios bien dibujados a veces temblaban inexplicablemente. Por cierto que estaba viejo, viejo y agotado, y muy cansado; pero quien lo observara de paso en la calle, cuando caminaba rápidamente, con los hombros ligeramente encorvados, podría creer que era un hombre mucho más joven. Durante todo el tiempo que había estado escribiendo *Los Hermanos Karamazov* no había tenido un solo ataque de epilepsia.

Desde luego que había padecido otros males: resfríos, fiebres, terribles ataques de asma, períodos de postración nerviosa durante los cuales le resultaba imposible escribir, imposible ordenar las ideas. En esos momentos solía mirar fija y tristemente la pila de manuscritos que estaba sobre la mesa, preguntándose si alguna vez podría terminar la novela. Para combatir el asma tomaba unas pastillas contra la tos llamadas pastillas Ems. Durante los períodos de abatimiento nervioso, sólo su mujer, Anya, podía acercársele. Anya era muy activa, tenía ojos grises y penetrantes y veinticinco años menos que su marido, a quien adoraba con devoción firme e invariable.

Noche tras noche trabajaba en su manuscrito, escribiendo precipitadamente con su mano fuerte y entumecida, garabateando a veces, dibujando los perfiles de sus personajes en los márgenes, de modo que sabemos exactamente cómo veía a esos personajes. Escribía a la luz de la vela: siempre tenía dos sobre el escritorio. Por lo general, había también un vaso de té con azúcar, que sorbía a intervalos — un vaso de ese té aceitoso y espeso le duraba toda la noche. En un cajón tenía algunas pasas, nueces, una caja de rahat-lucum y las inevitables pastillas. Cuando estaba inspirado, escribía sin interrupción durante tres o cuatro horas, y lo único que se oía era el ruido que hacía al mojar la pluma.

Su cuarto de trabajo era pequeño, tranquilo, horrible con ese aire de pasada grandeza. El escritorio de caoba, pesado, estaba colocado contra la pared, mirando a la puerta, porque Dostoiewsky tenía el temor de ser tomado desprevenido que tiene todo ex penado. Frente a ese escritorio había otro más pequeño, donde Anya o su secretario escribían lo que él les dictaba por la tarde o en las primeras horas de la noche. Justo detrás, mientras escribía, tenía un pesado armario en donde guardaba parte de

su ropa, incluso un gabán liviano, de verano, que invariablemente usaba en vez de bata. Encima del escritorio había algunas fotografías pequeñas de él y de su mujer. Sobre la otra pared, en un marco dorado, una reproducción de la Virgen de la Sixtina. Debajo de la Virgen, una cama turca, larga y baja. Las ventanas estaban cubiertas por pesadas cortinas, y el piso, por una alfombra descolorida — nada más. El cuarto era tan pequeño, tan helado y poco acogedor, que rara vez recibía en él a las visitas. Las recibía en cambio en la sala contigua. No era elegante ese departamento del N° 5 de Kuznechny Pereulok, situado en un sector poco distinguido de San Petersburgo: todo era viejo, de mal gusto, o comprado barato. Excepto algunos capítulos escritos durante las vacaciones de verano en Staraya Russa, *Los Hermanos Karamazov* fué íntegramente escrito en ese cuarto, tan frío como cualquiera de los descritos en sus novelas. Dostoiewsky era indiferente a las comodidades materiales: para él sólo existía el estudio inacabable de los Karamazov, la pluma, el papel blanco, las dos velas sobre la mesa y la certeza de que Anya estaba por ahí cerca.

Las vacaciones de verano habían terminado, y el invierno, que llega temprano a San Petersburgo, se estaba acercando. El escritor se aproximaba al final, pero todavía estaba lejos del final. Febrilmente revisaba, cotejaba, redactaba, cambiando escenas enteras, estudiaba el desarrollo de un argumento secundario casi intratable, reflexionaba sobre varios finales posibles.

La obra no avanzaba tan bien como había esperado. Los parlamentos del gran juicio son de calidad eximia. En los últimos capítulos parece haber luchado por alcanzar el lirismo que asoma a intervalos en *Un adolescente*, pero que entonces casi siempre se le escapaba. Hay signos de precipitación y una sensación de esfuerzo tal como podría esperarse en cualquier otra de sus novelas; pero en *Los Hermanos Karamazov* hay una música grave y sonora, y a Dostoiewsky le interesaba mantener un ritmo lento, una marcha firme y pesada hasta el final. A mediados de octubre escribía:

*He estado descuidando todo, hasta mis deberes más sagrados, para no hablar de mí mismo, con el único objeto de concluir mi obra. Son las seis de la mañana. La ciudad está despertando, pero yo no me he acostado todavía, y los médicos me dicen que no tengo que desgastarme a fuerza de trabajo ni estar inclinado sobre el escritorio durante diez o doce horas sin interrupción...*

Durante tres semanas más siguió trabajando, agotándose con revisiones constantes. El fuego se estaba apagando. Brilló por un momento en el grito admirable de Dimitri al final del proceso: "¡Juro por Dios y por el terrible Día del Juicio que no soy culpable de la muerte de mi padre!", y volvió a brillar en el último grito extático: "¡Viva Karamazov!", pero entre esos dos gritos hay muchos pasajes áridos en los cuales Dostoiewsky

parece dudar de sus propios fines. Gran parte del juicio es tan sólo periodismo: peor aún, es periodismo de segunda mano, ya que mucho se basa en informaciones de los diarios acerca del proceso a Vera Zasulich por la tentativa de homicidio del General Trepov en enero de 1878, mes en que Dostoiewsky empezó la novela. Cuidó en forma desusada de que su relato del juicio fuera exacto en todos los detalles, y hasta envió copias de los capítulos concernientes a unos abogados para que lo aconsejaran y los corrigieran. Le preocupaba la precisión, el procedimiento exacto, los métodos de la justicia. Nunca le habían preocupado esas cosas. Tres cuartas partes de la novela están escritas con esa claridad violenta e implacable de una imaginación indagadora que podía escarbar en las grietas más remotas del alma humana. Pero la claridad se estaba desvaneciendo, el periodista que había en él ocupaba su lugar, y se estaba volviendo descuidado.

También estaba mucho más enfermo de lo que sospechaba. Tenía extrañas fiebres y agitaciones repentinas parecidas a sus ataques de epilepsia. No exageraba al decir que trabajaba diez o doce horas por día, obligándose a un esfuerzo que le dañaba la espalda. Aun Anya, que pocas veces intentaba apartarlo del escritorio, se lamentaba de que estaba más ojeroso que de costumbre, y le rogaba descansara. Dostoiewsky se negaba a descansar. Tenía que terminar la novela, a cualquier precio. Por último, el 8 de noviembre llegó el enviado del *Russky Vestnik* y se mandaron imprimir los últimos capítulos. Con el manuscrito del epílogo, Dostoiewsky envió un mensaje al director diciéndole que se sentía mejor de lo que se había sentido desde hacía mucho tiempo, y que esperaba seguir escribiendo durante veinte años más. Le dijo a Anya que se tomaría un breve descanso, que dedicaría los próximos dos años al *Diario de un Escritor*, esa miscelánea de reflexiones y recuerdos que escribía esporádicamente cuando abandonaba las novelas, y que pasado ese tiempo empezaría el segundo tomo de *Los Hermanos Karamazov*. El primero se refería a los años medios de la década del 60; el segundo alcanzaría la época contemporánea.

Dostoiewsky había planeado su programa con un admirable sentido de la verdad de la situación. Estaba en la cima de su fama y su influencia. Todavía tenía deudas, pero la publicación del libro, que hasta el momento sólo había aparecido mensualmente en el *Russky Vestnik* en forma de folletín, probablemente le reportaría dinero suficiente para estar tranquilo por un tiempo. Tenía relaciones importantes en círculos cortesanos, donde los capítulos religiosos de las novelas habían sido recibidos con entusiasmo: y algunas damas distinguidas habían hecho un culto del santo Alyosha. Pobedonostzev, el Procurador del Santo Sínodo, hasta había insinuado que Dostoiewsky había cumplido una gran obra en pro del gobierno y de la iglesia, y que sus habilidades artísticas serían recompensadas "en los círculos más altos". Esperaba que la sola publicación del *Diario de un Escritor*

le proporcionaría lo suficiente para vivir. Tenía por delante dos años de ocio y la compañía de aristócratas cultos, porque la aristocracia, que veía en él al defensor de sus privilegios, lo reverenciaba tanto como los estudiantes, para quienes era una figura de protesta, el dirigente espiritual de "la conspiración contra el zar". Dostoiewsky no se veía ni como lo uno ni como lo otro. Era un profeta, que guiaba tanto a los aristócratas como a los estudiantes hasta un poco más cerca del Reino de Dios sobre la tierra.

Era un hombre sin modestia. Sabía que estaba en la cumbre de su fama y de sus facultades, y que el *Diario de un Escritor* sería escuchado en toda Rusia. Lo que no sabía es que le quedaban sólo dos meses de vida.

## II

El 5 de febrero de 1880 un ebanista de origen campesino, Stepan Khalturin, encendió una mecha unida a una carga de dinamita en una de las habitaciones del sótano del Palacio de Invierno y salió tranquilamente del edificio. Eran casi las seis y media de la tarde, y en la ciudad ya había oscurecido. A esa hora el zar se estaba preparando para comer en el gran Salón Amarillo, demorado por una recepción ofrecida al Gran Duque de Hesse y al príncipe Alejandro de Bulgaria, y no se hallaba en la comida cuando explotó la dinamita, que destrozó mil cristales de las ventanas y mató a once de los sirvientes y guardias del palacio. De los numerosos ataques terroristas al zar, ése fué el más espantoso y el que estuvo más cerca de lograr su objetivo.

Dostoiewsky, como todos en San Petersburgo, oyó la explosión, que lo inquietó profundamente. No simpatizaba con los rebeldes, sino que miraba con despego burlón la guerra entre la corte y los estudiantes. Temía sobre todo lo demás la caída en la anarquía, el gobierno caótico de un puñado de revolucionarios empedernidos que tomara posesión del poder careciendo de sentido de responsabilidad hacia la Iglesia o las tradiciones permanentes de Rusia. Admiraba al zar, y al mismo tiempo le resultaba inevitable pagar el tributo de una admiración callada por los estudiantes. Los comprendía muy bien. En *Los Poseídos* describe a un grupo de vehementes revolucionarios dominado por un rebelde talentoso y despiadado, para el cual le sirvió de modelo el famoso Sergey Nechayev, detenido y condenado a prisión perpetua en la fortaleza de San Pedro y San Pablo unos años antes.

Dos semanas después de la explosión en el Palacio de Invierno, Alexey Suvorin se presentó de visita en el departamento de Dostoiewsky. Era buen mozo, estaba bien vestido, había sido siervo, luego maestro, y a los cuarenta y un años había llegado a ser director del diario más influyente

de San Petersburgo. Lenin lo odiaba lo suficiente como para llamarlo "ese millonario sirvergüenza y terco que apoya a la burguesía". Chekov, que lo quería, decía: "Nunca nadie ayudó más a nuestros escritores rusos: a nadie debemos estar más agradecidos." Dostoiewsky confiaba tanto en él que solía cambiar con Suvorin sus pensamientos más ocultos.

Estaba trabajando cuando le anunciaron la visita, pero salió del estudio para reunirse con Suvorin en la sala. Este último observó que Dostoiewsky estaba traspirando como si acabara de salir de un baño turco.

Se saludaron, se sentaron junto a una mesa redonda, y hablaron de negocios. Buvorin era director del *Novoye Vremya*, y en sus prensas se estaba imprimiendo el *Diario de un Escritor*. Dostoiewsky liaba cigarrillos sobre la mesa. Parecía perdido en sus sueños. De pronto levantó la vista y dijo: "Dime, Alexey Sergeyevich, ¿qué harías tú si estuvieras mirando los retratos de la vidriera de Daziaro, y hubiera junto a ti otra persona que también finge mirar los retratos, y de pronto alguien viniera corriendo hasta él y dijera: '¡Pronto va a explotar el Palacio de Invierno! ¡Acabo de colocar una bomba!' ¿Qué harías tú?"

Suvorin sonrió. Otras veces había oído a Dostoiewsky decir cosas semejantes, y sabía que no esperaba de él respuesta alguna.

—Escucha —prosiguió Dostoiewsky—, ahí están esos dos hombres, tan agitados que no nos prestan atención, ni siquiera bajan la voz. Pero dime, ¿qué deberíamos hacer? ¿Deberíamos correr hasta el Palacio de Invierno y advertirles, o informar a la policía? Imagina que hay un alguacil parado ahí cerca. ¿Deberíamos ir y decirle que arrestara a los hombres? ¿Lo harías tú?

—No.

—Yo tampoco. Pero sigo preguntándome por qué. ¡En verdad que es una cosa terrible! Va a haber un crimen terrible. Seguramente deberíamos hacer algo. Cuando llegaste, estaba liando cigarrillos, pero todo el tiempo he estado pensando en esto, y pensé en todas las razones que me llevarían a impedir el crimen —razones de peso, esenciales— y luego pensé en todas las razones por las cuales no haría absolutamente nada. Y en realidad, es porque hacer algo sería perfectamente ridículo. ¿Por qué? Porque temería se me tomara por delator. ¡Imagínate! Voy al Palacio de Invierno, me miran, me preguntan y repreguntan, me ofrecen una recompensa, o tal vez sospechen que soy cómplice. Se publica en los diarios: "Dostoiewsky delata a los delincuentes." ¡Qué absurdo! Es una cuestión policial. Después de todo, les pagan para eso. Los liberales no me perdonarían jamás: me harían desesperar y me atormentarían hasta la muerte. En este país todo es anormal: por eso suceden estas cosas, y nadie sabe cómo comportarse, no sólo en las circunstancias más difíciles, sino en las más simples. Me gustaría escribir sobre esto. Podría decir gran cantidad

de cosas, agradables y desagradables, sobre la sociedad y el gobierno, pero es claro que no lo haré. ¡En Rusia no le está a uno permitido hablar de las cosas más importantes!

La conversación recayó sobre *Los Hermanos Karamazov*. Dostoiewsky insinuó que Alyosha se uniría a los revolucionarios y quizá cometería algunos delitos, pero no entró en detalles. Suvorin tuvo la extraña sensación de que su amigo realmente había visto a los revolucionarios que habían planeado la explosión del Palacio de Invierno pocos minutos después de la colocación de la bomba<sup>1</sup>. Por otra parte, como bien sabía, Dostoiewsky solía inventar escenas impulsivamente, introduciéndolas en la conversación como si realmente hubieran ocurrido. También estaba planteando un acertijo moral, y sus novelas estaban llenas de tales acertijos. Suvorin no insistió en una respuesta.

Once meses más tarde, durante el último de su vida, Dostoiewsky tuvo otra entrevista con Suvorin. Otra vez volvieron a discutir cuestiones de negocios, y una vez más la conversación recayó sobre *Los Hermanos Karamazov*. Suvorin insinuó que la novela prefiguraba muchas cosas futuras: estaba impregnada de una especial clarividencia, de un sentido pavoroso del destino que le esperaba a toda la nación.

—Tienes razón — exclamó Dostoiewsky —. Si crees que hay una gran clarividencia detrás de mi última novela, espera a leer la continuación. Estoy trabajando en ella ahora. Lo sacaré a Alyosha Karamazov de su santo refugio en el monasterio y haré que se una a los nihilistas. ¡Mi puro Alyosha matará al zar!

Suvorin no nos cuenta nada más sobre esa entrevista, y el mismo Dostoiewsky guardaba un silencio desconcertante acerca de la dirección que tomaría el segundo volumen. Tenemos sólo la prueba de sus cartas y las conversaciones casuales durante los últimos meses de su vida. El breve epílogo de *Los Hermanos Karamazov*, consistente en no más de veintitrés páginas en el número de noviembre del *Russky Vestnik*, había aparecido, intercalado entre un ensayo sobre los viajes por Europa de Pedro el Grande y un poema titulado "Un idilio londinense", de Robert Buchanan, y por entonces todo el mundo preguntaba por el segundo volumen. El nombre de Dostoiewsky estaba en todas las bocas. La gente hablaba de los Kara-

<sup>1</sup> Daziario era un negocio de fotografías situado en la esquina de la Nevsky Prospekt y la plaza del Almirantazgo. Se sabe que Stepan Khalturin se encontró con Zhelyabov, el jefe del partido revolucionario *Narodnaya Volya*, poco después de encendida la mecha. Khalturin, habitualmente impasible, estaba nervioso y excitable cuando se encontró con Zhelyabov, y era perfectamente capaz de divulgar su secreto. Es entonces posible que Dostoiewsky haya alcanzado a oír la conversación sostenida entre ellos.

mazov como si realmente existieran. Esas figuras trágicas ya habían entrado en la corriente de la literatura y de la conciencia rusas.

Dostoiewsky parece haber pasado gran parte de los primeros días de descanso meditando acerca del segundo volumen. A menudo hablaba de él con su mujer, entrando en bastantes detalles. En sus recuerdos, Anya menciona cómo discutía su marido ese segundo volumen "con gran vehemencia", pero en lo referente al proyecto que estaba tomando forma en su mente, sólo dice que "los personajes reaparecerían veinte años después, casi en nuestros días, y durante el intervalo se las habrían ingeniado para lograr grandes cosas." Dostoiewsky escribió a Pobedonostzev que el segundo tomo trataría de "un Cristo no crucificado". Esas afirmaciones son en realidad los únicos indicios que tenemos sobre la forma que revestiría el segundo volumen, aparte de algunas sugerencias que se encuentran en los pasajes proféticos de *Los Hermanos Karamazov*. Hay pasajes deliberadamente proféticos que pintan la suerte de los tres hermanos, y es razonable creer que Dostoiewsky tenía intención de que se cumplieran las profecías.

La intención de que en el segundo volumen Alyosha fuera la figura central es clara: el libro pintaría las tribulaciones de un hombre bueno en un mundo entregado al mal natural. Alyosha no era un santo, puesto que era un sensual como su padre y sus hermanos; pero alcanzaría la santidad. En uno de sus últimos encuentros el padre Zósimo había profetizado el rumbo que tomaría su vida:

*"Todavía tienes un largo camino por delante. Tendrás que casarte, también, y tendrás que pasar por todo eso antes de volver otra vez. Tendrás que hacer muchas cosas. Pero no dudo de ti, y por eso te envío al mundo. Cristo está contigo. No lo abandones y él no te abandonará. Este es el último mensaje que te doy; en el dolor busca la felicidad. Trabaja, trabaja incesantemente."*

Sobre tan escasos indicios los críticos alemanes han levantado edificios especulativos. Han resucitado las notas imprecisas para *La Vida de un Gran Pecador* con el propósito de cubrir de carne el esqueleto débilmente perceptible. Adivinamos que Alyosha se casaría con Lisa y regresaría, quizás herido o muy enfermo, al monasterio, donde acabaría sus días como el padre Zósimo, rodeado por un rebaño de niños que lo adorarían. Suvorin pensaba que Alyosha era un revolucionario empedernido, a quien sus crímenes llevarían al cadalso; Pobedonostzev creía que llevaría una vida santa y tranquila, derramando beneficios alrededor de sí. Es posible que ambos tuvieran razón en parte. También es posible que Dostoiewsky no tuviera ni la más remota idea acerca de la forma que por último cobraría su novela.

Ese invierno se lo ensalzó como nunca. En el verano, había sido el

disertante principal durante las celebraciones en honor de Pushkin que habían tenido lugar en Moscú, y su discurso, impreso en una edición especial del *Diario de un Escritor*, se citaba en toda Rusia. Su fama como autor de *Los Hermanos Karamazov* era sólo igualada por su fama como profeta que había anunciado la unión de todos los rusos en una era de hermandad y paz. Siempre que aparecía en público le pedían que recitara "El Profeta", el famoso poema de Pushkin. Empezaba a recitarlo con una voz baja y ronca, afirmándose poco a poco. El último verso "¡Inflama con tu palabra el corazón del hombre!" caía con efecto de trueno, sacudiendo el lugar, encendiendo el corazón de las gentes. Parecía un profeta; era un profeta; y en su presencia las gentes tenían conciencia de que nunca más aparecería otro como él.

Recitaba "El Profeta" en las reuniones de la condesa Sofía Tolstoy, la viuda del poeta, una mujer culta, inclinada a las funciones teatrales de aficionados — y Dostoiewsky convino en desempeñar el papel del santo asceta en la representación de la pieza de su marido, *La Muerte de Iván el Terrible*. Se trata de un papel sin importancia: el asceta aparece sólo una vez. Iván el Terrible está a punto de morir, y desvaría. Ha matado a casi todos sus amigos y cómplices, y de pronto recuerda que treinta años atrás había mandado a la cárcel a un asceta por profetizar su suerte. Iván ruega al ermitaño que lo ayude. El ermitaño contesta: "Llama a tus amigos." "No tengo amigos", dice Iván, "porque todos han muerto, o están desterrados, o se han pasado al enemigo. ¿Cómo es que no has sabido estas cosas?" Y el ermitaño responde:

*¿Cómo habría de saber? Mi celda era una cerrada  
Puerta contra el mundo, donde sólo el silencio  
Penetraba esas paredes oscuras y espectrales.  
Oía el rugido de la tormenta de Dios  
Y el débil toque de las campanas del templo.*

Hicieron bien en elegir a Dostoiewsky para ese papel: él había oído la tormenta de Dios y el toque de las campanas del templo, y durante muchos años había vivido oscuramente solo en su celda. Concurrió a los ensayos de la pieza, que se habría de representar el primer domingo de febrero.

El 16 de diciembre Dostoiewsky fue recibido por el zarevich, a quien le dio un ejemplar de *Los Hermanos Karamazov*. Ya se había encontrado extraoficialmente con él en algunas reuniones, pero ésta fue su primera presentación formal a ese hombre grandote y tumultuoso, de mejillas coloradas, que pronto ocuparía el trono. El zarevich era afable. Lo felicitó por el éxito de la novela e hizo algunas averiguaciones para saber si Dostoiewsky sería un preceptor adecuado para sus hijos. Las averiguaciones

no dieron ningún resultado, pero Pobedonotzev convenció al zarevich de que concurriera a una conferencia que Dostoiewsky daría una semana después. El zarevich se aburrió y se fue. A través del Gran Duque Constantino Constantinovich, sobrino del zar, hombre excepcionalmente dotado y que escribía excelente poesía, se estableció una relación más agradable con la familia imperial. Salvo Catalina la Grande, el joven Gran Duque era el único miembro de la familia imperial que tenía talento literario. Dostoiewsky lo conocía desde hacía por lo menos un año, y a menudo había comido en su palacio. Terminado *Los Hermanos Karamazov*, se renovaron las invitaciones a comer. Dostoiewsky se movía en círculos elevados. Todos los sábados por la noche se encontraba con Pobendonostzev para discutir sobre religión y política, y todos los domingos por la tarde había funciones de teatro en casa de la condesa Sofía Tolstoy.

Desde luego que había visitas menos eminentes, entre ellos el joven poeta Dimitri Merezhkovsky, que fue a verlo poco después del encuentro con el zarevich. Merezhkovsky estaba en los comienzos de su carrera literaria, y pidió consejo a Dostoiewsky. "No puedo darle ningún consejo —le respondió Dostoiewsky—, salvo éste: para escribir hay que aprender a sufrir." Merezhkovsky se conmovió profundamente con estas palabras. En otro momento las habría sentido como un insulto, pero entonces provenían de un hombre que evidentemente estaba muy enfermo, con el rostro marcado por el dolor: era un rostro tan delgado y destruido que en cierto modo parecía un cuadro de todo el sufrimiento padecido en Rusia, con una frente nudosa y hendida, una verruga sobre la mejilla derecha, ojos de un gris ahumado, "con una mirada empañada y una pesadez indecible". "Lo más penoso de su rostro —diría más tarde Merezhkovsky—, era una especie de inmovilidad en medio del movimiento, un empeño detenido y petrificado en el colmo del esfuerzo." En un momento de la conversación, Merezhkovsky le preguntó si escribía con facilidad. "No —respondió Dostoiewsky con voz temblorosa—. Últimamente, le aseguro que se me ha vuelto aborreciblemente difícil."

Merezhkovsky abandonó la casa con la sensación de que el fin estaba cerca. También hubo otros a quienes llenó de espanto la tirantez de sus rasgos. Nikolay Strakhov, primero su amigo íntimo y luego su biógrafo, se encontró con Dostoiewsky en una de las reuniones aristocráticas. "Estaba extraordinariamente delgado y consumido —escribió Strakhov—. Se cansaba fácilmente, y era claro que sólo lo sostenían sus nervios. Su cuerpo había llegado a un estado tal de debilidad que todos pensábamos que un solo golpe lo derribaría, aunque fuera un golpe muy leve".

Sin embargo Dostoiewsky se conducía como si gozara de perfecta salud. No sufría. De cuando en cuando sobrevenían momentos inexplicables de debilidad, y entonces se recostaba en la cama turca después de sacar una

frazada y una almohada del cajón que había debajo, y dormía un rato. Mientras trabajaba en los últimos capítulos de *Los Hermanos Karamazov* no había tenido tiempo de jugar con sus hijos, Lyubov y Fyodor. Durante los últimos días le gustaba conversar con ellos, y le gustaba especialmente leerles las historietas cómicas que se publicaban en un semanario para niños llamado *La Libélula*. Habían llegado a un acuerdo con su mujer: ninguno de los dos hablaría sobre su salud.

Así pasó diciembre, y en enero todavía se hallaba bien de ánimo. Hacia mediados de mes empezó a trabajar en el número siguiente del *Diario de un Escritor*. Como siempre, se permitía la más absoluta libertad, tratando cualquier tema que le pasara por la cabeza — economía, política, estrategia militar, las relaciones entre Rusia y Europa, el orgullo de las gentes de San Petersburgo en relación con el resto de Rusia. Exigía a las clases dirigentes que comprendieran sus deficiencias. Había demasiados burocratas — cuatro podrían hacer el trabajo de cuarenta, y ¡qué ahorro significaría! Los campesinos necesitaban ayuda. ¿Era cierto que los hombres del gobierno habían sondeado sus corazones y habían comprendido la naturaleza de la gente del campo, que es la única que proporciona alimento y sustento para todos los rusos, y posee tan gran calidad espiritual que todos deberían temblar ante ellos? Pedro el Grande había hecho que Rusia mirara hacia Occidente, pero los europeos siempre habían despreciado a los rusos. Bueno, era culpa de los europeos, que nunca habían comprendido las inmensas posibilidades espirituales de los campesinos rusos. El general Skobelev había ganado una importante batalla contra los turcomanos en Asia Central, y la noticia, llegada a San Petersburgo en diciembre, había entusiasmado a la gente sólo moderadamente. La noticia de la victoria, por el contrario, debería haber sido considerada como una señal celestial, como una gran profecía: ¡el futuro de Rusia estaba en el despertar de Asia! En cuanto a los europeos:

“Desde luego que comprenden que nuestros hombres de ciencia han realizado un trabajo notable y hasta trabajos que se han puesto al servicio de la ciencia europea. Pero si bien admiten que tenemos algunos científicos de talento, nunca se permitirán creer que podemos dar hombres de genio y conductores de la humanidad como Bacon, Kant y Aristóteles. Se niegan a creerlo porque se niegan a creer en el valor de nuestra civilización, y no saben nada de nuestro florecimiento futuro.

Y en todo esto tienen razón, porque no tendremos un Bacon, un Newton ni un Aristóteles hasta que nosotros mismos no hayamos señalado el camino de nuestro progreso y seamos espiritualmente independientes; y esto es verdad también con respecto a nuestras artes y nuestras industrias. Europa siempre está dispuesta a elogiarnos, pero nunca reconocerá que pertenecemos a Europa, porque nos desprecia, abierta o encubiertamente, con-

siderándonos de raza inferior. Nos desprecia en particular cuando extendemos los brazos hacia ella en fraternal abrazo.

Con todo, es enormemente difícil apartarse de "la ventana a Europa"; y ése es nuestro destino. Entretanto, Asia nos llama. ¡Si sólo comprendiéramos lo importante que Asia es para nosotros! Asia, nuestra Rusia asiática — ¡una planta enferma, pronta a renovarse, a resucitar, a transformarse! Necesitamos ante todo un principio nuevo, una nueva visión."

Así, soñando con los espacios inmensos de una Rusia limítrofe de Persia y la India, escribía constantemente la noche entera, haciendo una pausa a veces y preguntándose qué harían los censores con esas páginas desorganizadas y apasionadas en las cuales atacaba a los burócratas y defendía a Europa, "nuestra segunda madre", contra los esclavófilos, para defender luego a los esclavófilos contra el resto del mundo.

Había retomado su paso, gozaba, escribía con tanto vigor como siempre. Sí, retomaba el antiguo ritmo, escribiendo todas las noches y durmiendo hasta tarde por la mañana. Se levantaba alrededor de las once, cantaba alegremente en el baño con su voz de graznido mientras se arreglaba, tomaba un vaso de té caliente y después se encaminaba al estudio para echar un vistazo a las páginas que había escrito durante la noche. En las primeras horas de la tarde, el dictado, y la inevitable caminata que casi siempre lo llevaba hasta Ballet, la confitería de la esquina del Yekaterininskaya. Era goloso, y le gustaba llevar dulces a sus hijos. Había hecho planes para los próximos quince o dieciséis años de trabajo — el segundo volumen de *Los Hermanos Karamazov*, una autobiografía, un libro sobre Jesús, y siempre el *Diario de un Escritor*, que aparecería en cualquier momento que lo necesitara. Entre las muchas obras que esperaba terminar figura un largo poema en conmemoración de los muertos.

### III

Según Anya, la primera hemorragia se produjo bien entrada la noche del 25 de enero, y por causa de la lapicera. Tenía la costumbre de enrollar el papel de los cigarrillos alrededor de la lapicera, que se le resbaló de las manos, cayó al piso, y rodó debajo del pesado armario de caoba que estaba justo detrás del escritorio. Trató de alcanzarla, pero no la pudo encontrar, y empezó a mover el armario, que pesaba mucho. De pronto descubrió que estaba escupiendo sangre. La sangre era tan poca que decidió no despertar a su mujer, y se echó a dormir sobre la cama turca, como hacía tantas veces. A la mañana siguiente le contó a Anya lo sucedido. Estaba extraordinariamente pálido y evidentemente agitado. Anya envió a Pedro, el mandadero, en busca del doctor von Bretzel, el médico de la

familia. Pedro regresó diciendo que von Bretzel había salido y no se lo esperaba de vuelta hasta las cinco.

Con gran sorpresa de Anya, su marido se conducía como todos los días. Tomó su vaso de té caliente, abrió el diario de la mañana, conversó y jugó con sus hijos. En las primeras horas de la tarde dos amigos íntimos, Apollon Maikov y Nikolay Strakhov, fueron a visitarlo. Dostoiewsky había terminado el *Diario de un Escritor* y esperaba publicarlo a fin de mes. Había habido dificultades con el censor, pero no graves. Después llegó al departamento Orest Miller, para recordarle que se había comprometido a hablar en la reunión en honor de Pushkin el domingo 29 de enero. Miller le sugirió que sería una excelente idea que recitara algunos versos de *Eugenio Oneguín*, la gran tragedia de Pushkin. Dostoiewsky se enfureció:

—No necesito que me digan qué tengo que recitar —exclamó—. ¡Sé exactamente lo que voy a hacer!

A Miller le molestó ese arranque. Anya oyó la disputa, corrió a la sala, y advirtió a Miller, que era muy excitable, que no le gritara a un hombre que evidentemente no se encontraba bien. Volvió la paz. Ya se había publicado el anuncio de que Dostoiewsky recitaría trozos de *Eugenio Oneguín*, y Miller se ofreció a corregirlo. Alrededor de las cinco se retiraron las visitas.

Poco antes de las seis, hora habitual de la comida, Anya entró en el estudio y halló a su marido sentado en la cama, con la mirada fija delante de sí. En el mentón y en la barba tenía gotas de sangre. Anya gritó con todas sus fuerzas: "¡Busquen al médico!" Los hijos —Lyubov tenía once años y Fyodor nueve— empezaron a gritar, y Dostoiewsky los tranquilizó mostrándoles *La Libélula*, que acababa de llegar. Había una caricatura de dos pescadores luchando dentro de una red, y Dostoiewsky leyó las palabras escritas debajo — en Rusia los dibujos siempre traían una breve leyenda en verso. Hacia las siete llegó el doctor von Brezel y empezó a examinar al paciente. Estaba auscultándole el pecho cuando se produjo otra hemorragia tan violenta que perdió el conocimiento. Tan pronto como se recobró, pidió a su mujer que mandara a llamar a un sacerdote.

—Tengo que confesarme y recibir los últimos sacramentos —dijo, y su voz sonó con autoridad inusitada.

El departamento de la Kuznechny Pereulok estaba a corta distancia de la iglesia de Vladimirsky. El padre Megorsky llegó media hora después. Dostoiewsky se confesó, recibió los sacramentos bajo ambas especies, pan y vino, y permaneció un rato encerrado con el sacerdote. Después entraron al estudio su mujer y sus hijos para recibir su bendición. Pidió a los hijos que vivieran en paz, que se quisieran uno a otro y que cuidaran a su madre; y una vez que ellos salieron de la habitación, habló serenamente con Anya, diciéndole que la quería, agradeciéndole la felicidad que le había dado y

pidiéndole que lo perdonara si alguna vez la había hecho sufrir. En ese momento entró el médico, y dijo que no debía seguir conversando, porque el menor movimiento o la menor emoción significaban un peligro. Más tarde se llamó a un tal doctor Koshlakov, y ambos discutieron sobre la salud del paciente. Convinieron en que no se encontraba irremediablemente mal — después de todo, sólo había perdido un poco de sangre, y todavía podía curarse la arteria del pulmón que se había roto. El doctor von Bretzel se quedó toda la noche con Dostoiewsky, y Anya se fue a dormir.

El martes 27 de enero, el paciente se había reanimado y ya no hablaba de morir. Estaba alegre, hablaba dulcemente con sus hijos, y preguntaba sobre las pruebas de galera del *Diario de un Escritor*. En el transcurso de la tarde llegaron las pruebas de la imprenta de Suvorin, y Dostoiewsky pasó un tiempo revisándolas. Sobraban siete renglones en la última página, y Anya se ofreció para hacer las correcciones necesarias. Skobolev había logrado una victoria tras otra, y la última declaración pública de Dostoiewsky fue, como él quería, un gran grito de alabanza al ejército conquistador ruso. "¡En Europa éramos esclavos; en Asia seremos amos!"

Entretanto, por todo San Petersburgo se había difundido la noticia de su enfermedad y llegaban visitas a preguntar por él. No se les permitía entrar al estudio, pero a Dostoiewsky le agradaba que fueran. De vez en cuando Anya salía sigilosamente del estudio y les informaba acerca de la mejoría. El doctor Koshlakov creía hallar signos de curación definitiva, y opinaba que en dos semanas el paciente se habría recobrado por completo. Esa noche Anya durmió en un colchón a los pies de la cama. A las siete de la mañana se despertó y vio a su marido mirándola tristemente.

—Hace tres horas que estoy despierto —susurró— y todo el tiempo he estado pensando. Pero sólo en este momento acabó de comprender que hoy moriré.

Con terrible angustia Anya se oyó a sí misma diciendo: "Querido, no deberías decir esas cosas. Ya estás mejor, no hay hemorragia, y probablemente todo marche bien, como dice Koshlakov. ¡Por amor de Dios, no te atormentes con dudas! Te aseguro que vivirás muchos años más."

—¡No, moriré hoy! Enciende la vela, Anya, y dame el Nuevo Testamento.

La mujer se acercó al escritorio y sacó la Biblia encuadernada en cuero negro que le habían dado cuando estaba en Siberia, prisionero. Dostoiewsky la abrió al azar, y le pidió que leyera las primeras palabras con que tropezara en la página. Anya leyó: "Juan, empero, se resistía, diciendo: ¡Yo debo ser bautizado de ti, y tú vienes a mí! A lo cual respondió Jesús, diciendo: Déjame hacer ahora, que así es como conviene que nosotros cumplamos toda justicia."

—Ves, Anya —dijo—. "Déjame hacer ahora". Eso quiere decir que voy a morir.

A las diez de la mañana se durmió, para despertar una hora más tarde con otra hemorragia por la boca. Durante la tarde, su hijastro, un joven extraño, de tez amarillenta, llegó al departamento y trató de entrar por la fuerza al estudio. Vociferaba diciendo que su padre se moría y que había llegado el momento de que el abogado fuera a dar fe al testamento. Alejaron al hijastro y el día trascurrió apaciblemente, con Anya y los niños arrodillados junto a la cama. Cada tanto Dostoiewsky le susurraba a su mujer: "Va a ser duro para ti. . ."

A las seis y media le entregó el nuevo testamento a su hijo y lo bendijo. Permitieron a Apollon Maikov entrar al estudio, para que hablara brevemente con su amigo. También se permitió que otros visitantes vieran al moribundo. De pronto, alrededor de las ocho, tuvo un leve estremecimiento, tosió, escupió sangre, y perdió el conocimiento. Respiraba con mayor dificultad y el pulso se debilitaba. Murió exactamente a las ocho y treinta y ocho.

Esa noche lavaron el cadáver y lo vistieron con sus mejores ropas, colocándolo sobre una mesa de la sala. De la iglesia de Vladimirsky enviaron unos altos candelabros dorados y un paño también dorado para cubrir el cadáver; y el sacerdote recitó el *panikida*, la oración por los muertos. Fue tanta la gente que acudió a rendirle homenaje mientras yacía ahí, con las manos cruzadas sobre el pecho, que el aire de la habitación era insuficiente para mantener encendidos los cirios; y entonces salieron.

Tres días después, una multitud de treinta mil personas acompañó el ataúd al Lavra del monasterio de Alejandro Nevsky. Los monjes atravesaron las puertas del monasterio para recibirlo, honor generalmente reservado al zar. Toda esa noche los estudiantes velaron en la Iglesia del Espíritu Santo. Lo enterraron al día siguiente.

Un mes más tarde, los estudiantes arrojaron una bomba al zar, mientras regresaba éste al Palacio de Invierno después de una revista. Había empezado la larga noche de Rusia.

(Traducción de María Raquel Bengolea)

ROBERT PAYNE

# CRÓNICAS

## PRESENCIA DE GÜIRALDES

ÚLTIMA BIBLIOGRAFÍA: DORA P. DE ETCHEBARNE;  
COLLANTES DE TERÁN; HORACIO JORGE BECCO

Como hombre, Güiraldes dejó, en quienes lo conocieron, una impresión imborrable. Como escritor, fue un cabal artífice del estilo, al que iría adiestrando desde sus comienzos de poeta vanguardista para derramarlo en plenitud de perfección a través de su relato postrero. No se cuidaba en lograr impecabilidad gramatical; no le preocupaba introducir un galicismo, emplear adverbios de lugar con pronombres posesivos (sus textos abundan en "detrás mío", "cerca nuestro", "en torno suyo") o utilizar "recién" con verbos en modo finito o modificando otros adverbios. Pero como frecuentador de los simbolistas franceses y sus epígonos (especialmente de Jules Laforgue), era un conocedor de las palabras y manejaba con destreza las taumaturgias a que se presta el lenguaje; el instrumento verbal se le muestra sumiso y sabe aprovecharse de la imagen o distribuir los efectos narrativos. Para ejemplo, alcanza con el final de *Don Segundo Sombra*. Una imprevista herencia ha convertido al aprendiz de resero en adinerado propietario, y su "padrino", maestro que lo inició en los sagrados misterios de la pampa, se despide de él y se apresta a partir, para continuar su vida de andariega libertad. Al narrar el instante de la separación, Güiraldes cree innecesario mencionar la congoja o hacer explícitas las lágrimas que pugnan por manifestarse; le basta con acudir a la magia alusiva de su prosa impresionista: "Algo nublaba mi vista, tal vez el esfuerzo, y una luz llena de pequeñas vibraciones se extendió sobre la llanura." Pero el episodio no queda allí; todavía es prolongado un poco más; como por contraste, de inmediato se registra el retorno a la objetividad del mundo cotidiano, aún conmovido por la herida cuyo dolor no ha cesado: "Centrando mi voluntad en la ejecución de los pequeños hechos, di vuelta mi caballo y, lentamente, me fui para las casas. Me fui como quien se desangra." Eso es todo: un recato en la expresión donde, sin embargo, no ha quedado nada sin comunicar.

A causa de la trascendencia que *Don Segundo Sombra* ha adquirido para nosotros, en lo que va del siglo de ningún otro autor argentino mejor que de Ricardo Güi-

raldes podría afirmarse que ha llegado a ser *homo unius operis*. Ello no significa que el resto de su producción sea desdeñable, sino que este libro ha cobrado un sentido ejemplar. Cuando una obra logra casi identificarse con su autor y aun emanciparse de él, o cuando un personaje novelesco adquiere perfiles casi autónomos, es inevitable sospechar que el creador que le infundió vida, en feliz hallazgo, ha conseguido configurar algo más que un ámbito de pura fantasía: ha puesto al descubierto, mediante un símbolo adecuado, cierta verdad esencial que los hombres ansiaban ver expresada. Y en tal sentido, *Don Segundo Sombra* es un arquetipo de nuestra literatura. Inclusive, acaso no falte la ocasión en que algún sesudo investigador de nuestras estructuras sociales advierta en el testimonio de Güiraldes un síntoma de las inquietudes que más nos desconciertan y angustian, a fuerza de quererlas soslayar. Ya en *Raucha* —su primera novela, de probable inspiración autobiográfica— se trasunta una conciencia plena de los antagonismos espirituales que desgarran al argentino culto, reclamado simultáneamente por sus inclinaciones europeas, por su condición porteña y por su nostalgia de la llanura que, en definitiva, es la única que puede reintegrarlo a la calma, devolviéndolo al íntimo retiro de una sosegadora vinculación con la naturaleza agreste. La angustia nace de la confrontación entre lo culto y lo popular, entre lo europeo y lo americano, entre la urbanidad ciudadana y la vida rústica del interior: ésta es la contienda íntima que nos aqueja, la polaridad que ha incidido en nuestro destino como nación hasta precipitarnos desde hace algunos decenios en la crisis que aún no percibimos superada. Y es precisamente *Don Segundo Sombra* el único intento que hasta el presente ha fructificado en una armónica integración de estas fuerzas al parecer inconciliables. Por ello, Ricardo Güiraldes es cifra y síntesis de la búsqueda de expresión que nos caracteriza, de ese acercamiento casi lacerante a la tierra, experiencia que tan frecuentemente le inspiró a él imágenes de cristalina reciedumbre. Como al Hudson de *Far Away and Long Ago*, único ejemplo que se le puede parangonar, le bastaba una frase para decirnos la soledad, la libertad o el sentido metafísico que inspira la pampa en el individuo de ánimo reflexivo. Pese a esto, no han faltado detractores: se le ha reprochado falta de sensibilidad social; se lo ha acusado de contemplar las faenas rurales con ojos de "hijo del patrón"; se le ha objetado —en resumen— que no se resignase a claudicar en su estética para asumir un proselitismo, más o menos barato y supuestamente subversivo, acerca de injusticias o de agravios. En verdad, semejante crítica es falaz; a lo largo de *Don Segundo Sombra* jamás está ausente la comprensión del hombre de campo, y no faltan episodios (como la comisaría y el remate de hacienda en el capítulo XV) que escarnezcan con sutil ironía los malos hábitos políticos de los funcionarios y las palabras llenas de vacía pomposidad que esparce gratuitamente la gente de negocios ("ganadería nacional", "porvenir magnífico", etc.). Por consiguiente, los reparos formulados más bien parecen atacar a Güiraldes porque no se resignó a sacrificar su sobriedad de artista en beneficio de una actitud agresivamente polémica. Esto estaba fuera de sus propósitos, e inclusive resulta evidente que ni aun tenía la intención de reproducirnos la vida pampeana con verismo fotográfico; sus aspiraciones iban mucho más lejos: quería pronunciar el nombre de la pampa "en grande", "como un conjuro mágico creador de un mundo más vasto que el de mis sentidos". En este propósito, advertimos una visión del ámbito rural argentino que se asemeja a la imagen que nos da

Faulkner del Misisipí, a Wessex que traza Thomas Hardy, a la Irlanda que presenta Synge, al mundo de pardos y morenos rioplatenses que pintó Figari, al Buenos Aires que ha descrito Borges: la autenticidad artística sólo se logra por medio de la imaginación, trasformando la realidad del hombre, del paisaje y de las situaciones en mito o leyenda, en exageración corroborativa capaz de presentar hasta las fibras recónditas del ser, allí donde se nutren las raíces de nuestras convicciones más elementales. Ésta es la meta hacia la que se orientó Ricardo Güiraldes, y llegó a ella mediante una narración a la vez sencilla y compleja en la que Amado Alonso, con su habitual perspicacia, descubrió una "extraña amalgama expresiva" donde el léxico dialectal "se entremete" en una textura de "reflejos estilísticos muy sutiles", al punto de que "la prosa tensa, literaria y con frecuencia poética no sólo alterna sino que está mechada de realismo folklórico".

Como corolario de la repercusión alcanzada por su obra, tenía que producirse necesariamente una vasta proliferación de opiniones críticas acerca de Güiraldes. No obstante, hasta ahora se había realizado sólo un intento de inventariar ese material, tarea que fue cumplida hace algunos años por Juan José Güiraldes, Augusto Mario Delfino y Horacio Jorge Becco, con motivo de la exposición que se realizó al conmemorarse el vigécimoquinto aniversario de su muerte. Esta compilación no resulta ya de fácil acceso, además de que el tiempo transcurrido inevitablemente impone una revisión con el objeto de actualizarla. Tales circunstancias hacen que sin demora merezca la más cordial bienvenida la nueva guía bibliográfica que Horacio Jorge Becco ha preparado para el Instituto de Literatura Argentina<sup>1</sup>. Se trata de un breve catálogo que enumera la producción de Güiraldes y los estudios que se han escrito sobre su personalidad y su obra. El ordenamiento de este amplio caudal de publicaciones posee considerable utilidad para quien desee moverse con discernimiento a través de sus innumerables vericuetos, pero adolece del inconveniente imposible de superar en toda bibliografía que se limita a la mera enunciación, sin añadir un comentario —por breve que sea— destinado a esclarecer la naturaleza de las diversas referencias registradas en ella. De todos modos, en consideración a posibles limitaciones de espacio, esta bibliografía es digna de elogio por el hecho de presentarnos una adecuada congregación de citas.

Últimamente, la bibliografía de Güiraldes ha recibido dos nuevos aportes: el ensayo de Dora Pastoriza de Etchebarne sobre *Elementos románticos en las novelas de Ricardo Güiraldes*, y el estudio de Juan Collantes de Terán acerca de *Las novelas de Ricardo Güiraldes*. El primero de ellos ya es registrado en la bibliografía de Becco que acabamos de reseñar; en cambio, este último trabajo no alcanzó a ser incluido a causa de su muy reciente aparición. Collantes de Terán<sup>2</sup> intenta un examen estilístico de las ficciones debidas a Güiraldes; su propósito es analizar los procedimientos empleados, señalando en particular el uso de la imagen y la inter-

<sup>1</sup> HORACIO JORGE BECCO, *Ricardo Güiraldes* (Nº 1 en la serie de "Guías Bibliográficas" publicada por el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1959).

<sup>2</sup> JUAN COLLANTES DE TERÁN, *Las novelas de Ricardo Güiraldes* (Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1959).

calación en la prosa de recursos distintivamente poéticos. La estilística es, si se quiere, una ciencia auxiliar de la estimación literaria y su ejercicio exige consumada destreza para captar el matiz semántico y para precisar qué recursos lingüísticos se utilizaron a fin de introducirlo; en especial, exige considerable imaginación porque fácilmente el esfuerzo destinado a interpretar la magia verbal puede desbarrancarse en la rutinaria tarea de desarmar un mero mecanismo del lenguaje. Además, como lo ha señalado Alfonso Reyes, se trata de una actividad que por sí misma no basta para conducir a un juicio y a una comprensión cabales de la obra examinada: "si no tomamos en cuenta algunos factores sociales, históricos, biográficos y psicológicos, no llegaremos a una valoración justa". Aquí es donde quizá se originen dudas acerca de la indagación emprendida por Collantes de Terán. La senda literaria de Güiraldes ha sido explorada con inteligencia desde los *Cuentos de muerte y sangre*, a través de la oposición entre campo y ciudad que ilustra *Raucho*, del sentimentalismo de *Rosaura* y de la renovación estética de *Xamaica*, hasta llegar a la plenitud de *Don Segundo Sombra*. Pero el problema surge cuando se pretende ubicar toda esa producción: el investigador parece ampliamente informado acerca de nuestra literatura y de las circunstancias estéticas e históricas que vivió el país en tiempos de Güiraldes, pero se advierte alguna inseguridad en el juicio, que tiende a precipitarse en definiciones un tanto vagas, como este catálogo que, sin excluir alguna errata desdichada, se propone trazar las coordenadas de una época apelando a una suerte de enumeración caótica: "Es una generación que podríamos llamar intermedia entre el final del modernismo y el primer chispazo vanguardista de Jorge Luis Borges, a la que pertenecen los argentinos Bauchz (*sic*, ¿Banchs?), Carriego, Capdevila, Giusti, Lynch, Rojas, y muchos más poetas y prosistas, entre los que habría que incluir al aclimatado Gerchunoff." Por otra parte, ¿qué significa lo de "aclimatado" Gerchunoff? El hombre europeo, que pertenece a países cuya estirpe se afirma en tradiciones seculares, quizá piense que los extranjeros apenas son extraños que deben *aclimatarse*; sospecho, en cambio, que a la sensibilidad rioplatense, menos sometida a consideraciones atávicas y acostumbrada a la rápida asimilación inmigratoria, difícilmente se le ocurra distinguir entre "autóctonos" y "aclimatados", con todo el sentido peyorativo que ello entraña. Hechas estas salvedades, el libro de Collantes de Terán puede prestar un recomendable servicio como guía que nos introduzca en la estética de Güiraldes a través de sus principales aspectos estilísticos.

Finalmente, el trabajo de la señora de Etchebarne<sup>1</sup> se orienta —tal como lo declara la misma autora— no hacia la "forma" sino hacia el "fondo" afectivo que se observa en la obra de Güiraldes; su propósito es comprobar la presencia de una veta de romanticismo que se pone de manifiesto en el temple sentimental de *Rosaura*, en el peregrinaje amatorio de *Xamaica*, en el acercamiento a la tierra pampeana de *Raucho* y de *Don Segundo Sombra*. En torno de esta idea central, el presente ensayo ensayo desenvuelve con equidad variadas observaciones acerca de la producción de Güiraldes, cuyo sentido de la llanura es inclusive vinculado a *La cautiva* de Eche-

<sup>1</sup> DORA PASTORIZA DE ETCHEBARNE, *Elementos románticos en las novelas de Ricardo Güiraldes* (Editorial Perrot, Buenos Aires, 1957).

verría, al *Facundo* de Sarmiento y al *Martín Fierro* de Hernández. Dos juicios extraídos de este análisis merecen citarse. Acerca del hombre, se indica que Ricardo Güiraldes era, por temperamento, genuino vástago de la pampa; por formación, ciudadano europeo: "de allí que sus obras sean, a un tiempo, el resultado de un temperamento y una cultura". Acerca de la trayectoria literaria, se nos dice que "surge así, como una decantada expresión de la pampa idealizada, cuyo símbolo se advierte en la figura de don Segundo Sombra". Quienes frecuentan con placer las páginas de Güiraldes presumiblemente compartan ambas opiniones.

JAIME REST

## LOS "JOVENES IRACUNDOS" CONTRA LA CELEBRIDAD

### ENTREVISTA CON JOHN WAIN

En un prematuro arranque de paternalismo, Colin Wilson (su obra *El disconforme*, uno de los mayores éxitos literarios, ha sido ya traducida a doce idiomas, pero sus nuevos libros, *Religion and the Rebel*, *Ritual in the Dark* y *The Age of Defeat*, fueron, según sus propias palabras, "asesinados por la crítica"), después de sermonear a John Wain y de participar de la opinión de algunos críticos ingleses según la cual éste "no ha demostrado todavía que puede escribir una novela", asume su defensa contra la publicidad que habría hecho de ambos, lo mismo que de otros escritores como John Braine, Kingsley Amis y John Osborne, monstruosas víctimas de sí mismos.

Estas reflexiones de Colin Wilson, publicadas en el último número de *The Encounter*, pasarán seguramente a la historia de las letras británicas como un presuntuoso modelo de autodefensa. Yo considero que Wilson ha rebasado su capacidad literaria desde el absurdo endiosamiento que siguió a *El disconforme*, y está pidiendo absolución pública por las fantasías y la vanidad que le hicieron perder la cabeza al encontrarse, de la noche a la mañana, en el pináculo de la fama. John Wain, molesto por el artículo, no le concede mayor importancia al autor, ni como abogado ni como pecador arrepentido.

—Es un artículo detestable —exclama, apurando una cerveza y riendo a carcajadas. Después me asegura que rara vez lee lo que escriben sobre él y su obra—. Wilson es un niño que no se ha tomado el trabajo de averiguar lo que he escrito ni los ataques de que he sido objeto desde 1941. Habla de mí como si yo estuviera haciendo mi aparición en la literatura. En Inglaterra, la crítica genuina se ve frecuentemente interferida por parásitos que pretenden salir a flote a costa de los que trabajan en serio. No sabría decir qué es peor: si ser defendido por quien no debe asumir ese papel, o ser atacado por quien no puede asumirlo. En todo caso, preferiría que Wilson me atacara, porque tengo una neurosis contra todo lo que se escribe sobre mí. Otros, en cambio, tienen la neurosis de leer todo lo que la chismografía periodística dice sobre ellos. No han terminado su primer libro, cuando ya están suscritos a las agencias de recortes.

—John, ¿qué opinas de *El disconforme*?

—Es una obra convencional. ¿Sabes lo que le ocurre a Wilson? Carece de formación universitaria para formular cualquier concepto filosófico o sociológico. De todos modos, su libro tiene ciertas cualidades de energía; pero, francamente hablando, no me interesa.

Ni por un momento, mientras conversábamos en una taberna frente al Museo Británico, decayeron la natural jovialidad y simpatía de John Wain. Me pregunta si en América latina todos los poetas son surrealistas; después me pide una lista por país de los mejores.

—Yo creía que Gabriela Mistral era un hombre.

Le explico el origen del seudónimo.

—La adopción de un seudónimo es siempre un acto de humildad, ¿no es cierto?

A continuación me pide un juicio sobre Quasimodo, en una atropellada y festiva sucesión de cuestionario que por poco acribilla el que yo había preparado.

Sus denuestos contra Wilson, suscitados por mí al hacer referencia al artículo de *The Encounter*, no le han hecho perder el buen humor. Y no le faltan motivos para mostrarse tan contento: apenas lleva una semana de casado y espera, de un momento a otro, a Eirian, la dama escocesa cuyo nombre significa "doncella de la nieve", según me explica el orgulloso marido.

—Eirian y yo pensamos ir alguna vez a América del Sur. Queremos ver el Amazonas. Quién sabe si allí no encontraré tema para mis novelas, como el que imaginó Evelyn Waugh en ese libro encantador que es *Un puñado de polvo*.

Repetimos la vuelta de cerveza. Un parroquiano desconocido terció en la conversación para felicitar a Wain por el papel que desempeña en la nueva literatura británica. Wain le contesta que no pertenece a la "nueva literatura británica". Desde que publicó su primer libro, han pasado, por lo menos, tres promociones literarias.

—¿Cuál es, John, la relación entre los "jóvenes iracundos" y la "Beat Generation" de los Estados Unidos, si es que hay alguna?

—No, no la hay. Aquél es un movimiento consciente en el sentido de que sus participantes, antes de que se dieran a conocer, inventaron el rótulo y trazaron su línea publicitaria. En general, me parece un movimiento espúreo. El exhibicionismo y la responsabilidad literaria nunca han ido juntos. Los escritores más viejos del movimiento, como Rexroth y Miller, son una adopción posterior de los jóvenes. Miller, por cierto, escribe extraordinariamente bien. Pero casi todos los demás deberían emplearse en una agencia de publicidad y no ocuparse de literatura.

A la obstinada timidez, característica del escritor británico, Wain atribuye la falta de coordinación, de plan de batalla, que privó en los "jóvenes iracundos", mientras que la "Beat Generation" se echaba a la calle, disciplinada y a tambor batiente como un ejército.

—La prensa, por propia iniciativa, nos suministró la denominación de "jóvenes iracundos", sin que nosotros interviniéramos en ello para nada. Naturalmente, todo el mundo está iracundo ("angry") contra algo. De ahí los elementos de protesta social explícitos o implícitos en mis novelas y el derecho legítimo que respalda el uso que hago de la sátira contra los convencionalismos.

—¿Y cómo terminará tanta "iracundia"?

—¡Sólo Dios lo sabe! Hay, sí, una extraordinaria vitalidad en el movimiento, para llamarlo de algún modo; como la del teatro, que después de muchos años de soñolencia ha vuelto a imponerse como es debido.

Wain sortea las sospechosas generalizaciones en medio de lo que llama "una confusa realidad literaria", producto de la moda y del derroche de publicidad. Por fin, después de un momento de silencio, da paso al vaticinio:

—En poesía, creo que la experiencia de los grupos terminará por robustecer el ímpetu individual.

—¿Y en la novela?

—Hay muchas tendencias, entre las cuales sobresalen la de observación del medio social, tal como la expresa Kingsley Amis, y la metafísica, animada por la gran personalidad de William Golding.

Después se refiere al oficio del escritor:

—En el siglo pasado, el peligro radicaba en la indiferencia pública hacia el hombre de letras. Hoy, ese peligro se cierne sobre el escritor en forma de una estentórea propaganda fanática, como la que llevó a los nazis a condenarse. Una vez que el escritor adquiere fama, se hace rico y lo presentan en TV, ya está perdido para sí mismo. O se decide a renunciar a esta falsa celebridad, o perecerá en su propio estruendo. Los artistas genuinos viven en silencio. Dentro de veinte años habrá buenos escritores en la medida en que la abdicación a la publicidad, el peor enemigo del escritor en el mundo anglosajón, sea la condición *sine qua non* que aquél se imponga para ejercer su oficio.

En el prefacio de *The Contenders*, Wain rubrica sus palabras con una cita de Trollope: "El éxito es el infortunio necesario de la vida humana, pero sólo los desdichados son capaces de conquistarlo."

Los poemas de su libro *A Word Carved on a Sill*, no le parecen a Wain representativos de su obra.

—Y tus novelas —le pregunto— *Sigamos bajando*, *Living in the Present* y *The Contenders*, ¿no te satisfacen?

Tampoco contesta. Y después de un momento:

—Pero no es la crítica inconsciente —agrega— la que puede aumentar o disipar las dudas que uno tenga sobre su propia obra. Yo sólo hago caso a la crítica de mis amigos íntimos, porque son los únicos que me dicen la verdad; y a la de los demás, la tiro por la ventana.

RAFAEL PINEDA

# NOTAS

## Libros

### ENSAYOS

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: *Sobre las hadas; ensayos de literatura infantil* (Nova, Buenos Aires, 1959).

Muy frecuentemente, el olvido de nuestra propia infancia se cierra como una puerta infranqueable que nos impide, en la madurez, retornar a una cabal intelección del alma pueril. En tales circunstancias, el adulto parece hallarse distanciado del niño por un abismo de incomprensión: lo contempla con desdén y aun con descuido e inclusive llega a considerarlo —como agudamente señala Fryda Schultz— “un lujo inútil, ni siquiera suntuario”. Por cierto, no faltan psicólogos que le presten alguna atención, pero sólo en la medida en que es sujeto de traumas que más tarde se proyectarán en el hombre maduro. Hasta entre los pedagogos, a menudo no han faltado quienes se preocuparan por la infancia con mero interés funcional, teniendo únicamente en cuenta el hecho de que el *niño* del presente no es más que el *hombre* del futuro. Consecuentemente, puede advertirse que a los primeros años de existencia se los considera, por lo general, una etapa incompleta cuya justificación ha de buscarse fuera de sus propias fronteras, en el período en que el ser humano alcanza su desarrollo definitivo: en apariencia, el niño apenas sería un *homunculus* carente de significación autónoma, al cual es menester atiborrar de sustancias nutritivas y de conocimientos prácticos, con el propósito de que adquiriera una talla física y anímica conveniente. Todo lo demás es juzgado superfluo. Por ejemplo, en la infancia se pone de manifiesto un espontáneo instinto lúdico; pero el criterio que acabamos de enunciar recomienda obstruir o regular el manantial de esa disposición que se sospecha inútil. Al respecto, se nos asegura que al niño hay que educarlo con vistas a una ulterior vida de responsabilidad que acaso no estará exenta de amarguras. Por lo tanto, en vez de permitirle gozar de su feliz inocencia como si esto importara un enriquecimiento educativo, se considera necesario comenzar a adiestrarlo en la disciplina rígida y el desasosiego. Para ello, se arguye la conveniencia de desplazar cuanto sea puro juego, reemplazándolo con tareas que tengan un sentido primordialmente instructivo y moral. Es la tesis

que sostenía Thomas Gradgrind, aquel práctico y riguroso exponente del industrialismo que Dickens introduce en las páginas iniciales de *Hard Times*: a la juventud hay que darle "hechos"; "sólo con el auxilio de hechos se forma el animal que razona"; las mentes aún maleables deben tratarse como vasijas en las cuales tenemos que "verter hechos hasta que desborden".

¿Es acaso falsa la tesis de que el niño debe ser exclusivamente educado con vistas a que llegará a ser hombre, así como su cuerpo debe ser robustecido para que pueda brindarle una sana madurez? Es falsa, efectivamente; pues el desarrollo anímico no es un proceso tan simple y mecánico como el desenvolvimiento físico; extraña, por el contrario, un descubrimiento del mundo que exige imaginación e inventiva; el mayor milagro de la existencia humana, que acontece en la infancia, consiste en que no recibimos el mundo ya dado: lo inventamos en nuestros primeros años, impartiendo nuestra natural vocación animista que lo convierte en ámbito de magias y encantamientos. Si se ignora esto, no es posible escribir para los niños; y en tal caso, tampoco se está facultado para formular apreciaciones acerca de lo que es o debe ser la literatura infantil. Por ese motivo, contamos con poquísimos estudios valiosos sobre esa producción bibliográfica. Contados han sido los autores capaces de adquirir estatura clásica por haber intuido la plenitud imaginativa que circunda la infancia: Andersen y los hermanos Grimm; Selma Lagerlof y Lewis Carroll; Carlo Collodi y unos cuantos más. Pero aún es menor el número de quienes han sido capaces de juzgar y discernir acerca de la literatura infantil con una cabal comprensión del niño y de su insospechado sentido estético. Esta circunstancia hace aún más notable la significación que ha adquirido, entre nosotros, la obra de Fryda Schultz de Mantovani en su doble carácter de creación y estudio de la literatura infantil. No falta algún otro investigador rioplatense que ha publicado un valioso y erudito trabajo sobre la materia; pero lo que distingue a Fryda Schultz es el hecho de que no pretende sopesar con adustez científica lo conveniente y lo inconveniente, la técnica y los métodos, sino que se lanza a la deleitable y apasionante aventura de descubrirnos la literatura infantil evocando los ojos asombrados del niño. Ella sabe plenamente, como ya declarara hace algunos años, que "el valor del niño no consiste en que un día sea hombre, sino, principalmente, en la heroicidad de su devenir, en la forma que vive su infancia". Su primer trabajo sobre la literatura infantil se remonta a una conferencia dictada en la Universidad del Litoral "Sobre teatro y poesía para niños". Posteriormente, ha publicado diversos ensayos sobre asuntos afines, entre los que merece destacarse el volumen titulado *Fábula del niño en el hombre*, aparecido en 1951, donde se reúnen apreciaciones destinadas a revelarnos una dimensión imprevista del tema, consistente en vincular las experiencias tempranas con la madurez creativa de artistas y pensadores tan notables como Goethe, Hudson o Unamuno. Ahora, su reciente libro *Sobre las Hadas* nos ofrece un panorama (que no pretende ser sistemático, sino más bien viviente) de la literatura infantil, examinando el origen y desarrollo de la temática y de los géneros, recordando a los hombres que fueron capaces de un reencuentro con la infancia y a los arquetípicos protagonistas de esta producción. En esencia, se trata de una guía de lecturas para niños y adolescentes que incluye, asimismo, una lista final de libros que puede servir de modelo para la integración de bibliotecas infantiles. En líneas generales, el volumen está constituido

por una serie de breves artículos que se aglutinan en torno de cuatro ensayos principales: "Biografía de las hadas", que en cierto modo indaga el origen del mundo imaginario en que se desenvuelve la existencia del niño; "Vida y poesía de José Sebastián Tallon", que sintetiza la personalidad de aquel autor que en Buenos Aires abrió una ventana ideal a cierta ciudad fabulosa denominada Nuremberg; "La edad de oro de José Martí", que nos introduce en la revista infantil fundada por el patriota cubano en 1889; y "Los niños y la invención de la realidad", que tiende a destacar la importancia que el alma pueril tiene para los adultos de nuestro tiempo, tanto por su influjo purificador cuanto por su trascendencia artística. Este último trabajo, que cierra el volumen, constituye una suerte de recapitulación, pues pese a la diversidad aparente de los materiales congregados a lo largo del conjunto, las ideas van entrelazándose en un diseño coherente y sostenido que trasciende los circunstanciales juicios sobre la receptividad del lector infantil para bosquejar una verdadera estética de la capacidad creadora del niño. En las manifestaciones propias del despertar anímico que se observan en los primeros años de vida, Fryda Schultz cree entrever el florecimiento de una espontánea vocación configuradora y poética. "Los niños —nos dice— inventan el mundo: en lo que dicen, en lo que escriben, en lo que pintan. No quiere decir por eso que nos inventen a nosotros, que estamos a su alrededor. ¡Dios los libre! Nosotros ya existimos, a su pesar; pero ellos nos miran distintos, gracias también a Dios; y a sus ojos, no empañados todavía por el aire del tiempo y del mundo." Y en otro sitio, la autora añade: "Hay un umbral en poesía que es todo penumbra para algunos y claridad para quienes lo traspasan; entre estos últimos podemos contar a pocos hombres y a casi todos los niños. Porque la infancia tiene poderes que la madurez le arrebató: una especial capacidad de entender lo que escapa a la lógica y al concepto, una irrupción desenfrenada de instintos que absorben la vida ofrecida en una imagen, en una metáfora, en una figura sobre la cual proyectan su propia, riquísima intimidad."

En el intersticio que dejan entre sí las palabras, las imágenes de la niñez retornan como un sacramento, igual que el recogimiento tácito del amor (que es la experiencia de una intimidad imposible de enunciar, por insuficiencia de palabras), igual que la premonición de la muerte (que es una quietud inexplicable, por exceso de intemporalidad). Evocar el mundo de la infancia es como oficiar un misterio. Y entre los privilegiados que poseen la sensibilidad necesaria para administrar esta ceremonia sagrada debe incluirse el nombre de Fryda Schultz de Mantovani. *Sobre las hadas* quedará como uno de los estudios vívidos y significativos que se han escrito sobre la historia y la interpretación del arte y de la literatura infantiles.

J. R.

TULIO CARELLA: *Cuaderno del delirio* (Goyanarte, Buenos Aires, 1959).

De París a Buenos Aires, pasando por España y haciendo breves escalas en los puertos, el protagonista lleva un diario de viaje describiendo los pensamientos y las imágenes de su fiebre. Está grave, con una temperatura que promedia los cua-

renta grados, y la mayor parte de su itinerario transcurre en la enfermería del barco, trasformada por el delirio en un bosquecillo encantado lleno de luces mágicas y de personajes misteriosos.

Pero este delirio, que magnifica sus sensaciones y deforma el mundo exterior, parece darle en cambio una singular lucidez intelectual. Uno piensa que en sus horas de cordura nunca pudo ser tan inteligente, tan humorista, tan pródigo en citas y refinadas alusiones como en estas páginas de presunta incoherencia. Allí se mezclan en desorden los recuerdos de infancia o de viaje, los hechos presentes, las consideraciones filosóficas, los poemas disparatados; no falta nada, desde el taoísmo hasta la barba de alguno de nuestros autores teatrales. Infatigablemente agudo, culto y epigramático, el paciente nos hace recorrer con él las letras universales, atiborrándonos de citas cuya procedencia a menudo no aclara, a fin de permitirnos el placer de comprobar nuestra propia cultura. ¡Ah! —decimos, con intensa satisfacción—, esto es del último acto de *Ricardo III*, y en seguida viene el comienzo del *Canto del amor y de la muerte del corneta Christoph Rilke*; y luego aquel Conrado, por supuesto, es Nalé Roxlo, a cuyo poema *El grillo* se alude indirectamente. De paso, podemos sentir alguna lástima por los lectores menos versados, que no captan las referencias.

La inteligencia del autor es patente, no sólo en la ironía superficial sino en las observaciones profundas. Decir, por ejemplo, "No conozco enfermedad más grave que la vida; ninguno escapa", es indiscutiblemente ingenioso; pero decir "la pura alegría está más cerca de lo místico que la excesiva congoja; lo ininteligible es uno de los caminos para llegar a la luz"; o "todos se esfuerzan por conocer. ¿No sería mejor hacer un gran esfuerzo por desconocer?", revela una de dos cosas: o una sorprendente intuición en los problemas espirituales o un conocimiento profundo de las religiones de Oriente. La segunda de estas tres frases resume el método del budismo Zen; la tercera, es la síntesis de las enseñanzas de Lao Tse.

No sé si esta persistente y ecléctica erudición, mezclada con recuerdos triviales e imágenes alucinadas, puede considerarse valiosa como técnica literaria. Afirmo, en cambio, que resulta entretenidísima; *Cuaderno del delirio* es un libro muy bien escrito, inconexo en la sucesión de sus temas pero lúcido en cada una de sus ideas; no sólo sirve para leer, sino para pensar en lo que se ha leído.

ALICIA JURADO

JACK SCHUBERT Y RALPH E. LAPP: *Radiación y Radiactividad* (Fabril Editora, Buenos Aires, 1959).

Por esta vez no será una obra literaria el objeto de esta nota bibliográfica, ni me interesará su estilo —por otra parte medido y reiterativo, como corresponde a su propósito misional—, sino que ella no tendrá otra finalidad que alertar a sus posibles lectores acerca del contenido de este libro, que en definitiva puede ser cuestión de vida o muerte para cada uno de nosotros. Pues no se trata de divulgar o controvertir opiniones, ya que en este libro los puntos de vista personales de sus autores se reducen a meros soportes de una estricta objetividad. Aunque la

materia que tratan es ardua de por sí, sus consecuencias, magistralmente puestas al alcance del lector común, son de un simple rigor matemático infinitamente más patético que toda declamación doctrinaria. Aclararé además que de sus autores, el que responde al romántico nombre de Schubert ha sido delegado norteamericano a la conferencia de "Átomos para la paz" de Ginebra en 1955, y en cuanto al doctor Lapp es asesor del Estado Mayor del "Department of War". Porque aunque dé vergüenza decirlo, es tal el estado de estupidez mental en que la perversa "guerra fría" nos ha sumido, que cualquier voz de alarma acerca de los peligros inherentes al manejo de la energía nuclear tiende, por sí solo, a teñirse de un absurdo contenido político.

Bien. La verdad es de mayor simplicidad aún: frente al peligro que supondría el acrecentamiento de las radiaciones, como consecuencia de una guerra atómica, la frontera que presuntamente separa ambos bandos se esfumaría para convertirlos en uno solo: el de los muertos y heridos o en inevitable riesgo de serlo.

No sería ya necesario el "macartismo" para inventar enemigos, ni el golpe de furca de los poderosos ejércitos contra sus vecinos débiles. Lanzado el suficiente número de superbombas, al lado de los cuales las de Hiroshima y Nagasaki podrían parecer rudimentarios intentos pirotécnicos, volatilizada la cortina de hierro, todos, incluso los supuestos neutrales, pasaríamos a formar parte de un único bando: el de los vencidos.

En tan poco reconfortante convicción se apoyan, sin embargo, nuestras mejores esperanzas de paz, porque según palabras de Winston Churchill, citadas en este libro, "Cuando el progreso de las armas destructivas permita a todos matar a todos, nadie querrá matar a nadie". Los peligros excesivos del juego habrán vencido a su seculares encantos. No conocer a nuestra víctima, ya es desalentador; la convicción de que el desconocido muerto pueda resultar siendo uno mismo, es como para llevarnos a replantear todo el problema de las relaciones humanas. Porque aún considerando el asunto desde el punto de vista de los muertos, parecería que caer en medio del fragor de una brillante carga de caballería encierra cierto atractivo para un tipo dado de mentalidades, pero sufrir las intoxicaciones debidas al estroncio-90, o tener un hijo idiota microcéfalo debido a las mutaciones experimentadas por nuestros órganos reproductivos como consecuencia de las radiaciones recibidas por ellos, no ofrece el menor encanto de índole literaria. Ni todo el genio de un Kipling sería capaz de exaltar una actividad de esa índole. La mayor ventaja de la energía nuclear, a mi entender, consiste en reemplazar las exaltaciones patrióticas de cada bando por frías consideraciones meramente estadísticas: el cálculo de probabilidades, al sustituir a las charangas ejecutando marchas bélicas, será el verdadero dominador de la Guerra. A menos que se opte por la Guerra Total que concluya con el cálculo de probabilidades y, por supuesto, con las charangas y sus marchas bélicas. En cualquiera de ambas direcciones, los datos de este libro son "terminantes" en el más absoluto sentido de la palabra. Pequeños ejemplos, como el de los infortunados pescadores japoneses, que por una ironía del destino tripulaban el barco llamado "Dragón Afortunado", sobre el que cayó la lluvia de cenizas radioactivas provocadas por la famosa explosión de la super-bomba "Bravo", son anticipos de lo que nos esperaría en caso de que la frialdad de la guerra actual comenzara a elevar su temperatura. Los autores han preferido

conservar un calmo lenguaje técnico, sin el menor asomo de declamación humanitaria, exponiendo los hechos físicos, químicos y biológicos tal como han sido incontrovertiblemente observados: el carácter acumulativo de la acción ionizante de los diversos tipos de radiación sobre las células vivas, su efecto postergado pero fatal sobre quienes las sufren, su función generadora del cáncer y la leucemia, así como su influencia sobre las mutaciones en los genes de las células reproductivas; todo ello es expuesto sin una alteración en el tono de su estilo, con la calma que corresponde al carácter de gravedad máxima de lo que se tiene que decir.

Con todo, el peligro derivado de una posible guerra nuclear sólo es una parte, y acaso no la más importante, de esta obra. Esto último va dicho pensando en la posibilidad, espero que no ilusoria, de que esa catástrofe sea finalmente evitada mientras que la tendencia humana al abuso del bien hasta convertirlo en mal, salvo en un caso extremo como el que ahora enfrentamos, es sin duda, por insidioso, más difícil de dominar. Piénsese en lo que médicos y pacientes han hecho frente a cada aporte positivo de la medicina en el arte de curar: vacunas, sulfas, antibióticos, analgésicos, radiaciones; la tendencia natural parece conducirnos al abuso, hasta transformar la aparente panacea en un auténtico peligro por desquiciarla más allá de los límites de sus verdaderas posibilidades. Es justamente lo que está sucediendo con las radiaciones y las sustancias radiactivas.

La verdadera Era Atómica no debe hacerse partir del día en que en Alamo Gordo se provocó la primera explosión experimental precursora de las atrocidades que la siguieron. Su iniciación debe hacerse retroceder casi un medio siglo atrás, para ser más preciso al 8 de noviembre de 1896, día en que el profesor Wilhelm Konrad Roentgen, experimentando en su laboratorio de Wurzburg, en Baviera, descubrió los rayos de naturaleza tan desconocida para él que los denominó rayos X. Esta X desde entonces dejó de referirse solamente a esos rayos, cuya composición pronto fué analizada, para extenderse a la gran incógnita del porvenir humano en los umbrales de una auténtica nueva era que sería más equitativo llamar la Era Radiante, puesto que a partir de entonces el equilibrio de radiaciones que puede llamarse natural, dentro del cual se había desarrollado toda la vida y posibilitado el advenimiento del hombre, iba a verse alterado por un acrecentamiento de esas radiaciones, cuya unidad, en homenaje a su descubridor, se llamaría "roentgen". Cualquier aumento desconsiderado de esas radiaciones recibidas por un organismo, ya provengan de las demoníacas explosiones nucleares, ya del bien intencionado aparato del radiólogo que busca descubrir nuestros males o remediarlos, ya de los radioisótopos que en manos prudentes resultan de inapreciable beneficio para el diagnóstico, puede resultar, a la larga, de consecuencias funestas, tanto desde el punto de vista personal como desde el social cuando caen en manos inexpertas o desaprensivas. Los autores nos revelan casos realmente espeluznantes de institutos de belleza norteamericanos donde se aplicaban radiaciones para depilar, ocasionando quemaduras, irreparables a veces, e incluso llegando a determinar la amputación de los brazos afectados. Sin llegar a tales extremos, dan la voz de alarma acerca del abuso de las radioscopias, que necesitan un tiempo de exposición a los Rayos X muy superior al de las radiografías. Porque no hay que olvidar el efecto acumulativo de tales radiaciones que van sumando sus efectos vez tras vez hasta llegar a cifras de unidades "roentgen" por encima de toda prudencia. Este insidioso

"ahorro" de las radiaciones puede llevar insensiblemente, mediante el aporte de cantidades de por sí nada peligrosas, a un total que equivalga a un peligro ya irremediable. En ese aporte hasta pueden sumar sus centavitos de radiación las esferas de los relojes luminosos...

La lectura y comentario de este libro sería de gran utilidad, no sólo para médicos y políticos, sino para el público en general, a fin de que se adquiriera conciencia de que, al alterar las condiciones de vida como consecuencia del aumento de las radiaciones, que antes provenían exclusivamente de los rayos cósmicos y de la radiactividad natural, debido a las nuevas circunstancias impuestas por la Era Atómica, es imprescindible ajustar nuestra conducta al respecto a nuevas normas de profilaxis e higiene. Creo conveniente terminar esta nota con las palabras finales del libro de Schubert y Lapp:

"Algunos dirán que el hombre se adapta a todo y que algún día aprenderá a convivir también con la radiación. Si el hombre emulara a la drosófila en el modo de procreación quizás se justificara este optimismo y la Tierra llegaría a poblarse de individuos resistentes a la radiación, "lo bastante fuertes como para sobrevivir". Pero el hombre no es ninguna drosófila. Si aprende a vivir con la radiación será sólo a través del dominio de su uso y el control de sus peligros."

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

NORBERTO A. FRONTINI: *Enfermería-Cárcel Villa Devoto* (Palestra, Buenos Aires, 1959).

La lectura del libro de Norberto A. Frontini plantea un dilema: hay que salvar al individuo o hay que salvar a la sociedad. Quizás el individuo no pueda ser salvado sin la sociedad; quizás la sociedad no pueda ser salvada sin el individuo. ¿Sería posible salvar a los dos simultáneamente? Para satisfacer esta dificultad se han elaborado muchas utopías civiles, morales, religiosas, políticas y económicas. Todas caen sobre el individuo. Intentan educarlo, elevarlo, moralizarlo, legislarlo y administrarlo. Ya se lo considera como centro del universo, ya como ínfimo sujeto experimental. Otras hipótesis dan por supuesto que la minoría debe sacrificarse en beneficio de la mayoría. No importa que en la minoría aparezcan — o puedan aparecer — seres como Sócrates, Pascal, Mozart, Villon, Rimbaud, Picasso. Las más de las veces se pronuncia la perentoria frase de Chamfort: "¡Sé mi hermano o te mato!"

Y cuando el ciudadano rechaza la hermandad, y no tenemos el coraje de llevarlo a la roca Tarpeya, ¿qué haremos con él? Compasivamente, para que reflexione, para que aprenda, lo introducimos en un agujero. Y como son muchos los obstinados que opinan como quieren, se los envía también al agujero. En ese agujero, que a veces se denomina Villa Devoto, los hombres se hacinan y empiojan de mal modo. A medida que se acostumbran a la convivencia, elaboran una psicología común. No obstante, la semejanza psicológica es más aparente que real. Sin duda están abocados a un problema común: el encierro; y a un deseo común: la libertad.

En otras cosas, difieren. El mismo Frontini describe una variadísima gama de personas con sus caracteres y temperamentos, con sus vidas, en fin, y se contradice.

El estado del ser humano en las cárceles es oprobioso. Obligación de todos es desear y hacer todo lo posible para que mejore. A esa mejora contribuye el libro de Frontini. Detenido arbitrariamente por el celo despótico y el exclusivismo político, no pierde la entereza. Intenta dar un sentido a su demora en Villa Devoto y trasformarla en un testimonio. Sabe que el dolor es despertamiento, preparación. No se impacienta del todo y, como le aconseja María Rosa Oliver, justifica el presente y prepara el futuro. Así, de cada página, hace un documento personal y genérico a la vez. Describe sin blanduras ni concesiones. No tiene piedad para sí mismo ni para los demás. No exagera en el detalle; tampoco se complace en la fealdad. Emplea el cálculo del científico que comprueba niveles de vida. No otra cosa hacía Fabre al estudiar a los coleópteros.

Por medio de los hombres que pululan a su alrededor, inquiere en el estado social que permite el delito, y en las jerarquías que imponen el deplorable encierro. Se percibe en algunos párrafos una rígida censura tanto a quienes aplican como a quienes quebrantan la ley. Esto comunica cierta frialdad intrínseca al volumen. Con el ser humano, tan expuesto a todos los dolores, cabe compartir sus defectos, perdonarlos o denunciarlos para que vea con más claridad. Toda otra posición es poco simpática. Lermontov cree que es preciso indicar la dolencia para que la sociedad aprenda a conocerla. En cuanto al remedio, sólo Dios lo sabe — añade.

El autor calla su opinión, pero no espera nada de Dios. *Enfermería-Cárcel Villa Devoto* se refiere a una apasionante aventura humana. Nuestra literatura no es pródiga en temas similares. Frontini no se ha entregado al tema: simplemente lo utiliza como un instrumento. Eso le quita calor, simpatía, acaso profundidad.

Cada capítulo tiene por epígrafe algunas palabras de María Rosa Oliver. Son fragmentos de cartas que proporcionan al libro algo así como una estructura secreta. Además, le insuflan un soplo vivificante, e iluminan el panorama nacional y universal del momento que fueron escritas esas páginas.

TULIO CARELLA

HORACIO ESTOL: *Nueva York de cerca* (Fabril Editora, Buenos Aires, 1959).

Pocas veces una guía de turismo habrá sido presentada con más lujo gráfico que esta que Horacio Estol —corresponsal de "Clarín" en Nueva York— dedica a la resplandeciente ciudad de los rascacielos. El contenido de *Nueva York de cerca*, en efecto, se inscribe cómodamente dentro de los cánones establecidos por por el antañón *Baedeker* o por las copiosas Guides Bleus: es una recopilación de datos históricos, estadísticos, artísticos y gastronómicos, que será sin duda de gran utilidad para el viajero que visite la antigua factoría de los holandeses, a orillas del Hudson, trasformada hoy en la aglomeración urbana que con más exactitud responde al concepto de la existencia tal como la entienden las culturas masificadas y mecanizadas de nuestro tiempo.

Paul Morand, Julio Camba, Federico García Lorca y muchos otros escritores y ensayistas han precedido a Estol en esta andanza neoyorquina, y por cierto que lo han hecho con mucha mayor gracia y espiritualidad. Puede argüirse que el propósito de Estol no ha sido una interpretación, sino una demostración de la ciudad; y en tal caso no cabría, por cierto, objetar su método acumulativo ni su estilo, que consiste en una mera enunciación. Sin embargo, quienes hayan frecuentado las crónicas del autor en el matutino aludido, se sorprenderán al no encontrar aquí la amenidad que suele caracterizarlas ni el sobrio alarde de síntesis que es su esencia. *Nueva York de cerca* es, en efecto, un tanto tedioso como texto literario, y muchos de sus datos poseen un interés relativo.

Que este libro es una guía de turismo y no un ensayo de descripción a fondo de Nueva York, se hace evidente cuando el lector tropieza, en sus últimas páginas, con una serie de consejos útiles al viajero, que incluye nómina de hoteles, datos sobre la moneda, las propinas, los trasportes y otras minucias que hacen las delicias de los inevitables narradores de curiosidades turísticas. Las ilustraciones son numerosas, oportunas y hasta bellas en ocasiones.

ERNESTO SCHÓO

## POESIA

O. W. DE LUBICZ MILOSZ: *Antología poética*. Versión castellana de Lysandro Z. D. Galtier (Fábril Editora, Buenos Aires, 1959).

Entre los poetas creadores de este siglo, frequentadores del misterio indeleble — Stephan George, Claudel, Rilke —, la voz de Wladislas de Lubicz Milosz resuena con el fuego de un inimitable resplandor profético que abarca desde las intuiciones más remotas y oscuras del ser hasta el *ser* mismo en su eterna zozobra de interrogantes y luchas que buscan esclarecimientos en un más allá donde, sin duda alguna, sólo puede darse la *gran justificación del reconocimiento infinito*. Es decir: tentativa hacia lo *Absoluto*; convicción inapelable de que *la vida* no es más que la *verdad de un aislamiento*: la tribulación de una *soledad sin tiempo y sin espacio*, que hace afirmar al "hombre":

*déjame que mire al fin más lejos, mucho más lejos  
— dentro de mí mismo!*

.....  
*Porque yo no soy sino un muerto entre los muertos  
que amé;*

*porque yo no soy sino un nombre que llena de arena  
la boca de los vivos.*

*Pero ha quedado el Amor.*

La trayectoria lírica de Milosz se cumple así en un objetivo de mística complacencia temperamental, partiendo del mundo —“viajero en estas tierras de nocturno movimiento”— en busca de la inmensa —desconocida— Puerta donde hallará a “Él, el Otro”:

*Mas, desdichado de aquel que parte y no regresa.*

El “regreso” del poeta es su encuentro con “El Piadoso Rey del Mundo”. Por eso clama al final de ese grandioso y purificador himno testamentario —“El Cántico del Conocimiento”— su alabanza deslumbrada:

*Oh, Único! No me quites el recuerdo de estos  
sufrimientos el día en que me laves de mi  
mal, el día en que me laves de mi bien, el  
día en que me hagas arrojar de sol por los  
tuyos, por los sonrientes. AMÉN.*

La difícil y a la vez hermosa tarea cumplida por el traductor y compilador pone en evidencia la seriedad de una madura compenetración con la obra total del poeta, no ya en su equivalencia idiomática —que es evidente—, sino en los aspectos más íntimos del sentir y del pensar de Milosz. De este modo, la labor de Galtier ha conseguido reunir una serie de virtudes que difícilmente puedan ser superadas en futuros ahondamientos antológicos que todavía suscitarán la original obra del gran poeta lituano-francés.

Poseer “la virtud de la poesía es revelar la Existencia —en el sabio argumento de Johanes Pfeiffer—, no como algo pensado, en general, sino como algo que se ha vivido una única vez; no como una cosa en la que se medita abstractamente, sino como ser concretamente contemplado”. Las composiciones seleccionadas para integrar la presente *Antología Poética* valen para la afirmación de esta innegable verdad.

Por otra parte, escapa a las breves posibilidades de una nota los sugestivos asedios que puede ofrecer una obra de ámbito tan personal dentro de la múltiple poesía de nuestro tiempo. Aún así, puede asegurarse que el rasgo de *influencia* que es capaz de brindar la originalidad de Milosz no dejará de ser sino “epidérmica”. Recuérdese, si no, a los tres o cuatro poetas mejor dotados del grupo denominado “el 40” (Molina, Orozco, Solá González), casi nacidos y desarrollados bajo la gracia difícil de esta voz sin continuidad, que hizo escribir a Paul Valéry: “Nunca he visto textos que estuvieran tan cerca del ser mismo”.

Por último: dignas de valoración, las “Acotaciones del Traductor”: veinticinco en total, que aclaran el predominio casi esotérico en que se desarrollan los grandes poemas finales de Milosz; principalmente el “Salmo de la Estrella del Amanecer”, que concluye:

“en vano Nafchi intenta sorprender un solo vocablo nuevo / el mismo corazón que  
en el tiempo de los padres / late en el bosque en la piedra y en el agua / nada  
de todo aquello que retorna es nuevo / Todas estas cosas dormían en los libros  
cerrados / los libros bajo mis manos se han abierto / pasad mis bellas Judits pasad  
buenas muchachas / bajo el cayado de hierro / Kima Kesil y vosotras las Mazalot

/ y vosotros los otros cielos / sin nombres sin número altamente suspendidos / en las grandes tinieblas de Dios santos ancianos volved hacia la tierra / vuestras turbias extraviadas miradas de sílex / Aieleth Hashajar la Pastora / descende hacia Guinath Agoz / con la vasija de leche de luz sobre el hombro / ella llama al niño Olel / guardián del comedero de los leones / al que las víboras acarician durante el sueño / Sola / He ahí las cosas son lo que ellas son / pus de las pestañas / fuego de lluvia en el borde del tejado / en el costal del sembrador puñado de estrellas / y tus ruedas que entran la una dentro de la otra / Yejeskel las terribles espirales / he ahí las cosas son lo que ellas son / profundo es Esto ante aquel que se prosterne / nos prosternaremos"

DAVID MARTÍNEZ

*Cuatro grandes poetas de América* (Perlado, Buenos Aires, 1959).

Aunque no lo parezca, la falta del artículo determinante "los" ("Los" *Cuatro grandes poetas de América*) encierra un fondo de modestia por parte del autor del título de este libro, porque al lector le asaltan vehementes sospechas que debe ser uno de los cuatro. Dos de ellos quedan descartados de antemano por la circunstancia de haber muerto: Rubén Darío y César Vallejo. El tercero, Pablo Neruda, tampoco puede ser sospechado, pues la selección de sus poemas parece haber sido realizada por algún enemigo personal, tal es el desacierto sin desfallecimientos que la preside, "conque si vamos a ver", según el decir del famoso epigrama, viene a quedarnos Manuel del Cabral, poeta dominicano residente entre nosotros, y que durante muchos años ocupó un puesto en la representación diplomática de su país ante el nuestro. Si mi sherlocholmesca deducción es errónea, pido desde ahora disculpas por ella. Claro que si se hubiese puesto el "los", cabría argumentar que alguno de "los" cuatro tendría que ceder su puesto ante Poe o Walt Whitman, de incluir entre los de América a los poetas de habla inglesa, y aun de sostener la teoría de que sólo los poetas de habla castellana son dignos de considerarse "de América", me atrevería a insinuar que un tal José Hernández, e incluso un Lugones, un Herrera y Reissig, un Martí, para no nombrar sino a los muertos, podrían alegar ciertos derechos para ocupar el sitio de por lo menos uno de los vivos. Pero la modestia siempre es buen negocio: es más fácil cuestionar el derecho a figurar entre "cuatro" que entre "los cuatro" grandes poetas de América. Lástima que esa prudencia en el empleo de los artículos no se extendiera a los adjetivos, porque de haberse llamado este libro *Los Cuatro Poetas de América*, todas estas consideraciones estarían de más. Pero la grandeza de un poeta es relativa: siempre se corre el riesgo de parecer "petiso" cuando uno se empeña en la compañía de los que son mucho más altos que uno, y en este caso, Manuel del Cabral, poeta nada desdeñable sin duda, es el causante de que cojee esta mesa de cuatro patas. Hay relaciones fatales para quien las establece por la evidencia física de las dimensiones ajenas que no está en nuestras manos disminuir. En cuanto al aumento de las propias, el recurso de los tacos reforzados, o el tirar de las sisas del chaleco con los pulgares metidos en ellas para alejarlas un poco más del suelo, no van más allá de ciertos límites. En este caso particular el estiramiento físico se ha intentado por el lado

del número de páginas acordadas a cada uno de los cuatro grandes: 44 para Rubén Darío, 16 para César Vallejo, 32 para Pablo Neruda, 81 para Manuel del Cabral. Las consecuencias de esta verdadera inflación editorial no son mucho más brillantes para el aparentemente favorecido por las cifras mayores, de lo que son las monetarias para los pueblos que las soportan. Lo que es una lástima, porque Manuel del Cabral, insisto en ello, fuera de tan comprometedoras aproximaciones, es un escritor muy digno de ser tenido en cuenta, sino entre los cuatro, ni entre los grandes, sí entre los poetas de Hispanoamérica.

E. G. L.

## NOVELA

PÄR LAGERVIST: *El paraíso* (Emecé, Buenos Aires, 1959).

Con excepción de *Barrabás*, de memorable origen en la cita de los Evangelios, un insignificante punto de partida parecería bastar a Pär Lagervist para crear un mundo (*El enano* reconstruye una existencia sólo sugerida, hasta la aparición de Lagervist, como sombra o como marco de principios renacentistas; *El verdugo* y *La sibila* se asoman a la verdad de seres de cuya esencia se supone equivocadamente no poder extraer más que maldad). Partiendo, pues, desde un comienzo que considerábamos final, Pär Lagervist elabora memorables historias que llegan a iluminar, a través de los personajes que reflejan, confusas zonas de nosotros mismos.

Esto se observa también en la colección de cuentos que agrupa *El Paraíso*. Pueden leerse, por cierto, a través de símbolos y fuera de ellos. Y porque las resonancias son infinitas, las interpretaciones también lo son. Lagervist pone a prueba la calidad de su lector. Lo advertimos en "La boda", descripción de la hermosura de un momento apresado por dos seres simples; en "El paraíso", que permite a este documento historiador una nueva evocación del pasado que ama tanto, sugiriendo que todo lo absoluto, como Dios, queda sólo en su reino; en "La campaña de los niños", donde maneja irónicamente los significativos lugares comunes que vuelven opaca la verdad de nuestro mundo.

Dos son los cuentos cuya calidad predomina, pues en ellos Lagervist acentúa su milagro de comunicativa inteligencia. Uno de ellos es "Mascarada de almas", donde desliza a una muchacha desde la felicidad más terrenal hasta una inquietud de predominio metafísico en un proceso delicadamente escrito. Podría decirse, tal vez, que los verdaderos protagonistas de esta casi novela son la felicidad y su ausencia, ya que en pocas ocasiones podemos ver un grafismo tan acertado de la parábola que Lagervist parece trazar desde que nace hasta que muere aquel sentimiento.

El segundo es "Huésped de la realidad" donde, por lo pronto, sorprende la aparición tan viva de la naturaleza (señalábase en Lagervist la rebelión contra la exal-

tación panteísta habitual en sus connacionales) que permite advertir su pulso latiendo al compás de Strindberg, Bjoernson y Lagerlof. Netamente autobiográfico, además, ya que recrea la humilde niñez de Lagervist vivida en el ajetreo de una pequeña estación ferroviaria de la cual su padre era jefe de señales, lo es aún más allá de la identidad de anhelos sostenida entre el protagonista, desiendo sentirse "formando parte del grupo", y el autor, confesando en el momento de serle adjudicado el Premio Nóbel que llegó a escribir "en busca de una resonancia que lo compensara de la soledad en medio de la cual se había sentido siempre".

En ellos aún más que en los restantes se hallan presentes la eterna mezcla de bien y de mal, de fealdad y de belleza, de placer y de dolor que acompañan cada gesto, cada sonrisa, cada lágrima, integrando una visión del mundo que se ha comparado con la de Camus. Al lado de la duda, Lagervist opone la fe; al desaliento, el afán de lucha; a la desesperanza, la seguridad de que ninguna acción carece de importancia. Las cosas, los seres, el mundo, valen en la medida en que los amemos, en que suframos por ellos, en que nos sintamos animados por la fe, dice Lagervist. Es lo que no alcanza Barrabás, y es lo que caracteriza toda la obra del gran escritor sueco.

Entre los personajes de los cuentos se vislumbra una relación muy cálida, tan veraz y tan nítida como entre los seres de carne y hueso es la corriente afectiva cuya gama Lagervist domina y describe flúidamente.

Literatura mitad real, mitad sueño, alcanza una sorprendente dualidad terrenal y metafísica. Esto se observa en el equilibrio con que se describe el proceso de personajes de este mundo que se avecinan a dejarlo. Así sucede con la muerte de la abuela de Anders, con la enfermedad de Arna. En Lagervist aun la muerte, tan temida, arrebatando a seres amados, rebotando hasta ella misma una parte de ese amor, concluye, casi, por ser vida.

CELIA ZARAGOZA

RUBÉN BENÍTEZ: *Ladrones de luz* (Emecé, Buenos Aires, 1959).

El título de esta novela es simbólico: los ladrones —escuálidos habitantes de una "villa miseria" de los alrededores de Buenos Aires— no aspiran sólo a que la luz eléctrica llegue a iluminar sus casas, sino a que la luz que alumbra la vida de los otros hombres, de los que aún pueden sobrevivir con decoro en una civilización deshumanizada, brille también para ellos, los pobres sin redención, los "humillados y ofendidos". El propósito del libro es noble, pero tropieza con el escollo del realismo. Puede decirse, como norma general, que una novela realista es igual a otra novela realista. Stendhal y Balzac superan con genialidad las limitaciones del género, pero muy escasos ejemplos más merecen citarse en tal sentido. La clave de los riesgos inherentes al realismo absoluto, directo y total, la enunció, con sencillez y felicidad, Virginia Woolf, al notar en su diario: "El método de narrar lisa y llanamente no puede ser el correcto; las cosas no ocurren en el espíritu de esa manera", y "Porque es mi teoría que el acontecimiento en sí prácticamente no existe... y el tiempo tampoco".

Los personajes de Benítez —que son hermanos gemelos (sin que esto sea un reproche, sino una simple comprobación) de los de *Barrio gris*, de Gómez Bas, o de *Villa Miseria también es América*, de Verbitsky, entre otras novelas de intención similar— están, en efecto, sujetos al acontecimiento, maniatados al hecho concreto. Parecerían incapaces de existir fuera de las circunstancias que los rodean: cómo son y qué son, en realidad —en la verdadera, profunda realidad del espíritu—, Nemesia, Elvira, Mariano, Aníbal o Silvestre, no consigue saberlo el lector de *Ladrones de luz*, porque no puede diferenciarlos de los postes, las latas y los pozos que constituyen su "habitat". Estoy seguro de que todos los lectores de la novela estamos de acuerdo en que es necesario terminar con la vergüenza de las "villas miserias", y que todos experimentamos por igual asco y compasión frente a los hechos narrados; pero del documento a la literatura de ficción hay un paso, y ese es el paso que Rubén Benítez no ha dado aún, por estimables que sean sus efectivas dotes de escritor. Hay también en su libro una cierta insinuación de sátira política —la visita del intendente a la "villa", por ejemplo— que no llega a concertarse cabalmente y que deja en el ánimo del lector la impresión de que hay hilos sueltos, no en cuanto a la continuidad dramática sino en cuanto a la trabazón de las líneas de fuerza del relato.

Escrita con una prosa correcta y que se lee con agrado, *Ladrones de luz* mereció el premio Emecé de novela de 1959.

E. S.

## Crítica de Arte

### EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE BATLLE PLANAS

No todos estarán de acuerdo en incluir a Batlle Planas en el Surrealismo. Pero las expresiones más peculiares de esta escuela artística, los conceptos que la definen, aparecen a cada momento en la obra del pintor argentino.

Toda aseveración, por justificada que sea, puede suscitar polémicas. ¿Es Picasso, exclusivamente, un pintor cubista? No, desde luego. Sin embargo, al pretender clasificarlo, habrá que incluirlo en aquella tendencia.

Batlle Planas es un pintor de nuestra época, y poco se aviene nuestra época con un espíritu estacionario. Jano sería el dios tutelar de los creadores de hoy, que se avergonzarían de mostrar un solo rostro. Evolucionar, diversificarse, mirar hacia un lado y después hacia el otro, parece una característica del arte de nuestro tiempo.

Batlle Planas, dotado de una imaginación poderosa, es proclive a deambular. A veces se deja ir desde el mundo de la fantasía y del ensueño hasta el de las realidades concretas; a veces abandona los aspectos precisos y patentes de la realidad para alcanzar regiones astrales.

También ha hecho incursiones en la abstracción, sobre todo en sus cuadros más recientes, y aunque en ocasiones pueda tentarlo la realidad circundante, que sabe vestir con clásicos ropajes, en su obra domina la expresión surrealista.

Pero sea cual fuere el estilo al que se incline, sean cuales fueren los medios que utilice, es fácil comprobar en su pintura el dominio de un oficio que se manifiesta siempre con idéntica soltura.

Además, posee la Gracia, y la maneja a su antojo.

La precisión y limpieza de su técnica son ejemplares. Batlle Planas, que podemos situar entre los más sobresalientes dibujantes argentinos, domina el color. Si bien prefiere los tonos graves, su paleta es variada y luminosa. Pero todas estas cualidades están exaltadas por la fecundidad de su imaginación, por esa atmósfera inventiva de poéticas sugerencias que su obra trasunta, apoyada en una temática de felices hallazgos.

Apenas iniciado, supo Batlle Planas tomar una dirección segura y la siguió sin desfallecimientos por senderos que le pertenecen. Han gravitado en él influencias, desde luego. Citemos los nombres de Gandí, Miró, Dalí. Lógicas, casi ineludibles, estas afinidades de raza y de origen —Batlle nació en Cataluña, de donde lo trajeron muy niño a Buenos Aires— fueron rápidamente superadas y absorbidas. Pocos artistas más auténticos, más leales con su propio yo.

Por eso no puede menos de causar asombro que la exposición retrospectiva de Batlle Planas, que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, sea la cosecha de un hombre en plena juventud. Por lo común sólo alcanzan tan lograda madurez los que han recorrido una larga trayectoria, o los que necesitan volcarse prestamente en su obra, acuciados por el presentimiento de una muerte inmediata.

Aducir ejemplos para elogiar su exposición nos obligaría a transcribir todo el catálogo, tan parejos son sus cuadros en calidad. Nos limitaremos, pues, a señalar los que preferimos y que a la vez caracterizan cada época o manera de Batlle Planas.

Sumidos en la zona oscura que prevalece en sus primeras composiciones, *Los mensajeros*, *Los jueces*, *El Lama* y *El destino* se mueven como espectros de sueño o de pesadilla, como almas en pena; por momentos, hacen pensar en las noches de nuestras llanuras sin fondo. Con la témpera, que usa preferentemente en la realización de esta serie, Batlle obtiene efectos de gran belleza, ya aterciopelados, ya cristalinos. Después, cuando lo atraen apariencias más reales, aunque siempre persistiendo en su atmósfera de ensueño, utiliza el óleo, un óleo de suntuosa textura o de pincelada vibrátil. Con esta técnica logra el melancólico ocaso de *La hermanita de los pobres*, la penumbra transparente de *La luna* o la cabeza romántica, de tan exquisito lirismo pictórico, de *Nacimiento de Zorroella de Montmartre*. En la misma época se sitúa otra de las más notables creaciones de este ciclo, *La lectura y el destino*, figura femenina curvada por la emoción.

En la última década, 1950-1959, el arte de Batlle Planas alcanza su completa madurez.

Ambientes metafísicos, construcciones y paisajes irreales, habitados por seres tan fantásticos como ellos, se nos aparecen en primer término. ¿En qué trasmundos, en qué recovecos del espíritu ha penetrado el artista para volver con tan singulares imágenes? Los seres insectos de *El juego del cielo y de la luna* ejemplarizan esta época. Contemporánea a sujetos tan extraños, una teoría de cabezas denominadas

*Figuras* irrumpe en el vasto escenario de Batlle Planas. Casi espectral la N° 47, que se mece en un tallo emplumado, dentro de una atmósfera dorada, o la N° 42, mística aparición de un rostro inmaterial, coronado de espinas como estrellas.

Gran variedad de asuntos, entre los que abundan naturalezas muertas de mágicos efectos y composiciones que se aproximan a la abstracción, van jalonando su producción más reciente. De todos ellos podríamos citar ejemplos notables, pero sería demasiado largo enumerarlos y —¿por qué no confesarlo, ya que no puede ponerse en duda la admiración que sentimos por toda su obra?— preferimos a Batlle Planas en sus escenas de índole surrealista, que le asignan un lugar excepcional dentro de esta corriente.

Con su obra imaginativa Batlle Planas nos resarce de tanto cuadro surrealista mal pintado. Por la perfección que logra en un terreno tan propicio a su personalidad, sólo puede compararse a Marx Ernst. *Composición* se titulan la mayoría de esta serie. Batlle Planas deja intencionalmente librada la idea esclarecedora o explicativa a la perspicaz colaboración del espectador. Su tema conductor es la música; el óleo, la técnica que usa con más frecuencia. El tamaño es reducido, cosa habitual en casi toda la producción de Batlle Planas. Pero su meditada estructura, la perfecta distribución de los planos, movidos con originales recursos de acentuada modernidad, la eficacia del contrastado claroscuro y su color denso y profundo, al par que rico, confieren a estos cuadros categoría de pinturas murales. Esto puede apreciarse muy bien en las fotografías del Catálogo, que nos alejan de las medidas impuestas por una visión directa. Culminación de la etapa que señalamos es *El barrio (su historia)*.

Resume esta pequeña pintura todo lo que hay de mejor en el arte personalísimo de Batlle Planas: equilibrio en la composición, coloración original y rara, línea que ahonda en una expresión noble y sin rebuscamientos, que no es trasunto de escuetas realidades sino decantada síntesis de los más íntimos sentimientos del artista, pero sobre todo una ejecución que le presta un lirismo desbordante de gracia, como el del cielo prodigiosamente arañado por estrías de mármol verde.

Congratulémonos de tener entre nosotros a un pintor que eleva el Surrealismo hasta una jerarquía que no han sabido darle artistas de fama universal, con los cuales, algún día, sería interesante y oportuno confrontarlo.

JORGE LARCO

## Música

### ALTA FIDELIDAD

Mi amigo va y viene mientras, por mi parte, arrellanado en el sillón, trato de abandonarme al mensaje de Beethoven. Se trata de la *Quinta Sinfonía*. Pero mi amigo tiene ideas bien definidas sobre su versión. No es que discuta sobre el desenvolvimiento de la partitura, sobre la vida que el director arranca de la obra,

sobre este o aquel matiz interpretativo. No. Lo que motiva su nerviosidad se relaciona exactamente con las condiciones materiales de la pasta, con las bondades o miserias del surco, con la nitidez de ciertos bajos, con la excesiva vibración de algunos altos. Entonces ajusta determinado resorte, hace girar piezas sutiles capaces de alcanzar y aislar el instrumento más lejano, de lograr el volumen más adecuado. El sello de esta o de la otra compañía viene necesariamente a colación, se hacen las inevitables comparaciones... ¿Necesito decir que mi buen amigo tiene un "alta fidelidad"? Entretanto, el primer tiempo de la sinfonía corre, nítido, preciso, veloz y fragoroso hacia su fin con la seguridad de un móvil bien ajustado. Mi amigo, que en ese instante parece haber hallado, por último, el indiscernible justo medio que persigue con su manipuleo, gira sobre sí y me lanza, laudatorio: "¡Qué versión!" Pienso que hace veinte años habríamos exclamado juntos: "¡Qué música!" Pero paso por alto esta circunstancia y apruebo, pensando en Beethoven.

Claro que pasaron muchas cosas desde entonces. No sólo el progreso de la técnica, sino la participación cada vez mayor de las masas en el campo social y, en consecuencia, en el de la cultura. Tanto, que no se necesita demasiada perspicacia para comprender que ambos fenómenos se hallan sutilmente ligados y esto, en el sentido de una influencia recíproca y compensadora, es, quizá, un bien. Al respecto es interesante observar cómo la transformación que nos conduce al sonido eléctrico corre pareja con la que origina los grandes auditorios: a público más numeroso, mayor volumen sonoro. No menos interesante resulta comprobar, por lo demás, que, hallándose técnicamente vinculadas la búsqueda de la fidelidad con el logro del volumen, una misma causa condujera simultáneamente al exclusivo "hi-fi" con su costoso "long play" y a la existencia de un público cada vez más nutrido. Pues cualquiera sea la difusión alcanzada por los medios de reproducción mecánica de la música —dentro de los cuales debemos contar como último grito la aparición de la estereofonía—, es innegable que ellos constituyen un adorno de minoría (en el sentido que le da Simmel), donde el afán de lo auténtico concurre a acentuar el rasgo diferencial y excluyente de lo único y de lo nuevo, tal como sucede con la joya o, más generalmente, con la moda: una forma de distinguirse, de ser admirado. A este propósito, la verdad es que lo que mi amigo consulta orgullosamente en mis ojos es el aparato, más bien que a Beethoven. Y esto no es demasiado alentador.

Un nuevo virtuoso, esta vez infalible, ocupa la plaza con ventajas sonoras que difícilmente encontramos en presencia del instrumentista, del conjunto, de la orquesta. Los ingredientes materiales de la música, sus vehículos —el timbre, la sonoridad—, asumen una preponderancia insospechada, se abren paso por arriba del discurso musical, del "pathos" orgánico de la obra y, en definitiva, atomizan su totalidad, ahora descompuesta, diversificada, en la percepción analítica, distinta, de las sonoridades, de los matices del color, del fenómeno mismo, en fin, de la ejecución. El melómano del "hi-fi" es, así, en el vasto campo de la obra un gozador de parcelas, de detalles, y dentro de éstos, de logros de audición: oír una partitura sin que se pierda una nota parece ser su ambición igualitaria y un si es no es avara de sensual coleccionista de sonoridades.

De un modo indirecto, este singular aficionado es, al mismo tiempo, víctima y contribuyente del sensacionalismo moderno: idéntico romanticismo del vigor, que,

también en otros órdenes, pone en la juventud, en la belleza física, en la fuerza, el ídolo que le señala la ausencia de fe, la pérdida del sentido de eternidad, el extravío de los valores inmanentes del hombre. En este orden de ideas es una ilusión columbrar en la vulgarización de los medios mecánicos destinados a captar el sonido una difusión de la cultura musical, si es que en ella ha de darse, asimismo, una comunión en el "logos", en sentido lato. Lo más grave es que dichos medios parecen seguir un curso irreversible que obra, a su vez, en la ejecución instrumental, hasta el punto de convertir a las orquestas y a los virtuosos individuales en órganos de incalculable fuerza y precisión, donde el mérito residiese en la propagación hercúlea de la voz y en la exactitud milimétrica del sonido más bien que en su fidelidad al mensaje que sirven. De tal modo, al rivalizar con el micrófono o con el seleccionador eléctrico, el instrumento apremia su voz, en un afán que ignora los verdaderos matices de la dinámica musical a favor de la simple conmoción sonora. Buena parte del virtuosismo exterior que nos rodea y de sus concesiones a un oído en camino de sordera total no reconocen otro origen.

Cultor del brillo, del esmalte sonoro, preciosista cazador de timbres, el hombre del "hi-fi" es en el mundo musical uno de nuestros modernos bizantinos. Severo Aristarco de pulcritudes, fino catador de las excelencias o de los vicios de la pasta, de perfectos o imperfectos microsuros, nuestro "fidelómano" afina en su pasión un criterio deportivo que distingue sellos, orquestas y directores con la pericia de un conocedor de equipos y materiales. Si las circunstancias de la vida lo convierten en crítico musical, muy poco escapará al implacable dardo de un juicio macerado en la golosa ponderación de los impactos sonoros, en la hipersensible valoración de los timbres: en suma, en el culto deshumanizado del detalle. En el terreno preparado por estas circunstancias un violín debe alcanzar las virtudes orgánicas del saxofón o de la trompeta, un pianista los vigores del luchador, un acorde orquestal la contundencia de una descarga.

Así las cosas, no puede desconocerse que el culto fonoeléctrico cosifica la vivencia musical en la valoración de sus elementos meramente materiales: aquellos que obran en la superficie del discurso o que, dentro del mismo, sólo constituyen una parte. Consecuencia tanto más notoria cuando la versión fonoeléctrica alcanza las producciones de la llamada música clásica, allí donde el "melos" no es susceptible de transferirse al simple dictado especioso de la acuidad, de la intensidad: a la sensación, en fin. Cualesquiera sean en este punto las innegables bondades de la técnica, no es aventurado atribuir a la reproducción fonoeléctrica la responsabilidad inmediata de haber puesto la ejecución en el lugar de la interpretación, si es que estos dos elementos pueden dividirse. Una prueba irrefutable la constituyen las numerosas exhumaciones de obras de efecto —capaces de acariciar, incluso, el excitado idealismo de ciertos grupos sofisticados— y la exhibición, por parte de los virtuosos, de masivos, acelerados y estentóreos "tours de force".

Una vez más, comprobamos los efectos de la técnica sobre la sociedad. Todo un gusto, toda una "élite" de conocedores gira alrededor de la portentosa industria fonoeléctrica, sin que se vislumbre, en plena aparición de la estereofonía, a qué extremos este fenómeno, al parecer irreversible, puede conducirnos. El más visible de sus efectos: la posibilidad de una sordera psíquica, relacionada con la captación del sentido profundo, musical, de la obra, está, ya, a la vista. Los comentarios de

pasillo barajan virtuosos más bien que autores, versiones en lugar de obras. El fin se convierte en medio, y viceversa. Los instrumentistas se miden por su potencia sonora y muchos, muy buenos, deben abandonar el campo en favor de los nuevos campeones de la voz y, en definitiva, de los derechos supremos del vigor y de la fuerza. Una sinfonía, esmaltada en sus menores resortes sonoros, desglosada en un muestrario de timbres, se ofrece, así, como un organismo vivo al que se le viesen sus más ocultas partes constitutivas y en donde cada una, individualmente separada del conjunto, tuviese un mismo derecho a dar toda su voz. El resultado, por lo que hace a la música sinfónica, es asistir a una suerte de mapa sonoro, a un corte de sus elementos viscerales, convenientemente iluminados y coloreados. Otro resultado es la deformadora celeridad de los tiempos, necesariamente incluida en la intensidad, pues por algo la fuerza y la rapidez son parientes. De cualquier modo, se dan la mano en el brillo y en la exterioridad, y en este sentido todos los días asistimos a una nueva vuelta de tuerca.

¿Qué se debate en el fondo de esta apología del sonido, de esta cuantificación de la música? Psicología de consumidor, muy propia de las masas o de los grupos advenedizos. Exaltación del instante en quienes han perdido el sentido religioso de la existencia. Tiranía irreductible de la técnica. Hastío de las ideas, desprecio de la cultura. La cuestión, claro está, se inscribe en fenómenos humanos de mayor envergadura y, en este aspecto, el "hi-fi" reclama su sociología. Urge, entretanto, volver a establecer con la música relaciones humanas, restituir al oído su castidad extraviada y a la voz su difícil, viril "mezzo forte".

MARIO A. LANCELOTTI

## Teatro

### EL RUMBO DE UN JOVEN AUTOR

De los espectáculos que al comienzo de la temporada estival de este año se han ofrecido en Buenos Aires, ninguno merece destacarse especialmente en este espacio. Ello no implica una censura. Sólo queremos mantenernos fieles al criterio adoptado para estas notas. En razón de que, por motivos explicables, aparecen con bastante posterioridad a las representaciones, preferimos desentendernos en general de las referencias a directores, actores y escenógrafos, que en su oportunidad difunden las crónicas pe-

riodísticas, para insistir más en los valores teatrales y literarios de las obras en cuestión y en la significación de sus autores. Además, y esto se relaciona estrechamente con la afirmación inicial, damos preferencia a obras y autores por cualquier motivo menos conocidos y de especial significación, lo que explica que no reseñemos espectáculos estivales como *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, o *Los bandidos*, de Schiller.

En esta ocasión dedicaremos nuestro comentario a uno de los jóvenes autores

nacionales que con labor sostenida ha alcanzado prestigio. Nos referimos a Osvaldo Dragún. La tarea por él cumplida es considerable, dignos de tenerse en cuenta sus resultados y suficientes para establecer su rumbo. El teatro independiente es el campo de su experiencia y desde hace cuatro años se ha incorporado al teatro Fray Mocho, donde estrenó *La peste viene de Melos*; luego, en 1957, *Historias para ser contadas* y *Túpac Amaru*; en 1958, *Los de la mesa 10*, en un espectáculo de obras breves; y en colaboración con Andrés Lizarraga, también vinculado al mencionado teatro, una serie de evocaciones del desenvolvimiento argentino titulada *Desde el 80. Historia de mi esquina*, que provoca directamente esta nota, se representó a fines de 1957 pero sólo el año pasado se conoció en Buenos Aires. En este grupo de obras que podríamos llamar mayores (a excepción quizá de *Los de la mesa 10*) pueden señalarse las de tema histórico y las de tono costumbrista. No son de reconstrucción histórica las primeras. Los hechos pasados inspiran a Dragún pero sólo en sus aspectos más relevantes y universales. Su vigencia se extiende al presente y cobran fuerza ejemplar. En *La peste viene de Melos* y *Túpac Amaru* se exalta la virtud heroica en la resistencia a las fuerzas opresoras e injustas. En la primera el elemento reivindicador es un pueblo; en la segunda, un hombre. En *Desde el 80* quizá la proximidad y la pasión que despiertan los hechos de gravitación contemporánea han empañado un poco los valores artísticos en aras de una interpretación histórica desmesurada. Se le ha reprochado a Dragún en estas piezas cierto matiz izquierdizante. Pero esto, al fin y al cabo, depende de la posición personal del crítico y nada importa cuando existen méritos, que son lo único que aquí vale para nosotros. Las otras obras de Dragún pertenecen sobre todo al teatro costumbrista, como reflejo del ámbito popular porteño que circunscriben tantas letras de tango. Esta forma musical cobra un significado esencial como trasun-

to de ese mismo ámbito, y los personajes encuentran en ella una vía natural para sus sentimientos. En *Desde el 80* cada una de las estampas concluye con la ejecución de un tango, lo cual inspira el subtítulo de *Historia con tango*. En las obras costumbristas tiene su sitio propio. Adviértase que la calificación de costumbrista no implica la insistencia en cosas y tipos pintorescos, limitándose a detalles característicos. Dragún aborda conflictos humanos y problemas de hondura. Sus "muchachos" no son solamente los estereotipados habitués de cafés y canchas, con lenguaje y gestos determinados, son también hombres. *Historia de mi esquina* continúa la línea de *Historias para ser contadas*. Hay un sentido oral en las entretejidas vicisitudes de los cuatro muchachos cuya juventud coincide en ese rincón ciudadano y constituye la historia de esa esquina que con grata precisión es la de Gaona y Paysandú. Allí transcurre solidariamente el despertar a la hombría, y son las golondrinas, evocadas por un conocido tango, las que representan esa transformación. Luego la vida los lleva por diversos caminos, pero en el plano de la ficción vuelven a reunirse convocados por un narrador que es también uno de los protagonistas de la "historia". La pieza tiene así una estructura de relato escenificado donde la fuerza teatral es vigorosa y no es sofocada por el elemento narrativo. Aparte de la destreza dramática que revela la obra quisieramos destacar la plasticidad y sobriedad de su lenguaje y la mesura en el empleo de las formas lingüísticas características de ese medio. Censuraríamos sí la inclusión de una escena que rompe el equilibrio general. Se trata del cuadro del taller, exacerbado y grotesco, que desborda el límite de normalidad cotidiana que el autor parecía haberse impuesto. (Entre paréntesis, ya que hablamos de desequilibrio, aludiremos a un detalle de la puesta en escena. En unos casos los actores disponen de objetos de utilería que dan a sus movimientos una apariencia realista; en otros casos, se

limitan a los gestos. En el café beben sobre una verdadera mesa, pero *fingen* jugar al billar sobre una mesa *inexistente*. La mentada escena del taller consiste sólo en gestos y en otras ocasiones se repite este doble criterio. No nos explicamos por qué unas veces se emplean los objetos y en otras no. A nosotros particularmente nos parece grotesco el abuso del mero gesto, salvo cuando se trata de mimos. Y en las obras de tono realista, especialmente como *Historia de mi esquina*, es contradictorio el efecto.)

Dragún ha acertado en el tratamiento de la temática populista, pero creemos que no debe insistir en ella ni tampoco los que confunden temas nacionales con teatro nacional. Hay que tratar de ser nacional por razones más sutiles que las localistas. Los objetos, los tipos son mera exterioridad. El tango, la esquina, el fútbol pueden determinar una serie in-

acabable de obras similares a las que contenían los remanidos temas gauchescos. Hay que tener cuidado en no caer en un nuevo folklorismo y menos en la manía de convertir a ciertos ámbitos en cifra y esencia de lo nacional. Un escritor debe ubicarse naturalmente en su medio sin recargar las líneas. Hemos visto el año pasado alguna obra donde la imitación de este tipo de teatro es patente. Revelaba la inanidad de ciertos materiales para el drama cuando les falta la fuerza unificadora. De los imitadores son los defectos, se ha dicho, y no estará de más advertir a quienes se propongan la tarea de vigorizar nuestro teatro, que conviene bucear en estratos más hondos y conquistar la singularidad por vías menos coloridas quizá pero más auténticas.

JORGE CRUZ

## Cinematógrafo

### "ORFEO NEGRO"

Hay que diferenciar cuidadosamente, ante todo, lo que en *Orfeo negro* es puro encanto visual, de lo que constituye su real valor cinematográfico, pues aquél puede llegar a usurpar, en el criterio del espectador no avisado, el lugar de éste. Comencemos pues por determinar que, tal como Marcel Camus la ha encarado, la historia es principalmente un pretexto para su ilustración plástica, más que una recreación en profundidad del mito órfico. Éste exalta, como es sabido, el misterio de la vida y de la muerte, que son las dos caras de una misma moneda, y propone una respuesta de altísima espiritualidad al eterno interrogante humano. Orfeo y Eurídice simbo-

lizan —son— la perennidad del amor (no sólo carnal, por cierto) triunfante, purificado por el dolor y la ausencia.

La versión fílmica de Camus, basada sobre un drama del escritor brasileño Vinicius de Moraes, *Orfeo de Conceição*, se inscribe cómodamente en la línea de transcripciones míticas que tan caras le son a Cocteau. En el film, en efecto, Orfeo (Breno Mello, jugador de fútbol en la vida cotidiana) es un negro joven, conductor de tranvías, cantor popular y habitante de una "favela" mísera, desparramada sobre uno de los "morros" que dominan la bahía de Guanabara. A esta escuálida población llega Eurídice (Marpossa Dawn), una hermosa mulata

del interior del Brasil, que viene huyendo no se sabe bien de qué turbulento pasado, encarnado en un hombre que la persigue. Eurídice va a vivir en Río con una prima, Serafina (admirablemente interpretada por Lea García), quien es vecina de Orfeo. Éste se ha comprometido con Mira (una actriz cuyo nombre no he podido precisar), pese a lo cual no abandona sus hábitos de desordenada y superficial promiscuidad sexual; él es el hombre sólo sensible a la música y a la naturaleza —sus pequeños amigos del morro suponen que es por su canto que el sol asciende cada mañana sobre la espléndida bahía—, pero bastará que mire a Eurídice para que comprenda qué es el verdadero amor, y ella le corresponderá con análoga pasión, intensa y tierna.

Desde el comienzo, el film juega en dos planos que se entrecruzan constantemente: el de un pintoresquismo captado con gracia algo pueril (correspondiendo, quizá, a la esencia de ese pueblo bullicioso y elemental que habita en el morro), lleno de color local, y el de una sugestión misteriosa —¿de dónde viene Eurídice, de qué huye, quién la persigue; de quién heredó Orfeo su guitarra y su don casi mágico de canto?— que tampoco es tratada en profundidad por impedirlo el esteticismo de que Camus y su impecable fotógrafo, Jean Bourgoïn, alardean constantemente.

El amor de Orfeo por Eurídice despierta los celos de Mira. Se acerca el carnaval, y los habitantes de la "favela" se disponen a olvidar sus pesares y a ser por tres días, auténticamente, dioses y reyes, héroes y demonios. Es aquí cuando se manifiesta el propósito fundamental de la película: constituirse en el más perfecto y admirable documental sobre el carnaval carioca que se haya filmado jamás. ¡Maravilloso carnaval, que permite a los pobres, a los retraídos, a los tristes, ejercer por unas horas el esplendor y el espanto del mundo! No hay límites para el juego de la ilusión, que deja de serlo para transformarse en una realidad concreta. El poder, la

riqueza, los desbordamientos de la pasión, las sinuosidades de la lujuria, el afán de goce y de destrucción, la sangre, la risa y la muerte, serán el patrimonio de todos los que participen de esta orgía catártica que se envuelve en los ritmos de la música popular más turbulenta y melancólica que existe.

La cámara pierde su entidad mecánica y se consustancia con el alma y el cuerpo de los infatigables bailarines; danza febrilmente con las "escolas de samba"; gira, sube, baja, salta, oscila sin cesar. El espectador, deslumbrado, se siente arrastrado, sin poderlo resistir, por el torrente de color y de música que surge de la pantalla, por ese vértigo del carnaval en cuyo centro resplandece, expresándose en pasos de baile, el amor infinito de Orfeo, un Orfeo de ébano cubierto por una red de hojas de oro, por Eurídice, que parece una flor o un insecto fabuloso entre sus velos lilas y azules. Comienza ahora el mejor fragmento de la película desde el punto de vista cinematográfico, aquel que revela el sentido trágico del mito y que se oculta detrás del esplendor del carnaval: el pasado de Eurídice reaparece en la figura de una máscara de la Muerte, que se desliza sigilosamente por el corso, acechando a la hermosa muchacha. Ésta querrá huir, pero en vano: perseguida por el enmascarado hasta la estación tranviaria, perecerá fulminada por un cable de alta tensión, casi ante los ojos mismos de Orfeo, quien no quiere creer en la evidencia de esa muerte. Entre el final de la noche y el comienzo de la mañana, Orfeo, con su traje dorado, errará en busca de Eurídice por las calles que muestran ahora la otra faz del carnaval: la suciedad, la embriaguez repugnante, la despiadada represión policial, los heridos, los perdidos, los muertos. El amante atravesará los círculos infernales, en pos de su amada, desde la sección desaparecidos de la policía hasta el frigorífico de la morgue, pasando por una "macumba" demoníaca. En la morgue está el cuerpo de Eurídice, y con él a

cuestas emprende Orfeo, en el alba sucia, la ascensión del morro en cuya cumbre Mira, enloquecida, ha provocado un gran incendio. Mira arroja una piedra contra Orfeo, que se despeña desde la altura y se mata, siempre abrazado al cuerpo de Eurídice y unido por fin a ella en la morada elísea.

Uno de los pequeños amigos de Orfeo ha rescatado de las llamas la guitarra simbólica y se apresura a subir con ella a lo alto del morro, pues es necesario que el sol venza de nuevo a las tinieblas. El morenito asume la herencia de Orfeo, preludia un son en su instrumento y el astro empieza a ascender sobre la bahía. Orfeo-Sol renace siempre, y Eurídice volverá bajo la apariencia de una chiquilla con pies bailarines. La versión del mito es, como se ha dicho, superficial. La hondura del drama ha sido sacrificada en aras de la composición plástica, que posee, sin duda, aciertos notables: véase, por ejemplo, la toma de Mira en el interior de una choza paupérrima, ataviada de seda azul y llevando una alta peluca de rizos del mismo color, mientras por detrás de ella vuela una paloma; o a Eurídice atravesando a la carrera las sombras de la noche, con sus flotantes velos, como una mariposa fantástica; o el inmenso sol de papel dorado que proyecta un pálido fulgor sobre las escenas de amor

de los protagonistas. Jean Bourgoïn ha extraído las máximas posibilidades cromáticas del eastman-color, que ilumina los enfoques de la naturaleza carioca; y no debe dejarse de lado la belleza de los trajes ni el fervor de los bailarines.

Los intérpretes, en su mayoría improvisados y librados a sus propias capacidades, se comportan con espontaneidad, sobre todo uno de los niños. Párrafo aparte merece la música, bellísima, de penetrante dulzura (recuérdese la popularísima "mañana de carnaval", o el acento nostálgico del samba bailado en la secuencia del carnaval), compuesta por Antonio Carlos Johim y Luis Bonfá. *Orfeo negro* es así, sobre todo, un cautivante documental sobre el carnaval carioca, un documental que abre, con sus instancias líricas y plásticas, nuevos caminos para un género tan frecuentado y escasamente renovado; pero desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, su designación para la Palma de Oro del último certamen de Cannes suscita serias reservas y la duda de si no habrá existido, realmente, alguna otra expresión, quizá menos hermosa plásticamente, pero más representativa de lo que el arte de las imágenes puede lograr como visión del drama humano.

E. S.

### "LOS PRIMOS"

Claude Chabrol, representante de la *nouvelle vague*, llega a Buenos Aires a través de su película *Les cousins*. Como la denominación de *nouvelle vague* es muy imprecisa y ya hay disidentes y reaccionarios y quienes (como sucede siempre) son más papistas que el Papa (en París hay una *nouvelle vague* que se ocupa de negar y protestar contra esa denominación y en la cual figuran maestros y nuevos discípulos, siendo

—por supuesto— los discípulos los maestros del nuevo movimiento), conviene detenernos un momento antes de hablar del film de Chabrol.

Hace poco, en una entrevista que publicó Jean Cau, Orson Welles le confesó que para él la *nouvelle vague* era demasiado "chic". Y agregaba cuál era el defecto más grande que encontraba en las películas de ese grupo: "Cuando veo una película siempre me parece oír

el ruido de las dos maderas cuyo golpe marca los "cortes" y para mí una película es buena cuando no los oigo". Se refería, por lo tanto, nada más que al aspecto técnico. En el fondo puede haber cierto malestar en el gigante ególatra porque le hayan salido tantos discípulos mientras él, originador de toda una concepción formalística del cine, no pueda dirigir cómodo y deba conformarse con papeles breves en algún film sensacionalista. (También en este caso no hay nada nuevo, porque la misma situación debió sufrirla, años antes de Welles, Eric von Stroheim.) Pero esta es otra historia, como dijo el otro.

Para mi gusto la falla principal de la *nouvelle vague* (o como quiera que se llame) no es que sea demasiado virtuosista, demasiado preciosista en su presentación visual y auditiva (hasta caer en un nuevo barroquismo de la luz y del sonido), sino que le falta un buen guionista, un buen argumentista. La mayoría parece estar preocupada por conseguir un buen fotógrafo, un músico hábil, un director que encuentre ángulos y tomas sensacionales. Pero se olvidan del contenido. Se trata, otra vez, del clásico ejemplo del novelón barato encuadrado lujosamente. Esto es lo que pasa con gran parte de los films que han llegado a Buenos Aires. Nadie desconoce los valores de filmación, y ese conjunto de nombres —algunos nuevos, otros ya famosos como Robert Bresson, Louis Malle, Marcel Carné, Francois Truffaut y ahora Claude Chabrol— nos deben una película totalmente buena.

¿Qué se ha propuesto Chabrol en *Los primos*? El tema de la juventud, de esa juventud que está dando más trabajo a los dramaturgos y cinematurologos que a sus propios padres. Los "angry young men", los "tricheurs", los "rebels without a cause", los inconformes "teenagers", inundan el teatro y el cine. Constituyen un buen éxito comercial como fueron los ácratas, los anarquistas, los "teddy boys" o los patoteros entre nosotros. Chabrol (director y autor del guión) nos presenta dos primos: Paul y Char-

les. Uno parece tener sentido de su responsabilidad; el otro, sentido de su caos. Paul reside en París; venciendo los temores de la madre de Charles, consigue que éste venga de provincias para proseguir sus estudios de Derecho. Lo aloja en un departamento poblado de soldaditos de juguete, armas de fuego, vasos de cristal, lámparas, una biblioteca con el busto de Wagner, un tocadiscos, etc. En resumen, un sitio que habla del mal gusto, del estilo rebuscado y snob del dandy que lo habita. Charles es el provinciano callado, más bien tímido, con un código moral impuesto por la madre, a quien no se ve nunca en el film pero cuyo estilo de vida se deduce por el estilo de las cartas que el hijo le envía. El mundo de Paul es el de un hedonista. Ha creado sus propios "hábitos". Se ha dejado crecer una suave barba romántica, aloja su cuerpo en batas monacales, le gustan Wagner y Mozart, recita en alemán y utiliza frases alemanas en la conversación. También le gusta el latín. Cuando entra Charles por primera vez en su departamento, lo saluda con afectación, lo llama Carolus y le declama ampulosamente como un actor que parodiara a los trágicos de la *Comédie*. Charles, por el contrario, sigue conservando sus costumbres provincianas y hasta su ropa demuestra discreción y sobriedad. Los dos quedan, pues, excesivamente delineados. Chabrol ahonda más en esas antinomias y es cuando el film corre peligros graves. Los contornos están fuertemente marcados e incurrir en situaciones que se tornan peligrosamente verosímiles. Ese mundo de contrarios está llevado a límites extremos; a Paul la vida le ha dado todo gratuitamente: fortuna, placer, comodidad, astucia. Hasta aprueba un examen en la Facultad sin haber estudiado. A Charles, por el contrario, la vida le niega todas las satisfacciones. Estudia sin descanso y es aplazado. No posee nada y lo poco que anhela (el amor de una muchacha), le es negado. Vive sin alegría y muere estúpidamente, de casualidad, porque el revólver que él mismo

cargó para asesinar a su primo se convierte en instrumento de su propia muerte.

Hay un tercer personaje, Clovis, hombre tenebroso y sin escrúpulos, cuyos modos de vida no se explican, pero se insinúan. Se ocupa, entre otras cosas, de procurar placeres para las fiestas que Paul da en su departamento, departamento que, como él mismo dice, "es Babilonia". Clovis aplica su lógica de los sentidos y de la epidermis. Todo él es sensualidad, pero no participa activamente de ella. Las fiestas de Paul son rebuscadas y afectadas como su conversación y su vestuario. En lugar del jazz o del "rock and roll" se excita con la *Sinfonía 40* de Mozart o el preludio de *Tristán e Isolda*, mientras Clovis le lleva seres de farándula: un conde italiano ridículo y teatral, o un atleta que sale de un baúl para hacer payasadas rompiendo cadenas con el torso mientras canta, con voz intolerable, intolerables parodias de óperas. Por último está Florence, prostituida a los 20 años, que cree encontrar en Charles el amor redentor, pero a quien Clovis termina por convencer (en una de las mejores escenas del film) que no es el alma de Charles lo que le corresponde, sino la piel de Paul. Porque Clovis practica la fisiología del amor, o mejor, el erotismo sin amor.

Fácil es pensar que ninguno de esos seres es excepcional y que la oposición Paul-Charles es tan antigua como Caín y Abel o, sin ir tan lejos, que ya Steinbeck la planteó en *Al este del Paraíso*. Queda por hablar del trabajo de dirección de Chabrol que tiene, sin duda, méritos formales de composición y encuadre, apoyado por Henri Decae, excelente fotógrafo. La cámara, en sus manos, es un instrumento de virtuosismo. No es difícil notar las influencias de ese estilo, desde el Orson Welles de *El Ciudadano* y *Soberbia*, hasta la nueva generación de directores europeos y norteamericanos. La música de Paul Misraki acompaña con acierto algunas escenas.

En otras podría haberse suprimido. En determinadas secuencias es utilizada la música de Mozart, de Bach o de Wagner. Felizmente, en la mayor parte del film esta clase de música obedece a un criterio realista; se la escucha cuando el personaje central coloca un disco en el aparato (como lo hizo Louis Malle en *Los amantes*) y le sirve para acentuar más los contrastes tan caros a Chabrol. (Por ejemplo, la muerte de Charles ocurre cuando Paul acaba de colocar en el aparato la *Muerte de amor de Isolda*. ¿Contraste deliberado? ¿Elegir la culminación de la música romántica para un final que es precisamente la negación del romanticismo?) En otros momentos la música anticipa el "fin" de un personaje. Así, al principio, cuando Charles entra por primera vez en el departamento de Paul se escucha la marcha fúnebre de la muerte de Sigfrido.

Los intérpretes siguen las indicaciones que marca el libreto. Pero si bien no es difícil notar influencias en el director, tampoco es difícil notarlas en los intérpretes. Jean-Claude Brialy (Paul), ampuloso y fatuo, sigue la escuela de Pierre Brasseur en *Los muchachos del Paraíso*; Gérard Blain (Charles), medido y sobrio, trae un eco de los egresados del Actors' Studio de Nueva York, a los que pretende imitar. (Incluso en su manera de hablar un tanto vacilante y a "media voz", con un leve tartamudeo que pusieron de moda Marlon Brando, James Dean y ahora Anthony Perkins); Juliette Mayniel, rostro hermoso, actitudes adecuadas al personaje, parece por momentos una repetición de Michelle Morgan en *El muelle de las brumas*; y el actor que representa a Clovis tiene su maestro en Jules Berry.

En resumen, *Los primos* es una película con aciertos formales, bien iluminada. No nos pareció tan tramposa como *Los tramposos* de Carné, ni tan deslumbradora como muchos la han encontrado, pero más aceptable de lo que otros dijeron.

CARLOS COLDAROLI

## P R O T E S T A

Uno de los más célebres novelistas de la joven generación de escritores españoles, Luis Goytisolo, que recibió un premio literario en 1958 por su novela *Las afueras*, acaba de ser arrestado en Barcelona.

Los suscritos quieren hacer pública su inquietud respecto a la suerte de un escritor europeo cuya obra está ya situada en la historia común de la literatura internacional y desean que el mayor número posible de sus colegas se asocie a esta protesta en salvaguardia de uno de ellos.

*Simone de BEAUVOIR — Marie-Anne COMNENE — Marguerite DURAS — Florence MALRAUX — Monique NATHAN — Nathalie SARRAUTE — Elsa TRIOLET ARAGON — Georges ARNAUD — Jean BARDET — François Régis BASTIDE — Peter BROOK — Michel BUTOR — Jorge CABRERA ANDRADE — Jean CAYROL — Michel CHODKIEWICZ — Maurice COINDREAU — CORRALES EGEA — Claude COUFFON — Claude DURAND — Pierre EMMANUEL — Luc ESTANG — Claude FAUX — Paul FLAMAND — André FRENAUD — Jorge GAITÁN DURÁN — Pierre GASCAR — Armand GATTI — Jean GENET — Juan GOYTISOLO — Georges GOVY — GUILLEVIC — Louis GUILLOUX — René JOUGLET — Yacine KATEB — Etienne LALOU — Armand LANOUX — Pierre de LESCURE — Paul-André LESORT — Jacques MADAULE — Gabriel MARCEL — Louis MARTIN-CHAUFFIER — François MAURIAC — Léon MOUSSINAC — Marcel MOUSSY — Blas de OTERO — Pierre PARAF — Otavio PAZ — PICASSO — Alain PREVOST — Raymond QUENEAU — Emmanuel ROBLES — Alain ROBBE-GRILLET — Georges SADOUL — Jean-Paul SARTRE — Léopold Sédar SENGHOR — Claude SIMON — François WAHL.*

La SOCIEDAD ARGENTINA DE AUTORES se ha adherido a esta protesta.

Las comunicaciones deben dirigirse a Michel Chodkiewicz, "Editions du Seuil", 27 rue Jacob, París, 6e.

## INDICE

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| La impureza del nido, por <i>Georges Blin</i> .....                          | 1  |
| Sobre la otra dimensión nacional, por <i>Bernardo Canal-Feijóo</i> .....     | 7  |
| La "Elegía" inconclusa de Dylan Thomas, por <i>Félix della Paolera</i> ..... | 16 |
| Elegía, por <i>Dylan Thomas</i> .....                                        | 18 |
| El caos, por <i>Juan Rodolfo Wilcock</i> .....                               | 20 |
| Los últimos días de Dostoiewsky, por <i>Robert Payne</i> .....               | 39 |

### CRÓNICAS

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Jaime Rest</i> : Presencia de Güiraldes .....                                                    | 55 |
| <i>Rafael Pineda</i> : "Los jóvenes iracundos" contra la celebridad: entrevista con John Wain ..... | 59 |

### NOTAS

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>J. R.</i> : Fryda Schultz de Mantovani: "Sobre las hadas" .....                   | 62 |
| <i>Alicia Jurado</i> : Tulio Carella: "Cuaderno del delirio" .....                   | 64 |
| <i>E. González Lanuza</i> : J. Schubert y R. E. Lapp: "Radiación y radiactividad" .. | 65 |
| <i>Tulio Carella</i> : Norberto A. Frontini: "Enfermería-Cárcel Villa Devoto" ..     | 68 |
| <i>Ernesto Schóo</i> : Horacio Estol: "Nueva York de cerca" .....                    | 69 |
| <i>David Martínez</i> : O. W. de Lubicz Milosz: "Antología poética" .....            | 70 |
| <i>E. G. L.</i> : "Cuatro grandes poetas de América" .....                           | 72 |
| <i>Celia de Zaragoza</i> : Par Lagervist: "El paraíso" .....                         | 73 |
| <i>E. S.</i> : Rubén Benítez: "Ladrones de luz" .....                                | 74 |

### CRITICA DE ARTE

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Jorge Larco</i> : Exposición retrospectiva de Batlle Planas ..... | 75 |
|----------------------------------------------------------------------|----|

### MÚSICA

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| <i>Mario A. Lancelotti</i> : Alta fidelidad ..... | 77 |
|---------------------------------------------------|----|

### TEATRO

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| <i>Jorge Cruz</i> : El rumbo de un joven autor ..... | 80 |
|------------------------------------------------------|----|

### CINEMATÓGRAFO

|                                              |    |
|----------------------------------------------|----|
| <i>E. S.</i> : "Orfeo negro" .....           | 82 |
| <i>Carlos Coldaroli</i> : "Los primos" ..... | 83 |
| Protesta .....                               | 87 |

## SUR publicará en sus próximos números:

JORGE LUIS BORGES: Alfonso Reyes.

DWIGHT MACDONALD: Un héroe de nuestro tiempo.

OCTAVIO PAZ: Corriente alterna.

SAUL BELLOW: Distracciones de un novelista.

RICHARD RUMBOLD: Captando el ritmo del universo.

Una experiencia personal del budismo zen.

H. A. MURENA: El ultranihilista.

ALAIN ROBBE-GRILLET: Naturalismo, humanismo, tragedia.

JOGE A. PAITA: Disentimientos con una concepción de la realidad.

ROSA CHACEL: Balaam.

ALICIA JURADO: Ficción y sociología en H. G. Wells.

ELEMIRE ZOLA: Antropología negativa.

RAUL VERA OCAMPO: El caluroso mes.

RICARDO GUILLON: El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez.

KENNETH REXROTH: Algunos pensamientos sobre el jazz como música, como rebelión, como mística.

GIORGIO DE SANTILLANA: Espacio, tiempo y comprensión.

ROBERTO GARCÍA PINTO: Actualidad de César Vallejo.

ERNESTO SCHÓO: El vencedor.

ANÍBAL C. GOÑI: La traducción de la poesía inglesa.

# 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



# 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

Este número 263  
de SUR se ter-  
minó de impri-  
mir el día 12 de  
abril 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

# 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

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

## Librería HUEMUL

- Derecho
- Economía
- Historia

Solicite nuestros catálogos

**LIBRERIA HUEMUL**  
SANTA FE 2237 83-1666

## **GALERIAS DE ARTE**

### **GALERIA BONINO**

ARTISTAS ARGENTINOS Y EXTRANJEROS

MAIPÚ 962 T. E. 31 - 2527

BUENOS AIRES

BARATA RIBEIRO 578

COPACABANA

RIO DE JANEIRO

### **VAN RIEL**

GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

FLORIDA 659

T. E. 31-0225

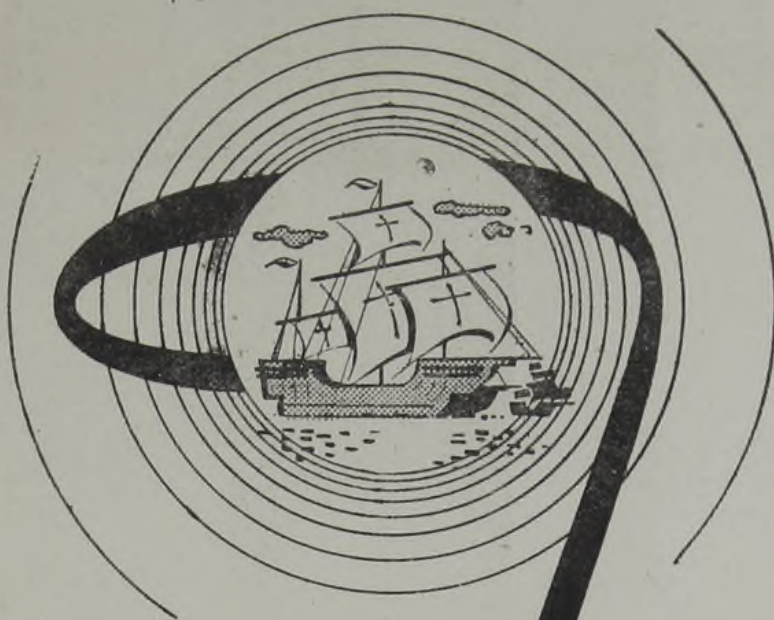
GALERIAS

### **WITCOMB**

ARTE ANTIGUO

Y MODERNO

FLORIDA 760



*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 integralmente en el país la máquina de escribir modelo Lexikon, que se ha impuesto mundialmente, no sólo 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 850**



H0008062

S1CJ.15.1.1

PRECIO: \$ 25.—