Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JORGE LUIS BORGES — Alfonso Reyes.

VICTORIA OCAMPO — Dos amigos: Alfonso Reyes; Albert Camus.

DWIGHT MACDONALD — Un héroe de nuestro tiempo.

ROSA CHACEL — Balaam.

JORGE A. PAITA — Disentimientos con una concepción de la realidad contemporánea.

CRÓNICAS Y NOTAS

Homenajes a Reyes y a Camus ★ Alicia Jurado: Saint John Perse en la Sade ★ LIBROS: Eugenio Guasta; Mario A. Lancelotti: Dos juicios sobre "La furia" ★ A. J.: Vladimir Nabokov: "La verdadera vida de Sebastián Knight" ★ E. G.: Giuseppe Tomasi de Lampedusa: "El gatopardo" ★ Ana O'Neill: Kerouac, "Generación castigada" y literatura ★ José Blanco Amor: Los frutos del tiempo ★ A. J.: María Teresa León: "Juego limpio" ★ Carlos Viola Soto: H. A. Murena: "El escándalo y el fuego" ★ Carlos Mastronardi: José Isaacson: "El metal y la voz" ★ Eduardo González Lanuza: Raúl Leiva: "Imagen de la poesía mexicana contemporánea" ★ Emilia de Zuleta: Ernst Curtius: "Ensayos críticos acerca de la literatura europea" ★ Jaime Rest: Rodolfo E. Modern: "El expresionismo literario" ★ CRÍTICA DE ARTE: Hugo Parpagnoli: Sesenta cuadros que fueron de vanguardia ★ TEATRO, por Jorge Cruz ★ CINEMATÓGRAFO, por Carlos Coldaroli ★ J. A. P.: Azares de la letra ★ ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

264

MAYO Y JUNIO DE 1960

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

Redacción y Administración
INDEPENDENCIA 802
BUENOS AIRES
T. E. 23 - 9603

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
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.—

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

ARCHIBALD MACLEISH

J. B.

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

S1CJ.15.1.1 37
H0008063

PREMIO PULITZER 1959

Versión española de
CELIA PASCHERO
y JUAN CARLOS PELLEGRINI

Una de las más eminentes piezas que haya producido el teatro norteamericano de los últimos tiempos ..... $ 90.—

SUR
INDEPENDENCIA 802
BUENOS AIRES

NOVEDADES DEL PRESENTE AÑO

POETAS DE ESPAÑA Y AMÉRICA

RAFAEL ALBERTI: **Sobre los ángeles** ..... $ 65.—
EDUARDO GONZALEZ LANUZA: **Suma y sigue** ..... $ 100.—
NICOLAS GUILLEN: **La paloma de vuelo popular** ..... $ 75.—
MATILDE LADRON DE GUEVARA: **Desnuda** ..... $ 80.—
PABLO NERUDA: **Navegaciones y regresos** ..... $ 140.—

GRANDES NOVELISTAS DE NUESTRA ÉPOCA

JACK KEROUAC: **En el camino** ..... $ 140.—
ISA MARI: **Roma, Via delle Mantellate (El infierno en la ciudad)** .... $ 100.—

GRAN TEATRO DEL MUNDO

FERDINAND BRUCKNER: **Teatro I: La enfermedad de la juventud. Los criminales. Las Razas** ..... $ 130.—
FERDINAND BRUCKNER: **Teatro II: Pirro y Andrómaca. Simón Bolívar. Timón y el oro** ..... $ 110.—
ALBERT CAMUS: **Teatro II: Los poseídos** ..... $ 80.—
GEORG KAISER: **Teatro: Gas. Un día de octubre. De la mañana a la medianoche** ..... $ 90.—
JOHN M. SYNGE: **Teatro: La sombra del valle. Jinetes hacia el mar. La boda del hojalatero. El manantial de los santos. El botarate del Oeste. Deirdre de los dolores** ..... $ 100.—

NOVELISTAS DE ESPAÑA Y AMÉRICA

JOSE BLANCO AMOR: **Duelo por la tierra perdida** ..... $ 90.—
SEGUNDO SERRANO PONCELA: **La puesta de capricornio** ..... $ 80.—
JORGE VOCOS LESCANO: **El tiempo más hermoso** ..... $ 85.—

BIBLIOTECA PEDAGÓGICA

LORENZO LUZURIAGA: **Diccionario de Pedagogía** (Enc.) ..... $ 600.—
EDUARD SPRANGER: **Fundamentos de la política escolar** ..... $ 60.—

BIBLIOTECA FILOSÓFICA

HERDER: **Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad** (Enc.) $ 450.—
RODOLFO MONDOLFO: **Guía bibliográfica de la filosofía antigua** .... $ 50.—

CRISTAL DEL TIEMPO

EMILIO SOSA LOPEZ: **Vida y literatura** ..... $ 70.—

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

RAMON PEREZ DE AYALA: **La revolución sentimental** (Núm. 90) .... $ 35.—
GABRIEL MIRO: **Figuras de la Pasión del Señor** (Núm. 282) ..... $ 50.—
DESCARTES: **Discurso del método** (Núm. 284) ..... $ 25.—
MIGUEL DE UNAMUNO: **Mi vida y otros recuerdos personales. I-II** (Núms. 285-286) ..... c/u. $. 45.—
MARIA TERESA LEON: **Doña Jimena Díaz de Vivar** (Núm. 288) ..... $ 40.—
FRANCISCO ROMERO: **Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual** (Núm. 290) ..... $ 30.—
EDUARDO MALLEA: **La razón humana** (Núm. 291) ..... $ 45.—

Solicite **NEGRO SOBRE BLANCO,** nuestro boletín bibliográfico

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

11 1/2 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!

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

COMPENDIO II
ESTUDIO DE LA HISTORIA VII - X

por ARNOLD J. TOYNBEE

En el *Estudio de la Historia,* el profesor Arnold J. Toynbee ofrece un valiosísimo panorama de la historia de la humanidad desde las civilizaciones más antiguas hasta la que hoy en día constituye clima y marco de nuestra existencia. Por lo dilatado de su extensión, la profundidad de los conceptos del autor y la masa enorme de elementos de juicio que sirve de base a los análisis y conclusiones que en ella se formulan, se hacía necesaria y hasta inevitable una síntesis que destacara esquemáticamente las múltiples facetas del pensamiento de Toynbee, y pusiera al alcance del estudioso, o del lector culto, un resumen fiel y debidamente jerarquizado del contenido de varios millares de páginas.

La empresa fue acometida y llevada al término más satisfactorio por el señor D. C. Somervell en un Compendio, cuya primera parte, conocida ya por los lectores de lengua española, se refiere a los seis tomos iniciales de la obra. La segunda, está dedicada a los volúmenes VII-X de la edición original inglesa, que corresponden a los volúmenes VII-XII de la traducción española, en curso de publicación por Emecé Editores.

En el Prefacio del presente volumen, el profesor Toynbee certifica la excelencia de la labor realizada por el señor Somervell, cuyo espíritu lúcido no sólo domina el contenido de toda la obra, sino que penetra las concepciones e intenciones del autor.

"Para una obra extensa como mi *Estudio* —declara Toynbee—, en nuestra edad, abrumada de actividades, constituye una gran ventaja verse abreviada en un Compendio tan excelente como el del señor Somervell. Esto hace que el libro sea accesible a lectores que pudieran no tener la paciencia, o bien el tiempo, de leer el original. A mi juicio —añade— el original y el Compendio son complementarios. Algunos lectores de la segunda parte del Compendio pueden, según espero, verse llevados, como sé que ha ocurrido con lectores de la primera parte, a abordar la lectura del original, si no ya a leerlo por entero; y algunos intrépidos lectores del original pueden asimismo encontrar útil el Compendio, pues éste les hará recordar la línea general de exposición y la estructura de la obra."

EMECÉ EDITORES, S. A.

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



IKA

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

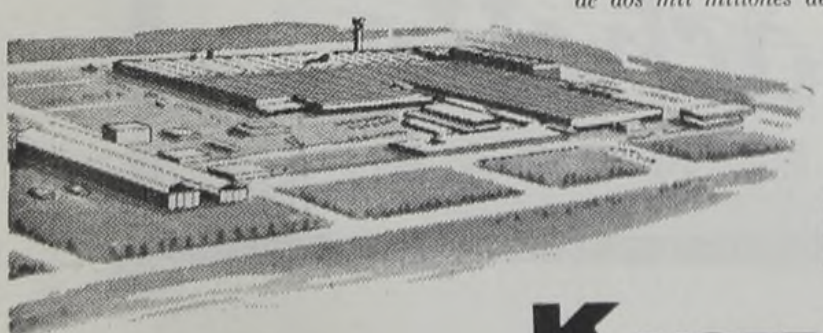
UNA FABRICA INTEGRAL DE AUTOMOTORES

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.

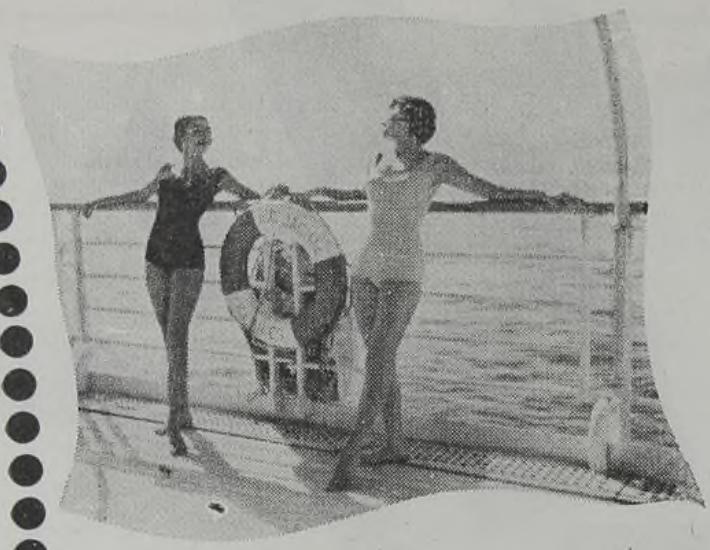
Basta solamente considerar que en poco más de 3 años de trabajo, se ha conseguido producir automotores con más de un 80% de contenido nacional a un ritmo diario de 140 unidades, que llegará a casi 200 unidades por día en 1960.

Ello ha sido posible también, gracias al suministro constante de partes y componentes, que producen más de 1.100 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

EDICIONES Hachette

SIEMPRE NOTABLES

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



OBRAS DE
ALEJANDRO KORN

Como adhesión al centenario del nacimiento del doctor Alejandro Korn, cumplido el 3 de mayo último, la EDITORIAL NOVA *está publicando las obras del eminente pensador argentino.*
Han aparecido:

SISTEMA FILOSOFICO, con un estudio preliminar del prof. Francisco Romero sobre "La personalidad filosófica de Alejandro Korn". **Contiene:** Apuntes filosóficos. Esquema gnoseológico. El concepto de ciencia. Axiología. Mi filosofía.

DE SAN AGUSTIN A BERGSON, con un estudio preliminar de Juan C. Torchia Estrada sobre "Los ensayos de A. Korn sobre historia de la filosofía". **Contiene:** San Agustín. Spinoza. Pascal. Introducción al estudio de Kant. Kant. Hegel. Croce. Bergson. Bergson en la filosofía contemporánea. Einstein y la filosofía. Herman Keyserling.

DE PROXIMA APARICION:

LA LIBERTAD CREADORA, con una extensa exégesis del doctor Eugenio Pucciarelli.

ESTUDIOS DE FILOSOFIA CONTEMPORANEA, prólogo de la Dra. Delfina V. de Ghioldi. **Contiene:** Incipit vita nova. Corrientes de la filosofía contemporánea. Exposición crítica de la filosofía actual. Hegel y Marx. El mundo de las ideas.

EL PENSAMIENTO ARGENTINO, con un estudio preliminar del prof. Luiz Aznar. **Contiene:** Las influencias filosóficas en la evolución nacional. Nuevas Bases. Filosofía argentina.

Recomendamos las últimas publicaciones de nuestra Biblioteca de Filosofía: **¿Qué significa pensar?** e **Introducción a la metafísica** por M. Heidegger, **Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente** por Ed. Husserl, **Razón y existencia** por K. Jaspers, **La esencia de la filosofía** por Max Scheler.

EDITORIAL NOVA

PERU 858 BUENOS AIRES



PARIS - TOKYO POR EL POLO

EN 18 HORAS DE VUELO

CON EL *BOEING JET*
"INTERCONTINENTAL"

Para su viaje a TOKIO utilice el primer servicio en "jet" realizado por Air France por el Polo.

Y a partir de Agosto, BUENOS AIRES - TOKIO en 33 horas y en BOEING JET "INTERCONTINENTAL"

Informes en: Córdoba 315 y en su agencia de viajes

AIR FRANCE

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

Inscríbase en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods



55.000
ejemplares
en
CASTELLANO,
FRANCES
e INGLES

que incluye las últimas Novedades de la Literatura Universal.

Segundo Piso

Los libros de un mundo que despierta:

El turbulento despertar de los pueblos de Africa ejercerá innegable influencia en la historia contemporánea. En su novela **UNA CORONA PARA UDOMO, Peter Abrahams,** periodista y escritor africano conocido ya por los lectores argentinos, llega hasta las más profundas raíces del drama de libertad y renunciamiento de uno de los caudillos de esta moderna epopeya ● Pero las preocupaciones del hombre moderno no se limitan a los acontecimientos históricos: actualmente nos inquietan hondísimos interrogantes éticos y morales. ¿Cómo responder hoy a la clásica antítesis entre el bien y el mal? Uno de los más famosos psicólogos contemporáneos, **Erich Neumann**, hace en **PSICOLOGIA PROFUNDA Y NUEVA ETICA** un riguroso examen del problema en el campo de la psiquis, con autoridad y objetividad que hacen de su libro una obra realmente esencial ● Otro signo de actualidad: los métodos terapéuticos aparentemente revolucionarios. No siempre son exitosas estas innovaciones. ¿Qué hay de cierto, por ejemplo, en las ejercitaciones para mejorar la visión? En su libro **LA VERDAD SOBRE LOS EJERCICIOS PARA LA VISION, Philip Pollack** analiza científicamente los métodos no ortodoxos - a menudo peligrosos - y coteja sus resultados con los obtenidos por las técnicas ortóptica y ortométrica ● Y hablando de ver, ¿quién no desea hacer un viaje a Europa, el viejo y sabio continente? A los viajeros de hoy, a los de mañana, a todos ha dedicado **Harold Newman** su **GUIA DE VIAJE A EUROPA,** que contiene los medios de comunicación, museos, hoteles y lugares de diversión, precios y mil datos útiles - un irresistible estímulo para quienes aún no se han decidido ● Este libro y los demás de que se habla más arriba, son editados por **COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA, LAVALLE 1527, BUENOS AIRES**

PERSONALIDAD y GRAFOLOGIA

Montesquieu

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



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

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

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

PLUMAFUENTE

RIVER

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

Calidad se escribe con

PLUMAFUENTE

RIVER

jerarquía en escritura

FINISIMA .... DISTINGUIDA. . PERDURABLE.!

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

303



ESTA ES!...

esta-meta

PATENTE ARGENTINA Nº 98.046



la UNICA estantería FUNCIONAL, GRADUABLE para ordenar sus libros, discos y música impresa.

Anaquel

CORDOBA 836 T. E. 31-3815

Ediciones Mundonuevo S. A.

SANTA FE 3117 - Tel. 84-5389

presenta:

Toda la actividad cultural argentina del año 1959, críticamente reflejada en

ECO 60

Cine - Radio - TV - Teatro - Música - Danza
Artes Plásticas - Letras - Periodismo

216 págs., 8 reproducciones de obras de arte en papel ilustración.
$ 145.—

UNA OBRA FUNDAMENTAL, LARGAMENTE ESPERADA:

D. T. Suzuki

Introducción al Budismo Zen

Prólogo de C. C. Jung. Versión directa, introducción y notas de Kazuya Sakai. **$ 125.—**

UN PEQUEÑO LIBRO DE ARTE ORIENTAL:

La Manga de Hokusai

Texto de Osvaldo Svanascini. - 80 págs. de reproducciones en papel ilustración. (Colección **Amida**) **$ 48.—**

EN HOMENAJE AL SESQUICENTENARIO

de la Revolución de Mayo, la revelante historia de un prócer olvidado:

Historia del General Viamonte y su Epoca

por **Armando Alonso Piñeiro**

Prólogo de Carlos Sánchez Viamonte. - 418 págs., 8 láminas en papel ilustración. (Colección **Aula Magna**) **$ 375.—**

PEUSER

en adhesión a la

REVOLUCION DE MAYO DE 1810

en su Sesquicentenario

como significativo aporte a la cultura del país

presenta:

3 grandes obras de notable valor histórico

RICARDO LEVENE

"LA REVOLUCION DE MAYO Y MARIANO MORENO"

(Ensayo Histórico)

El espíritu luminoso del numen de Mayo, proyectando su luz en el horizonte de la Revolución. Un renovado texto y un legado vivo de verdad confrontada, que entera al lector desapasionado sobre el génesis de la patria. Tres grandes tomos ilustrados. Cuarta edición aumentada con nuevas investigaciones históricas.

RICARDO PICCIRILLI

"RIVADAVIA Y SU TIEMPO"

La historia viva de un hombre engrandecido por un ideal, un ambiente y un tiempo, a los cuales sirvió con pasión excluyente y patriotismo erguido. Un verdadero monumento levantado al prócer en el orden del tiempo, realizado con ejemplar probidad y gran sobriedad. Ahora en tres tomos. 2ª edición aumentada con nuevas investigaciones históricas.

FELIX BLEST

"HISTORIA DE LAS GUERRAS ARGENTINAS
(De la Independencia, Internacionales y con el indio)

La historia misma de las armas de la patria afianzando su independencia, defendiendo su soberanía y consolidando la organización nacional. El autor expresa su verdad histórica con el respaldo del documento y la contribución de las fuentes más serias e insospechables. Dos grandes tomos, con 120 láminas y 61 croquis de combates y batallas. Primera edición.

EDICIONES **PEUSER**

San Martín y Cangallo — Florida 750 — Florida 205
Rivadavia 2718 — Lima 1686 — Boedo 735
LA PLATA — ROSARIO — MENDOZA — CORDOBA —
RIO CUARTO — SAN JUAN y librerías de todo el país

U.T.E.H.A. presenta la Máxima Aportación Editorial a los países de habla española

LA EVOLUCION DE LA HUMANIDAD

BIBLIOTECA DE SINTESIS HISTORICA

ESTUDIO MONOGRAFICO DE LOS PRINCIPALES ASPECTOS DEL PROGRESO HUMANO

UNA ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS HISTORICOS CON LOS DATOS MAS MODERNOS Y LAS ULTIMAS INVESTIGACIONES
Esta **BIBLIOTECA DE SINTESIS HISTORICA** es una vívida biografía de la Tierra como escenario de la Historia de la Humanidad, a través de la cual vemos su nacimiento, las transformaciones sucesivas de los continentes y los mares, y su lento madurar para la iniciación de la vida. La aparición de las primitivas formas vivientes, su propagación y evolución... Y al fin la Especie Humana entra en escena...

MAS DE 150 VOLUMENES ENCUADERNADOS EN TELA CON GRAN NUMERO DE ILUSTRACIONES, LAMINAS Y MAPAS.

El Camino Más Directo a la Cultura y a la Personalidad

Facilidades de Pago

PIDA USTED UN EJEMPLAR DEL HERMOSO FOLLETO IMPRESO A

EDITORIAL GONZÁLEZ PORTO

H. Yrigoyen 851 — Buenos Aires — T. E. 30-3365

Ruego enviarme detalles sobre La Evolución de la Humanidad, La Máxima Apertación Editorial a los países de habla española.

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

Profesión u ocupación .....

LEWIS MUMFORD

LAS TRANSFORMACIONES DEL HOMBRE

'Ha llegado el momento de otra gran transformación del hombre", afirma Lewis Mumford en este libro, que acaso sea el más estimulante de cuantos ha escrito sobre los problemas de culturas y civilizaciones. Mumford compara la transformación venidera con la revolución que arrancó al hombre de la Edad de Piedra y prevé una nueva vida tan distinta de la que hoy llevamos como es ésta distinta de la del hombre paleolítico. A lo largo de las brillantes páginas de este libro, Mumford indica que el hombre debe aún desarrollar sus más altas potencialidades, pero que está amenazado por una de las barbaries más terribles que haya tenido que enfrentar en los tiempos históricos.

Este libro forma parte de la colección *World Perspectives*, dirigida por la doctora Ruth Nanda Anshen, cuyo objeto es el de poner de manifiesto las novísimas fuerzas creadoras de nuestro tiempo a través de todas sus manifestaciones. *Traducción* de María Raquel Bengolea ..... $ 140.—

EDICIONES
SUR

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

SUR

NÚMERO 264 MAYO-JUNIO DE 1960

ALFONSO REYES

Hacia 1919, Thorstein Veblen se preguntó por qué los judíos, pese a los muchos y notorios obstáculos que deben superar, sobresalen intelectualmente en Europa. Si no me engaña la memoria, acabó por atribuir esa primacía a la paradójica circunstancia de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor. Es posible que mi resumen mutile o simplifique su tesis; tal como la dejo enunciada, se aplicaría singularmente bien a los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del Norte o del Sur. Este último caso es el que me importa; en él descubro, o quiero descubrir, la clave de la obra de Reyes.

El inglés, el portugués y el español son las lenguas de América y la contingencia de que estas lenguas formen otras, más adecuadas a la expresión de nuestro continente, puede ser un temor o una esperanza, pero no el tema de un proyecto inmediato. El uso de aquellas lenguas no significa que nos sintamos ingleses, portugueses o españoles; la historia atestigua nuestra voluntad de dejar de serlo. Esa voluntad no es una renuncia; quiere decir que somos herederos de todo el pasado y no de los hábitos o pasiones de tal o cual estirpe. Como el judío de la tesis de Veblen, manejamos la cultura de Europa sin exceso de reverencia. (En cuanto a las culturas indígenas, imaginar que las continuamos es una afectación arbitraria o un alarde romántico.)

Los astros fueron generosos con Reyes. En la República Argentina hemos pasado del francés al inglés y del inglés a la incomunicada ignorancia; a Reyes le tocó una zona sensible a la gravitación del inglés y una época

que no había perdido aún la costumbre de las letras francesas. Años de España lo acercaron al ayer de su sangre y una noble curiosidad lo hizo ahondar en el ayer latino y helénico. Sabiamente usó las tres armas que se permitió Stephen Dedalus: silencio, destierro y destreza. Otro favor fue ser contemporáneo de la más diversa y afortunada revolución de las letras hispánicas; hablo, naturalmente, del modernismo. Más allá de su nombre un tanto ridículo (el presente es la única forma en que se da lo real y nadie vivió en el pasado o vivirá en el porvenir) el modernismo sintió que su heredad era cuanto habían soñado los siglos y así Ricardo Jaimes Freyre pudo versificar los mitos escandinavos, como Leconte de Lisle, y Leopoldo Lugones, en *El Payador,* se desvió del tema pampeano para alabar a Góngora, proscripto por los académicos españoles. Una de las paradojas de aquel debate fue que los individuos de la Academia negaban o ignoraban el mejor pasado español y reducían el arte de escribir a la repetición de los refranes de Sancho o a la juiciosa variación de sinónimos. Quevedo escribió irónicamente que remudar vocablos es limpieza y la Gramática de la Academia alega esa broma para recomendar su criterio estadístico del lenguaje.

Cifrar en unos pocos nombres un complejo y vasto proceso es correr el albur de que se noten menos las inclusiones que las inevitables omisiones, pero entiendo que la renovación de la prosa cabe en el nombre de Groussac y la renovación del verso en el de Darío. Ambas iniciativas culminan en la obra de Reyes, singularmente la primera. De dos modos podemos considerarla: en sí misma, en sus inquietudes y encantos, y en su carácter de instrumento forjado para quienes manejamos hoy el idioma. Si los dioses lo quieren, ensayaré algún día ese doble análisis; básteme hoy declarar con felicidad lo mucho que debo a su ejemplo.

La vasta biblioteca que Alfonso Reyes ha legado a su patria no es otra cosa que un símbolo imperfecto y visible. No sé si recorrió tantos volúmenes como Saintsbury o Menéndez y Pelayo, pero no será inútil recordar una diferencia que escapa al cómputo de páginas o de líneas. El campo visual de los referidos maestros no excede, en cada caso particular, el área del sujeto que trata; la memoria de Alfonso Reyes, en cambio, era virtualmente infinita y le permitía el descubrimiento de secretas y remotas afinidades, como si todo lo escuchado o leído estuviera presente, en una suerte de mágica eternidad. Esto se advertía, asimismo, en el diálogo.

JORGE LUIS BORGES

DOS AMIGOS

ALFONSO REYES, MEXICANO Y EUROPEO

"Dígale a Alfonso que me mande una foto", le recomendé a Etiemble cuando salió de Buenos Aires para México. Llegaron las fotos. Fuera de la barbita, no parecía haber cambio notable en esa cara de un hombre que todos sabíamos enfermo.

Justo después de Navidad, al abrir el *New York Times,* por la mañana, vi el nombre de Alfonso Reyes. Esto, en ese diario, en ese momento, no podía ser sino lo que era: la muerte. Qué mal fin para 1959, pensé con gran tristeza. (Y no sabía lo que traía el comienzo de 1960.) ¡Qué tristeza, qué fin de año!

"A veces, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras recorridas."

Esto, que escribía Alfonso, en sus años de Madrid, no es sólo cierto de las tierras. Ya no es poco el tener que soportar esa nostalgia zumbándole eternamente a uno en el oído del corazón. "Los que viajan por mar y tierra han de tener un corazón hecho a todos los embates de la alegría y el duelo, y un ánimo de renunciamiento casi de santos."

Esto de las tierras cuyo recuerdo nos persigue se agrava muchísimo cuando están habitadas por amigos que de ellas ya no se mueven. Las noches de Ulises en Itaca, piensa Alfonso, debían de ser de inacabables recuerdos. Este vivir donde no se vive, que puede producirse en nosotros o bien por un retroceder hacia el pasado en el recuerdo, o bien por un lanzarse hacia el futuro en el anhelo, es un ejercicio extenuante: el mal de los Ulises, de los viajeros que dejan, dispersos en el planeta, lugares que son como amigos, amigos que son como el lugar donde uno vive mejor.

¡Cómo pueden doler las grandes ciudades, Londres, París, Madrid, Nueva York, Calcuta, Florencia, Río, México, Amsterdam, Roma, Buenos Aires! ¡Cómo pueden doler hasta los pueblitos perdidos en un descampado, hasta un pedacito de jardín, un pedacito de bosque, unos metros de arena frente a mucho mar! Y cómo pueden dolernos nuestros amigos. Vivos o muertos. Vivos, cuando se nos van, sea por la separación de la distancia material, sea por la otra distancia: por no haber evolucionado al mismo tiempo, por no haber podido marchar juntos sino en una etapa de la vida, porque no los conocíamos, o no nos conocíamos a nosotros mismos, ¡qué sé yo! Si de alguna manera teníamos que perderlos, tal vez en la forma terrible de la muerte los perdemos menos. Pero esto no es un consuelo.

La fama, el nombre de Alfonso Reyes llegó a mí mucho antes que su persona. Era un nombre que todos, en la América hispana, conocíamos por poco que nos interesaran las letras.

Sólo cuando lo designaron embajador de México en la Argentina pasó Alfonso Reyes a ser Alfonso, para mí.

En su *Visión de Anáhuac* hay cuatro líneas que son para mí *Visión de Alfonso:* "La llanura castellana sugiere pensamientos ascéticos: el valle de México más bien pensamientos fáciles y sabios. Lo que una gana en lo trágico, la otra en plástica rotundez."

¡Plástica rotundez!

Algo muy especial en Alfonso era su sonrisa; sonrisa como de la inteligencia. Alguna vez escribió que había sido coleccionista de sonrisas y que dejó de serlo porque un día se sorprendió dando un pésame con una sonrisa, "una sonrisa externa, obligada, inconsciente, disciplinada, muerta". Entonces empezó a desconfiar de la sonrisa y se hizo coleccionista de miradas.

Lo que él quizá no supiera del todo era hasta qué grado estaba siempre en sus ojos su auténtica sonrisa; no la que sus labios podían reprimir o fingir, según los casos. Nunca he visto unos ojos en que la sonrisa brillara más traviesa, con el lustre particular que a todo le saca la inteligencia.

Los libros de Alfonso, esas obras completas que tan afanosamente quería dejar editadas antes de morir, están o estarán pronto al alcance de nuestras manos. Pero la mirada de Alfonso, el mirar de esos ojos pequeños en cuanto al tamaño, grandes en cuanto a la intensidad, penetrantes, interrogadores, diligentes, abiertos ("no todos los ojos abiertos están abiertos", decía; y sus ojos sí que lo estaban), eso lo habremos perdido. Hemos perdido la alegría de estar bajo la mirada de esos ojos perspicaces, que nos veían; y es como si se nos enturbiaran las aguas claras de fieles reflejos. ¿Quién no necesita y busca este conocimiento propio: el de las aguas claras? Pero un dolor semejante sería puramente egoísta, "subjetivo", narcisista. No nos permitiríamos mencionarlo si no estuviera hermanado con otro dolor: hemos perdido la alegría de ver el mundo reflejado (deformado, diría Ortega, pues cada uno de nosotros lo deforma a su manera) en la mirada tan europea y tan mexicana de Alfonso; hemos perdido el ver aquello que nacía, que bailaba en sus ojos, como sobre el pasto los charquitos de luz danzarina que dibuja el sol entre la sombra de un árbol hamacado por el viento.

Nada de lo terreno puede durarnos. Lo sabemos a pesar de que vivimos la mayor parte de nuestros días como si tal realidad no existiera. ¿Por suerte o por desgracia? No lo sé. El Alfonso de Buenos Aires, de Mar del

Plata (dedica un risueño poema a nuestras caminatas mañaneras[1]), se fue, hace años. Se fue el que vi en Río, diminuto junto a gigantescas palmeras; se fue el de Nueva York; ahora se ha ido el de México, el que me recibía en su casa-biblioteca y me hablaba de cosas que yo había visto ese día, o iba a ver: el Desierto de los Leones, el árbol de la Noche Triste, las pirámides de Teotihuacán, Tasco...

Se nos ha ido del mundo que conocemos. "A veces, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta..." Lo extraño es que desde la niñez, desde que una luz penetra en la conciencia, sentimos cierta melancolía secreta, como si volviéramos ya de un largo viaje que en realidad no hemos emprendido aún.

Cuatro veces —cuenta Alfonso— el Conquistador Anónimo intentó recorrer los palacios de Moctezuma: cuatro veces renunció, fatigado.

Y esto no era sino unos cuantos palacios. ¡Qué poca tierra habremos podido recorrer, Alfonso! Y por qué será que nuestra nostalgia la abarca toda, y mucho más. Infinitamente más.

Et peut-être les mâts, invitant les orages,
Sont--ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!

Alfonso Reyes de nuestra América y de nuestra Europa, oías ese canto de tu Mallarmé con finísimo oído. Y al mismo tiempo eras tan de nuestras tierras como esos frutos nuestros que los europeos pronto adoptaron y que corren hoy por el mundo entero como si siempre hubieran pertenecido al mundo entero. Mucho te debemos, mucho te agradecemos, mucho te queremos, mucho nos honra llamarte hermano; así nos llamas tú. Hemos nacido en las dos extremidades del mismo país que se extiende a lo largo de más de medio continente. Y porque nacen en él hombres como tú, nos sentimos obligados a no perder la esperanza, virtud teologal a menudo tan difícil en nuestra América.

[1] *Mar del Plata y mes de enero,*
cuando los grandes calores...

ALBERT CAMUS, FRANCES Y AFRICANO

El corredor que rodea mi casa es como la cubierta de un barco; un barco que navega en todos los verdores de la tierra. Yo iba y venía por esa cubierta, dictando. José Bianco escribía a máquina. Era verano. Acababa de leer —de descubrir con entusiasmo— *Calígula,* obra de un desconocido. Pero ya me parecía conocerlo y lo estaba traduciendo. Así me encontré con Albert Camus en Mar del Plata, hasta donde nunca tendría tiempo de llegar, físicamente.

Calígula —primera pieza escrita por él a los 25 años— apareció en SUR en marzo de 1946.

En un ejemplar de *L'Étranger,* con 29 aguafuertes, que Camus me regaló en París, en noviembre de ese mismo año, releo esta dedicatoria: Ce livre qui n'explique rien avec l'amitié qui résoud tout: celle du coeur.

1. *L'Étranger*
2. New York
3. Paris.
4. Buenos Aires. Aôut 1949
5. ?

El número 4 se refería a un viaje a Buenos Aires ya proyectado. El número 5, un punto de interrogación solitario, es ahora, más que nunca, una pregunta: ¿dónde? ¿Y es posible que exista un absurdo tan perfecto como el que no haya un dónde? ¿Aquel camino con plátanos a los costados y ese automóvil retorcido serían la única contestación? Llovía.

El mismo año en que apareció *Calígula* en SUR, estando yo en Nueva York vi anunciada una conferencia de Camus. Habíamos llegado a esa ciudad casi al mismo tiempo. Por supuesto, fui a la conferencia; pero con reservas mentales. Con tal de que el autor se parezca a la obra — pensaba. La conferencia y el tono en que fue pronunciada me gustaron tanto como lo que hasta ese momento había leído. Y quiso la suerte que mis deseos se cumplieran. Autor y obra resultaron una sola cosa. Esa tarde, al saludar al conferenciante ("Soy su traductora. SUR. Buenos Aires. *Calígula*") tuve la intuición de que así sería. En ese sentido, el caso Camus se asemeja al de T. E. Lawrence. Ni uno ni otro fueron más lejos con las palabras que con los actos. Entre palabras y actos existía una estrecha vinculación.

Vimos Nueva York juntos, él por primera, yo por tercera vez. Lo que veía le gustaba, aunque solía irritarlo. Se quejaba con acento burlona-

mente fúnebre de andar siempre llorando en las anchas avenidas, o las calles angostas, por las "escarbilles" (trocitos minúsculos de carbón) que, según él, bombardeaban al transeúnte inerme y se le metían en los ojos. En cuanto lograba librarse de una, a fuerza de restregarse un ojo, o de tomar el párpado superior entre dos dedos y tirarlo hacia abajo, ya tenía que empezar la operación con el otro ojo. Era insoportable. Yo me reía de esta exageración, de esta caricatura de algo que a veces ocurre allí, como en cualquier gran ciudad. ¿Quién no ha parpadeado en las calles de París, algún día?, le preguntaba. La palabra "escarbille" se había transformado, para nosotros, en el símbolo de nuestras discusiones y de los inconvenientes de Nueva York, que él sentía más que yo. "¿Cómo van las *escarbilles?*", le decía yo, al encontrarlo, como quien dice: "¿Cómo va la salud?" Pero nunca observé en Camus los ataques de alergia que en ciertos escritores europeos provocaba, indefectiblemente, el gigantesco amontonamiento de rascacielos y que acababan, a veces, en enfermedad crónica. Recuerdo haberle dicho, en nuestras primeras conversaciones, citando la salida de Drieu, "le français qui se refuse à la géographie": "Usted está mucho más abierto al mundo que la mayoría de sus compatriotas." Me contestó: "No olvide que soy también africano."

Por la Quinta Avenida, Broadway, Lexington, en los modestos Child's donde entrábamos a comer huevos al plato con "bacon" (Camus huía de los lujosos restaurantes), en teatros y cines, hablábamos de cuanto nos rodeaba, y no siempre coincidíamos. Una noche, lo llevé, casi a la rastra, a ver *Born Yesterday,* que me hacía tanta gracia y en la que trabajaba la irresistible June Holliday. Pues se aburrió tan espectacularmente que después del primer acto, fastidiada, opté por salir del teatro: "Si a usted no le hacen gracia los chistes norteamericanos, a mí no me divierte su cara de víctima."

Pensé, para mis adentros, que ese tipo de malacrianza era característico de nuestros mejores escritores argentinos. Que debía de corresponder al africano, indudablemente más pariente de nosotros que el francés. No sé si se lo dije, cuando se me pasó el mal humor.

Pero a Camus le preocupaba el haber podido herir, por leve que fuera el arañazo. Me dedicó, más tarde, un artículo de él, *Pluies à New York:* "En souvenir d'une ville que nous avons aimé ensemble." El artículo terminaba así: "Sí, he amado las mañanas y las noches de Nueva York. He amado a Nueva York, con ese poderoso amor que nos deja, a veces, llenos de incertidumbres y de odios. Suele ocurrir que tengamos necesidad de destierro. Y el olor mismo de las lluvias de Nueva York nos persigue entonces desde el fondo de las ciudades más armoniosas y más familiares, para decirnos que hay por lo menos un lugar de liberación en el mundo,

en que uno podrá, con todo un pueblo y por el tiempo que uno quiera, perderse por fin..."

Ese mismo año nos volvimos a ver en París, que apenas salía de la guerra. Conocí a Francine, su mujer, en quien tanto he pensado estos últimos meses. La veo feliz en esa fotografía tomada en el recibo de diciembre de 1957, para el premio Nobel, con los Gallimard; sonriente como diez años antes, cuando ella y Camus asistían, una mañana, divertidos, a mis agitados y desordenados preparativos de viaje, en el hotel Crillon.

En una carta del 19 de abril de 1947 (todavía estaba yo en París), escrita desde una casa de campo en la Loire Inférieure, me dice Camus: "Je vis dans la peste." También vive entre árboles y una luz admirable. Ha encontrado paz para concluir su libro. El libro es, desde luego, *La Peste.*

El 13 de junio de 1949, Camus me da buenas noticias. Prepara su viaje a Sudamérica. "Tout arrive" (Todo llega), agrega entre paréntesis. Pero se queja de que "este desgraciado viaje tiene mala suerte". Acaba de saber que han prohibido la representación del *Malentendu* en Buenos Aires. Esa medida lo coloca en una posición muy difícil, explica: "Yo no sé si usted aprobará mi decisión: consiste simplemente en rehusarme a ir de manera oficial a la Argentina y a dar allí las conferencias anunciadas. Tal vez me encuentre usted demasiado susceptible, pero no se trata de eso. Simplemente ocurre que rara vez voy a comer a las casas en que no se puede hablar con libertad. Espero verla, pues me parece que podré ir a Buenos Aires por mis propios medios y a título individual para encontrarme con mis amigos." Agregaba que vendría en barco por tenerles un *sano horror* a los aviones, y que esperaba pudiera yo ir a su encuentro a Río, *terreno neutro.*

No pude ir. Pero cuando Camus llegó a Buenos Aires vino a vivir a mi casa, en San Isidro, y se puede decir que casi no salió de ella. Ahí, en ese terreno nada neutro, vió a los amigos conocidos o desconocidos que deseaban conversar con él. No aceptó ningún género de invitación oficial. No dio conferencias, naturalmente [1].

¡Qué había de parecerme exagerada su actitud! Era de solidaridad para con todos los escritores argentinos adversos a la dictadura, no sólo de protesta por la censura aplicada a su propia obra. Por algo había estado enrolado en la lucha subterránea de Francia contra el invasor nazi: por algo

[1] En el número de *La Nouvelle Revue Française* dedicado a Camus (marzo), leo estas líneas en el artículo de Etiemble: "¿Pero quién, fuera de usted, habría rehusado entrar en la Argentina, cuando Perón, ayudado por Evita, reinaba allí?" Camus vino a Buenos Aires durante el reinado de Perón. Vino a ver a sus amigos, como ya dije. Pero no tuvo ningún contacto con el gobierno.

era autor de los célebres editoriales de *Combat*. Camus sabía perfectamente a quién daba su adhesión y por qué; aquí como en otras partes del mundo. Y su adhesión fue siempre abierta, clara. No pactaba. Comprendía muy bien, además, que nosotros estábamos ya maduros para el simbolismo de *La Peste* y que éramos un país paralizado por una creciente plaga; una plaga que minaba nuestro organismo moral. Y que nos costaría enderezarnos, sanearnos, recobrar nuestra dignidad, marchar sin más esperanza inmediata que la de seguir marchando y reaprender el perdido compás. Todo esto lo supo Camus en cuanto respiró unos días el aire de nuestro país (no digo de nuestra tierra, que ése no cambia). En esas cosas no se equivocaba este hombre que, como dijo uno de sus amigos, "se había encargado de la lucha contra la injusticia general como de un asunto personal."

Después de esos días mancos, pero de feliz amistad, en San Isidro, volví a ver a Camus en París. La última vez fue un día de lluvia. Comimos en un pequeño restaurant, Roma, a la vuelta de mi hotel, rue de la Trémoille. Veo el impermeable chorreando y no recuerdo de qué hablamos. Pensábamos que tendríamos tiempo para seguir hablando.

Aquello pasaba a fines de 1956. Y ahora, en este mes de enero de 1960, tenía yo intención de dar un salto desde Nueva York hasta París, para ver a amigos. Camus me había escrito: "Trabajo para mí y trato de escribir el libro de mi madurez (no se inquiete, me siento más joven que nunca). Es una novela o algo por el estilo. Pero como ya no impongo límites a mi naturaleza, tendrá muchas páginas y me exigirá mucho tiempo. Voy a salir de París para ir a trabajar en el Midi o en el extranjero. Si la Argentina no estuviera tan lejos, hubiera ido a visitarla. No he olvidado a San Isidro, ni la paz que encontré allí."

Se alegraba que yo hubiera terminado la traducción de *Les Possédés*. Sentía que no hubiera podido asistir a la representación, en París. "El espectáculo salía de lo corriente, me parece. En fin, era un viejo sueño de juventud que se ha realizado, y la noche del estreno yo estaba muy emocionado, y solo con mi emoción." Me decía también que si yo tenía "l'humeur Sévigné" que le escribiera dándole noticias de lo que hacía y se hacía aquí. Con los preparativos de mi viaje a los Estados Unidos, no tenía ni pizca de comezón epistolaria. Además, creía que pronto conversaríamos. Le debo una carta a Camus.

El 4 de enero, estaba leyendo, sola, en mi cuarto de hotel, en Nueva York. Era ya bastante tarde. Sonó el teléfono. Una voz argentina dijo: "Me imagino cómo estará de impresionada." Pregunté por qué tenía que estarlo. "¿No ha oído la radio? Camus..." El nombre y el tono me bastaron. ¿Cómo? ¿Dónde? Cuando me contestaron, cortamos la comunicación.

Ahí tenía que llegarme esa noticia *pour boucler la boucle.* Dicen que lloviznaba ese día del otro lado del Atlántico, allí en Francia, sobre un camino con plátanos a los costados. "Et l'odeur elle-même des pluies de New York vous poursuit alors..." ¿Lo habrá acompañado el olor de la lluvia? ¿En qué habrá ido pensando, al respirar ese olor? ¿Qué habrá pensado en ese último instante (en los accidentes de automóvil debe haber casi siempre un último instante en que se ve venir la catástrofe sin poderla evitar. Esa fue mi experiencia de un accidente en que pude quedar sin vida). ¿Qué sentiría? ¿Sintió la posible muerte como una pérdida o una liberación? ¿O como un perderse que era liberación?

Su ausencia nos deja mudos. Tantas veces fue nuestra voz. La que decía lo que no acertábamos a decir como él.

Esa noche, en Nueva York, redobló la soledad.

Homme infesté de songe, homme gagné par l'infection divine,
Non point de ceux qui cherchent l'ébriété dans les vapeurs du chanvre
comme un Scythe...
Mais attentif à sa lucidité... et tenant clair au vent le plein midi
de sa vision...[1]

Así lo he visto yo a Albert Camus. Así vivirá en mí.

VICTORIA OCAMPO

UN HEROE DE NUESTRO TIEMPO

En 1904 llegaba a Trieste, para enseñar inglés en la escuela Berlitz de esa ciudad, un joven irlandés altivo, sin un cobre, y, según las apariencias, bastante inútil. Lo acompañaba una mucama semianalfabeta con la cual no estaba casado y con quien vivió hasta el fin de su vida. (La soltería era por principio; en 1931 hizo una concesión y se casaron legalmente.) Debía pequeñas sumas de dinero en todo Dublin, tenía tendencia a no pagar el alquiler, y bebía. Treinta y siete años después, cuando murió,

[1] *Hombre infestado de sueños, hombre alcanzado por la infección divina,*
No como quienes buscan la ebriedad en los vapores del cáñamo, como
los Escitas...
Sino atento a su lucidez... y manteniendo clara en el viento el medio día
de su visión...

había llegado a ser el escritor más famoso y admirado de su generación, y en los círculos selectos. (En cuanto a los otros, había aparecido en la tapa del *Time.*) Era la historia de un triunfo, el triunfo del Trabajo Arduo y la Perseverancia sobre los Comienzos Humildes, las Malas Costumbres y los Obstáculos.

Ése es el hombre admirable y despreciable que, sin atenuar ninguna de las contradicciones, nos pinta Richard Ellmann en *James Joyce* (Oxford), una ganga de ochocientas cuarenta y dos páginas por doce dólares con cincuenta. La única biografía de Joyce que hay fuera de ésta, la de Herbert Gorman, es relativamente breve y fue escrita en 1939, cuando Joyce vivía aún y podía censurarla, cosa que hizo — ampliamente. La de Ellmann es una obra definitiva, y espero se convierta en modelo de futuras biografías eruditas. Ya sabemos cuál es el estilo académico norteamericano de tales trabajos, de esos dinosaurios pesados con un cerebro del tamaño de un puño. Hemos soportado su escritura grosera, su carencia congénita de ideas, su charlatana acumulación de Hechos. Hechos pasteurizados, Hechos vacunados contra la tuberculosis, Hechos ciertos, Hechos Ilimitados, Hechos presentados con tan poca sensibilidad (o simple sentido común) que el tema no aparece nunca entre su cenagal erudito. Recuerda uno el final de *Sobre algunos novelistas sudafricanos,* de Roy Campbell:

Emplean bien el filete y la barbada.
Pero ¿dónde está el bendito caballo?

Aunque Ellmann es profesor en la Northwestern University, aunque ha compilado otros dos volúmenes de escritos de Joyce y sobre Joyce —*My Brother's Keeper,* de Stanislaus Joyce (Viking, 1958), que es fascinante, y *The Critical Writings of James Joyce* (Viking, 1959), que no lo es— y aunque su libro pesa algo más de dos libras y está densamente poblado de Hechos, el bendito caballo está ahí, con toda seguridad. En realidad, todo está ahí —Joyce como hombre y como artista, su vida familiar, sus amigos y enemigos, su carrera literaria, las fuentes biográficas de sus libros (sólo Proust, entre los maestros modernos, extrajo más de su propia vida), todo salvo el fogón y la visita que George L. K. Morris y yo hicimos a Joyce en 1932. No sé por qué la habrá pasado por alto Richard Ellmann.

Morris y yo, cuatro años después de salir de Yale, estábamos en París esa primavera. Después de recorrer el Louvre y Notre Dame —era mi primer viaje al extranjero— nos dirigimos, naturalmente, a "Shakespeare & Company", en la Rue de l'Odéon. Yo compré un ejemplar de *Ulysses,* cuya tapa azul claro y blanca era entonces un estandarte para la gente como yo, y entramos en conversación con Sylvia Beach, que pronto nos asustó

preguntándonos si nos gustaría conocer a Joyce. Confesamos que sí, y unos días después nos comunicó que estaba todo convenido. Nerviosos, aterrorizados, rebosantes de preguntas, nos presentamos a su puerta. La abrió él mismo —aunque llevaba puesta una bata gris, recuerdo que me hizo impresión de vistosa elegancia— y nos condujo a lo largo de un corredor interminable hasta su estudio, donde cayó exhausto sobre una silla. Los veinte minutos siguientes fueron un infierno. Le agradecimos que nos recibiera, le dijimos que esperábamos no molestarlo, que admirábamos muchísimo su obra. Él no decía nada. Cada tanto se pasaba una mano blanda por la cara, gesto que se volvía cada vez más enervante. Empezamos a hacerle preguntas directas; contestaba sí o no, y de nuevo quedaba en silencio. Los siguientes son diálogos típicos:

G. L. K. M.: ¿Qué opina usted de Gertrude Stein, Mr. Joyce?

J. J.: ¿De quién?

G. L. K. M.: De Gertrude Stein, la escritora. ¿Conoce su obra?

J. J.: No.

YO (*brillante*): Sabe, Mr. Joyce, a mí me interesa mucho el cine. (*Pausa.*) Y siempre he pensado que con *Ulysses* podría hacerse una gran película. (*Pausa.*) (Por el libro de Ellmann me entero de que Joyce, años antes, había pensado en la posibilidad de que se rodara *Ulysses.*) En realidad, tendría que hacerla Eisenstein. (*Pausa.*) ¿Ha visto sus películas?

J. J.: Mmmmmmmmmmmm.

YO: ¿Alguna vez ha pensado en *Ulysses* como film, Mr. Joyce?

J. J.: Mmmmmmmmmmmm.

Era como tratar de abrir una caja fuerte sin saber la combinación, y nosotros no éramos especialistas. En un momento dado surgió el tema del lenguaje —o, más bien, lo sacamos nosotros— y señalé, ya con desesperación, que Joyce debía saber todo lo que puede saberse sobre las palabras, observación a la cual asintió Morris con una risita entusiasta. El efecto fue aterrorizador: una expresión dolorosa pasó por el rostro de Joyce, y levantó lentamente las manos, como para detener el mal. Cambiamos de tema. Con todo, hubo tres momentos de animación —o al menos no del todo desanimados. Uno fue cuando uno de nosotros, o Morris o yo, hablando no recuerdo de qué, dijo algo acerca de la gente que no sabe qué hacer con su vida. Joyce, con la cara encendida de indignación, señaló en dirección a la ventana: "Hay gente que camina la calle de arriba abajo y no sabe lo que quiere." Nos impresionó —su voz tenía un timbre épico— pero a ninguno de nosotros se le ocurrió decir nada. El segundo momento fue cuando Morris mencionó que tenía un departamento en París. Por primera vez Joyce tomó la iniciativa. "¿Dónde *queda* su departamento, Mr. Morris?", preguntó; y parecía casi interesado. Después, cuando estábamos tratando de que se pronunciara acerca de la Revolución de

la Palabra que acababa de proclamar su discípulo, Eugene Jolas, Joyce nos interrumpió: "¿Cuántas *habitaciones* tiene su departamento, Mr. Morris?" Y más adelante: "Ah, Mr. Morris, ¿cuánto *paga* por su departamento?" Pronto uno de nosotros se aclaró la garganta y dijo, nerviosa pero resueltamente, que debíamos marcharnos. Todos nos levantamos al instante. "Mr. Macdonald", dijo Joyce dirigiéndose a mí por primera vez, "creo que trabaja usted para la revista *Fortune*." "Sí." (Era agradable hallarse en la posición monosilábica.) "Un viejo amigo mío del colegio viajará pronto a Nueva York. Se llama Brian O'Leary (o algo así), es escritor y necesita trabajo." Debo confesar que al llegar a ese punto empecé a sospechar por qué nos había recibido Joyce. "¿Podría usted recomendarlo en *Fortune,* Mr. Macdonald?", prosiguió. Contesté, falsamente, que lo haría con mucho gusto. Se produjo otra larga pausa. Después nos pusimos los abrigos, con la cordial ayuda de Joyce, y nos marchamos. Traspuesta la puerta, nos miramos uno a otro. "¡Bueno!" Por la biografía de Ellmann, colijo que esa fue una típica conversación con Joyce — los pericos eran su único tema con Le Corbusier, los dolores de cabeza y las trufas con Proust. *Si jeunesse savait*. . .

Como digo, ese encuentro de algún modo ha escapado a la atenta vigilancia de Ellmann. Tal vez no haya que fiarse del todo de ningún erudito. Pero en *James Joyce* no parece haber ninguna otra laguna importante. Ellmann combina milagrosamente laboriosidad e inteligencia. Va mucho más allá de los libros. Gran parte de sus notas de referencia, que según mis cuentas llegan a dos mil cuatrocientas veintiuna, se refieren a entrevistas con personas que conocieron a Joyce y a cartas de ellas. Ha ordenado esta masa enorme de datos en un relato claro, en buena prosa, quizá de tono un poco neutro — pero probablemente el ángel que lleva las cuentas emplee también un estilo descolorido. Tampoco ha esquivado generalizaciones propias, equilibrando hábilmente verdad y benevolencia, cosa necesaria cuando escribe sobre James Joyce. Es cierto que los estigmas académicos no están del todo ausentes. En la página 26 se da un toque de alarma que felizmente resulta falsa. Se afirma, con las debidas citas, que la madre de Joyce era rubia. Y al pie de página aparece la siguiente nota: "Encaneció pronto", reforzada con una nota de referencia. Yo pensé que el autor podría haberse aventurado sólo a hacer esa afirmación, y cuando leí, unas líneas más abajo, que el padre de Joyce había pagado por su hijo 25 libras al año en la escuela de Clongowes Wood, Hecho que estaba dispuesto a admitir sin más trámite, pero que sin embargo llevaba al pie de página otra nota: ""Rebajado de 25 guineas, debido a la edad de Joyce", y luego "(subió en 1890)", empecé a preguntarme en qué podía esto esclarecer la juventud de Joyce y a preocuparme un poco. Sin embargo, las pedanterías no resultaron frecuentes, así como

tampoco los circunloquios académicos tales como "en París gozó de algunos de los placeres de la carne". (¿O quiere decir con ello que saboreaba bifes?)

Como biógrafo, Ellmann tiene algunas injustas ventajas sobre sus colegas académicos. Para empezar, sentido novelístico; no sólo sienta la personalidad de Joyce, sino también de otros personajes importantes — su madre, su padre, su hermano Stanislaus y Nora, su mujer. La relación entre los dos hermanos por sí sola daría para una buena novela, que Joyce no escribió nunca, tal vez por ser algo que le tocaba tan de cerca. Stanislaus era todo lo que él no era, y viceversa, pues él era imaginativo, poco confiable, e irresponsable (excepto para escribir), mientras que su hermano tenía sentido crítico, era leal, disciplinado y digno de confianza. Stanislaus también era comprensivo y justo con su hermano James. *My Brother's Keeper* es una pintura excelente del Joyce joven de Dublin, así como *James Joyce and the Making of Ulysses,* de Frank Budgen, lo es del Joyce maduro de Zurich. (Como era de esperarse en escritor tan urbano e internacional, Joyce pasó la vida en cuatro ciudades: Dublin (1882-1904), donde nació y se hizo hombre; Trieste (1905-1915), donde enseñó inglés en la Berlitz, escribió *Dubliners* y *A Portrait of the Artist as a Young Man,* mientras aguardaba la fama o la simple publicación; Zurich (1915-1920), donde se refugió, saliendo de Austria, al comenzar la primera guerra mundial, y donde escribió *Ulysses* y empezó a hacerse famoso, a ser publicado y apoyado; y París, que abandonó en 1939, otra vez como refugiado, para regresar a Zurich, donde vivió los dos últimos años de su vida.) En segundo lugar, Ellmann es sensible a la literatura. Cito a continuación su juicio sobre la originalidad de los primeros cuentos de Joyce, luego reunidos en *Dubliners*:

"Joyce no insiste nunca, y deja que el efecto parezca borrarse. Inicia aquí la técnica que ha llegado a ser corriente en la novelística moderna. Altiva, aunque también humildemente, reclama importancia sin reclamar nada; busca una presentación tan viva que cualquier comentario del autor sería una interferencia. Suspende la apariencia de afable intimidad con el lector [...] y hace en cambio que éste se sienta molesto y culpable si se le escapa el sentido siempre intencional aunque no explícito [...] El artista se aparta de su material de modo de empujar al lector hacia él."

En tercer lugar, Ellmann tiene un agudo ingenio y el tipo de gracia que los escoceses llaman "pawsky". A propósito de la llegada de Stanislaus a Trieste durante el primer año de concubinato de Joyce, escribe: "Stanislaus pudo ayudar a su hermano y a Nora a pasar la crisis, no tanto, como él creía, por la fuerza de sus admoniciones, sino proporcionándoles un blanco común para sus quejas — él mismo." Y a propósito del hábito de beber de Joyce, que lo llevó a las tabernas de toda Europa (el tiempo

que pasaba en ellas se fue acortando a medida que se extendía su fama; después de *Ulysses* siempre había cerca algún admirador que lo arrastraba fuera) pero que nunca estorbaba su trabajo del día siguiente, dice: "Se excedía con gran prudencia." En cuarto lugar, Ellmann tiene buen ojo para *le mot juste.* Cuando alguien preguntó a Joyce qué provecho había sacado de su asistencia al colegio de los Jesuitas, dio una buena definición de los fines de la educación: "He aprendido a arreglar las cosas de tal modo que resulte fácil vigilarlas y juzgarlas." Joyce compuso una nueva nomenclatura para los días de la semana, burlándose de su tendencia irlandesa a lamentarse lúgubremente: 'Moansday, Tearsday, Wailsday, Thumpsday, Frightsday y Shatterday."[1] Cuando un joven entusiasta le pidió permiso para "besar la mano que había escrito *Ulysses*", Joyce le respondió: "No, porque también ha hecho otras cosas." Está asimismo el comentario de Jung, cuando Joyce objetó el diagnóstico hecho a su hija, en quien Jung halló tendencias esquizoides (que resultaron trágicamente acertadas). Joyce preguntó qué diferencia había entre las deformaciones del idioma de su hija y su propia obra, y Jung le dijo: "Ambos se van al fondo del río, pero ella se está ahogando, y usted bucea." Por último, el estilo de Ellmann va elevándose, pesada pero nítidamente, como el del Dr. Johnson, en los puntos culminantes de su relato. He aquí el comienzo del capítulo XVI:

"Durante los primeros años que pasó en el continente, Joyce demostró una notable predisposición a caer de toda pequeña posición alcanzada, a balancearse sobre todo precipicio accesible [...] Ningún artista inspiró jamás a sus compañeros predicciones más tenebrosas. Lo maravilloso es que siempre con un poco de esfuerzo, lograba caer de pie."

Y el excelente discurso del capítulo XXXII:

"Así, a pesar del dolor y la ceguera ocasional, Joyce llevaba adelante, irresistiblemente, la más grande de sus concepciones. Ningún oculista pudo impedírselo. Sus ojos nublados adivinaban lo que había escrito en el papel, y con porfiada pasión llenaba los márgenes y los espacios interlineales con nuevos pensamientos. Su genio era una trampa de la cual no tenía deseos de librarse."

Yo habría deseado, y quizá hubiera sido deseable, que se librara, porque tal vez *Finnegans Wake* sea un mero rompecabezas genial, con algunos toques graciosos o conmovedores, pero un callejón sin salida como los primeros experimentos de Gertrude Stein. Una vez asistí a una sesión de un Finnegan Club en una Universidad del Noroeste en la cual

[1] Día de gemidos, de lágrimas, de lamentos, de porrazos, de sustos y de frustraciones.

una docena de sabios de diversos departamentos, entre ellos Ellmann, dedicó dos horas a tres o cuatro páginas del libro. Me llamó la atención lo ingenioso de sus hipótesis, y también el número de palabras que tenían que dejar a un lado. Pero sea cual fuere el juicio que merezca *Finnegans Wake,* el hecho de que Joyce lo llevara adelante, aunque tal vez erróneo, ha de considerarse heroico: una Carga de la Brigada Ligera de la literatura.

Porque, cosa singular, *James Joyce* da impresión de heroísmo. Y digo singular porque Joyce era decididamente poco heroico en casi todo. Era cobarde, les tenía miedo a los perros, los truenos le causaban pánico. En 1931 se negó a volver a Irlanda a visitar a su padre moribundo, a quien quería y al que no veía desde 1920, porque consideraba que "no era seguro". Siempre andaba pidiendo dinero, tenía habilidad para conseguir que le hicieran pequeños préstamos, y era desvergonzado con los propietarios de las casas donde vivía. La insolvencia era su elemento natural. Aun después de 1919, en que Harriet Weaver, la protectora más generosa y comprensiva que haya tenido ningún hombre de letras, le fijó una cómoda renta anual, aun después de empezar a ganar dinero con su obra —en 1928, por ejemplo, dos editores norteamericanos le ofrecieron un adelanto de once mil dólares sobre *Finnegans Wake*— se quejaba de que sus entradas no le alcanzaban, lo cual era cierto, ya que comía en los restaurantes más caros de París y en todas partes manifestaba una habilidad notable para gastar. Durante toda su vida tuvo que cuidarlo alguien —Stanislaus, Nora, Harriet Weaver, Sylvia Beach, Eugene y Maria Jolas, su secretario Paul Léon. Desbordaba autoconmiseración, pero era poco agradecido; le gustaba más tomar que dar, como descubriría Sylvia Beach entre otros. Era vengativo — recuérdese la hostilidad que sintió por Oliver St. John Gogarty su vida entera, hostilidad nacida de un episodio que la mayoría de las personas habrían olvidado en unos meses. Su rasgo más simpático era el profundo cariño por su familia y sus amigos; pero aun así, Nora tuvo que soportar bastante, el hermano Stanislaus fue dejado bastante a un lado después que el hermano James se hizo famoso, y Léon fue repentinamente despedido por apoyar al sector que no correspondía en una disputa familiar. El más desagradable de esos episodios fue la ruptura con Ottocaro Weiss, un amigo íntimo y fiel de los primeros años de Zurich. En 1918, Mrs. Edith Rockefeller McCormick, que vivía allí como paciente y protectora de Carl Jung, dio orden a sus banqueros de pagar a Joyce mil francos al mes. Al año siguiente la señora, que como muchas de su especie tenía más dinero que buen sentido, decidió que Joyce debía ser psicoanalizado por Jung y que ella correría con los gastos. Joyce, que opinaba que el psicoanálisis era algo fastidioso y poco serio, como era de esperar se negó a ello, y la señora le cortó el subsidio. Como Weiss

conocía a Jung y a Mrs. McCormick, Joyce, que siempre veía conspiraciones, llegó a la falsa conclusión de que Weiss era el responsable y le envió una tarjeta postal reclamando el pago inmediato de cincuenta francos que Weiss le debía por un vino que habían bebido juntos. Weiss empeñó el reloj y envió la suma —unos diez dólares— a Joyce, que no sólo había estado recibiendo dinero de Mrs. McCormick, sino también de Harriet Weaver, y que ese verano había ganado setecientos dólares más, pagados sobre todo por Scofield Thayer, director de *Dial.* Pocos días después, el azorado Weiss decidió hacer las paces con su amigo y fue a buscarlo al café que frecuentaba. Joyce le hizo un desaire. Más tarde consiguió descubrir qué tenía Joyce contra él, pero sus protestas de inocencia fueron oídas con frialdad y a partir de entonces Ottocaro Weiss desaparece de la biografía de James Joyce.

De tales pruebas, suministradas en abundancia por el admirablemente objetivo Ellmann, algunos colaboradores de revistas literarias que confunden biografía con crítica tal vez infieran que James Joyce no era un héroe y que ni siquiera, por una extraña lógica, tenía mucho de escritor. Pero se equivocan. Porque a pesar de sus fallas, Joyce era un gran hombre. El *locus classicus* sobre el tema está en la *Filosofía de la Historia* de Hegel:

"Son grandes hombres porque quisieron e hicieron algo grande; no una mera fantasía, una mera intención, sino lo que correspondía y convenía a las necesidades de la época. Esta forma de considerarlos ... excluye la llamada visión «psicológica», que —sirviendo sobre todo a fines envidiosos— se las ingenia ... para mirar [todas las obras] bajo un aspecto tan subjetivo que sus autores parecen haber hecho todo a impulsos de alguna pasión, baja o grandiosa, algún *deseo morboso.* ...

"Estos psicólogos son particularmente aficionados a fijarse en esas peculiaridades de las grandes figuras históricas que son suyas como personas privadas. El hombre tiene que comer y beber; tiene relación con amigos y conocidos; tiene impulsos pasajeros y arranques de mal humor.

"Hay un proverbio muy conocido que dice que «no hay gran hombre para su ayuda de cámara». Yo agregué —y Goethe lo repitió diez años después—: «No porque el primero no sea un gran hombre, sino más bien porque el otro es un ayuda de cámara.» Le quita las botas al héroe, lo ayuda a meterse en cama, sabe que prefiere el champagne, etc. Los personajes históricos servidos por esos ayuda de cámara psicólogos no quedan muy bien parados. Sus sirvientes los rebajan al nivel moral —o un poco más abajo— de tan exquisitos críticos del espíritu humano."

Uno de los méritos de la biografía de Ellmann es que no cae en esa moralización de sirviente. Y en tanto que describe totalmente la cara oscura

de la luna, informa igualmente sobre la cara brillante. Esa cara es la concentración de Joyce en su tarea de escritor. Fue un héroe porque en su vida fue valiente en una cosa. "Osado, noble, intrépido, decidido", son algunos de los atributos del "héroe", y son tan aplicables al Joyce escritor como inaplicables al Joyce hombre. Tenía, desde luego, un inmenso talento, pero el talento es más común de lo que se cree generalmente. También tenía carácter, que es menos común de lo que generalmente se cree. En su trabajo, era un hombre de acero, incapaz de transar o hacer concesiones. Era objetivo acerca de su propia obra. "Quizá haya sistematizado demasiado *Ulysses*", dijo una vez al pasar, y creo que la observación es exacta. "Las dificultades reales de mi vida son increíbles", escribía a Nora en 1904, "pero yo las desprecio". No era retórica. No tenía empleo, ni dinero, ni más fama en Dublin que la de magnífico derrochador, y además se oponía violentamente al "Renacimiento Literario Irlandés" predominante. Ese mismo año, demostró su desprecio por las "dificultades reales" emigrando con Nora a Trieste llevando menos que nada —en París tuvo que pedir prestado para el pasaje en tren— y viviendo allí los diez años siguientes de lo poco que ganaba enseñando inglés (y de los suplementos crónicos de emergencia enviados por Stanislaus), mientras que lo que escribía no le reportaba dinero alguno. Pero sabía que tenía que irse de Irlanda para sobrevivir como escritor. Poco antes de partir, escribió un suelto contra sus compañeros los literatos irlandeses, *The Holy Office,* que por el metro y la ferocidad recuerda a uno de Swift; y no es la única semejanza: los dos eran racionalistas apasionados, desmesuradamente objetivos, ardientemente fríos en su desprecio por la sensibilidad —exactamente lo opuesto a la idea corriente del temperamento irlandés. Después de imitar a Yeats, *AE,* Lady Gregory, Synge, Padraic Colum y otros líderes menores del Renacimiento Irlandés, concluye:

So distantly I turn to view
The shamblings of that motley crew,
Those souls that hate the strength that mine has
Steeled in the school of old Aquinas.
Where they have crouched and crawled and prayed
I stand the self-doomed, unafraid,
Unfellowed, friendless and alone,
Indifferent as the herring-bone....
And though they spurn me from their door
My soul shall spurn them evermore[1].

[1] De modo que distantemente me vuelvo para contemplar / las vacilaciones de esa dotación abigarrada, / esas almas que odian la fuerza que la mía ha / for-

Es una exageración. Lejos de rechazarlo de su puerta, Yeats y *AE* habían sido generosos en su apoyo, y lejos de rechazarlos eternamente, pocos meses después Joyce estaba pidiéndoles dinero (con éxito) para pagarse el viaje. Pero en esencia era cierto. En lo importante —escribir— Joyce se atrevió a desafiarlos a todos; reconocía el don poético de Yeats, y eso lo irritaba aún más. Durante mucho tiempo se vio sin apoyo y autocondenado, y si bien la ausencia de miedo no fue total, eso lo hace más heroico.

Su primer libro —excepto uno pequeño de poemas— tardó ocho años en imprimirse. Un editor inglés, Grant Richards, aceptó *Dubliners* en 1906, lo hizo a un lado casi en seguida cuando el impresor le señaló cierto número de pasajes "inmorales", y por último lo publicó en 1914. (De los mil doscientos cincuenta ejemplares, un año después sólo se habían vendido trescientos setenta y nueve, incluidos los ciento veinte que Joyce mismo se había obligado por contrato a comprar.) Hasta ese modesto triunfo se debió, indirectamente a Ezra Pound, quien "descubrió" a Joyce en 1914, un año después de descubrir a Frost y el mismo año en que descubrió a un joven poeta norteamericano que entonces estudiaba filosofía en Oxford, T. S. Eliot. (Ese *annus mirabilis* Pound compartía también una casa de veraneo en Sussex con Yeats, demasiado famoso para ser descubierto, pero a quien Pound inútilmente trató de reformar — y viceversa.) Con su energía habitual, Pound empezó a difundir su descubrimiento. Acababa de convertirse en director literario del *Egoist* —la gerente comercial era Harriet Weaver— y pronto el *Egoist* comenzó a publicar capítulos de la nueva obra de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man.* En diciembre de 1916 fue publicada en Norteamérica —luego de ser rechazada por el prudente Grant Richards— por B. W. Huebsch, que tenía tanta sutileza como osadía y había publicado, pocas semanas antes, la primera edición norteamericana de *Dubliners.* Dos años más tarde, Pound, no sin dificultades, convenció a Margaret Anderson y a Jane Heap, de la *Little Review,* de que empezaran a imprimir *Ulysses* por entregas. "¡Lo publicaremos aunque sea el último esfuerzo de nuestra vida!" Y casi fue. Las primeras entregas no llamaron la atención, pero en 1919 y 1920 el correo confiscó cuatro números. Después apareció la Sociedad Neoyorquina para la Prevención del Vicio, y en 1921 los directores fueron condenados por publicar obscenidades. Salieron del paso me-

---

talecido en la escuela del viejo Santo Tomás. / Donde ellos se han agachado, y arrastrado, y rogado / yo estoy autosentenciado, sin temor / sin compañeros, sin amigos, solo, / indiferente como una espina de arenque... / Y aunque me rechazan de su puerta / mi alma los rechazará eternamente.

diante el pago de una multa de cincuenta dólares, con la condición de suspender la publicación de *Ulysses*. La situación preocupó a Huebsch, que tenía un contrato para editar el libro; se negó a seguir adelante a menos que Joyce conviniera en hacer modificaciones, que no quiso hacer. Joyce, que había conocido a Sylvia Beach el año anterior ("¿Es éste el gran James Joyce?", había preguntado; "James Joyce", había respondido evasivamente él tendiéndole la mano), fue a verla. "Ahora mi libro no saldrá más", le dijo; a lo cual contestó ella impulsivamente: '¿Permitiría usted que Shakespeare & Co. tuviera el honor de publicar su *Ulysses*?" Joyce aceptó, y así se hizo, con la ventaja de que los tipógrafos franceses no sabían inglés. Entre los subscriptores iniciales figuraba Winston Churchill, junto a nombres de la categoría de Yeats, Gide, Hemingway. Entre ellos no se encontraba Bernard Shaw, a quien no le gustaban las obras de su compatriota —sentimiento que era recíproco—, pero que dio el pretexto de que el precio era demasiado elevado. En realidad, no lo era.

El triunfo trasformó a Joyce, pero sólo superficialmente (como decía despectivamente Gatsby refiriéndose al amor de Tom Buchanan por Daisy: "No era más que personal".) James sabía con exactitud cuál era el trabajo para el cual había venido al mundo y lo llevó a cabo, sin que lo afectara la abundancia ni la pobreza, la fama ni la oscuridad. Ibsen fue su primer amor entre los escritores, y casi el último; su falta de interés en los autores modernos era grande, e incluía a Proust, James, Mann, Eliot, Kafka y Lawrence. Opinaba que Ibsen era mejor dramaturgo que Shakespeare. Lo que le atraía en él era su realismo; lo trivial, lo cotidiano, lo real siempre lo conmovían más que lo ideal (que en verdad no lo conmovía en lo más mínimo). Pero el realismo de Joyce no se situaba en la tradición estrecha de Zola. "El criterio inicial y determinante de su obra", escribe Ellmann, "es la justificación de lo vulgar. (No el testimonio, nótese bien, sino la justificación; Sherwood Anderson, en *Winesburg, Ohio*, habría de aplicar la misma estética.) El hallazgo de Joyce, tan humanista que revelarlo fuera del contexto le habría resultado embarazoso, fue que lo ordinario es lo extraordinario... Despoja al hombre de lo que estamos acostumbrados a respetar, y después nos manda comprender."

Hasta la elección de la mujer condice con el credo literario de Joyce. Nora Barnacle era una muchacha campesina, alta, hermosa, procedente de Galway, una de las regiones más primitivas de Irlanda. "No lo abandonará nunca", comentó John Joyce cuando supo su nombre, pues le gustaba, como a su hijo, hacer juegos de palabras[1]. Cuando Joyce conoció, o más

[1] En inglés, "barnacle" es un molusco que vive pegado a la roca.

bien recogió, a Nora, ella era mucama. "A cualquier otro escritor de la época", señala Ellmann, "Nora Barnacle le habría parecido vulgar; pero Joyce, con su necesidad de buscar lo extraordinario en lo corriente, decidió que no lo era." Demostró haber acertado, aunque sea sólo porque, a pesar de que la única cualidad de padre de familia de Joyce era el deseo de serlo, Nora le dio dos hijos y se prendió a él con la tenacidad profetizada por John Joyce. La diferencia social, especialmente importante en una capital provinciana como Dublin, fue la primera dificultad. Al principio, él la llamaba Nora y ella Mr. Joyce. Hay un pasaje conmovedor en una de las cartas que él le escribió: "Ciertas personas que saben que andamos mucho juntos a menudo me insultan en ti. Los oigo tranquilamente, y evito contestarles, pero su menor palabra hace que el corazón se me revuelva como un pájaro en la tormenta." Es emocionante, pero un enamorado menos atento a sus sentimientos y más atento a los de ella habría suprimido la información. Hasta el final hubo una gran diferencia intelectual. Nora, quizá atinadamente, nunca pretendió compartir la vida literaria de su marido. No pudo entender ni siquiera *Dubliners,* opinaba que *Ulysses* era indecente, y su reacción ante *Finnegans Wake* fue: "¿Por qué no escribes libros sensatos que la gente pueda entender?" Después de una pelea, Nora se sentó a escribir a su madre para decirle que regresaba a Galway para siempre. Joyce, mirando por encima de su hombro, le dijo: "Si te vuelves a tu casa, a lo menos escribe «I» con mayúscula." "¿Qué importa?", contestó Nora; pero rompió la carta. Nunca pudo comprender por qué su marido insistía en ser escritor. En 1924 le comentó a un amigo de la casa: "Yo siempre le he dicho [a Joyce] que debería dejar de escribir y dedicarse al canto. ¡Pensar que una vez estuvo en el mismo tablado que John Mc Cormack!" Se sabe que una vez, casi la única, se refirió complacientemente a la profesión de su marido, y fue cuando un comerciante se negó a cambiarle un par de zapatos. "Mi marido es escritor", dijo Nora, y "si no me los cambia, haré que lo publique en los diarios." Y le cambiaron los zapatos.

Como el joven Joyce se emborrachaba y frecuentaba los prostíbulos, el Dublin respetable lo consideraba un inmoral. Pero, como señaló Joyce al cabo de siete años de vida en común con Nora fuera del matrimonio: "Soy más virtuoso que todos ellos —soy un verdadero monógamo y sólo he amado una vez en mi vida." Era verdad. "Lo más importante que le puede suceder a un hombre es que le nazca un hijo", comentó después del nacimiento del suyo. Pero Nora fue para él mucho más que la madre de sus hijos. Joyce exigía, y ella era capaz de desempeñar, toda la gama de los papeles femeninos: la madre ("Ah, que pudiera yo cobijarme en tu vientre como un hijo nacido de tu carne y de tu sangre, y alimentarme de tu sangre, y dormir en la oscuridad cálida y secreta de tu cuerpo!"), la diosa

y la prostituta ("En un momento te veo como una virgen o una madonna, y en otro te veo desvergonzada, insolente, medio desnuda y obscena"), la amante cruel de Sacher-Masoch ("Siento que me gustaría que me azotaras. Me gustaría verte los ojos brillantes de ira"), el ideal romántico ("Pero luego vi que la belleza de tu alma eclipsaba la de mis versos... Había en ti algo superior a todo lo que yo había puesto en ellos"), la belleza a la cual se espía sin ser visto (insistía en conocer detalladamente sus experiencias anteriores con los hombres, sus "pensamientos todos... especialmente los más embarazosos"). Joyce resumió todo esto en una carta juvenil: "Tú hiciste de mí un hombre."

Muy pronto parece haber desaparecido de su matrimonio el erotismo; las citas arriba mencionadas datan todas de los cinco primeros años, y Ellmann no proporciona más pruebas — pero Nora seguía siendo indispensable: "Dependía de Nora para mantenerse vivo gracias a la lealtad y el desprecio de ella por sus debilidades." El desprecio era muy real. "Es un débil, Kathleen", confesaba Nora a su hermana después de veinte años de vivir con Joyce. "Me gustaría estar casada con un hombre como mi padre. Ser la mujer de un escritor es una vida muy difícil." Pero la lealtad también era real, aunque se haya expresado con mayor libertad después de la muerte de Joyce. Cuando un sacerdote quiso asistir al funeral, Nora se negó a ello —"No podría hacerle una cosa así a él." Más tarde se lamentaba: "Ahora todo es tan triste. Cuando él andaba por aquí, siempre había algo que hacer." Y cuando un periodista trató de arrancarle algunos recuerdos de André Gide, no quiso molestarse: "Es claro que si una ha estado casada con el escritor más grande del mundo no se va a acordar de todos los hombres menos importantes."

Y Joyce le retribuía a su modo. Le encantaban los aniversarios, como todas las coincidencias y manifestaciones de la azarosa simetría de la vida, incluso los juegos de palabras. Le tomó tanto cariño a James Stephens porque había nacido el mismo día que él (2 de febrero de 1882) y también se llamaba James, y porque su apellido era casi igual al nombre de Dedalus, que llegó a insinuar que en caso de morir antes de terminar *Finnegan,* Stephens sería el escritor ideal para completarlo. El racionalismo extremo de Joyce buscaba una compensación en imitaciones casuales de la lógica; era su entrada privada al mundo de lo mágico. Así, es significativo que la acción de *Ulysses* trascurra durante el 16 de junio de 1904, fecha de su primera salida con Nora. Y el Finn's Hotel, donde entonces trabajaba ella, tal vez se conmemore —aunque Ellmann, inexplicablemente, parece haber pasado por alto la posibilidad— en *Finnegans Wake* y en el hecho de que H. C. Earwicker (Here Comes Everybody) sea descendiente del héroe legendario irlandés Finn MacCumhal. (Algunos opinan que Nora sirvió de modelo para Molly Bloom, aunque ella protestaba: "¡Pero si Mo-

ly es mucho más gorda que yo!") Hacia el final de su vida en común, estando sentados en un café con unos amigos, Nora estalló: "Ya no me preocupo más por él, puede hacer lo que quiera... Ahora ya no me dice más que tres cosas en todo el día: a la mañana, '¡los diarios!', a la hora del almuerzo, «¿Qué es eso?», y la tercera — Jim, ¿cuál es la tercera, que no me acuerdo? Ah, sí, sobre la botella de agua en el piso: «¡No la toques!»".

Helado bosquejo de la vida matrimonial, en estilo verdaderamente joyceano —tal vez se había contagiado más de lo que confesaba—, pero es digno de señalarse el hecho de que sabía que podía recurrir a su marido para el detalle que faltaba.

James Joyce fue un héroe típico de nuestra época por cuanto fue un especialista. Así como Edison se especializó en inventar cosas y Rockefeller en ganar dinero, así también Joyce se especializó en escribir, y fuera de su especialidad sus intereses eran casi tan limitados como los de ellos. Los años que pasó en Italia se redujeron a la ciudad de Trieste, artísticamente árida, y no sólo debido a la pobreza. Estuvo en Roma siete meses, con un empleo en un banco. Odiaba esa ciudad —"Roma me hace pensar en un hombre que vive gracias a que exhibe a los viajeros el cadáver de su abuela." Se burlaba del entusiasmo de Henry James por Roma. Rechazaba la pintura renacentista: "Me disgusta creer que los italianos hicieron alguna vez algo en materia de arte. Pero supongo que lo hicieron. ¡Ilustraron una o dos páginas del Antiguo Testamento!" En Zurich, los Alpes —"esos grandes terrones de azúcar"— le fastidiaban. Ellmann nada dice de sus reacciones ante París, quizá porque no las hubo, ni aun cuando fue allí por primera vez, a los veinte años. La única ciudad que le interesó fue Dublin, y la conocía como nadie en el mundo. Casi la única referencia al arte moderno que aparece en el libro es su queja, en 1927, porque "mi situación es una farsa. Supongo que Picasso no tiene más nombre que yo, y le pagan de veinte a treinta mil francos por unas horas de trabajo. Yo no gano ni un penique por renglón."

La política se subordinaba también a su especialidad. Creía ser socialista en parte porque odiaba a la Iglesia Católica, en parte porque "pensaba él... que una conciencia política daría prestigio a su obra", y en parte porque creía que un subsidio estatal daría a los artistas como él mayor libertad de la que tenían bajo el capitalismo, ilusión todavía posible en 1905. Pero, aparte de beber en bares frecuentados por obreros, nunca hizo nada por el socialismo. En 1938 se negó a colaborar en una revista de refugiados alemanes porque un año antes Thomas Mann había afirmado en ella su posición antinazi y por lo tanto, según Joyce, la revista "tenía orientación política"; no quería que *Finnegans Wake* fuera prohibida en Alemania. Era partidario de Parnell, pero es claro que éste ya había muerto cuando Joyce

tenía nueve años. De joven, en Dublin, se distinguía por no importársele nada de la independencia de Irlanda; años después, se oponía a ella porque había hecho una gran inversión en Irlanda tal como era. "Dime", le preguntaba a un amigo, "¿por qué crees que debería yo cambiar las condiciones que le dieron forma y destino a Irlanda y a mí?" El pacifismo era la única doctrina en la cual verdaderamente creía, aunque tampoco hizo nada por ella. De chico, en la escuela, cuando le fijaron el tema "Mi héroe favorito", no eligió al marcial Aquiles sino a Ulises, el hombre de los muchos ardides, el intelectual, "el único hombre de la Hélade que estaba contra la guerra", como dijo más tarde. Fue un golpe genial hacer que el moderno Ulises fuera un burgués judío, razonable y civilizado, que gracias a su ingenio sobrevivía en un contorno irlandés salvaje dominado por hombres del tipo de Aquiles como Blazes Boylan y del tipo de Polifemo como el Ciudadano.

En *Finnegans Wake* Joyce restringió aún más su especialidad, de la literatura a las palabras. "He descubierto que puedo hacer lo que quiero con la lengua", escribía hacia el fin de su vida. ("Cuando *yo* empleo una palabra", dijo Humpty Dumpty con tono un tanto desdeñoso, "significa exactamente lo que quiero que signifique — ni más ni menos." "El problema es", dijo Alice, "si se *puede* hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes." "El problema es", dijo Humpty Dumpty, "quién será el amo — eso es todo.") El juego de palabras es lo esencial en el manejo de los vocablos, y jugar con su significado es lo mejor para concentrarse en ellas por sí mismas —esto es, en su sonido— y *Finnegan,* en esencia una colección de juegos de palabras, es a la otra literatura lo que el arte abstracto es al otro arte. A algunos de los defensores de Joyce no les gustó. T. S. Eliot, según Virginia Woolf, había quedado más "extasiado" y "entusiasmado" con *Ulysses* de lo que jamás lo había visto ella con obra alguna; había publicado una nota elogiosa sobre el libro en *Dial* (el ensayo ha vuelto a imprimirse en el primer número con que reapareció *Dial*: "Me ha producido toda la sorpresa, el placer y el terror que puedo pedir, y con eso digo todo", escribía el joven Eliot, absoluto ya entonces). Pero Eliot nunca comprometió opinión sobre *Finnegan.* Hasta Pound le fue hostil; hasta Harriet Weaver, la más tolerante y modesta de los mecenas, tuvo que confesar: "A mí, que soy como soy, no me interesa mucho la producción de su Fábrica al por Mayor de Juegos de Palabras Innocuos... Me parece que malgasta usted su genio. Pero me imagino que estoy equivocada." A Joyce lo trastornó tanto la carta que cayó en cama. (Pero no abandonó *Finnegan*). Desde luego que algunos lo apoyaron. Archibald Mac Leish fue uno de los primeros prosélitos. Y en 1929 doce escritores lo defendieron en un alegato titulado "Our Exagmination Round His Factification for Incantation of Work in Progress"). Pero en general los presagios no fueron

favorables; de los doce colaboradores del "exagmen" sólo se recuerda hoy a William Carlos Williams y a Samuel Beckett. No obstante, Joyce siguió trabajando en *Finnegan* y revisándolo, hasta su muerte ocurrida en 1941. Durante el terrible verano de 1940, Joyce, que se había refugiado en las provincias después de la toma de París por los alemanes, dedicó varias horas diarias a la corrección de errores de imprenta de *Finnegan.* Creo que eso se llama tener carácter. Quizá *Finnegan* sea un callejón sin salida, pero era *su* callejón sin salida.

Todo el derecho al heroísmo que puede pretender Joyce está resumido en una carta que Ezra Pound escribió en 1920 al más sensible protector de la vanguardia, el abogado y coleccionista norteamericano John Quinn: "Gracias a Dios ha sido suficientemente obstinado como para saber cuál era su tarea y aferrarse a ella." (Ahora comprendo el tono despectivo de Joyce cuando nos dijo a Morris y a mí: "Hay gente que camina la calle de arriba abajo y no sabe lo que quiere.") También fue Pound quien, en 1921, sintetizó a Joyce como héroe moderno de la especialización: "Respeto la integridad de Joyce como escritor porque no ha tomado un papel fácil. Nunca he respetado su sentido común ni su inteligencia fuera de su talento de escritor." La falta de sentido común de Joyce —casi tan grande como la de Pound— aparece en cada capítulo de su biografía, y su estrechez intelectual se hace patente en la colección de sus *Critical Writings* ya mencionados. Pero como escritor tenía dones extremos, que llevó a extremos sin hacer concesiones. "La expresión más importante que ha hallado la época actual", decía el joven Eliot de *Ulysses;* y agregaba: "Es un libro al cual todos debemos algo, y del cual ninguno de nosotros puede escapar." Singularmente libre de toda influencia de la tradición académica o de la moda vanguardista, Joyce labró su destino solitario de escritor, completando cada una de sus cuatro obras mayores a pesar de obstáculos enormes, uno de los cuales, y no el menor, fue su propia naturaleza.

Son grandes hombres porque quisieron e hicieron algo grande; no una mera fantasía, una mera intención, sino lo que correspondía y convenía a las necesidades de la época.

DWIGHT MACDONALD

BALAAM

Ello ocurrió en una escuelita de campo, nueva, tendría poco más de un año; construída con todo el confort moderno. Los chicos venían de los puntos más diversos: algunos de los ranchos lejanos, solitarios como boyas, otros del pueblo próximo.

Contar lo que pasaba en la escuela todos los días —o en uno especialmente— sólo se podría hacer con justeza levantando el tejado, como se levanta la tapa de uno de esos zoos de juguete y mirando dentro, es decir, mirando desde arriba. Como esto no es posible, trataré de contar los hechos, aparentemente inconexos, uno por uno.

En primer lugar, la rutina. La escuela se había inaugurado el año anterior, de modo que en el curso que ahora corría, todos, maestros y chicos, se consideraban viejos en ella. Los viejos se conocían bien y se distinguían de los nuevos porque ellos ya tenían sus puestos. Pero no en los bancos ni en las listas: tenían sus papeles respectivos, los que les daba su personalidad. Los nuevos no tenían papel hasta que en alguna forma se lo ganasen.

Y la rutina era llegar temprano y entrar en esa especie de atolladero que representa el encierro forzoso: irrumpir en la clase, sentarse en los bancos, abrir los libros y quedar por unas horas en el callejón sin salida, angustiados; no por miedo ni respeto al maestro, que en general no tienen, sino porque los impulsos imprevisibles se marchitan en lugar cerrado. Los minutos se hacen eternos y sólo si pasa algo, cualquier hecho imprevisto, parece que se abre una salida hacia luz.

"¡Que pase algo!", es la petición que todos llevan en la mente al ir hacia la escuela, pero aunque igual en todos formulada de modo muy distinto. En algunos absolutamente informulada, en otros concreta, como un recuento de probabilidades; "¿Qué podrá pasar hoy?"...; en otros como proyecto o problema; "¿Qué podré hacer hoy para que pase algo?" Esta obsesión les anticipa el encierro, porque vienen ya poseídos por ella durante todo el camino. Los que vienen de lejos, por algún senderito entre los pastos, al desembocar en el camino vecinal la sienten ya apremiante, como una trampa que va a caer; los que vienen del pueblo se encuentran dentro de ella allí donde terminan las casas. Pasan el mercadito, el bar, la bicicletería, luego dos o tres casas aisladas con pequeños jardines delante y luego un buen espacio vacío, en el que ya empieza la prisión. En aquel espacio de cuatro o cinco cuadras hasta los maestros la sienten. Dos de ellos vienen siempre en bicicleta, pero la maestra de los chiquilines viene a pie y tiene mucho tiempo de ir pensando "¿Qué podrá pasar hoy?"

Dentro de esta pregunta hay algo que está claro para unos y otros: todos saben que si pasa algo se deberá a dos o tres que se destacan en esa especialidad, y ellos, esos dos o tres, saben que ésa es su misión y van decididos a cumplirla.

En la clase de los pequeños las cosas que pasan no merecen ser recordadas, pero los dos grupos de mayores, el de los chicos y el de las chicas, tienen sus notables, personalidades sobresalientes de las que todos los días se espera el prodigio. Los dos son igualmente famosos, pero con características opuestas. Mauricio busca siempre la exhibición y el éxito re-

sonante, Julia es famosa a pesar suyo: sus hazañas ella las vive para su propio placer, trata cuidadosamente de ocultarlas y si se las descubren las niega, con una cara risueña y soñolienta, inocente, taimada, impenetrable. Sus móviles fueron siempre destrucción de algo o daño a alguien, que tuvo que pagar muy caro a veces, por ser descubierta o respondida por las que eran sus iguales con una estupenda cachetada. Ahora ya no sufría esos percances, tenía una víctima pequeñita, completamente dominada por el terror: Chela, una indiecita que no tenía con ella mucha diferencia de edad, pero que de tamaño no llegaba a sus dos tercios; era petiza, flaquita, sólo tenía abundante un hermoso pelo brillante y ondeado. A pesar de su tipo indígena, no tenía el pelo liso de las indias, sino una gran melena, más bien tosca, que llevaba suelta sobre la espalda y siempre alguna cintita celeste o rosada se la sujetaba por detrás de las orejas para que no le viniese a la cara. Aquel único lujo inspiró a Julia un tormento muy sutil.

Julia no ocupaba un primer puesto, su banco estaba en la sexta fila y Chela, por desgracia suya, se sentaba en la quinta, enteramente delante de ella. Julia extendía el brazo sobre el pupitre, afectando una postura de reposo, cosa que no resultaba extraña en su tipo de gorda soñolienta, y suavemente escogía entre la frondosa melena la punta de un pelo, uno solo, y tiraba de él, pero no lo arrancaba: lo mantenía tirante largo rato. La pequeña sentía una especie de punzada persistente y se rascaba. Julia, cuando la veía llevarse la mano a la cabeza, aflojaba el pelo y en cuanto la chica dejaba de rascarse volvía a tirar de él. Al fin, la pequeña comprendió y se volvió indignada: hubo una breve escaramuza, que la maestra cortó dando con la regla en la mesa. En el recreo, Chela intentó quejarse: Julia la pellizcó detenidamente; "¡Si hablás!... ¡si hablás!...", le dijo. No llegó a explicarle qué pasaría, pero no fue necesario: la pequeña, con los ojos llenos de lágrimas, se calló.

Al día siguiente Julia recomenzó el juego. La maestra no podía ver la mano que se alargaba sobre el pupitre y en cambio veía el continuo movimiento de Chela, rascándose la cabeza. Se levantó y fue por el pasillo, entre los bancos: se paró ante la pequeña.

—¿Qué tenés en la cabeza? A ver, ¿qué es lo que te pasa que no dejás de rascarte?

—Nada, nada, Señorita —dijo la chica—. No tengo nada.

—Algo tendrás, cuando tanto te rascas.

—Que no tengo, Señorita, que no tengo nada—. Chela echó hacia atrás una mirada que quería ser acusadora, pero chocó con los ojos taimados, crueles, amenazantes y la dejó caer al suelo. La maestra siguió.

—¡Con tanto pelo y tanto moñito celeste! Lo que hace falta es que tengás la cabeza limpia. ¿Entendiste?

—Si la tengo limpia, Señorita, la tengo... —Se quedó hipando, llena de vergüenza y desesperación.

Al día siguiente apareció con el pelo bien atusado en dos trenzas que al sentarse ante el pupitre trajo hacia delante, no dejando nada al alcance de su enemiga. La historia terminó ahí y nunca salió del secreto, porque sólo las más próximas habían gozado del espectáculo, pero no lo divulgaron porque Julia sabía hacerse temer.

Cuando Mauricio cumplía con su misión de romper la monotonía, no era sólo para tres o cuatro: la clase entera tenía que convulsionarse de risa, el escándalo tenía que producir en el maestro perplejidad e impotencia, hasta hacerle alzarse de hombres y decir: "¡No se puede con él! ¡Hay que dejarlo por imposible!..." Pero el maestro era un hombre joven, lleno de vocación, y se preocupaba por Mauricio: quería entenderlo. Se daba cuenta de que en el chico había algo positivo: tenía en el estudio las mejores notas. Lo malo era la conducta, sin que llegase a demostrar condiciones verdaderamente perversas. Un día lo entendió.

Salieron de clase, el maestro tomó como siempre su bicicleta y dejó atrás el grupo de chicos en que iba Mauricio. Cerca ya del pueblo se le rompió la cadena, pero faltaban pocos metros para llegar a la bicicletería: echó a andar empujando la bicicleta y entró en el taller. No quiso dejarla allí, temiendo que no se la tuviesen lista para el día siguiente, y se quedó dando conversación al muchacho para que no decayese en la tarea. Desde el fondo del taller se oía el guitarreo que tenían en el bar; pensó que debían ser los camioneros que venían de fuera, brasileros o paraguayos, tal vez: siempre estaban cantando. De pronto se sumó al canto un rumor impreciso de voces, risas y aplausos; las voces eran infantiles. El maestro reconoció a su gente y salió a ver qué pasaba.

En la puerta del bar, un morocho de gran tamaño tocaba y cantaba *La Cucaracha,* y en medio de la vereda, rodeado por todos sus compañeros y por los curiosos que se pararon, Mauricio la bailaba. Pero Mauricio no bailaba *La Cucaracha* como cuando se baila simplemente a su ritmo; Mauricio mimaba la torpeza de la cucaracha estropeada que no puede caminar, y le daba a su baile —apenas baile, sólo una agitación acompasada, sin salir del mismo sitio— una cojera tragicómica, deplorable, que a todos les hacía morirse de risa y de lástima.

El maestro pensó "¡Qué histrión es este diablo de chico!..." y estuvo a punto de ir a disolver el grupo. Pero la escena era demasiado digna de ser observada, porque en realidad Mauricio no hacía nada de lo que haría una cucaracha en esa situación: para hacerlo tendría que haberse tirado al suelo de panza y estaba de pie. Sin embargo, la sugestión era poderosa: el de la guitarra tocaba para él y los espectadores veían en su baile lo

que él quería que viesen. El maestro llegó a la conclusión de que en el chico había un poder de comunicación poco frecuente, irresistible, como sólo lo hay en un actor genial o en un profeta. Desistió de intervenir y cuando le tuvieron lista su máquina se fue, sin romper el encanto.

Al día siguiente fue el tiempo el encargado de alterar el orden: amaneció lloviendo, cosa que no se esperaba porque el tiempo venía siendo magnífico. A los chicos les divertía mojarse por el camino y llegaban a la escuela con muy buen estado de ánimo, pero allí se encontraron con una novedad mayor: por la noche la tormenta había abierto una ventana y la lluvia había inundado la clase. Con baldes y trapos de piso recogieron pronto el agua, pero los libros que estaban en el estante bajo la ventana habían soportado varias horas de lluvia. Era día de dictado y algunos chicos cuchichearon: —No habrá dictado hoy; los libros están hechos una sopa.

El maestro lo oyó: —No se hagan ilusiones —dijo—, habrá dictado: por falta de libro no ha de quedar. Podríamos pedir prestado uno a la señorita Taboada, pero no es necesario.— Abrió el cajón de su mesa y sacó una Biblia: —A ver —dijo—, preparen los cuadernos.— Todos pusieron con resignación el cuaderno en el pupitre y mojaron la pluma, escarbando un poco en los poros del tintero. Mientras se preparaban el maestro siguió diciendo: —Aquí tenemos un libro, bueno, aquí tenemos *El Libro,* vamos a ver qué nos dice, porque esto es lo que tiene la Biblia, entre otras muchas cosas, que allí donde uno la abre le dice lo que está necesitando.— Abrió el libro y leyó un poco en voz baja. —Bueno, esto no —murmuró.— Abrió por otro sitio y volvió a leer entre dientes. Abrió por tercera vez y dijo: —Esto sí. Esta sí que es una linda historia. A ver, escriban el título, "Balaam". Fíjense bien: "Ba la am", dos veces "a".— Todos los chicos escribieron esmeradamente y murmuraron "Ba la am", "Ba la am".

El maestro empezó a dictar:

—"Y vino Dios a Balaam, (coma) y díjole: (dos puntos, interrogación) ¿Qué varones son éstos que están contigo? (cierren)

—Contigo —dijeron todos.

—Y Balaam respondió a Dios: (dos puntos)...

La historia ingenua y cruel fue desarrollándose: empezó Balaam a contarle a Dios todo su regateo con los emisarios del rey de Moab, que le describen cómo aquel pueblo salido de Egipto cubre la faz de la tierra y cómo el rey le pide: "Ven pues ahora y maldícemelos", cosa que Dios le prohibe terminantemente. Pero el regateo continúa con ofrecimientos ventajosos y Balaam acaba por ponerse en camino hacia donde está el pueblo, dispuesto a maldecirlo. Allí brotan las viñas y el sendero estrecho con una tapia al lado por donde va Balaam sobre su asna, y de pronto la muralla: el asna no pasa de allí. Balaam, que cree que es pura obsti-

nación de la burra, se harta de darle palos, hasta que el asna le hace entrar en razón: "¿No soy tu asna? —le dice—, sobre mí has cabalgado desde que tú me tienes hasta este día, ¿he acostumbrado a hacerlo así contigo?..." Y Balaam tiene que reconocer que no. Entonces ve al ángel que está en medio del camino, con su espada desnuda en la mano...

La historia es larga, premiosa, llena de detalles y de frases reiteradas, pero los chicos no se cansan, escuchan la descripción en un silencio desacostumbrado, esperando el desenlace; y cuando al fin Balaam ve al ángel y cae sobre su rostro, entonces es el ángel quien habla: no importan los puntos y las comas, habla el ángel.

—Y el ángel de Jehova le dijo: (dos puntos, interrogación) ¿Por qué has herido a tu asna estas tres veces? (Cierren.) He aquí yo he salido para contrarrestarte, (coma) porque tu camino es perverso delante de mí (punto y aparte).

—De mí...

—El asna me ha visto, (coma) y hase apartado luego de delante de mí estas tres veces: (dos puntos) y si de mí no se hubiera apartado, (coma) yo también ahora te mataría a ti y a ella dejaría viva (punto).

—Viva...

—Bueno, basta por hoy.

Todos los chicos cerraron el cuaderno y guardaron la pluma en el pupitre, pero no dieron el suspiro acostumbrado: la historia los había mantenido en su hechizo. Fueron trayendo los cuadernos uno por uno, ordenadamente, y depositándolos en la mesa del maestro. Mauricio, como se sentaba en la primera fila de bancos, trajo su cuaderno y se quedó ocioso mientras los otros iban yendo a la mesa. Se quedó ocioso, cruzado de brazos y sentado en su banco, pero su cabeza daba vueltas a la historia: le buscaba un comentario, no una moraleja, sino algo que añadir a lo narrado. Por fin dijo —lo dijo sin levantar la voz, pero no en voz baja, como hablando con su compañero, pero para que lo oyesen todos: —También, la burra, ¡qué zonza!, podía haberse ahorrado los palos...— Se calló un poco para ver si había suficiente expectación, y satisfecho del silencio siguió: —Si en vez de ponerse a hacer pavadas le hubiera dicho a tiempo: "Fijate Balaam, ¡ahan... ahan... ahan!... El ángel está ahí, ¡ohí... ohí... ohí!..."— Esto, acompañado de una actitud asnal sencillamente perfecta: las patas delanteras rígidas, apoyadas en el pupitre y la cabeza levantada, con una prolongación de hocico insuperable.

El estruendo fue monstruoso; los chicos se retorcían en sus bancos, la clase retumbaba de carcajadas y rebuznos. El maestro estaba furioso, pero se le saltaban las lágrimas de risa. Al fin, a fuerza de timbrazos, de gritos destemplados y golpes sobre la mesa, consiguió dominarlos. Las

risas se agotaron poco a poco y la clase quedó en una tranquilidad satisfecha: había sido un buen día.

La clase de las chicas, por dar hacia el lado donde no había batido la lluvia, no participó de la agitación. La mañana pasó mortecina hasta la hora del recreo.

Julia había inventado un nuevo tormento para su elegida: le traía gusanos, gusanitos de choclo, bien blanquitos, húmedos. Se los dejaba caer en el libro o en la labor, levantándose con cualquier pretexto y pasando junto a ella al volver a su banco, y la pequeña quedaba paralizada de asco, hasta que lograba sacudirse y mandarlo lejos. Aquel día, en el recreo, Julia se le acercó, la empujó hasta un rincón. —Mirá, mirá —dijo—, fijate qué lindo...— Sacó la mano del bolsillo del guardapolvo y se la acercó a la cara: tenía un gusano enorme enroscado en el dedo índice, quieto como si estuviera domesticado. Chela vio entonces el sistema de Julia para conservar los gusanos durante todo el día: llevaba el bolsillo lleno de barbas de choclo y allí, entre ellas como en un nido, los gusanos aguantaban bien. La mano que se acercó a su cara traía vestigios de aquel mundo escondido en el bolsillo. Ya de por sí la mano era horrible: era gorda y húmeda, pesada, con aspecto de blandura, pero Chela sabía cómo podía pellizcar, y ahora se le acercaba a la cara con barbas de choclo pegadas en los dedos y hasta algunas bolitas rojizas del excremento de los gusanos.

—Fijate bien, ¿viste nunca uno más gordo? Este lo reservo para metértelo por ahí... —Y con la otra mano agarró el cuello del vestido de Chela. Chela bajó la cabeza, se encogió toda y logró defender el cuello del vestido que se ajustaba bien al pescuezo: Julia tuvo que desistir, más bien posponer el ataque. Anduvo rondándola durante todo el recreo; la pequeña no se dejó coger a solas y al fin volvieron a la clase. En el pizarrón había escrito un problema que tenían que copiar para resolver en su casa, y todo aquello de "si se tiene tanto, se compra tanto y se vende tanto..." para Chela era tan hostil que la hizo olvidar del pasado: sólo pensaba en que no había ido al baño durante el recreo y tenía una necesidad urgente de ir. Se sentaba sobre la nalga izquierda y a los dos minutos sobre la derecha: inútil, no podía aguantar, no entendía lo que miraba. Al fin levantó la mano y la maestra asintió. Salió rápida y cruzó el patio hacia los baños.

¡Qué paz allí, qué liberación, qué abandono! Era otro mundo. En la clase no había más que dificultades, amenazas, injusticias, pero allí sólo con cerrar la puertecita gris, sentarse en la taza fresca de porcelana, todo era confianza. Los músculos, crispados durante un largo rato, se distendían al dejar escapar la orina con un dolor delicioso que la embargaba lentamente. Fijaba los ojos en el gris de la puerta, recorriendo los descon-

chados de la pintura y permanecía en una levedad como cuando soñaba, atendiendo al chorro interminable como a una melodía que iba cambiando la tónica de su cuerpo. Respiraba más profundamente, le parecía que la luz se iba aclarando a medida que el dolor se hacía más leve y tendía a borrarse cuando la onda de bienestar se dilataba al máximo. Pero antes de llegar a ese punto se rompió la paz: unos pasos casi imperceptibles, suaves y pesados, se acercaban... Chela miró el cerrojo: estaba segura de haberlo corrido, pero era inútil; la abrazadera de metal donde debía afianzarse colgaba de un tornillo, descoyuntada. Supo inmediatamente que estaba perdida. Con un resto de esperanza pensó que acaso fuese otra chica la que llegaba y trató de terminar plenamente, como hubiera querido, porque interrumpirse era imposible. De huir no había ni la menor posibilidad; acaso guardar silencio, encogerse para que al no verle los pies por debajo de la mampara creyese que ya había salido. Toda esta indecisión que destruyó bruscamente su bienestar duró un par de segundos: la puertecita cedió empujada desde fuera y Julia entró, con la mano en el bolsillo.

—Ahora te lo meto, aunque...

—¡No, Julia!... —empezó a decir.

—¡Callate! —ordenó Julia—. ¡Callate! —repitió en una voz tan baja que era el silencio mismo imponiéndose.

Con una sola mano la derribó y la echó hacia el rincón, porque Chela al verla entrar miró al suelo en la parte que la mampara quedaba alzada como dos palmos y pensó escapar por allí, pero estaba en la última cabina, las otras cuatro tenían salida por los dos lados: ésta sólo por uno. A la izquierda estaba el tabique que la separaba de los otros baños y allí la arrinconó Julia, dejándose caer sobre ella, inmovilizándola no sólo con su peso, sino más bien con su jadeo avasallador. Julia era ahora la que estaba concentrada en su placer, ejercitando en él su fuerza, su habilidad y su autoridad. Sujetaba a Chela con las piernas, y con los ojos la aterrorizaba. Al mismo tiempo tiraba del cuello del vestido hacia abajo y Chela se encogía, se lo sujetaba con las manos: inútil, Julia tiró del cuello que estaba abrochado atrás hasta hacer saltar el botón, y un pequeño espacio empezó a quedar descubierto en la garganta de Chela. Entonces la otra mano apareció con el gusano domesticado, pasivo, estúpido, cabeceando en el dedo sin tratar de escaparse.

Julia habría podido metérselo rápidamente por los dos centímetros de espacio que había logrado abrir entre el vestido y el cuello, pero quiso enseñárselo primero y se lo acercó a la cara. Chela respiró el olor del choclo, pero sin su frescura vegetal, tibio, como una exudación de aquella mano gorda, y no pudo seguir callando: gritó, aunque con un grito casi inaudible, con un hilo de voz. Separando la cabeza todo lo que le per-

mitían sus fuerzas, con la cara pegada al tabique, gritó: —¡No, no! ¡Eso no, por favor, eso no!...

Se oyeron pasos y el golpear de la puerta de la primera cabina. Julia trató de mantenerla inmovilizada, pero Chela forcejeó y, temiendo que se oyese el ruido, Julia dejó de sujetarla. Chela pasó por debajo de la mampara a la cabina próxima y salió corriendo por el pasillo al patio. Volvió a la clase: la clase, que era un horror, era sin embargo el lugar más seguro.

También en la clase de los chicos habían habido problemas en el pizarrón. Para algunos, áridos, herméticos; para Mauricio, tarea ligera que despachaba en poco tiempo. Era frecuente en él eso de quedar ocioso para terminar en seguida lo que los otros iban haciendo paso a paso, y en aquellos ratos vacantes era cuando solían ocurrírsele sus genialidades. Pero aquel día había sido tan colmado que Mauricio sentía el agradable cansancio que deja el deber cumplido y no pensaba en emprender nuevas hazañas. Trató de matar el tiempo dando una vuelta por el patio: levantó la mano, el maestro asintió, Mauricio salió de la clase. Tardó en volver unos diez minutos; el maestro ya se preparaba a echarle una reprimenda. Ya esperaba también verle aparecer en alguna forma espectacular u oir fuera algún estruendo, pero Mauricio abrió suavemente la puerta de la clase, entró y cerró con cuidado, sin hacer ruido. Como al entrar, casi insensiblemente, se volvió a cerrar la puerta, el maestro lo vió de espaldas y se dijo: "Vamos, ya está ahí..." Esperó a que se sentase para decirle algo como: "Habrás dado un buen paseo, ¿no?...", pero al mirar a Mauricio sentado en su banco no pudo decir nada. Mauricio estaba sentado normalmente, con la espalda apoyada en el respaldo y las manos sobre el pupitre; miraba al frente, al espacio. Se veía que no miraba ningún objeto determinado, porque en la clase no había ningún objeto que mereciese ser mirado como miraba Mauricio. Pero no era eso lo más extraordinario: la mirada de Mauricio tenía evidentemente una gravedad desacostumbrada, pero el color, o más bien la falta de color, la palidez que lo envolvía era aún más infrecuente, y no sólo en él: era una palidez imposible en un ser vivo.

—¿Que te pasó, Mauricio, no te sentís bien? —se decidió a decirle, temiendo que no le contestase, porque parecía imposible sacarlo de su concentración.

Pero Mauricio contestó en seguida:

—Sí, señor, estoy bien... —Lo dijo con su voz habitual, pero las palabras salieron como de la boca de un autómata, dejando su cara impasible.

—No, bien no estás. Si andás descompuesto más vale que te vayas a casa.

—No, señor, si no es nada —volvió a decir Mauricio, moviendo apenas los labios, que parecían habérsele borrado.

—Como quieras, pero si no estás bien es tonto que lo niegues.

—No, señor, si no lo niego: sentí algo así... pero ya no siento nada—. Y al decir esto se puso la mano en el estómago o en el pecho, de un modo impreciso.

El maestro no insistió. Faltaban ya pocos minutos para terminar la clase; la mayor parte de los chicos seguía copiando afanosamente el problema; algunos hicieron preguntas pretextando no ver clara alguna palabra o cifra, para orientarse de paso.

El maestro, después de atender a los que vinieron a consultarlo, volvió a mirar a Mauricio y vio que seguía inmóvil, en la misma postura y con la misma palidez. No quiso preguntarle más, pero no pudo menos que volver a dirigirle la palabra para ver si le oía.

—¿Ya copiaste todo, Mauricio? —le dijo.

—Sí, señor, ya lo copié —contestó en el acto, sin alterar su inmovilidad.

Dio la hora y fueron saliendo. El maestro tomó su bicicleta, pero no echó a andar delante de todos como siempre. Se detuvo un poco, como si la revisase, y esperó a que el grupo de chicos pasase junto a él: quería ver a Mauricio con otra luz. El día seguía nublado y fuera no había mucha más claridad que dentro de la clase; Mauricio pasó a su lado con otros cuatro chicos. "Hasta mañana, señor maestro", dijeron los cinco, Mauricio igual que los otros y, por lo tanto, diferente de sí mismo, con un tono automático, impersonal, completamente desusado en él. Mauricio no dejaba jamás escapar una palabra sin un gesto o una pirueta y esta vez habló mezclando su voz a las de los otros y pasando rígido, con la mirada en el espacio y pálido como un trapo, como cualquier cosa inanimada.

"¿Se irá a morir este chico?", pensó el maestro, porque creyó que la impresión tremenda que le causaba podía ser un presentimiento y porque le costaba trabajo confesarse que al pasar junto a él Mauricio había experimentado algo mucho más violento y mucho más absurdo. Tuvo la intención de darle un pequeño coscorrón al pasar, como otras veces: Mauricio siempre respondía con alguna comedia; lloraba como un bebé, gritaba como un perro, o se rascaba o hacía como si se quedase atontado del golpe. Pero no pudo alargar la mano: sintió algo parecido al horror de tocar a un muerto." ¡Qué disparate!", se dijo, "¡qué disparate! Lo probable es que mañana no tenga nada", y echó a andar por su camino.

Al día siguiente, cuando llegó el maestro Mauricio estaba ya en el porche con su compañero de banco, charlando entretenido. El tiempo seguía húmedo, el cielo enteramente cubierto. Bajo el porche había poca luz y, sin embargo, al pasar el maestro creyó ver que Mauricio había recobrado su color. Una vez en clase, cuando lo miró bien desde su mesa, comprobó

que, en efecto, parecía normal. Mauricio era un chico más bien rubio, sonrosado, sano, lleno de vitalidad, y la sangre había vuelto a circular bien bajo su piel, borrando toda huella de indisposición, toda huella material. Evidentemente ya no era un chico enfermo. "No —pensó el maestro—, no es ni mucho menos un chico moribundo, pero... no es el mismo chico."

Ocurría algo mucho más extraordinario: lo mismo que otras veces, el rumor de la clase parecía corear a Mauricio, responder a sus ocurrencias o mandarle un S.O.S. cuando todos zozobraban en el aburrimiento; ahora, un silencio laborioso, una actividad de cuadernos y lapiceras se extendía por la clase, armonizando con su actitud grave. Pues, ¿qué decir del tiempo? Dos días seguidos sin verse el sol, un cielo gris, como un colchón a dos palmos del tejado, una humedad tibia, pero no calurosa: hasta el calor era discreto. No pasó nada durante toda la clase. Terminaron, salieron, se fueron a sus casas por la vereda. Al día siguiente amaneció igualmente nublado; se levantaron, salieron hacia la escuela, llegaron, no pasó nada. Al otro día, oscuro al empezar la mañana, llegaron a la escuela: no pasó nada y no sólo no pasó, sino que al ir aclarándose el cielo desapareció hasta el recuerdo de los días anteriores. Habían vivido martes, miércoles y jueves bajo la opresión del nublado y ahora otra vez el día recobraba sus colores. Cuando volvieron a la clase después del recreo el sol caía oblicuo en el poyo de las ventanas: era la decoración de siempre. Pero la clase ¿era la misma?... El maestro se decía: "Los chicos tienen rachas: ahora estamos en la buena. Veremos cuánto dura."

Revisó las listas: era la última semana del mes. Miró a Mauricio y le pareció increible que su conducta estuviese llena de ceros: le puso un diez; tal vez eso le estimulase.

—Mauricio —dijo—, apuntá en el pizarrón lo que te dicte, y los demás copien.

Mauricio salió al pizarrón y fue escribiendo con letra grande, clara, un poco desigual, pero nunca mezquina ni confusa. Rápido, entendiendo siempre a la primera, no olvidando nunca los acentos, subrayando lo que se le indicaba, con fuerza y sin errar. Dieron la hora. El maestro dijo "Salgan en orden", y se quedó un rato metiendo listas y cuadernos en su portafolio. Luego tomó la bicicleta y los alcanzó cuando ya iban llegando al pueblo. Vio que los muchachos formaban un grupo que se dividía y se juntaba de cuando en cuando. Unos cuantos apresuraban el paso y dejaban atrás a los otros; luego éstos los alcanzaban y pasaban delante. Mauricio iba entre los más rezagados y en ningún momento dio una carrera para alcanzar a los otros: caminaba muy tranquilo. Desde lejos ya empezaron a oir una melodía paraguaya que salía del bar. El maestro acortó la marcha: le gustaba verles ir tan formales. Cuando los primeros chicos llegaron a la puerta del bar se pararon a escuchar al

cantor y el hombre dijo: "¡Hola!, ya están aquí mis amiguitos." Vio venir a Mauricio y empezó a tocar *La Cucaracha.* Mauricio, que venía por en medio de la calzada, saltó hacia atrás, se crispó un par de segundos como aterrorizado y en seguida se agachó al suelo, cogió un puñado de barro que había quedado en las huellas, se lo tiró al hombre a la cara con todas sus fuerzas y echó a correr. El hombre salió detrás, pero como tardó un momento en limpiarse la cara, varias personas se le acercaron para contenerlo: entre ellas el maestro. La escena inesperada e incomprensible le proveyó de elocuencia: persuadió al hombre de que él no era el indicado para castigar al chico. "Usted es forastero —le dijo—, si le da una paliza se pondrá a todos en contra. Déjelo por mi cuenta; yo le prometo que el castigo va a ser sonado..." El hombre cedió al fin, sobre todo porque el chico había desaparecido. El maestro saltó sobre su bicicleta y salió a la carrera detrás de Mauricio. Le agarró cuando ya iba a meterse en su casa.

—¡Déjeme usted, señor! ¡Déjeme! —le dijo con furia. Estaba rojo como un tomate: los ojos se le saltaban, llenos de venas coloradas.

—¿Por qué hiciste eso? ¡Contestá!

—¡Suélteme! ¡Déjeme entrar en mi casa!

—Cuando contestes te soltaré. ¿Por qué lo hiciste? ¡Vamos! ¿Por qué lo hiciste?

—Si ya sé que está mal, señor, ya sé que no debí hacerlo...

—No eres tú quien tiene que decir si está mal: eso lo diré yo cuando sepa por qué lo hiciste. ¡Vamos, contestá! Por algo habrá sido, tú no eres un idiota. ¿Por qué lo hiciste?

Mauricio flaqueó un momento; parecía que iba a contestar. Al fin, dijo de un modo terminante y al mismo tiempo evasivo:

—Porque él tiene la culpa de todo...

—¿Ese hombre tiene la culpa? ¿De qué?

—Bueno, de nada, señor, de nada. ¡Déjeme entrar en mi casa!

—¿En qué quedamos, tiene la culpa o no la tiene? Y si la tiene, ¿de qué puede tenerla?

—Bueno, de lo que me pasó, señor. No me pregunte más.

—¡Ah!, confesás que te pasó algo y no querés que te pregunte. ¿Qué te pasó? Me vas a decir ahora mismo qué te pasó—. Y pensando intimidarle, añadió—: Si crees que yo no sé que te ha ocurrido algo te equivocas: hace días que lo sé, y muy bien.

Mauricio se apoyó en la pared y dejó de forcejear para soltarse.

—No, señor —dijo—, usted no puede saber nada.

—¿Cómo que no? —dijo el maestro, temiendo verse desarmado—. Yo sé que te ha ocurrido algo, y nada bueno.

Mauricio movió un poco la cabeza, sin negar ni afirmar. Al fin dijo:

—No, señor, no; lo malo no es lo que me ocurrió: lo que yo iba a hacer era muy malo.

—¡Ah! ¿Ibas a hacer una cosa muy mala? ¿Qué cosa? ¡Contestá!

—¡Pero si no lo hice, señor, si no lo hice!

El maestro le soltó el brazo, sabiendo que no se escaparía. Mauricio siguió recostado contra la pared, sin enterarse de que estaba libre.

—Vamos, Mauricio, sé razonable. Contame todo... Ibas a hacer algo malo, instigado por ese hombre. ¿No es eso?

Mauricio negó con la cabeza.

—No digas que no ahora. Empezaste diciendo que él tiene la culpa de todo. Comprenderás que eso tengo yo que saberlo. Vamos, decí: ¿ese hombre te ha inducido a hacer algo malo?

—No, señor, él no me ha inducido nada.

—A nada, dirás. Y entonces, ¿cómo fué la cosa?

—No puedo, señor, no puedo contárselo.

—Pero ¿por qué no? Ya eres casi un hombre. Aunque te dé vergüenza, decilo de cierto modo, yo lo entenderé.

—Si no me da vergüenza —dijo Mauricio, levantando sus ojos claros, que iban recobrando su color natural al serenarse, hasta los del maestro, como diciéndole—: No es lo que usted se figura.

—Entonces, ¿por qué no lo decís de una vez?

—Porque usted no me va a creer.

—¡Cómo que no! Si decís la verdad, te creo.

—No, señor, no, usted no puede creerlo.

—Bueno, supongo que no te estás inventando una comedia para tapar lo que ocurrió.

—No señor, no invento nada: es verdad, es verdad. Se lo puedo jurar.

—No jures nada: te digo que te creo. Contámelo, sea lo que sea. ¿Qué es lo que ibas a hacer? ¿Por qué ese hombre tiene la culpa? ¡Vamos!

—Bueno, no es que él tenga la culpa: fue la canción.

—¿Qué canción?

—Esa que toca.

—¿Cuál? ¿La Cucaracha? —Mauricio asintió con la cabeza y bajó los ojos, como si la palabra misma lo abrumase. Pero es una canción que sabe todo el mundo. ¿Qué tiene de particular?

—Nada; es que a mí antes no se me había ocurrido.

—¿Qué, Mauricio? ¿Qué es lo que no se te había ocurrido? ¡Estás acabando con mi paciencia!

—Bueno, se lo cuento —dijo Mauricio con decisión—. Se lo cuento y le juro que es verdad.

—¡Que no jures, te he dicho!

—Es que usted no lo creerá ni aunque se lo jure... ¿Recuerda usted el

lunes, cuando veníamos hacia el pueblo? Usted estaba en la bicicletería, yo lo vi al pasar. El hombre tocaba la música esa y yo me puse a bailarla. Todos alrededor muertos de risa, todos aplaudiendo como idiotas, y yo me decía: ¡pero qué tarados, con lo mal que lo hago! Luego pensé: ¿Y cómo tendría que hacerlo para que estuviese bien? No sé, no he visto nunca una... una cucaracha que le falten las dos patitas de atrás... Ahí tiene usted, eso no más, eso es lo que se me ocurrió.

—Muchacho, te aseguro que no lo veo muy claro. ¿Qué es lo que se te ocurrió?

—Y... eso, arrancárselas. Me dije: en cuanto agarre una le saco las patitas para ver cómo hace.

—¡Ah, vamos! ¿Y se las sacaste?

—No señor, no: esa fué la cosa... El día de la lluvia, ¿se acuerda usted? ¿Se acuerda usted de cómo nos divertimos recogiendo el agua primero y luego con lo de la burra?

—Sí, ya lo creo que me acuerdo.

—¿Y se acuerda usted de que luego, cuando todos estaban copiando del pizarrón yo le pedí ir al baño y usted me dijo que fuera? No tenía ganas, esa es la verdad, fuí por dar una vuelta, pero fuí al baño y allí, en la misma puerta, me veo una gorda, gorda y negra, bien brillosa. Me dije, a ésta la agarro y se las saco. Me tiro encima de ella, pero sale disparando y se esconde detrás del... detrás del excusado. ¿Ahora cómo la saco de ahí?... Si meto la mano no veo dónde está y si meto la cabeza no puedo meter también la mano. Me agaché y nada, no se la veía: quién podía saber dónde se habría escondido. Me eché al suelo de panza y metí la cabeza por entre el excusado y la pared. Bueno, el sitio es tan chiquito que yo me pegaba al tabique: no fuese a saltarme a la cara...

Mauricio se calló un momento y el maestro recordó aquella mirada ausente que tenía al volver del baño, aquella inmovilidad que mantenía para no desprenderse de la visión que conservaba. Ahora, a medida que avanzaba en el relato, la mirada de Mauricio volvía a clavarse en aquello que se reproducía en el espacio ante él. Era indudable que estaba narrando fielmente un hecho. No lo apremió, lo dejó concentrarse en el recuerdo. Mauricio dijo:

—De pronto la vi sobre el caño que viene de la pared. Es el caño del agua que atraviesa el tabique y allí estaba subidita, mirándome. Y movía así los cuernecitos de un lado para otro.

—Las antenas.

—Bueno, las antenitas, así, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda—. Mauricio imitó el movimiento con dos dedos—. Entonces, señor, no crea usted que soy un cretino; entonces, cuando vio que ya la había descubierto, me dijo: "¡No, no! ¡Eso no, por favor! ¡Eso no!" Con

una vocecita, señor maestro, yo no sé cómo decirle... ¡Era como una bebita que fuera a echarse a llorar!

Mauricio se agitó tanto con el relato que respiraba con el corazón en la garganta. El maestro quiso decirle que se calmase un poco, pero él lo interrumpió:

—Fíjese, señor, fíjese cómo ella sabía lo que le iba a hacer. ¡Cómo me decía *eso* no, *eso* no!... ¿Lo cree usted, verdad? ¿Se da usted cuenta de que no miento?

—Sí, Mauricio, sí, cálmate. Ya veo que no mientes.

—Y ¿puede usted creerlo? ¿Puede usted creer que hable una cucaracha?

—Mira, ¿no sé cómo decirte? Si hace unos días me hubieses preguntado: ¿Cree usted que una cucaracha pueda hablar?, te habría contestado no, sencillamente, no lo creo. Pero ahora... ¿La oíste? ¿Estás seguro?

—Sí, señor, estoy bien seguro de que la oí.

—Bueno, eso es lo único que importa.

ROSA CHACEL

DISENTIMIENTOS CON UNA CONCEPCION DE LA REALIDAD CONTEMPORANEA

Si nos ofrecen naranjas y rehusamos servirnos, nuestra actitud podrá motivar alguna insistencia, hasta una breve discusión, pero difícilmente un escándalo. Todo cambia cuando se nos muestra el mundo en que vivimos y se nos dice *es así y así,* y aceptando nosotros que más o menos lo es declaramos no querer un mundo de esa catadura. Inmediatamente nos hacemos sospechosos de demencia. Cierto criterio realista nos condena. La realidad, se nos suele decir, es el supuesto de toda elección ulterior y, por consiguiente, sólo puede ser aceptada.

Sin entrar en pormenores que podrían granjearme la animosidad de más de un filósofo, pretendo que la realidad —hablo de la humana, cultural, espiritual o histórica; no de la que empieza con el primer capítulo del Génesis, aunque en ella vaya incluída— debemos *figurárnosla* y sentirla y querer que sea para que realmente exista. Es dinámica; nos comprende y la comprendemos, y si es independiente de nosotros lo es como el sentido total de

una conversación de la que somos partícipes. ¿Deberé añadir que la realidad es, en suma, cuestión de imaginación? Claro que resulta fácilmente aceptable que una amistad entre dos personas depende en máximo grado de esas dos personas, pero ¿habrá idéntica interdependencia entre cada uno de nosotros y la totalidad del orbe humano en que de un modo u otro nos movemos? El hecho es análogo, con la sola diferencia de que ha sido trasladado a un plano donde se vuelve sencillamente más complejo. Y quizá ello se deba a que al referirnos al mundo, al país, etc., lo hacemos como si nos situáramos ante *la realidad,* y no ante una ineludible y más o menos aproximada interpretación. Las más enconadas *camorras* que se han ventilado en la historia, por ejemplo, parecen demostrarlo. Y empecemos por el final: Si cada una de las partes en que hoy se considera dividido el mundo está tentada de devorar a la otra, ello no se explica principalmente por los hechos verificables que incuestionablemente las separan, sino porque cada uno de los bandos se representa al otro como *el Mal.* También años atrás, la Cristiandad enfrentó al Islam y creyó que fuera de sus fronteras sólo podían habitar las huestes del infierno. Curiosamente, las Cruzadas produjeron un enervamiento del fervor religioso de los cruzados. Se trabaron amistades caballerescas entre jefes cristianos y príncipes muslimes; hubo cambio de regalos; creo que surgieron parentescos; se compusieron en Occidente romances en honor de Saladino, etc. Pero ya antes se había llamado bárbaros a quienes hablaban otra lengua o vestían otra ropa, y esa designación sigue estimulando nuestra capacidad de encono. Presumo también que, a veces, los mutuos desconocimientos no sólo derivan de una inocente falsa interpretación de la realidad ajena, sino de un esforzado querer que *los otros* permanezcan extraños a toda costa. Así, algunas designaciones de partidos americanos —Colorado, Blanco, Amarillo, etcétera— huelen a primaria necesidad de reyerta, al margen de diferencias ideológicas reales. Aquí mismo tuvimos un dilatado pleito entre colorados y azules que, en crudo argentino, se puede resumir así: mientras tallaron los federales el país alcanzó un unitarismo letárgico; cuando entraron a mandar los otros inventaron una constitución federal bajo cuyo imperio la república fue casi permanentemente unitaria. Si de un tiempo a esta parte la humanidad viene entresoñando guerras con marcianos, ello será sin duda porque aniquilar a la mitad de los coterráqueos se ha trasformado en una facilidad desprovista de todo hechizo. ¿Cuáles son, pues, las *realidades* que mueven la historia? Si se admite que fatalmente son interpretaciones de la realidad será posible aceptar también que esas interpretaciones dependen, por su parte, de sentimientos, inclinaciones y quereres más o menos oscuros. Sobre todo de quereres. Quizá sólo lo que podamos querer logre salvarnos de la encrucijada histórica en que nos han puesto a vivir. Pero los *realistas* nos niegan esa posibilidad. Descreen

ante todo en las acciones individuales. "No se puede ir contra las leyes de la Economía, de la Política, de la Técnica, de la Historia", suelen afirmar. "No se puede dejar de elegir", advierten, mientras con resignación buscan lo que hay a la vista para elegir, sin que se les ocurra que pronunciarse por lo que aún no existe es una manera incipiente de lograr que exista alguna vez, como es un paso, precario pero ineudible, para hacer castillos en la tierra el edificarlos antes en el aire. Pero aun cultivan una obstinación mayor: "No se puede dejar de participar." Tuvimos aquí algunos —por fortuna no fueron mayoría— que cuando Perón llamó a los opositores a integrar un partido único, concibieron que la mejor manera de detener al peronismo era mezclarse con el peronismo. Los comunistas creen, o creyeron, que el Estado debe desaparecer, a condición de que nos resignemos a pasar antes por uno de los estados más insoportables de la historia. Aceptados por Roma, los cristianos —entre los cuales tal vez entonces empezaron a surgir realistas— descubrieron la posibilidad de ganar a Roma para la causa del Cielo, para terminar no distinguiendo bien cuál es la causa del Cielo y cuál la de Roma. Y así. Tal vez a estos realistas no les falte confianza en la acción individual, como he dicho, sino fe en las fuerzas del espíritu. En sus formas más respetables, sus concepciones suelen surgir de un ingenuo horror a caer bajo sospecha de ingenuidad o de un deseo de aparecer heroicamente arrostrando toda sospecha o de un desdén por los débiles que se creen puros o de un secreto temor a perder oportunidades en una circunstancia determinada; también, simplemente, de la comodidad mental de suponer que el mundo está hecho. En política —donde lo bueno es siempre relativo— esa actitud es capaz de obtener resultados brillantes. Es, en general, un mimetismo que, en el mejor de los casos, asume la más o menos pronunciada apariencia de serlo a su pesar.

En lo subsiguiente intentaré reforzar el criterio de que este realismo no es el único ni el mejor.

UN LIBRO DE FRANCISCO AYALA

He discutido en general una manera de concebir la realidad histórica. El deseo de ejemplificar y aclarar me llevó, es posible, a trazar una caricatura. Acaso el realismo descrito se dé escasamente en la realidad. Sin embargo, muchos de sus rasgos son, me son, inquietantemente familiares. Un libro de Francisco Ayala [1] ilustra parcial y eventualmente el punto de vista que he criticado, pero por tratarse de un enfoque particular lo

[1] *El escritor en la sociedad de masas* (SUR, Buenos Aires, 1958).

consideraré de la misma manera, luego de exponer su contenido en los aspectos pertinentes. Pese a mis discrepancias, entiendo que esa obra cumple con el cometido fundamental de todo libro de ensayos: remover ideas, hacer pensar. Precisamente su lectura me suscitó muchos de los problemas que aquí trato de aclararme, las más de las veces por vías irremediablemente negativas, como que esos problemas caen en regiones especializadas del saber, en las que no tengo ni aspiro a tener autoridad. De algún modo, no obstante, esas cuestiones exceden las disciplinas correspondientes para resonar en la inquietud de todo el que sepa que nada de lo humano puede serle ajeno. Lamento sean las páginas de un escritor y sociólogo con los méritos de Francisco Ayala (alguna vez al malestudiar sociología pude aprender mucho de él) las que me facilitan la poco generosa tarea de aclarar las ideas propias negando las ajenas. ¿Deberé reiterar la dudosa elegancia de manifestarme más amigo de la Verdad que de Platón? Sólo resta señalar que, aunque no creo haber vulnerado el espíritu del escritor que me servirá de punto de referencia, me he desentendido de varias de sus ideas y temas. No ha sido mi propósito el comentario objetivo; no debe pues guiarse por lo dicho aquí quien quisiere tener una imagen total de ese ensayo.

El escritor en la sociedad de masas confirma que nuestro mundo atraviesa por una etapa de transformaciones. Ellas pueden ser reducidas a dos hechos problemáticos que sintetizaré así: imperio de la técnica; imperio de las masas. El primero está produciendo la modificación de las estructuras sociológicas y políticas tradicionales; el otro originó y origina rebajamientos del nivel cultural —en medida que afecta al escritor en su función y posición social—, totalitarismos, demagogias, etc. En virtud de las circunstancias creadas por la técnica, el ensayista afirma: "No podrá dejarse de admitir la forzosidad de una integración económica, de una coordinación monetaria y financiera, de una unificación de los ejércitos y sus armamentos, de la supresión de tarifas aduaneras, de la internacionalización de las grandes industrias..." (pág. 59). No sólo la creciente internacionalización impediría en los estados la "concentración totalitaria", sino que esos nuevos conglomerados significarían, en la práctica, la caducidad histórica de esos "estados cerrados —soberanos— y omnicompetentes". En la pág. 77 uno lee: "se está abriendo una nueva fase de la historia universal que es la fase de un mundo unido (unido, a través de relaciones técnicas)". En la pág. 58 expresa el autor que muchos de los bosquejos de la nueva organización, que comienza a tener vida, son de naturaleza político-militar. En nombre de ese nuevo mundo en formación son condenados todos los nacionalismos. Ante el problema de nuestra amorfa sociedad de masas, Francisco Ayala destaca el estado de exilio que padece el escritor en un mundo donde ha perdido jerarquía social e

influencia. El auge de los grandes medios de difusión, nacidos de la técnica moderna (cinematógrafo, radio, televisión), esencialmente ajenos a la palabra escrita y la caída del nivel intelectual de los diarios, "llenos de fotografías y dibujos, y cuyos textos se reducen a breves, toscos y vociferantes enunciados", agravan la situación del escritor, que se ve reducido a una situación marginal, desde la que produce para una minoría cada vez más exigua. Frente a estos hechos, el ensayista considera de difícil ejecución la medida propuesta por Sartre en *Qué es la literatura* (asunción por el escritor de los grandes medios de comunicación), pero no la rechaza. Dice que compete al intelectual elevar la jerarquía de esos mecanismos, y aunque no ignora los peligros que acechan a ese intento (adecuación del instrumento natural del escritor a técnicas que le son extrañas; sujeción más o menos probable a consignas políticas o mercantiles) se muestra optimista y afirma que es menester no perder oportunidades en ese terreno. Por último, se destaca la necesidad de incorporar a la masa a la vida cultural: "En verdad, ajustar nuestra sociedad mediante una efectiva, pujante y sana cultura de masas es tan necesario para su pervivencia como los propios gastos destinados a la defensa militar." A continuación se lee: "...el problema está en conseguir un *gran* arte abierto a las multitudes —lo cual no significa, por supuesto, simplicidad, sino todo lo contrario: obras cuya estructura sea capaz de brindar acceso en los niveles más diferentes, como el *Hamlet,* que es *también* un truculento melodrama; como el *Quijote,* que es *también* una bufonada chocarrera—; pero, claro está, obras correspondientes a la experiencia de nuestro mundo actual, y concebidas y producidas dentro de sus técnicas de comunicación" (los subrayados son del texto). Así, ante los problemas que crean la técnica y las masas, Ayala aconseja en primer término la sana actitud de no ignorarlos, y asume luego una de las actitudes teóricas que he comentado y discutido antes: participación, adaptación a los hechos, con miras a encauzarlos convenientemente.

CIVILIZACIÓN, CULTURA Y BARBARIE

La exhortación a no desconocer la trasformación que padece nuestro mundo refuerza lo dicho antes acerca de la realidad histórica, pues está pregonando que se trata de un acontecer necesitado de nuestro asentimiento para ser realmente un hecho. Pero no voy ahora a eso. Ciertamente, estamos trasformando el mundo y estamos trasformándonos con él, y si no hemos de permanecer impasibles en cuanto a reconocer el cambio tampoco hemos de desdeñar el valorarlo. El asentimiento que Ayala reclama se

funda en una estimación positiva. Entiendo, en cambio, que esas trasformaciones tienen mucho de aberración, que tal vez arranque de dos hechos: hipertrofia de lo social en las masas; desmesura de la técnica en la tecnocracia. Además, si bien estamos en un desilnde entre dos eras, creo problemático afirmar que se esté abriendo ya una nueva fase de la historia. Sólo por una imprescindible agilidad del pensamiento, cuando decimos *Europa* dejamos en la sombra la larga gestación de lo que nombramos. Un hombre del siglo V pudo haberse figurado la permanencia de un reino ostrogodo en Italia y de uno suevo en España; los años que no alcanzó a vivir lo hubieran desilusionado. En el siglo XV se podía aún pensar en la perduración de una sociedad feudal; un siglo más tarde no. Adolecemos de hipersensibilidad para lo actual. Si la realidad histórica es cuestión de imaginación lo es también de distancia, y condenados siempre a elegir entre males, tal vez sea más adecuado para el caso la insuficiencia del présbite que la del miope. Pero, sea como fuere, según el libro citado, la nueva fase de la historia que se perfila es la de un mundo unido mediante relaciones técnicas. La naturaleza de la técnica impondría una internacionalización cada vez mayor en las actividades, a consecuencia de lo cual se fundirían entre sí los actuales Estados cerrados y soberanos.

Cuando se llega a situaciones como la nuestra, en que hay hombres que viven para su cámara fotográfica, su televisor o su auto; cuando la técnica día a día demuestra ser una inagotable fábrica de necesidades nuevas; cuando todos los sacerdotes menores de la tecnocracia saben que, poniendo en marcha un aparato creador de reflejos, el producto produce al consumidor; cuando la técnica suministra, junto a reales soluciones, incomparables instrumentos de destrucción y de tortura moral y física; cuando sus posibilidades infinitas llevan al hombre a los delirios del lavado de cerebro, de la propaganda subliminar; cuando basta pisar el umbral de la propia casa para sentir violada la conciencia por la estupefaciente fijeza del ojo ciego del televisor; cuando ya no podemos hacer un viaje de cinco minutos en un colectivo sin llevarnos la radio portátil, que nos canta a nosotros, y a nuestros quizá inocentes vecinos, la ternísima historia de un buen muchacho enamorado de una chica de Marte; cuando es previsible que los gobiernos pasarán de manos de los doctores —que, pese a sus limitaciones y perfidias, podían al menos entender a los países como asambleas virtuales de hombres libres— a manos de los ingenieros, señores de la funcionalidad, que soñarán sin duda con trasformar a cada comunidad en una fábrica perfecta; cuando cada ser humano se ha convertido en una bestia perdida en una selva de instintos artificiales, que artificialmente se satisfacen, creo que ha sonado la hora de considerar críticamente nuestro progreso técnico en vez de entusiasmarnos con la idea de que la técnica reordene internacionalmente el mundo. Fallan las proporciones: la cosa

ha excedido al hombre con creces. Los antiguos sabían que era sabio para el hombre limitarse y ser la medida de todas las cosas. Hoy lo hemos olvidado. Los magos nunca dejaban de trazar alrededor de su persona el círculo protector, antes de desencadenar las fuerzas demoníacas. Señalo así las dos únicas salidas que veo: o bien el hombre se autolimita o bien se defiende de sus propias creaciones mediante un vigoroso fortalecimiento espiritual. Me parece evidente que la cosa anda mal: la técnica es en principio un medio al servicio del hombre; hoy la relación está invertida. Es aceptable que los pueblos *decidan* asociarse en diversos órdenes de la actividad humana o confederarse si lo creen necesario, pero me parece sospechosa de barbarie una internacionalización que decrete la exuberancia incontenible de la técnica. Y esa barbarie es consecuencia de un exceso de civilización.

En su historia sociológica de la cultura (*Historia de la Cultura*, F.C.E., México, 1945) Alfredo Weber concebía la civilización como un proceso unitario de la humanidad toda, en tanto que a la cultura le asignaba la imagen de una estructura cerrada. La civilización sería así representable por una línea dinámica; la cultura mediante un círculo localizado. En otras palabras: la civilización se trasmite; la cultura no. Francisco Ayala, en su *Tratado de Sociología* (Losada, Buenos Aires, 1947), comentó y recogió esa distinción. Al referirse a los conceptos de Weber, señalaba que de ellos se desprende la incesante intensificación del proceso civilizatorio en nuestro mundo contemporáneo. Weber había destacado el valor instrumental de la civilización, cuyo atributo es, según él, el utensilio; Ayala infiere que el proceso civilizatorio, cada vez más acentuado de nuestra época, equivale al proceso de la técnica, y ve en él la base de la historia universal. Aquí hay algo que aclarar: en la actualidad y justamente por su asombrosa intensificación, ese proceso se me aparece antes como síntoma de ruptura en la historia o a lo sumo como una inerte continuidad letal. También la barba sigue creciendo en los cadáveres. Parece ser índice de muerte en las culturas esa especie de embriaguez civilizatoria, como la que hoy se advierte, y que al acentuarse apresura la descomposición del cuerpo espiritual afectado. Así como ahora los núcleos más dinámicos —no más cultos— de la humanidad acumulan, respondiendo acaso a una premonición, las creaciones de la cultura europea en descenso, y difunden por todo el globo los cada vez más decantados productos de su civilización, ayer Roma prodigó togas, caminos, acueductos y latines por todo el orbe conocido, justamente cuando el mundo clásico naufragaba. Después, pero sólo después, se estructuró lo que llamamos cultura europea, pues —latinoparlantes y *togati*— los bárbaros siguieron pensando en bárbaro largo tiempo. Sin duda, el proceso civilizatorio es la base de la historia universal, pero esa historia universal continua y rectilínea semeja un

vasto edificio habitable únicamente por sociólogos e historiadores. Los hombres no pueden vivir plenamente en esa historia universal sin sentir que les falta bajo los pies otra base que no ofrece la civilización sino la cultura. Curiosamente, los productores de ese ininterrumpido curso civilizatorio de la historia sólo desarrollan valiosamente su historicidad desde esos aparente —pero ciertos— remansos ahistóricos que el espíritu, la cultura crea. Dije que adolecemos de hipersensibilidad para lo histórico. En el tomo primero de su tratado (pág. 238), Ayala afirma la esencial historicidad de la vida humana. Ello es cierto, pero si se le agrega esta salvedad: sólo mediante un cotidiano olvido del tiempo es posible vivir en el tiempo. La dimensión de eternidad que los valores de la cultura suscitan en los días del hombre hace posible ese olvido. Para la humanidad (quiero decir condición humana) —no para la sociología— un período de pura civilización es un interregno, un tiempo baldío que, a falta de mejor denominación, llamamos barbarie.

Oscar Hermes Villordo me señalaba días atrás un gran reloj que había en un local público. Doce circunferencias niqueladas ocupaban en la esfera el lugar de las doce horas. Inscrita en una de esas circunferencias podía verse una palmera y encima un avión; en otra un gorro frigio; en otra un canguro; en otra un Mercurio; en otra una Anunciación a María; en otra un faquir; en otra una flor de lis; en otra un sargento Cabral tratando de cubrirse de gloria... "Eso —opinó mi compañero— es un índice de nuestra civilización: no son números romanos o arábigos o los meses o las estaciones del año o los signos del Zodíaco. Es cualquier cosa."

Hoy estamos ya en uno de esos interregnos en que el rigor del espíritu es arrollado por el exuberante azar de una civilización desorbitada.

Aventuré la posibilidad de dos soluciones para la actual encrucijada histórica: una implicaba reducir el aparato técnico, lo que significaría limitar la civilización; otra era intentar una ingente tarea de regeneración espiritual, que nos restituyera, sin riesgos, el dominio de aquel aparato (o nos persuadiera de su vasta inutilidad), y ello equivaldría a crear una nueva cultura. Ambas soluciones coinciden en señalar la necesidad de restablecer el equilibrio del hombre con su mundo exterior, del espíritu con sus creaciones, de la cultura con la civilización. Pero dudo de que el hombre sea capaz de renunciar espontáneamente a los peligrosos juguetes que maneja, y además todo parece indicar que, lejos de hallarnos pisando ya un nuevo terreno histórico firme, una nueva cultura, nos estamos demorando en el proceso de disolución de la cultura europea. Ciertamente, no creo que se pueda mirar con optimismo esa unificación del mundo que está produciendo nuestra civilización, a menos de pensar estoicamente

que es un camino seguro de acelerar el fin, y por lo tanto también el principio.

UNIFICACIÓN POR LA TÉCNICA Y DIVISIÓN POLÍTICO-MILITAR

La división del mundo en dos sectores aparentemente irreductibles sigue siendo el hecho de mayor relieve de nuestra época. Es menester proyectarlo, a manera de telón de fondo, para mejor comprender las demás características actuales. Ocurre que también por esa división se intensifica respectivamente en ambas áreas el proceso de unificación o uniformación referido. Ambos bloques (y es muy acertado llamarlos así) tienden a adquirir respectivamente consistencia pétrea con la más o menos remota intención de sacarle chispas al planeta.

Podemos, si queremos, decir Oriente y Occidente, Mundo Libre y Mundo Comunista, pero esas designaciones no agotan la realidad y a veces la desvirtúan. Se trata en el fondo de la pugna entre dos estados político-militares poderosos, vástagos de la vieja Europa, de cuyo haber cultural tomaron los emblemas que hoy decoran sus respectivos escudos de campeones: *libertad*; *sociedad sin clases.* Ayala describía en su tratado a los Estados Unidos y la Unión Soviética como nuevas magnitudes políticas, marginales respecto de Europa, representantes de un nuevo tipo de control social. Lo característico de ese control, según el sociólogo, sería el derivar de la técnica material moderna y el exceder los límites del Estado nacional tradicional. Una concepción estrictamente historicista (la historia nunca se repite), basada en un circunstanciado examen de los hechos, conduce a ver nuevas magnitudes. Y es un punto de mira útil y lícito, aunque incompleto. Una exploración por el sentido general y último de los hechos históricos hace suponer, en cambio, que la historia se repite siempre. Lo esencial de esas dos magnitudes nuevas permite sospechar en cada una de ellas la presencia de lo que, en todos los tiempos, recibió la designación de imperio. Dos potencias imperiales son las que, a uno y otro lado del centro cultural del mundo, se han gestado, desarrollado y finalmente impuesto.

Voces quejumbrosas se levantaron no hace mucho en Europa, con motivo de una entrevista del gobernante norteamericano con el soviético. Europa occidental ya no es consultada por su *aliado* gigante, y aunque la Europa comunizada nunca lo fue tampoco por su otro *aliado,* ello no sirvió de consuelo a los europeos del Oeste. Leí en los diarios argentinos que diarios ingleses se refirieron irónicamente al encuentro de los *big two* (significativa simplificación de *big four*), y que un periódico francés comentaba la amargura con que Europa veía cómo el diálogo histórico se

concertaba ya por sobre su cabeza. Claro símbolo de nuestro tiempo es el de los colosos dialogando por encima de la pequeña Europa. Se tardó en llegar a eso, pero se llegó, y precisamente por el camino de la unificación impuesta por los dos Estados caudillos en sus respectivos ámbitos.

Por haber simplificado mucho menos que Rusia la tabla de valores de la cultura europea, Estados Unidos debió internarse por un sendero más largo, arduo, y sin duda más moral para homogeneizar su campo de acción. Y no lo ha logrado aún completamente. Pero lo principal está hecho. *The New York Times* publicó en una oportunidad un mapa de Europa en el que se veían estratégicamente distribuidas las bases norteamericanas enfrentadas a las posesiones soviéticas. Francia, entretanto, tal vez la nación europea más sensible a la real situación que se consolida, fluctuando entre lo conmovedor y lo grotesco, sigue jugando a ser la oveja negra del Mundo Libre... del Kremlin.

Como en la Unión Soviética todo fue más rápido y desembozado, su esfera de influencia aparece más unida y sospechosamente apacible. Hay allí menos posibilidades de sorpresa y escándalo. Con violencia se levanta a veces una cabeza, que es segada con igual violencia y, dentro de lo posible, en silencio. Rusia no necesitó, como Estados Unidos, de los pactos de defensa regionales para disciplinar a sus satélites. Y si los concertó a veces, ello no pasa de tener un valor formal. El instrumento de unificación de Moscú es la penetración de los partidos comunistas. En suma: Rusia ha logrado ya una mayor homogeneidad y centralización; Estados Unidos mantiene relaciones más laxas y complejas con sus amigos. Presumible es, sin embargo, que las diferencias se borren. Basta observar la histeria anticomunista que cunde entre nosotros, y el carácter de excomunión y la amplitud creciente que va teniendo el mote de "comunista", a menudo arbitrariamente endilgado. Ni en Estados Unidos ni en las naciones del Oeste que aún conservan, aunque maltrecho, el rango de pares se ilegaliza a los partidos comunistas; en los pequeños Estados de Occidente —que deben aparecer juiciosos y buenos ante la potencia tutora— sí. Todos ven natural que la Unión y Gran Bretaña comercien con Rusia, pero es un síntoma o un peligro de penetración bolchevique que cualquier país subdesarrollado del ámbito occidental lo haga también. La mención de estas incongruencias otorga el título de *filocomunista.*

Francisco Ayala concedía que muchas de las nuevas estructuras internacionales son de carácter político-militar. Pienso que todas podrían llegar a serlo, dadas las actuales circunstancias. Hace algún tiempo produjo revuelo la imprudente moción norteamericana de asimilar la Organización de Estados Americanos a la Alianza Defensiva Noratlántica. Tal vez bastaría un inminente peligro de guerra para que el vivaz enjambre de siglas que diversifica al Oeste (OEA, OTAN, etc.) se aquietara y solidificara en

torno al Pentágono de Wáshington [1]. Ello colocaría a Occidente en una situación que no sé si distará mucho de la que hace tiempo sobrelleva el mundo comunista. Se vería tal vez entonces que no se enfrentan, en realidad, dos ideologías políticas ni siquiera dos concepciones del mundo sino dos potencias hegemónicas, dos imperios que con la terminología del siglo llamamos bloques. Del tratado de Francisco Ayala copio estas palabras cuya significación comparto: "Una y otra grandes potencias marginales presentan, a pesar de sus violentos contrastes, rasgos de una gran similitud, en cuanto que ambas están sostenidas por un *ethos* de progreso técnico-material [...] sobre el fondo de una concepción hedonista de la vida [...]." En malas manos está el mundo; en malas manos los instrumentos técnicos de los que puede depender la vida de toda la humanidad. Últimamente está pareciendo bastante dudoso que haya guerra. Es sin embargo fácil y tentador el vaticinio de que no se desvanecerá nunca del todo ese fantasma de guerra que denominamos *guerra fría.* La gran maquinaria técnica de información mundial, conciente o inconcientemente al servicio de los sectores en pugna, se encargará de mantener lozano a ese gran espantajo, que sólo caerá tal vez cuando ambos imperios hayan arreglado hasta el último detalle de su reparto gradual del mundo.

Los dos hechos contemporáneos principalmente considerados en *El escritor en la sociedad de masas,* las masas y el crecimiento de la técnica, pueden reducirse a uno: masificación. O barbarie. Así como los hombres se masifican, se masifican hoy los pueblos. Ello es coherente: mientras la función del espíritu ha sido siempre distinguir y calificar, la de la barbarie ha sido y es confundir, mezclar. La barbarie se muestra ya procazmente en las zonas más visibles de la vida contemporánea. Véase el nivel a que ha descendido el diálogo diplomático, donde sorprenden, apenas encubiertas, las más rudimentarias manifestaciones del ánimo. A menudo el comportamiento público de los jerarcas de uno y otro bloque se asemeja al de niños díscolos, de cuando en cuando astutos, muy rara vez inteligentes. Siempre fue atributo de los bárbaros cierta rudeza pueril.

La unificación del mundo por la técnica, que Ayala exalta en su libro, sería parejamente —dada la actual situación histórica— unificación por la estrategia de dos Estados hegemónicos. No es extraña la coincidencia, ya que esos dos países son precisamente los emporios de la técnica contemporánea. Pero aun cuando el mundo no estuviera virtualmente dividido entre imperios, la reestructuración señalada implica problemas que no veo

[1] Leo en *La Prensa* (24-2-60 y 2-3-60) que un colosal sistema de alarma electrónico podrá muy pronto poner simultáneamente en pie de guerra a todo Occidente.

resueltos en *El escritor en la sociedad de masas*. Por ejemplo: al desgarrarse los Estados actuales para dar nacimiento a las nuevas configuraciones político-geográficas, ¿a dónde iría a parar la soberanía que ellos ahora ejercen? ¿Cómo se distribuiría o concentraría? ¿Quién ejercería el poder coactivo que hoy tienen los Estados, y cómo? Si presuntamente esa revolución sobrenacionalista impidiera los totalitarismos, "producto de la concentración de los Estados", ¿impediría también el advenimiento posible de un totalitarismo gigante, sobrenacional, imperial o de bloque? Respecto de esto último, Ayala afirma que lo impediría la pluralidad de las nuevas estructuras. O me equivoco, o al paso que vamos esa pluralidad resulta dudosa. No creo que haya mucho que inventar en materia de categorías políticas. A lo largo de la historia se repiten o alternan las mismas: los Estados; el imperio. Los Estados se funden y surge el imperio; los imperios se desmiembran y reaparecen los Estados. Sólo hay algo que todavía la humanidad no ha logrado: una verdadera confederación mundial. Pero no por los medios que ahora se insinúan hemos de alcanzarla. Antes parece que la nueva moda de "contactos personales" entre los jefes máximos de los bloques tiende a demostrar que no hay demasiadas naciones en el mundo, ni siquiera ya "cuatro grandes" [1], y que una sonrisa, una comida privada y un oportuno abrazo ante las cámaras pueden más, para dos que quieren entenderse, que una asamblea universal donde se mezclarían voces menores y quizá no bien disciplinadas. Además, la solución jurídica, con su aparato protocolar, sus dilaciones, sus discursos a veces monótonos, que de un modo u otro formulan una apelación a la inteligencia ¿no son antiguallas del ciclo cultural europeo, muy respetable, claro, pero que ejerce una cada vez menos tolerable tiranía? ¿Qué tienen que ver con todo eso los saludables campeones de hoy, que pueden arreglar sus negocios ante una mesa bien abastada, frente a frente y en mangas de camisa? Parece creíble que estas entrevistas alejarán la guerra, pero están demostrando de paso que las Naciones Unidas han pasado a ser una compleja incomodidad. Las inevitables dificultades que la cultura crea resultan ya insufribles para el expeditivo *espíritu* de la época.

En resumen, la unificación del mundo por la técnica en escala sobrenacional me parece rechazable: por ser consecuencia mecánica del sobrecrecimiento técnico y no de la conciente y libre voluntad humana; por representar los peligros propios de las creaciones del espíritu cuando se independizan del espíritu, o sea la aberración de una civilización sin cultura; por constituir el instrumento con que dos imperios —sin más mérito

[1] Se guardan aún ciertas formas: no sé si alterará demasiado lo dicho la reunión de "los cuatro" anunciada después de escrito este artículo. Creo que no.

que la fuerza y el poder económico— pretenden repartirse el mundo o conducirlo a la guerra total; por sustituir al único y natural medio de una deseable unificación de los pueblos, o sea el derecho internacional; por coincidir, en fin, por estas razones, con todos los síntomas de barbarie que la humanidad de hoy manifiesta.

EN DEFENSA DE UN MUNDO VARIO

Ya estará prosperando la sospecha de si el rechazar una concepción sobrenacionalista de la historia no significa abogar por un nacionalismo. Es oportuna. En Argentina tenemos varios nacionalismos: unos nefastos; alguno inocuo; todos falsos. Consisten en la paradoja de ser réplicas, más o menos aguadas, de doctrinas foráneas, y coinciden por eso en el error de presuponer la nación. Estos nacionalismos consideran a la nación una entidad absoluta, lindan con el aislacionismo y son, en consecuencia, vivos ejemplos de onanismo colectivo. Como surgen de un subjetivismo generalizado, no tienen noción de lo propio con relación a lo ajeno, y viceversa. Llega un momento en que su acción principalmente centrípeta agota las resistencias de la propia comunidad. Entonces estallan, se desbordan y vuelven agresivos. Hay otro nacionalismo que profesan, con mayor o menor conciencia de ello, muchas personas que no reclaman, y a veces rechazan, el calificativo de nacionalistas. Tiene menos de exaltación que de noción, pues halla su punto de partida en aceptar que la sociedad humana está integrada por sociedades naturales parciales —similares, pero más amplias que la familia—, una de las cuales es o debe ser la propia. En consecuencia ve en la nación una entidad relativa, y como no es un puro subjetivismo, sino una voluntad de individuación que se funda en una previa conciencia objetiva de la humanidad toda, lejos de caer en extralimitaciones es un afan de límites. De algún modo intuye este nacionalismo que la sana unidad del mundo es inseparable de su diversidad —como la unidad biológica lo es de la diferenciación orgánica—, y que sólo por esta diversidad la unidad se enriquece y exalta. Por eso no es aislacionista. No se concibe, pues, este nacionalismo sin una simultánea conciencia internacionalista, y todo internacionalismo resulta inexplicable cuando no existe con una ajustada noción de nacionalidad. Los nacionalismos absolutos manifiestan siempre proclividad al totalitarismo; los internacionalistas absolutos, que niegan la nación, corren el riesgo de volverse totalitarios en una escala mayor.

Para Francisco Ayala, y para mucha gente, todo nacionalismo se reduce a "la autoglorificación y la afirmación de la propia superioridad sobre el vecino", y a ser "la más cerril negación de lo universal". El "llamado na-

cionalismo sano" no es sino la preparación de paroxismos nacionalistas como el peronismo, el nacionalsocialismo o el falangismo. Con similar criterio se podría afirmar que el cultivo de la personalidad es un paso al egocentrismo, y que el natural deseo que lleva a todo hombre a querer realizarse lo enemista con el resto de sus congéneres. Copio unas frases de Oscar Wilde que ponen las cosas en su sitio: "[...] el arte de un país adquiere, solamente por contacto con el arte de países extranjeros, esa vida individual e independiente que llamamos nacionalidad [...]". (*El crítico artista.*) "Si desea usted comprender a los demás debe intensificar su propia personalidad" (*ibid*). Los nacionalismos argentinos comparten el error de presuponer la existencia de la nación. En la Argentina es un error, y en lugares donde la nación realmente existe, los nacionalismos análogos son una seguridad o una complacencia o una virulencia o un orgullo por la nación ya hecha. Aunque se rechace todo lo dicho anteriormente acerca de un nacionalismo universalmente legítimo, tengo la esperanza de que se acepte por lo menos esto: es sano aquel nacionalismo que nace de una indigencia y una aspiración de nación. Sería éste un nacionalismo válido para la Argentina y para todos los pueblos que, con acepción estrechamente económica, se llama hoy subdesarrollados.

Pero ¿qué dice Francisco Ayala de la nación? Sin duda, la mejor refutación de todo nacionalismo es demostrar que la nación no existe. El autor de *El escritor en la sociedad de masas,* que es al respecto nominalista, lo intenta. Dice que todas las definiciones de nación son vagas e insatisfactorias. Pienso en las definiciones de *verdad, belleza, alma,* etc., que también lo son. Estimulado por esa dificultad intelectual Ayala declara: "Si no se apela al Estado moderno [...] la nación es concepto evanescente que se escurre entre los dedos" (pág. 51). Y allí mismo se lee: "¿Cuáles serán los límites de una nación? Por más vueltas que le demos a la cuestión, sólo en el Estado podemos hallar una respuesta. El concepto de nación es un concepto político." Nada más lejos de mi ánimo que el pretender definir satisfactoriamente a la nación. Pienso, sin embargo, que la proximidad y aun la interdependencia de dos entidades no exige su confusión. Creo que nación y Estado son conceptos a menudo vecinos pero no idénticos. Hay indicios que lo insinúan: por ejemplo, decimos de alguien que es miembro o integrante de tal nación, pero si nos referimos a su condición política, preferimos declarar que es ciudadano de la república o súbdito de la monarquía. Sea lo que fuere la nación, la nación francesa ha permanecido por encima o por debajo de las numerosas trasformaciones del Estado respectivo. Decimos Quinta República Francesa; no quinta nación. Las mismas vaguedades en que incurren quienes intentan definir la nación parecen señalar el carácter huidizo, es cierto, de una categoría que podría ser calificada de espiritual,

cultural, biológica, social o todo ello combinado, pero nunca de categoría política. Los conceptos políticos suelen ser más unívocos. Y aunque la discusión haya de permanecer abierta, creo que no es del todo imposible aceptar esta diferencia mínima: la nación sería una sociedad de raíz natural (análoga a la familia, emparentada lejanamente con la tribu y la *gens*, y descendiente quizá de la horda); el Estado es una institución, un instrumento de organización social, vale decir, una entidad creada por la civilización. Acaso, apelando a la definición de Weber antes citada, sería posible asimilar el Estado a la civilización y la nación a la cultura.

Estimo que es un artificio confundir la nación con el Estado y un error o una impaciencia declararla inexistente. Me atrevo a creer que nadie —ni Francisco Ayala— duda en verdad de la existencia de una nación inglesa, alemana, francesa, con independencia de los Estados respectivos, para no apelar a los socorridos ejemplos del Estado suizo —que incluye cuatro naciones— y de Israel —que fue durante siglos la nación sin Estado—. Pero es creíble que tampoco el autor que discuto puede librarse de la seductora apariencia de realidad que emana de la nación al margen del Estado. No deja de recordar lo de "España peregrina y España cautiva" (pág. 26), ni de afirmar —en otro orden, y quizá con exceso— la "unidad de la literatura castellana" (pág. 38). En la página siguiente uno lee que el *Martín Fierro* es una de las mayores obras de la literatura castellana y que, al respecto, "no corresponde a la expresión *literatura argentina* [...] derecho a otro énfasis que el que pudiera ponerse en la expresión *literatura extremeña*" (pág. 39) (los subrayados son del texto). Seguidamente se afirma que el caso Ruben Darío "se yergue por encima de accidentes político-administrativos para marcar su impronta en las letras españolas [...]". Todo esto permite presumir que el autor cree en la existencia de una gran nación española repartida en numerosos Estados, con lo cual se estaría afirmando que la nación existe y es independiente del Estado o que Francisco Ayala es aristotélico en política y platónico en literatura. Pero si quedaran dudas acerca de la realidad de la nación, al margen de lo político, no se negará que ese celo por la unidad de la literatura y de la lengua es un rasgo típicamente español, aunque provenga en este caso de un español internacionalista.

Antes de concluir es menester considerar un tema. En relación con ese otro fenómeno contemporáneo designado aquí imperio de las masas, Ayala afirma que el acceso a los grandes medios de difusión, propios de la cultura de masas, es problemático para el escritor. Sin embargo, desemboca luego en una solución optimista, análoga a la sustentada por él con respecto a la técnica: dice que el escritor debe intentar asumir esos medios para elevar su nivel y colaborar a crear así una sana y pujante cultura de masas; un gran arte abierto a las multitudes.

Ciertamente, el escritor está casi incomunicado y carece de influencia en la sociedad de masas, pero ¿es ello una tacha para el escritor o para la sociedad? Si la masificación social es una aberración, reconforta que haya quienes no participen de ella. Es alentador que alguien se dedique a pensar, cuando nadie —ni las cabezas visibles, harto visibles, de la sociedad— se toma ya ese trabajo. Consuela que aún haya quienes escriban cuando cada vez son menos los que leen. Es saludable que esos pocos lean cuando más dulcemente llevadero es adormecerse frente al televisor; y estimulante que otros confíen aún su imaginación al austero negro sobre blanco, cuando las cromáticas, parlantes, hoy quizá olientes, y mañana tal vez sápidas y táctiles imágenes del cine están persuadiendo a todo el mundo de lo arcaico que es imaginar. No creo que el escritor deba abandonar necesariamente la situación incómoda en que se halla para participar de las características negativas, y quizá transitorias, del mundo que lo rodea. Permanecer en ese exilio, realizando en silencio su específica labor para cuando el sarampión técnico y masificador haya pasado o para cuando la vida recomience sobre probables, humeantes ruinas ¿no será lo más ineludible de su misión contemporánea? Naturalmente, y pese a todo, no se me ocurre en este caso responder a un programa de participación con otro de apartamiento forzoso. Sólo me parece fundamental la cuestión de si el escritor seguirá o no escribiendo libros. Si la respuesta es no, demás está decir que no la comparto; en caso contrario, creo que todo se reduce a una cuestión de criterios y circunstancias individuales. Razones hay para que el escritor se sienta impelido a dar el salto a los grandes medios de difusión. Si lo hace solamente para recuperar un lugar en la sociedad, creo que pierde su tiempo y el de los demás, pero no veo que haya inconveniente en que, *además de escribir libros*, permita que esos libros se adapten a otras técnicas expresivas o en que él mismo, *además de escribir libros*, componga guiones cinematográficos o programas para la radio o la televisión, si ello le permite vivir. En todo caso, lo hará a sabiendas de que no es ésa su principal labor. Ayala se muestra partidario de las obras artísticas realizadas dentro de las técnicas de comunicación de la época. Pero esas técnicas, a diferencia, por ejemplo, del momento en que se difundió la imprenta, no han venido a facilitar o perfeccionar la tarea del escritor, sino precisamente a poner en tela de juicio su supervivencia. Estamos en un tiempo en que lo plástico se ha vuelto obsesivo para ciertas mentes y seductor y cómodo para la multitud. Sin embargo, el instrumento del escritor es, ha sido y será siempre la palabra. Lo más medular de la literatura, el verso, y lo más concentrado del pensamiento, el aforismo, son anteriores aun a la palabra escrita. Y mantienen esa calidad de *anterioridad*, que no es en absoluto una cuestión de tiempo. Lo que está en juego actualmente es el dominio del Verbo. Quizá lo que necesite la literatura

no es ampliar sus técnicas sino depurarlas, como le aconteció a la pintura con el auge de la fotografía. Si por una discutible razón histórica o por una dudosa generosidad o por pura confusión los escritores se avinieran a cambiar radicalmente de *métier,* terminaríamos abandonando el lenguaje articulado y habríamos retornado al jeroglífico, que tal vez sea una de las miras recónditas de la cultura de masas. También Francisco Ayala admite que en los libros producidos por escritores de tipo tradicional "se encuentra, de hecho, lo que nuestro tiempo puede ofrecer de auténtica creación cultural".

En cuanto a elevar el nivel de los grandes medios de comunicación, crear una sana cultura de masas y un gran arte abierto a las multitudes, discrepo en medida diversa. No creo que lo primero sea misión del escritor sino de los poseedores de esos medios; lo segundo conviene más específicamente a los pedagogos, aunque pienso honestamente que lo único que se puede hacer por la masa —de la cual todos participamos en medida creciente— es disponer lo necesario para que deje de serlo. Todo arte, creo, se trate de un mural, de una tragedia, de un cortometraje o de un soneto, es susceptible de la eventualidad de ser percibido por una multitud, sin que ello signifique que el objeto estético tenga algo que ver con la multitud como tal. Si acaso se tratara de las tendencias exclusivistamente abstractas, formalistas, del arte de hoy, que cada vez más vuelven el objeto artístico materia de especialización, sería otra cosa, pero que tampoco tendría que ver con las multitudes sino con el eterno problema de forma y contenido y con la relación entre el creador y el receptor de la obra de arte, que es siempre un ser individual.

En defensa de un mundo vario, en defensa de la para mí sagrada diversidad del universo intenté estos disentimientos, y en defensa también de la tan cuestionada facultad de disentir con la realidad inmediata. Así como frente al Estado totalitario vindicamos al individuo y las instituciones, creo menester destacar la primacía del espíritu frente a los desbordes de la técnica; exaltar las nociones de persona y pueblo frente al totalitarismo de la masa, y enaltecer los derechos de la nación, dentro de un justo internacionalismo, frente a la torpe confusión del bloque. Del realismo al principio aludido podría venir la objeción: "Muy bien, la realidad no es una fuente con naranjas, y por ello mismo no es fácilmente rechazable. La tecnocracia, la cultura de masas, los bloques político-militares no son fantasías; son hechos. Y si son lamentables, más ganaríamos aceptándolos valientemente y participando de ellos para mejorarlos que encerrándonos a rezongar, en forma por lo demás ineficaz, en nuestras torres de marfil o lo que fuere." Poco más o menos podría ser la argumentación. Acepto, como una posibilidad, que si sólo hay ómnibus para Tandil, cuando yo debo ir a Córdoba, to-

mando uno de ellos pueda yo persuadir al pasaje y al conductor de las excelencias mayores de la serranía cordobesa. Pero puedo también llegar a Tandil mientras intento convencerlos de la necesidad inminente de torcer el rumbo. En cambio, estoy seguro de que si empiezo a caminar hacia Córdoba llegaré a Córdoba o me perderé en el camino. Y a la larga cualquiera de las dos cosas puede resultar más persuasiva que un discurso. Porque el arte de saber jugar en la vida es exclusivamente el arte de saber perder. Estoy convencido de que si no consumamos el sacrificio de limitación o de fortalecimiento interior antes comentados sucumbiremos a la barbarie. Lo que puede ser terrible para nosotros, pero nada novedoso para el planeta que aún nos resiste. G. Glotz nos cuenta en *La Civilización Egea* que la cultura cretomicénica, que había logrado en los siglos XVI y XV antes de Cristo un esplendor análogo al de los siglos VI y V de Grecia, fue arrasada hacia el 1200 por unos hombres que llegaban del Norte, que eran muy brutos, pero que conocían un arma prodigiosa: el hierro. Nada resistió a su empuje, ni los estupendos palacios ni las ágiles flotas ni las costumbres ni el arte. Durante un lapso se perdió la escritura, que sólo entre muy reducidos núcleos era aún cultivada. Ahora sabemos que aquellos hombres bárbaros integraban una de las tribus de lo que serían después los griegos. La historia no es tan importante.

Francisco Ayala dice que poco puede esperarse de la tarea de reinterpretar los mitos antiguos. Tal vez los viejos mitos no tengan nada que envidiar a los actuales; al del Progreso, por ejemplo, todavía actual. Apolo y Dionisio sirven aún para calificar el arte de todos los tiempos. Sísifo es quizá la imagen acabada del hombre de siempre. También el moderno mito de la participación a toda costa es sólo una variante, más o menos inofensiva, de "el fin justifica los medios", patrimonio y consigna del *realismo* sempiterno.

Bajo disentimientos parciales creo entrever uno radical: los marxistas ven en la economía el fundamento último de la realidad histórica; es sólo una variante de ese criterio sustituir la economía por la técnica [1]. Entiendo, en cambio, que la base de la realidad histórica, y de toda realidad, es espiritual. Otro realismo surge de esa concepción. La utopía —ese gran esquema irrealizable, dentro del cual trabajan sin embargo, y a veces inconcientemente, los realizadores— es su instrumento. La utopía precede a los descubrimientos científicos, a las aventuras del múltiple espacio, a los heroísmos y martirologios del cuerpo y del alma, a los reordenamientos de la sociedad humana, a todo, en fin, cuanto fecunda y hace posible la vida. Acaso nuestro mayor problema actual sea la pobreza en grandes

[1] Para Ayala sería absolutamente diferente.

utopías. De la religión, de una gran filosofía, de una gran poesía, de todo ello reunido podrían venirnos, si han de venirnos. No de la cultura de masas y la tecnocracia. Acaso la gran tragedia de Occidente resida en que el último gran utopista de su historia fue Carlos Marx.

Se trata indudablemente de un realismo más arduo que el otro, pues no se limita a comprobar y conjugar servilmente lo que existe, sino que *realiza,* es decir, vuelve real lo que aún no lo era. Pero para ello es menester suscitar antes su imagen en las conciencias. ¿Quién nos dará una compartible imagen de un mundo por realizar? Grato es vivir tiempos de plenitud o de ascenso o, por lo menos, de anunciación lejana. Todos quisiéramos poder decir ya, como el Bautista: "Alguien más poderoso viene detrás de mí." Sólo podemos anunciar en cambio que no hay nada que anunciar todavía. Y ello parece sugerir que entre nuestra generalizada inquietud y un principio deseable falta aún el final.

JORGE A. PAITA

CRONICAS

HOMENAJES A REYES Y A CAMUS

Dos amigos de nuestra revista han muerto con pocas semanas de diferencia. Alfonso Reyes escribió en ella desde el primer número; pertenecía, además, al Comité de Colaboración. Y no bien terminada la guerra, cuando la obra de Albert Camus era apenas conocida fuera de Francia, SUR tuvo el honor de traducirla por primera vez al español (*Calígula* se publicó en el verano de 1946). Ahora, entre los muchos homenajes póstumos que suscitan estas dos figuras tan ilustres de las letras actuales, señalemos algunos que van llegando a nuestra Redacción.

El Nacional de Caracas publica tres inéditos de Reyes, destinados a su *Papel Literario,* así como varias fotografías, tomadas en los últimos tiempos, en que aparecen don Alfonso y su hermosa biblioteca. Dice Juan Liscano, director de *El Papel Literario:*

"Alfonso Reyes aunó en su sentir e inteligencia la herencia grecolatina y las nuevas savias hispanoamericanas. Europeo en América, americano en el mundo. Nunca creyó que la hispanoamericanidad consistía en negar la cultura occidental y exaltar lo tan solamente nuestro, porque era nuestro aunque mostrenco y en agraz. Este ciudadano universal de México, sin falsas mexicanidades, hace amar a su patria y a los hombres que la pueblan, sin agredir con esos mensajes de nacionalismo ultraísta y burdo. Era el equilibrio en países de extremas y tajantes oposiciones. Era el orden clásico, mediterráneo, latino; era la inteligencia cultivada en el conocimiento y consciente de sus poderes de creación y medición, de fundación y permanencia."

Cuadernos publica un "Débito a Alfonso Reyes", en que colaboran Octavio Paz, Germán Arciniegas, Mariano Picón Salas y Eugenio Florit. Citemos un párrafo del artículo de Octavio Paz:

"La última vez que lo vi, hace seis meses, la víspera de mi salida de México, me dijo: «Quizá no volveremos a conversar; ya me queda poco tiempo aquí.» Recuerdo que sentí una absurda vergüenza, como si mi salud fuese algo indiscreto y poco merecido. Reyes se dio cuenta de mi confusión, cambió el tema y alegremente me guió por las espesuras de la poesía hermética.

"Admirable prueba de salud moral: en una época sorda a fuerza de gritar, un

hombre enfermo, encerrado en su biblioteca, casi sin esperanza de ser oído, se inclina sobre un texto olvidado y pesa imágenes y pausas, ritmos y silencios, en una delicada balanza verbal. Ante un mundo que ha perdido casi completamente el *sentimiento de la forma,* al grado que la «frase hecha», después de conquistar periódicos, parlamentos y universidades, se convierte en el medio de expresión favorito de poetas y novelistas (¡y todo esto en nombre de la «responsabilidad del escritor»!, para emplear la jerga contemporánea), el amor de Reyes al lenguaje, a sus problemas y sus misterios es algo más que un ejemplo: es un milagro. Pocas veces vi a Reyes tan lúcido, tan claro y relampagueante, tan osado y tan reticente y, en una palabra, tan vivo, como aquella noche en que me hablaba, entre una y otra toma de oxígeno, de las delicias y los peligros de Licofrón y Gracián. ¿Falta de humanidad, insensibilidad social, ausencia de sentido histórico y demás sambenitos y uniformes penitenciarios del fúnebre guardarropa de los ideólogos e inquisidores modernos? Yo diría: amor a la vida —sobre todo a la vida del espíritu— en un tiempo que venera no tanto a la muerte como a la *ausencia de vida.* Nosotros, los modernos, adoramos la abstracción desangrada y el número informe: ni vida ni muerte. El amor, los amores de Reyes, eran distintos: amor a la forma, amor a la vida. La forma es la encarnación de la vida, el instante en que la vida pacta consigo misma."

Y Mariano Picón Salas:

"Contra el irracionalismo de las gentes puramente mesiánicas, precipitadas y perezosas, Alfonso Reyes miraba en la Historia una consciente obra de arte en que la voluntad ayudada por la inteligencia puede abrir los caminos del acontecer. En la Mitología de todo pueblo, es necesario que el Orfeo benévolo venga a amansar a las fieras, someta a ley y ritmo el furor de los angustiados y de los irredentos. Y en la obra de Reyes, cuando se estudia a fondo, aparece junto al crítico, el ensayista, el tratadista literario y el poeta, el pensador político que más allá de las ideologías habituales o en el cruce de todas ellas, buscaba un estilo de moral colectiva. ¿Y qué puede ser la política y la promesa de ofrecer justicia a los otros, si no empieza siendo un sistema moral?"

El mismo número de *Cuadernos* publica un artículo de François Bondy sobre Albert Camus:

"En los países donde no se permite la publicación de sus obras, especialmente en los Estados satélites de Rusia, se las ha leído, no obstante, pasando de mano en mano, y han ejercido una poderosa influencia en la juventud actual. Lo mismo ha sucedido en España, con cuyos demócratas exilados ha mantenido una amistad activísima. Tal vez por ser su madre de origen español se sentía entrañablemente vinculado a dicho país. Los intelectuales del Japón y de la India preguntan siempre por Camus a todo viajero que llega de Francia. La presencia de Camus, no sólo como autor de una obra, sino como una voz humana y fraterna, aumentaba sin cesar, tanto en el Este como en el Oeste, pero sobre todo en la propia Francia, cuya nueva generación se veía mejor representada en este escritor, aun cuando ninguna revista, ni ningún grupo se identificasen con él, al contrario de lo que sucede con Sartre y Mauriac."

A continuación reproduce una alocución de Camus pronunciada con motivo del décimo aniversario del Estado de Israel:

"No soy yo de esos cristianos que corren a pegar fuego a las iglesias para darse el gusto de haber hecho ese bello trabajo antes que los materialistas. No soy yo de esos amantes de la libertad que quieren adornarla con cadenas reforzadas, ni tampoco de esos servidores de la justicia que creen que no se la sirve bien sino consagrando varias generaciones a la injusticia. Yo vivo como puedo, en un país desventurado, rico por lo que toca a su pueblo y a su juventud, y pobre (provisionalmente) en lo que concierne a sus élites, lanzado a la busca de un orden y de un renacimiento en los que tengo fe. Pero si vivo en ese país, al que amo a pesar de sus desdichas, y en esa sociedad, a la que no amo a pesar de sus prestigios, si creo a la vez inevitable y justo sufrir el mal común, no es que yo no imagine otra vida, no es que me baste ese fantasma de libertad que entre nosotros sobrevive, rodeado de maestros de servidumbre. Sin verdadera libertad y sin cierto honor, no puedo vivir. Y habiéndolo reconocido así de una vez para siempre, habiendo juzgado que esos bienes están por encima de todo, me ha parecido que debían estar garantizados a todos y que, esperando que su reino llegue, era menester luchar sin tregua para dar testimonio en su favor, en la medida de nuestras fuerzas."

La Nouvelle Revue Française encabeza su número de febrero con una nota sobre Camus:

"Era bien necesario que su virtud fuera visible, fuera *asombrosa* para que se le perdonara escribir obras que procedían de dos géneros desacreditados: los más distantes posibles del relámpago del genio, aquellos que exigen el trabajo más paciente pero también la sinceridad más irritable: quiero decir la alegoría y la moraleja. Alegoría, *La peste* (en la que se trata de muy otra cosa que de peste). Moralejas, *El extranjero* o *La caída:* esta doble historia paralela de un hombre que se juzga perfectamente inocente, de un hombre que se juzga perfectamente culpable.

"Que se le perdonara es poco decir. Se le agradecía. Se reconocía en él —como se había reconocido en Saint-Exupery— un escritor que fuera también, que fuera ante todo, un guía. A lo cual replicaba él: «¿Un guía yo? Todas las mañanas debo aprender a caminar.» "

André Pierre de Mandiargues se ocupa de Alfonso Reyes en el mismo número de *La Nouvelle Revue Française.* Esta revista anuncia un "Homenaje a Albert Camus".

Cuadernos Americanos, de México, prepara un número especial destinado a Alfonso Reyes.

Marzo de 1960

SAINT JOHN PERSE EN LA S.A.D.E.

La visita que hizo Saint John Perse a la Sociedad Argentina de Escritores, a fines de abril, resultó asombrosamente encantadora; y digo esto, porque la impresión que producen en general las visitas de escritores célebres es de una ftigosa inutilidad: llegan, extenuados y jadeantes, de alguna reunión de periodistas; beben

algo de prisa mientras contestan las preguntas triviales, que son las únicas que se les ocurren a todos en medio de los saludos, las interrupciones y el alboroto de los fotógrafos, y veinte minutos después alguien los arrastra, entre corteses despedidas, hacia la recepción oficial donde los están esperando. Desde el punto de vista del provecho espiritual de sus oyentes, hubiera dado lo mismo que los remplazaran a último momento por un corredor de carreras de automóviles o un campeón de ajedrez.

Nada de esto ocurrió con Saint John Perse. Se sentó calmosamente a la mesa de la comisión directiva y conversó, sin ningún apremio, sin ninguna restricción, con tal cordialidad y buen humor que todos los presentes nos sentimos cómodos y en una perfecta comunicación con él. Hablaba en francés con un leve acento, más suave que lo habitual, pero su conocimiento del castellano le permitió que algunos le contestaran en nuestro idioma. Hubo algo conmovedor en esa conversación bilingüe, en ese esfuerzo de recíproca comprensión que hacían unos hombres para poder hablar sobre la poesía.

Las cosas que dijo fueron muchas e interesantísimas: hizo una síntesis de la poesía francesa a partir del siglo XVII; expresó su opinión sobre Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Claudel; habló de los idiomas europeos y de su diferente adecuación al lenguaje poético; del necesario equilibrio entre lo racional y lo intuitivo; de las similitudes entre el espíritu francés y el argentino, según lo reflejaban los escritores de ambos países. Nos halla racionalistas y escépticos, pero nunca desarraigados de lo humano; internacionales y desprovistos de lo pintoresco y local, pero precisamente más auténticos por haber trascendido lo folklórico y habernos vuelto incoloros, universales. Citó como ejemplos a Sarmiento y a Borges; comprendí entonces por qué tenía tan alta opinión de nuestra literatura. No debe haber leído, felizmente, la gran masa de nuestra producción contemporánea.

"El gran orgullo del intelectual es su invisibilidad", nos dijo, queriendo significar precisamente la universalidad y la superación del color local. Su opinión me parece valiosísima en estos tiempos en que la demagogia ha invadido también la literatura y, por todas partes, se levantan voces atacando a quienes prefieren describir *La pasión según San Mateo* en lugar de un concierto de quena, o escribir un ensayo sobre Keats cuando estarían mucho más cerca de la realidad nacional y de una misteriosa abstracción recientemente inventada con el nombre de *cultura popular,* escribiéndolo sobre Carlos de la Púa.

Ojalá el elogio de Saint John Perse —no siempre merecido— nos sirva para merecerlo.

ALICIA JURADO

NOTAS

Libros

RELATOS, NOVELA

DOS JUICIOS SOBRE "LA FURIA"

No siempre es posible ejercer el oficio de crítico en esa especie de trance entusiasta que propicia Dámaso Alonso cuando señala que la crítica ha de ser descubridora, para los demás, de unos valores que nos empujan a la comunicación y al proselitismo. Por eso alegra poder escribir, como quien da una buena noticia por carta, que *La furia*[1] es un libro deslumbrador, porque tiene, como alguien ha dicho, "un aire perfecto, de irrevocable esfera". La imagen es adecuada. El mundo de *La furia* existe en sí mismo y es un ámbito clausurado. Silvina Ocampo crea, más allá de este mundo real, otro mundo, que ella imagina, con un aire extraño, en el que sin embargo nos encontramos con reconocibles elementos de la realidad. Las dimensiones, aunque son otras, han sido traspuestas desde aquí. Y ese mundo poético parece haber sido creado como por juego. Dice Huizinga que la *poiesis* es función lúdica. El poeta, creador de mundos, alimenta unas raíces nuevas. Las cosas adquieren una cara distinta de la ordinaria y sus conexiones se establecen de acuerdo con otro estilo de comunicación, que ya no es el lógico. El poeta juega y crea. Establece itinerarios, reglas, leyes y atmósferas distintas. Todo existe en otro plano, ni más alto ni más bajo que el de todos los días, pero que es, ciertamente, otro plano, donde corre un aire diferente. El lector debe aceptar las condiciones del juego como si fueran un santo y seña, un salvoconducto o un sésamo ábrete. Aceptada la palabra mágica —juego— ya se puede entrar en la "irrevocable esfera", atravesando otras palabras —crueldad, pasión, absurdo, horror—, disponiéndose para la sorpresa, sabiendo que todo aquello que se vea y descubra tendrá una coherencia propia y distinta. El juego exige la entrega

---

[1] Silvina Ocampo: *La Furia* (SUR, Buenos Aires, 1959).

y la seriedad del chico que juega sin perder su frescura, ni la singular lucidez que lo guía por su complicado itinerario aventurero.

Silvina Ocampo tiene en sus manos elementos para usar cuando ella quiere, disponiéndolos de un modo infalible. ¿Cuáles son, entre esos elementos, los más característicos de su técnica? Dichos al azar puede que todos se simplifiquen en uno, vario, rico. La trasposición irónica y deformante del lenguaje coloquial y la chatura de los giros más convencionales, por obra de la sorpresa, adquieren un sentido inesperado, a veces también extravagante y absurdo. Silvina Ocampo mezcla el habla de las gentes modestas —*qué risa; ahora va a salir un pajarito*—, a veces más modesta todavía que ellas, con cláusulas de sentido aparentemente dislocado —*no hay que decir de este perro no comeré*—, con el amaneramiento cultista, acartonado y burocrático —*amemos a los organismos que nos benefician. Desechemos a los que nos perjudican*—, con el idioma medio de las gentes ricas y elegantes —*Es la época en que uno quiere quemarse y es un monstruo; qué loca, parecés una modista*—. Esta rarísima condición de Silvina Ocampo, que implica un riesgo, hace evidente su dominio en el manejo del idioma. Al escribir, no sólo consigue un equilibrio impecable, sino la sorpresiva levedad de un arte elaborado, maduro, sin apariencia de esfuerzo. Todo ese diálogo está contenido a su vez en un idioma literario incisivo y lírico.

Los cuentos —no queremos todavía detenernos en ninguno en particular, y luego diremos por qué— tienen un esquema simple, clásico por lo demás, que podemos sintetizar así: introducción (brevísima, a veces no la hay), ubicación de los personajes, trama y desenlace. El movimiento del relato comienza por un detallar acontecimientos u objetos aparentemente triviales. Ésa es la apariencia. La acumulación de antítesis y de diálogos dislocados conduce a una determinada tensión. El cuento, cuya parábola es breve, se acelera de pronto hasta el paroxismo. Imágenes, metáforas, situaciones y sorpresas cuyos ingredientes provienen de la locura, la superstición, el terror, la alucinación, la ingenuidad o la ternura, llevan hasta un final que muchas veces se resuelve en un repentino derrumbe disonante. Es verdad que Silvina Ocampo es original, y es ella, y no parece susceptible de recibir influencias, pero si queremos describir el impacto que sus cuentos producen debemos recurrir a términos de comparación que reflejen del modo más exacto el eco de sus ficciones. La enumeración surge espontánea. Hay en sus muñecos algo esperpéntico, caricaturesco, agrio y trágico como en los Caprichos de Goya, y sus seres diminutos, los niños alucinados, son torturadores enloquecidos escapados de un cuadro del Bosco. Al mismo tiempo el tono de sus historias tiene la tranquilidad de los cuentos de hadas que dicen los horrores más cruentos —el cuarto prohibido del castillo de Barba Azul, los talones rebanados de las hermanas de Cenicienta— con una naturalidad carente de escándalo u horror.

Sabemos de sobra que muchas veces la obra ajena da el impulso para la aventura personal e intransferible, algo así como la nota exacta, inspiradora, a partir de la cual nace una melodía nueva. Se establece un curioso paralelo entre uno de los cuentos de *La furia* y una página de *Le malfaiteur* de Julien Green. La recuperación de los objetos entregados —el cuento al que nos referimos se llama *Los objetos*— daba al personaje de Green la medida de su apego a un amor carnal y el rechazo de la oblación y del Amor. En el cuento de Silvina Ocampo el regreso

de los objetos señala la sujeción a ellos, el camino por el cual se desciende al Infierno, que es un lugar donde el Amor está ausente y al que se puede llegar "por una suma de felicidades". Dijimos que preferíamos hablar de los cuentos como de un todo. *La furia* es un todo poético elaborado lúcidamente por el personalísimo y sagaz juego de Silvina Ocampo. Otros han hablado de la tensión metafísica de estas ficciones; nosotros queremos insistir en el aspecto lúdico que las caracteriza y que, en un sentido profundo, las hace poesía ejemplar. "La casa de azúcar", "El sótano", "Las fotografías", "La furia", "El vestido de terciopelo", "Voz en el teléfono", "La oración", "Informe del cielo y del infierno"— todos ellos cuentos cuyo motivo y metáforas producen una tensión que fascina al lector— repiten un modo de decir tan arcaico y tan viejo como la humanidad misma, y quizá sin proponérselo. Existen algunas fórmulas, importantes y vitales para el hombre, que encierran preceptos religiosos y máximas filosóficas, expresadas en pequeñas adivinanzas, en breves parábolas, cuya estructura original es un juego de palabras, o de situaciones, que se trasmiten desde tiempo inmemorial, de generación en generación. Como estamos acostumbrados a oírlos no nos damos cuenta del origen lúdico que tienen. Los cuentos de Silvina Ocampo —juegos de situaciones, de imágenes, de palabras— nos comunican, como aquellas adivinanzas, fábulas y parábolas, con determinados misterios: la muerte, el destino, la condenación, la salvación. La poesía es un modo de acercarse al misterio. No olvidemos, además, que si la poesía tiene en su origen una función lúdica, también tiene otra, que es sacra. Quien se entrega a ese alto ejercicio, puede hasta profetizar, a veces, y sin quererlo.

EUGENIO GUASTA

Cerradas sus páginas, libre del ejercicio desolado que me imponen y urgido por una previa cuestión formal, me pregunto si los relatos que componen el último libro de Silvina Ocampo son cuentos en la acepción vulgar o académica: si, en rigor, con estas invenciones tan leves como incisivas la autora no nos ha propuesto, en vez de un suceso, sus insinuados elementos fatales, en vez de un hecho, un oráculo, en vez de un acontecimiento, una voz. Una voz por donde cuelan, en horrorosa visión, las acechantes suertes de una realidad a un tiempo inocente y maligna, impávida y letal.

Si es así, la tarea de penetrar en las modulaciones de su canto y lograr, al fin en ellas, el secreto de un don que excede el rigor del estilo, parece vana, como si, en definitiva, en estos relatos elaborados con la sutil materia del tiempo sólo pudiéramos asistir al grave dictado de un recuerdo que es devenir, profecía. Por estas razones, hasta por la concisa levedad del discurso, se diría que no ofrecen cuerpo a la crítica, ya que el lector, encerrado en el círculo mágico del narrador, sólo alcanza las distancias del examen en el esforzado y conjetural asombro del trabajo poético y de sus misteriosos recursos.

Por el milagro de un alto rigor narrativo, el difícil mensaje de estos cuentos escapa, en efecto, a la anécdota sencilla y monstruosa en que sutilmente se apoyan,

burla la situación, se coloca más acá del relato, en los lindes de su aura premonitoria, de un desenlace ya decidido, y entrevisto, desde la primera línea. De este modo, con los instrumentos de un tejido genial que recuerda los apólogos de Kafka y supera, incluso, su territorio atroz y cotidiano, Silvina Ocampo coloniza innominadas potencias del mal, descubre torpes, pavorosos e inéditos jirones de la nada.

No se trata, tan sólo, de un arte de narrar. La hondura, la sutileza de la invención nos conducen a un mundo que es, en la inefable trama de los recuerdos, el nuestro propio: un mundo que incluye necesariamente la infancia, la época del destino. Por esta vía, por el camino retrospectivo de toda memoria viva, de toda alta poesía, Silvina Ocampo nos comunica con los hontanares de nuestra vida más profunda, allí donde existen indelebles cierto jardín, cierto desván, cierto amigo, determinadas criaturas. Se trata de un don, afinado en el trabajo de un estilo vigilado, cuyo verbo leve y desnudo equivale a gracia, humor, ternura. Por fuerza, quizá, de esta lúcida tarea, el tono logra naturalmente la palabra de la confesión, la voz media y elocuente de la confidencia.

Los personajes —las personas— invisten el azar, lo apuran en un determinismo cruel, indiferente. Nada se opone a la inocencia del acto, aparentemente libre y, sin embargo, ya resuelto en las prefiguraciones que el relato hilvana, en el presentimiento del narrador. En este terreno, fatalismo y libre albedrío semejan las dos faces de una misma disposición original, conjugada en el eterno retorno. La memoria en que viven como en sueño estos personajes comporta inexorablemente para ellos una sentencia futura, y sus menores actos sólo desarrollan, candorosos hasta en el crimen, el dictado de la sibila. La asunción de persona, el destino heredado, la continuidad secreta del acto, la migración y el vínculo de las vidas, son epifenómenos de aquella mística del azar. En manos de la autora, el evanescente, el laborioso recurso de la fábula.

Parece inútil señalar en este libro la presencia de un halo poético que linda con los arcanos de un tiempo recurrente, con los ocultos designios de las armonías preestablecidas. Menos vano, descubrir en sus páginas el grave imperio de la persona, el reino de un determinismo que no excede el individuo y sus leyes. Círculo de hierro en el que, como si no pensaran en escaparle, los personajes de Silvina Ocampo se mueven con entero y desesperado albedrío: con el difícil coraje, un poco ciego, de la libertad.

Pasma, por añadidura, cómo a través de la leve materia de estos cuentos, y de su descarnada versión estilística, la ciudad concreta y prosaica en que vivimos aparece de un modo tan inequívoco. El tratamiento que la autora le impone nos muestra un Buenos Aires sobrenatural, donde conviven la demencia, la espera incierta, los mil estigmas de lo absurdo. Existe un momento, un día, una hora, en que el inesperado paso a tales estados se refleja en su cuerpo gris, en cierta esquina desolada, en algún cielo repentino, en un caserón del sud. Sin aludir a las precisiones del lugar, Silvina Ocampo nos conduce al barrio, es decir, a ciertas personas, a ciertas voces. Ellas lo exaltan, lo nombran en la misma instancia poética en que cobran su propia vida. Esta sola trasfiguración de la ciudad, capaz, por lo mismo, de ubicarla simplemente en el mundo, no es el segundo mérito del libro.

Una ausencia indefinida, una nostalgia, una triste y subyugante realidad traspasa el tono, el estilo, de estas furias anunciantes e implacables, donde la gracia

ieve y socarrona, el humor simple y abrupto descubren, en plena desesperanza, un remanso de luz, una brizna —también real, también conmovedora— de salud. Leer estos cuentos irresistibles y angustiosos es tanto como alcanzar en nuestra realidad más próxima una insospechada tierra poética y, con ella, un nuevo, increíble compromiso metafísico.

MARIO A. LANCELOTTI

VLADIMIR NABOKOV: *La verdadera vida de Sebastián Knight* (SUR, Buenos Aires, 1959).

Vladimir Nabokov se hizo célebre entre nosotros a raíz del escándalo provocado por su novela *Lolita.* Indignó entonces a buen número de amas de casa que no habían leído la obra y a ciertos funcionarios que no habían leído ninguna obra fuera de ésa, para mencionar a los indignados más conspicuos. Naturalmente, ni unos ni otras pudieron apreciar el hecho literario fundamental que Nabokov presentaba: su originalidad, su permanente sutileza, la aguda inteligencia del relato y el humorismo, a veces casi impalpable de tan fino, que no abandona ni en las situaciones más patéticas. Los escritores, casi sin excepción, defendieron las excelencias literarias de *Lolita*; triunfaron, demás está decir, las amas de casa y los funcionarios, como corresponde a una democracia bien constituida.

En *La verdadera vida de Sebastián Knight* el autor demuestra por segunda vez su ingenio y su compleja visión del mundo en una historia que, por suerte, no contiene ninguna irregularidad capaz de trastornar el subconsciente de los buenos padres de familia. Desprovisto de su presunta pornografía, Nabokov continúa siendo lo que siempre fue: un escritor talentoso, sorprendente en la narración y habilísimo en su estilo.

El protagonista de esta novela es un escritor, Sebastián Knight, muerto prematuramente; o quizá el protagonista es el hermanastro de aquél, narrador del relato, quien resuelve escribir una biografía de su célebre hermano —casi desconocido para él— y cuyas indagaciones y complicadas pesquisas constituyen el tema de la obra. Knight ha vivido siempre en Londres; su hermano en París. Después de la infancia se han visto en pocas ocasiones, de paso y sin ninguna intimidad; pero al morir Sebastián, su único pariente debe hacerse cargo de lo que deja, quemar sus cartas privadas, revisar sus papeles. Allí nace la idea de escribir su vida, y toda la novela es la historia de cómo fue reunido el material para la biografía y es, también, la biografía misma.

La vida de Sebastián Knight no tiene nada fuera de lo común: una buena posición económica, una carrera literaria brillante, una compañera tierna y comprensiva con quien es feliz y a la que abandona para irse con una rusa malvada y vulgar, con quien es desdichado. En síntesis, una historia corriente. Pero lo notable de este hombre no es su vida sino su obra, el análisis de sus procedimientos literarios (que son, claro está, los de Nabokov mismo), los argumentos de sus libros y el peculiarísimo enfoque de la realidad que nos presenta.

Varias personas relacionadas con Knight —su secretario, un amigo, las dos aman-

tes— enriquecen la imagen definitiva del escritor con las imágenes particulares que de él conserva cada uno. No se trata de una técnica nueva en sí; lo insólito es el modo que tiene Nabokov de contar las cosas. Sin ser exageradamente novedoso, sin que se advierta en ningún momento el propósito de asombrar al lector ni de desorientarlo con situaciones o pensamientos absurdos, tiene una frescura permanente y una originalidad perfectamente medida; ofrece a cada página una metáfora inesperada, una observación justa pero fuera de lo común o una broma que en tal contexto resulta imprevisible pero jamás inapropiada. Pocos autores tienen un equilibrio tan feliz entre lo inteligible y lo sorprendente, con una prosa que sugiere la perpetua creación sin apelar a los conocidos recursos de la oscuridad y la pedantería.

Desgraciadamente, la traducción no puede dar una idea de los juegos de palabras y aliteraciones que son característicos de Nabokov; es una traducción discreta, aunque se podrían señalar en ella algunos errores. Ni los ingleses cuelgan sus bañeras en los muros (se trata de bateas para lavar la ropa), ni Mr. Goodman habla a través de su sombrero (*to talk through your hat* es hablar sin conocer el asunto), ni los universitarios de Cambridge trabajan en un agujero (*hole* es, en lenguaje familiar, lugar incómodo o feo) y así sucesivamente. Nabokov no es responsable por estas imágenes, demasiado surrealistas para su habitual mesura.

A. J.

GIUSEPPE TOMASI DE LAMPEDUSA: *El gatopardo* (Noguer, Buenos Aires, 1959).

"Pertenezco a una generación desgraciada, a caballo entre los viejos y los nuevos tiempos, y que se halla a disgusto con unos y con otros. Carezco de ilusiones." Poco más o menos éstas son las palabras que don Fabrizio Corbera de Salina, príncipe siciliano, de figura gigantesca, germánica, matemático y astrónomo, dirige al enviado del prefecto de Girgenti, el caballero piamontés Aimone Chevalley de Monterzuolo, cuando éste le comunica que se ha pensado incluir su nombre en la lista de personalidades propuestas al gobierno de Turín para que entre ellas se elija a los nuevos senadores del reino. La escena se desarrolla en el mes de noviembre de 1860, en Donnafugasta, villorio siciliano, antiguo dominio feudal de la casa de los Salina. Unos meses antes, el 11 de mayo, "una banda de ochocientos hombres a las órdenes de Garibaldi", según anunciaron los boletines borbónicos del reino de las Dos Sicilias, "cometiendo un acto de piratería, desembarcó en Marsala". Poco después un plebiscito afianzó la "fausta unión de Sicilia con el Reino de Cerdeña". La unidad italiana se estaba consolidando. Las palabras puestas por Giuseppe Tomasi de Lampedusa en boca de su personaje definen el momento histórico y la actitud del hombre que lo contempla. Los constructores del nuevo reino viven en trance de exaltada euforia. El príncipe de Salina, el último de los Salina, pertenece a un mundo que ha llegado al ocaso. Don Fabrizio vive en un perpetuo descontento y, traspuesto el mediodía de su existencia, encarna el cansancio, la indiferencia, el escepticismo y la sabiduría de una tierra que vio pasar a los fenicios, los griegos y romanos, los sarracenos, normandos y españoles, y que

aún verá pasar otros conquistadores permaneciendo exacta a ella misma, irredimible, aferrada a su pasado, "porque está muerto".

El príncipe Fabrizio se aparta del mundo que lo rodea leyendo el *Journal des savants*. "Les dernières observations de l'Observatoire de Greenwich..." Pero la historia, como tiempo presente, irrumpe en su jardín donde los claveles, las rosas y las magnolias exhalan perfumes untuosos, carnales, levemente pútridos. Una mañana, bajo un limonero, aparece el cadáver de un joven soldado del Quinto Batallón de Cazadores con los violáceos intestinos volcados fuera de la herida mortal. Ha muerto por el rey, que representa la tradición, el orden, la continuidad, la decencia, el derecho, la defensa de la religión y la propiedad. Ha muerto por todas esas cosas que están enraizadas en el corazón del príncipe. El soldado desconocido ha muerto por el rey Francisco II, a quien el príncipe todavía no conooce, hijo del rey Ferdinando, al que mucho conoció a través de innumerabbles audiencias concedidas en Caserta, en Capodimonte, en Portici, en Nápoles, a las cuales llegaba atravesando salones de admirable arquitectura y horrendo mobiliario. El rey Ferdinando usaba el dialecto para hablarle de la familia —confundía *bonhomie* con cordialidad plebeya— y el italiano —identificaba fidelidad y obsecuencia— para dirigirle sus preguntas de soberano. "¿Qué se dice en Sicilia?" El príncipe jamás sabía nada sobre aquellas cosas que el augusto señor deseaba saber. Don Fabrizio, al margen de la contienda, supone, sin mucha convicción, pero deseando que así sea, para que todo permanezca en Sicilia como antes —Sicilia quiere dormir—, como siempre, que no habrá grandes cambios. Al rey borbónico lo suplantará el piamontés, aquel al que llaman *il Galantuomo*. Este hablará dialecto turinés, en lugar de dialecto napolitano.

Tencredi Falconeri, sobrino del príncipe, remplaza en el corazón de don Fabrizio al hijo predilecto y ausente. Este Tancredi obra de acuerdo con los tiempos que corren. Es un señor, un ambicioso y un manirroto; es pobre, brillante y seductor y, además, garibaldino. Participa activamente en las acciones antiborbónicas. Don Fabrizio comprende, justifica y perdona.

Los piamonteses llegaron hasta el señorío feudal de los príncipes de Salina sin cometer excesos. Hubo entendimiento mutuo. En uno de los salones el conmovedor retrato del rey Ferdinando fue sustituido por una neutral "piscina probática", estéticamente superior y políticamente inocua. *C'e sempre una combinazione.* El palacio palermitano del príncipe fue más respetado que una abadía. Mucho más. El joven general toscano que comandaba las nuevas tropas cantó durante una velada, acompañado al piano por una de las princesas. En Sicilia, esa América de la antigüedad, el mismo viento que impulsó las velas fenicias y jónicas inclina los mismos mirtos y retamas.

Don Fabrizio piensa, sin gran convencimiento: "Todo está como antes. Mejor que antes". Supone que habrá una imperceptible sustitución de rangos. Al llegar desde Palermo a Donnafugata como todos los veranos, recibió el saludo del flamante alcalde, Calogero Sedara, un propietario enriquecido por quién sabe qué enjuagues, un *parvenu* novísimo. La pequeña ciudad —es apenas un pueblo— no parece haber cambiado. Pero en cambio es el príncipe el que aparece cambiado a los ojos de las gentes de Donnafugata. Ha querido ser más cordial con ellos de

lo que fuera antes. En aquel momento, invisible, comienza el declinar de su prestigio.

El príncipe siempre procuró que la primera comida en Donnafugata revistiese un carácter solemne. Los criados lucían librea y pelucas empolvadas. Los hijos menores de quince años no se sentaban a la mesa. Los platos eran cuidadosamente elegidos. Como era usanza tradicional de su casa, Don Fabrizio invitaba a la comida a las personas de pro que había en el pueblo. Y éstas eran el arcipreste, el notario, su administrador, el organista y el alcalde. Para que sus huéspedes estuviesen a gusto, transigía en no vestirse de etiqueta. Agosto de 1860. La familia Salina, en uno de los salones del palacio de verano, espera la llegada de los últimos invitados; entre otros, del nuevo alcalde. Francesco Paolo, uno de los hijos menores, se precipita en el salón. "Papá, don Calogero está subiendo las escaleras. ¡Viene de frac!" El desembarco de las tropas garibaldinas en Marsala fue algo lejano y no visto. Ahora la revolución burguesa sube las escaleras del príncipe de Salina bajo otro aspecto. El frac de don Calogero, muy mal cortado por algún sastre de aldea, era ciertamente una catástrofe. Eso divirtió y tranquilizó al príncipe.

Calogero Sedara, palurdo, millonario y trepador, alcanza posiciones. Tiene una hija muy hermosa, Angélica, que de pronto, por su matrimonio con Tancredi, se convierte en la princesa de Falconeri. "Un soborino suyo, Excelencia —afirma don Ciccio, el compañero de cacería que camina junto al príncipe—, no puede casarse con la hija de uno de sus enemigos. Intentar seducirla, como creía yo, era un acto de conquista; esto es una abdicación sin condiciones". Don Fabrizio piensa que es un sentimiento antiquísimo el que clama por boca de don Ciccio. Por él habla una tradición. En realidad, el casamiento del sobrino con Angélica Sedara es también "un aporte de sangre nueva", etc., etc.

La reconstrucción histórica de una época afectivamente cercana, querida por los italianos, las circunstancias relativamente insólitas que rodearon la publicación del libro —obra única y póstuma— detalladas por la crónica periodística, la discutida adjudicación del premio literario más importante de la península, son todos motivos que justifican de sobra el éxito que la novela parece haber tenido en Italia. De suyo, son todas razones extraliterarias.

A primera vista *El gatopardo* se nos presenta como una novela histórica construída por medio de una sucesión de grandes estampas retrospectivas. Notemos, sin embargo, que Tomasi de Lampedusa no presenta personajes reales y los sucesos históricos trascurren fuera de la acción visible de la novela. La visión que da de los acontecimientos garibaldinos es de retaguardia, como podría haber sido la de un testigo ocular de aquel tiempo —según hubiese dicho Hilaire Belloc— que hubiera permanecido siempre ajeno a los sucesos en sí. De ese modo la acción tiene un contexto histórico, y la invención y la poesía permanecen libres.

Tomasi de Lampedusa escibió una novela que es el fruto de una experiencia humana total. Se ha dicho que el príncipe Fabrizio Salina es un autorretrato del príncipe de Lampedusa. En todo caso, no nos importa lo anecdótico, sino la vivencia trasformada en obra de arte. Lampedusa nació en 1896 y murió en 1957. Asistió al tramontar del mundo que nace en su novela. La experiencia es común a innúmeras personas. De sobra sabemos todo lo que ha desaparecido en lo que va del siglo. Santa Catalina de Siena ha dicho que las criaturas son como el agua

que corre, inaferrables. La frase acuñada por la mística del "trecento" resume quizá dolorosos conflictos, un largo aprendizaje de lo efímero de las personas y las cosas. El hombre contemporáneo, como siempre, realiza a diario ese arduo e indeclinable adiestramiento. Nuestros tiempos, reclamados por una exigencia de nueva universalidad, abiertos al misterio del cosmos que se hace presente y tangible como nunca, parecen agudizar la vivencia de la caducidad que aflige a las cosas creadas, la agónica realidad de la muerte. La mutación y el trastrueque de las instituciones y las estructuras se aceleran de un modo vertiginoso. La actitud de un hombre sensible a los síntomas que preanuncian los radicales cambios que hoy acontecen, quizá sólo halle parangón en el angustioso interrogarse de quien vivió de un modo consciente la secreta e irrevocable trasformación que hizo desembocar al mundo antiguo en una nueva edad, durante el siglo IV de nuestra era. Tomasi de Lampedusa pudo experimentar, como todo hombre, el irrefrenable devenir del tiempo. El libro ciñe su experiencia de hombre sumergido en ese devenir, trasformándola en creación. El cambio y el paso del tiempo, la perspectiva de la muerte, se convierten por una elaboración poética en una proyección definitiva de sí mismo que se encarna en un personaje. Lampedusa tenía muy cerca elementos humanos —una tradición familiar—, históricos —el *Risorgimento* y la unidad de Italia—, geográficos —su tierra natal— que, elaborados, podían caracterizar un mundo pretérito de riquísima y varia plasticidad y que, al mismo tiempo, asumiera de modo verosímil y convincente el tono elegíaco que él quiso dar a su obra. La evocación sirve entonces para intensificar y objetivar, proyectándolos sobre el pasado, sentimientos cuya raíz vital se nutre en un presente efímero[1]. Toda la novela nos manifiesta un desengañado amor por las cosas, su nostalgia, su desapego, el sabor de ceniza que hay en ellas. Tomasi de Lampedusa, en cada página, parece mirar la imagen del mundo por última vez, aspirar su olor, gustarla por el sabor y el tacto, escucharla en sus ecos finales y, sin despedirse de ella, la deja definitivamente. El ocaso del colorido mundo finisecular se ha convertido en un pretexto para decir una angustia que es de siempre. El paisaje calcinado de Sicilia ha creado una nueva figura mística, la del gatopardo. Las páginas conmovedoras que describen la agonía de don Fabrizio Corbera de Salina, traen a la memoria las palabras que Sófocles puso en boca de Deyanira, esposa de Hércules, en el prólogo de *Las Traquinias:* "Nadie, antes de su hora postrera, puede saber si su vida fue dichosa o desdichada. Yo sé muy bien, aún antes de descender al reino de los muertos, que la mía no ha sido sino dolor e infortunio." En la vida del príncipe Fabrizio Salina hubo también fugaces momentos de felicidad. Un sol cenital, que fue pagano, nos hace añorar, y la evoca, una esperanza más intensa.

---

[1] Repetidas referencias al futuro —presente desde el que escribió el autor— surgen en un comienzo como una aparente falla del discurso narrativo. Pero se trata en realidad de un medio estilístico por el cual el escritor evidencia la relación de los tiempos que trascurren, y lo efímero de todo presente. Esas intromisiones de la voz del autor en el relato dan como resultado una presencia que una superstición literaria actual parecería rechazar como delito de lesa objetividad.

Ante las críticas adversas que señalan al libro del príncipe de Lampedusa como una obra caduca, pasatista, vieja, un crítico italiano afirmó: "Cuando un libro es verdadero los términos nuevo, viejo, no tienen sentido". De acuerdo con los cánones actuales se podrá discutir si *El gatopardo* es o no es una gran novela. Sólo diremos que a nuestro juicio es un noble y admirable libro.

E. G.

KEROUAC, "GENERACION CASTIGADA" Y LITERATURA

En un esfuerzo encomiable, que incluye a los traductores, dos editoriales argentinas acaban de ofrecer al público dos muestras de Jack Kerouac: *El ángel subterráneo* y *En el camino*[1]. Decimos "muestras" porque no falta quien proclame a Kerouac "el nuevo Buda de la prosa norteamericana, que escupió su inteligencia en once libros escritos en menos de seis añoos... creando una prosodia *bop* espontánea y una literatura clásica original"[2]. Y señalamos a los traductores —Wilcock y Hernani, respectivamente— porque no es tarea fácil verter al castellano la "prosodia *bop* espontánea", que participa del estilo torrencial de Joyce sin sus epifanías y sustituye los alardes poliglotas por el "slang" más reciente.

La "beat generation" —que se ha dado en traducir por "generación vencida", en vez de "generación castigada"— agrupa figuras tan alejadas cronológicamente de sus representantes actuales como Henry Miller, o consagradas desde hace bastantes años como Norman Mailer. Pero mientras estos últimos, como viven en su época, no pueden menos de reflejarla cuando escriben, Jack Kerouac *es* deliberadamente su época, *es* la "beat generation". Podemos considerar *El ángel subterráneo* como una suerte de libro de texto, con definiciones precisas que ilustran sobre el sentido de *hipster, bop,* etcétera; podemos considerar *En el camino* como el itinerario que deben seguir los "beatniks" para llevar a cabo sus hazañas. Las dos novelas son "cajas completas de *hágaselo usted mismo",* o de material en crudo, como decía Virginia Woolf, y en ese material se "proyecta" Kerouac —utilicemos también nosotros la jerga psicoanalítica de la cual, junto con la doctrina de Wilhelm Reich, se hallan saturados ambos libros.

La obra de Kerouac sale a nuestro encuentro vestida con jirones de "todos los grandes que en el mundo han sido": Whitman, Joyce, Proust, Faulkner, Hemingway, Wolfe... Y hasta con reminiscencias evangélicas: abundan los Cristos y los ángeles de barro— y los "nuevos santos americanos", sin otro mérito para ese título que su potencia sexual. La aparición de *En el camino,* señalada como un acontecimiento por el mundo literario norteamericano, llegó a la zaga de la reputación de Kerouac, ya entonces muy aplaudido por sus recitales en las boites de Greenwich Village, donde leía su prosodia *bop* al compás de las orquestas de jazz. Es

---

[1] Jack Kerouac: *El ángel subterráneo* (SUR, Buenos Aires, 1959); *En el camino* (Losada, Buenos Aires, 1959).

[2] Prólogo de *Howl,* de Allen Ginsberg.

comprensible su éxito en los Estados Unidos: allí el público lector siente un interés apasionado por todo lo documental, y su novela registraba la voz de cierta juventud contemporánea, a la que Kerouac, que anda por los treinta y cinco años, se unió con algún retardo (esta circunstancia manifiesta una envidiable juventud de espíritu, tanto más apreciada en un país que ha hecho de la juventud un culto). Para los "beatniks" el libro significó un triunfo personal; para la gente madura, la ocasión de olvidar por un momento la demasiado respetable literatura de posguerra y de seguir con asombro, y quizá con nostalgia, las aventuras del enloquecido grupo que recorre el país a pie, o en vehículos ajenos, o a veces en el propio cochecito de segunda mano, para incorporarse a las orgías de Nueva York, Denver y San Francisco. Mientras participan en ellas, los "beatniks" hablan incesantemente de Dios, del amor y del sexo, estimulados por la marihuana y el jazz, y comparten el lecho —o lo que haga sus veces— de bien dispuestas muchachas, nunca afeadas por escrúpulos o prejuicios de cualquier naturaleza. Por momentos, ante la exuberancia y el ritmo acelerado de *En el camino,* el lector pierde el aliento. En *El ángel subterráneo,* el más denso e importante de los dos libros, se narran los amores de un escritor y una muchacha negra. A la exuberancia que señalamos antes, aquí viene a sumarse una nota de opresiva ansiedad neurótica. Kerouac, en esta novela, sigue la línea de Mailer, que preconiza un indispensable "acercamiento" a la gente de color, considerada como el reducto donde se habría refugiado la verdadera sexualidad.

Cuando subsistían resabios de tradición, era dable aquilatar ambiciones, culpa, perspectivas y limitaciones, felicidad y desgracia. En esa atmósfera nacieron los escritores de "la generación perdida". En cambio, para los "beatniks" que pinta Kerouac en sus novelas el pasado carece de sentido y el presente se reduce a una caza de sensaciones que les confiera realidad. Es un círculo vicioso: por un lado, reniegan de la tradición que juzgan inoperante; por otro, amputan en ellos toda posibilidad de rebelarse, pues nada dejan en pie. Refiriéndose a esta falta de "objetos", Alfred Kazin, el crítico norteamericano, ha dicho que su compatriota Jack Kerouac no escribe acerca de algo, sino acerca de la busca de algo sobre lo cual pueda escribir.

A semejanza de la literatura no menos discutida, aunque más inteligible de "los jóvenes iracundos ingleses", las novelas de Kerouac revelan en Norteamérica un estado de ánimo esporádico y transitorio, suponemos, pero cuya existencia también confirman los jóvenes de la "generación castigada". Por este motivo, aunque sólo fuera, merecen y deben leerse.

ANA O'NEILL

LOS FRUTOS DEL TIEMPO

Al iniciar la lectura cree uno oír esta confidencia de parte del autor: "Voy a contarte un cuento. Es un cuento sin ninguna importancia. No sucede nada en él. No ocurren cosas que te hagan estremecer, ni la sangre ni el amor hacer subir el termómetro de la emoción. No hay héroes en mi cuento. Hay hombres nada más.

Pero hombres que están solos, desamparados. No ocurre nada espectacular en mi cuento. Estos hombres procuran vivir nada más —y nada menos—. Un poco más de dinero, un poco más de calor humano, un poco más de solidaridad. Como ves, un programa mínimo. Muy poca cosa. Te dejo en compañía de estos hombres. ¡Adiós!" Y el autor se va. Se ha marchado ya. Ha desaparecido de nuestro alcance. ¿Quién orientará al lector a través de este libro de título tan inequívocamente áspero? (*El corazón y otros frutos amargos,* por Ignacio Aldecoa. Arión, Madrid, 1959.) Porque ya no tenemos dudas de que este libro ha de ser rico en amargores, y para amargor basta con ver y esperar, es decir, con vivir.

La vida en sí, esa actualidad inevitable que es toda nuestra existencia, nos obliga a ser testigos de una época que nos agobia. Y como si esto fuera poco, los autores contemporáneos se nos echan encima con su carga aplastante de frustraciones y angustia. La gente que desecha este mundo por irreconocible prefiere volver a los autores del siglo XIX. Sostiene esa gente —y quizá tenga razón desde su punto de vista— que uno lee para distraerse. Pero nosotros no titubeamos en reconocer el legítimo derecho de los autores a que nos muestren la realidad tal como ellos la ven. Si el autor ve la vida así, así debe ser la vida. Aldecoa nos da aquí un puñado de relatos en los que está presente, en primer plano, el dolor con todas sus consecuencias en torno. Ya sabemos a qué atenernos. Aquí no hay artificio alguno.

Ya estamos solos. Ya sabemos que no podemos contar con la colaboración del autor. El autor se ha quedado detrás de algún retamar de estos pueblos polvorientos que recorren sus criaturas, y desde allí se sonríe —o tal vez se ríe— de nuestras dudas, de nuestra inquietud, de nuestra desazón, da nuestra identificación humana con esos seres que él nos pinta. Porque todos tienen necesidad de eso que a uno le sobra: corazón: La gente llama corazón al servir, solidariamente, al prójimo. Y el prójimo —ya se sabe— es el próximo, el que está más cerca, casi dentro de nosotros mismos. Ese ser que ha penetrado en nuestro sentimiento con que sólo lo hayamos visto vivir en unas cuantas páginas de fición, es algo más que un personaje: es una persona. Ya lo conocemos. Lo identificamos como próximo —un prójimo— a nuestros afectos al verlo vagar por los caminos de España, por las soledades pardas de Castilla, "con ruinas de encinares y mellas de aluviones". En medio de esas soledades que Machado apellidó para siempre, las personas de Aldecoa buscan el socavón que dejan en la tierra los aluviones y marchan sin rumbo ni destino. Son gentes sin ninguna importancia. Desempeñan las labores más humildes, y sólo tienen deseos de soltar aquí y allí algún grito de alegría. Pero esta alegría estalla siempre frente a un mostrador. Es una alegría crepuscular, dramática, quizá trágica. Mas el autor contiene la mano. No se deja arrebatar por la fácil victoria de la truculencia. Hay que sujetar el pulso y mantenerse sereno en medio de las solicitaciones del tema, que suelen arrastrar a otros autores como un vértigo hacia donde no hubieran querido ir. En este caso no hay temor. Aldecoa sabe gobernarse de tal forma que uno siente deseos de llamarle, a pesar de su juventud, maestro del relato español contemporáneo. Sus personas —insistimos en llamarles personas— son todas gentes sin ninguna importancia. No son magistrados, ni profesores, ni abogados, ni médicos, ni terratenientes, ni nobles, ni siquiera guardias civiles o estraperlistas. Están en la vida porque alguien los ha puesto ahí. Pero

el país se hubiera valido lo mismo sin ellos. No le hacen falta ninguna. Y ellos, como si comprendieran su insignificancia social, tampoco tienen grandes aspiraciones. Sus anhelos pueden reducirse a que don Rafael les compre esas víboras que han recogido en el bosque para su laboratorio. Pero don Rafael no precisa hoy víboras; don Rafael quiere ratas. Entonces "Los hombres del amanecer" —así se titula el relato— devuelven las víboras a su medio natural y ellos se van a tomar un trago. Menos no se puede pedir. Estos seres son pobres, pobrísimos, casi indigentes. Los unen entre sí los sentimientos condicionados a ese vivir elemental. No son violentos ni resignados. Tampoco son seres residuales, inconscientes, a la manera de la novela rusa hasta Gorki. Son muy conscientes de su presente. Saben que están naturalmente solos en un mundo que no los necesitan ni los estimula. Los utiliza. La condición humana importa aquí más, sin embargo, que la condición social. El autor no lo subraya, pero está implícito en todos sus relatos. Soledad, amargura, tal vez desesperación. Pero los corazones no estallan. Estos seres de Aldecoa son tan sobrios de palabra como pobres de bienes materiales. Apenas hablan, y cuando hablan no hacen derroche de verbosidad, ni se esfuerzan por ser graciosos. El autor los arroja a un retazo de geografía y los deja actuar. "Iban llegando al pueblo. Era un pueblo de molinos de agua. Casi la mitad de la población se dedicaba a las labores de la molienda. Les llevaban el grano de todos los pueblos y aldeas de los alrededores. Y vivían de los molinos, de la pesca, de unos ribazos donde cultivaban el maíz, y del ganado, inverosímilmente flaco, que pastaba por los alrededores del río". Pueblos de la costa marinera vasca, de Navarra, de Castilla han servido para que el autor salpicase prácticamente el mapa todo de España de banderines de dolor.

No hay risa en estos relatos. Casi no hay sonrisa. El lenguaje es escueto, de figuras macizas, sin concesiones ni a los ojos ni a los sentimientos. Es duro como el paisaje, como la vida. Todo está ahí, no *tal cual es* —frase que oculta muchas incapacidades—, sino como lo ve la mirada penetrante de un escritor comprometido con su tiempo. Estos cuentos de *El corazón y otros frutos amargos* recuerdan a Hemingway: esquematismo nervioso, tensión dramática, ausencia de adjetivación, poesía sin retórica, fuerza envolvente. Este parentesco es sólo por vía del recuerdo literario. Los relatos del autor de *Con el viento solano* tienen una marca personalísima. La dulzura de la mirada de la madre —imagen admitida por todas las literaturas desde Clitemnestra frente a Orestes— ha sido alterada aquí: "La madre tenía demasiado cansancio en la mirada para que fuese dulce". Este laconismo ahorra al autor una serie de explicaciones para demostrar por qué la mirada de la madre no es dulce. Todos los relatos de este volumen están dominados por la frustración, la soledad y la angustia, tres morbos de nuestro tiempo. Y cuando un autor no puede eludir *el presente,* su arte está salvado.

JOSÉ BLANCO AMOR

MARÍA TERESA LEÓN: *Juego limpio* (Goyanarte, Buenos Aires, 1959).

"Yo miraba muchas veces el mapa de España con un escalofrío de miedo. En esas divisiones territoriales, orográficas, ríos y accidentes, había dejado de vivir un

pueblo más o menos feliz. Aquellos números que llamábamos cotas y los rayados de las ofensivas y contraofensivas, manchando de una lepra de rayitas los territorios, se me volvían lo que eran en realidad: campos de batalla, lugares de exterminio, siega de árboles y dolor de campos, bestias, hombres."

Así dice, tristemente, uno de los personajes de *Juego limpio,* novela dolorosa y realista que trascurre durante la guerra civil española. Su protagonista es un cura joven alistado entre los milicianos; el azar, más que la convicción, le lleva a vestir ese uniforme; el azar lo empuja, por fin, a un destino bastante alejado de su profesión inicial; trabajar en una compañía de actores ambulantes que, con el nombre de Guerrillas del Teatro, daban funciones para entretener a los soldados en el frente.

Camilo no tiene más de veinte años; es un mozo sensible, inexperto, puro. Metido entre soldados y cómicos, el mundo y el demonio se confabulan en contra suya; tampoco podía faltar la carne entre los enemigos clásicos, aunque su amor con Angelines, una de las actrices de la compañía, no sobrepasa los límites de un moderado noviazgo hasta que la pobre muchacha muere, inútilmente, en un bombardeo. La novela termina con la guerra; Camilo regresa a su convento a expiar sus escasos pecados y a soñar noche y día con la mujer que nunca supo su condición de monje.

La tragedia personal de Camilo se desarrolla sobre un telón de fondo espantoso: la guerra, la destrucción, la muerte, el hambre, las ciudades en escombros, los refugiados ametrallados en su huída, la niña que se peina en la ventana y unos segundos después vuela en pedazos; los habitantes de Madrid disputándose, en una escena inolvidable, los trozos de un caballo que acaba de matar una bomba y a quien su dueño vende, después de llorarlo, al mejor postor.

Dos inconvenientes señalaría yo en la técnica de esta novela, escrita con tal naturalidad y con tan vivas imágenes: por una parte, el exceso de datos puramente históricos, entremezclados a la narración en forma de diálogos; por otra, el hecho de que los capítulos estén escritos por personajes diferentes, lo que desorienta y confunde al lector al comienzo de cada uno. Pero son objeciones pequeñas al lado de las hermosas descripciones de España, el lenguaje fácil y el logrado dramatismo.

Este es, sin lugar a dudas, el relato de un testigo presencial. María Teresa León, como aquellos pintores de la antigüedad que deslizaban su propio retrato entre las muchedumbres de sus grandes telas, aparece discretamente en la obra como la secretaria de las Guerrillas del Teatro y cuenta alguna anécdota personal: la tierna historia de la perrita, Niebla, o las peripecias en la bellísima isla de Ibiza. A un testigo que es a la vez partícipe en una guerra civil, es imposible exigirle imparcialidad y no debemos esperarla de este libro; pero quizá hubiera sido más hábil — desde un punto de vista estrictamente literario— que los enemigos no fuesen sin excepción idiotas, desalmados o traidores, y que las virtudes evangélicas no figurasen como privilegio exclusivo de los rojos.

A. J.

POESIA

H. A. MURENA: *El Escándalo y el Fuego* (Sudamericana, Buenos Aires, 1959).

Hace algunos años leí un ensayo de Lawrence Durrell sobre Henry Miller, que subrayé profusamente, no sólo porque según me pareció daba una imagen bastante fiel del Miller que yo estimaba y admiraba, sino porque Durrell ponía "el dedo en la llaga" en ciertos puntos directamente vinculados, no digo ya con mi propia concepción de la poesía, sino con lo que yo entendía por concepción americana de la poesía, de esa poesía dionisíaca e informe que va de Whitman a Neruda, pasando por el a veces aparentemente geométrico Vallejo e involucrando al mismo Poe en lo que en él hay, a su pesar, de avasalladoramente americano.

Pensé entonces que la definición de Durrell de una poesía que yo llamo dionisíaca, de un genio esencialmente informe —que Durrell atribuía exclusivamente a los americanos del Norte y que, a mi parecer, aunque de un modo más retórico y abigarrado, más barroco a veces, concierne también a los poetas de este extremo del continente—, podía ser perfectamente válida para clasificar al genio americano en general. Los nuestros, como los escritores del Norte, según Durrell, son también "escritores de acumulación, divagadores y difusos, vulnerables sólo porque no se preocupan de ocultar el hecho de que están creciendo". Como ellos "pueden ser cansadores, pero nunca fríos". "Escritores de este género —sigo citando— tienen un sentido literario muy escaso. Parecen necesitar un empresario, un crítico permanente que abogue ante ellos contra la publicación de obras inferiores; necesitan, en una palabra, un salvador de sus propios dones volcánicos. Carecen de dotes de mendacidad, templanza y astucia, únicas con las cuales puede darse forma a una carrera literaria."

"Parece —decía en otro párrafo Durrell— que existen dos tipos de creador. El primero gobierna su material y le da forma; el segundo se entrega, atado de pies y manos, a sus dotes. El primero pertenece a la familia de Pope, el segundo a la de Lawrence y Blake. Con este segundo tipo de artista es inútil inquietarse buscando medida, forma, circunspección. Es totalmente mántico, está entregado a su hálito. Es exasperante, porque casi todos nosotros, hombres de talento, podríamos indicarle a Blake cómo mejorar su obra o a Lawrence cómo lograr la forma que le faltaba, con ayuda de un lapiz rojo. Pero entonces —concluye— seríamos culpables, no me cabe duda, de que se nos escaparan todo el significado y el contenido de la obra de esos artistas; pues el significado reside no sólo en la obra como conjunto, sino también en la vida de su creador y en la lucha que libró mientras hacía esa obra. A menos que estemos preparados a admitir que este tipo de creador *hace* uso de su arte a fin de crecer mediante él, a fin de expandir los dominios de su sensibilidad, no estaremos en condiciones de aprovechar lo que nos ofrece, o sea el triunfo de *encontrarnos a nosotros mismos* al leerlo. Las imperfecciones de su arte surgen de la honrada admisión de que desea crecer. No quiere cortar el cordón umbilical que lo conecta a su creación."

La mayoría de estas proposiciones se aplican, a mi parecer, al genio de Murena (uso el término, naturalmente, en su primera y segunda acepción), un *genio* típicamente americano, al punto que difícilmente se halle su equivalente morfológico

en nuestra literatura europeizada, proustiana, en que todo lo que de americanamente caótico subyace es púdicamente recubierto o reprimido a la manera de Poe, por una especie de terror sagrado a mirar de frente el caos, el rostro de la esfinge, a la responsabilidad histórica de *ordenar nuestro propio caos.* (De ahí la creación, como en el caso de Borges, de pequeños caos personales, mensurables y domeñables, destinados a tranquilizar, ya que no a ahogar la *mala conciencia.*) Murena ha decidido, por vocación o por instinto, enfrentar el caos, aunque naturalmente protegido como Poe por la armadura de la tradición y la artesanía europeas, escolásticas, con una cosmogonía de bolsillo por talismán y una concepción pseudo-metafísica y pseudo-filosófica del problema.

Pero la verdad es que ningún otro escritor, por lo menos en nuestra generación, parece haber siquiera intuido en la Argentina la existencia de esa *mala conciencia* de nuestra desubicación espiritual en un continente al que pareciéramos pertenecer sólo geográficamente y que obra en nosotros como un magma, como el subconsciente colectivo de América.

Siempre me llamó por ello la atención que, a pesar de esa intuición y de su indudable inteligencia crítica, se resistiera a reconocer que sus verdaderas facultades no eran en realidad de carácter artístico o estético, que había en él más genio que talento y que su auténtica forma de expresión estaba precisamente en lo informe, lejos de los géneros; que jamás lograría (me arriesgo a afirmarlo) expresarse plenamente, sustancialmente, en otra forma que por medio de la violencia (forma inversa de la plegaria según Miller) y que el secreto de su realización como artista no estaba en una falsa domesticación de su demonio, sino en dejarlo en libertad para que se exprese en su propio lenguaje demoníaco, en la medida en que ese lenguaje no puede ser traducido sino a condición de hacerlo inocuo.

Sus diversas excursiones por el teatro, la novela, el ensayo y aún la poesía (me refiero a sus poemas anteriores) me han dado siempre la impresión de que, aparte de aherrojarse, se estaba de alguna manera eludiendo, disfrazando la catarsis, por el prejuicio, muy nuestro por otra parte, de que el arte no puede prescindir de la artesanía ni de las ideas, de que un arte sin ideas es inmoral y de que éstas no pueden ser supeditadas a la belleza. Esta concepción unilateral (y paradójica en su caso) del arte como verdad dialéctica, impregna su obra, cuya concepción es radicalmente vitalista y anti-intelectual por antonomasia.

En *El Escándalo y el Fuego* Murena parece haber sentido al fin el "inconfundible gusto de sí mismo", el llamado latente en toda su obra literaria hacia una catarsis, la noción, subyacente e inconfesa en todas sus afirmaciones, de que el arte puede ser, o es, *también* un exorcismo y que la forma poética no es necesariamente un ropaje o un modo de expresión, sino el lenguaje vital, intrasferible de la idea poética; que el lenguaje poético nada tiene que ver con el lenguaje discursivo o filosófico, aunque a veces pueda impregnarlo o adoptarlo. La verdad es que esta vez se ha dejado llevar por su demonio en lo que consideró, desde el principio, sólo una *experiencia* más psíquica que poética, y que necesitó disculparse (véase el prólogo del libro): "Para quien, como yo, no está habituado a escribir al correr de la pluma, para quien cree fundamentalmente en el trabajo lento y sistemático, esta violenta irrupción constituyó por lo menos una singular enseñanza." Poe y Baudelaire fueron más lejos en la farsa.

Su "estupor" y su desánimo lo llevaron a no cambiar una coma, una palabra, a dejar esos poemas tal como vinieron a la conciencia, en estado diríamos fetal, a dejar mezclados versos memorables con figuras e ideas ingenuas y prosaicas (esa especie de inevitable placenta que acompaña el primer movimiento de la creación) exagerando en el otro sentido, para no ponerse en descubierto, por miedo no sólo de pretender modificar aunque sea levemente lo que había sido revelado, destruyendo su magia, sino de dar la impresión de que *en realidad esos poemas le importaban demasiado:* debía hacernos creer que eran sólo una experiencia y que como tal había que tomarlos. No de otra manera reaccionaría un demente si al par que no pudiera evitar las manifestaciones de su locura, tuviera conciencia de ellas.

Tal vez sólo se trate en este caso de lo que Michaux ha llamado "*exorcismes par ruse*", cuya razón de ser es "tener en jaque a las potencias circundantes del mundo hostil". De todas maneras, "maldito interior y exteriormente, maldito en vida y en muerte, maldito en la boca, en el corazón y en el pecho, en el estómago y los genitales, separado de *su* alma y de *su* ternura..." Murena nos ha dado una pequeña versión infiel de su propio infierno... pero esta vez sin traicionar su lenguaje.

CARLOS VIOLA SOTO

JOSÉ ISAACSON: *El metal y la voz* (Americalee, Buenos Aires, 1959).

Nuestra dura edad industrial determina el rumbo y el contenido de este libro ajeno a los modos retóricos vigentes. Más allá de los objetos mecánicos y mercables que no bien aparecen generan nuevas necesidades y cuya multiplicación acaba por suscitar guerras depredatorias, el autor de estos poemas confía en los valores permanentes que toman su origen en el hombre, no en las cosas. Isaacson y la esperanza integran una realidad indivisible. Sus versos, que hostigan y enfrentan reciamente al olvido, nos invitan a olvidar todas las formas de riqueza instrumental.

Desde la segunda guerra planetaria, que trajo zozobra a los espíritus y violencia a los credos nacionalistas, tres asuntos o estímulos casi rituales mueven la inspiración de nuestros líricos y abarcan la totalidad del mapa poético argentino. La provincia mirada como entidad incomparable, la edénica infancia perdida y el registro de una experiencia metafísica donde alienta el sentimiento de lo perecedero, vuelven una y otra vez al ámbito de nuestra poesía. Nos hallamos, claro está, ante actitudes esencialmente románticas, pero su persistencia canónica, en cuanto trasluce una suerte de sumisión a formas prefijadas, define más bien una conducta clásica, reiterativa. Quienes trasladan al poema los rasgos del medio comarcano donde establecen su inspiración, se muestran impersonales y modestos: como si se hubiesen limitado a recoger un efluvio de la tierra, de algún modo atribuyen al ambiente la creación de la obra literaria. Puesto que nuestro pasado es borroso —parecen decirnos—, pidamos justificación y apoyo a las imponderables potencias de la naturaleza, a las fuerzas elementales que nos rodean. Dicha propensión tiende a exaltar prestigios únicos, particulares. Aquí damos con los problemas inherentes a un arte que se quiere "representativo" o documental.

También el mito de la infancia paradisíaca, mito que nos permite recuperar el pasado, ejerce dilatada soberanía sobre nuestro populoso reino poético. Se trata,

por cierto, de una proyección universal, como lo prueba la continuidad del género elegíaco, pero es evidente que en nuestro medio se manifiesta con vigor avasallante. En cambio, la poesía de carácter civil sólo de manera eventual logra voz entre nosotros. (Cuando la épica anda por las calles y cuando las vibraciones públicas se identifican con sistemas o dogmas estrictos, ese género inmemorial —todavía impetuoso en Hugo y en Whitman— quizá padece agotamiento y declinación. Por lo demás, el asunto de índole social que nos deja oir la respiración profunda de los pueblos, parece encontrar afortunada expresión, no ya en la poesía, sino en la novela.)

Entre las ventajas del hábito nostalgioso aquí dominante, se cuenta la ilusoria suspensión del inevitable presente; asimismo, permite el recobro de realidades tan gratas como el florido patio criollo, símbolo espacioso de una edad que en nada se parece a la nuestra. Innecesario es destacar que las transiciones, en tierras americanas, se cumplen de modo acelerado y brusco, es decir, con un ritmo muy diferente del que sobrelleva Europa.

La poesía de estirpe filosófica que aspira a tender las coordenadas de la humanidad y que establece lóbregas confrontaciones entre lo transitorio y lo infinito, es otra de las corrientes que se mueve con ímpetu dentro del área nacional. Quienes siguen esta dirección lamentan el esencial desacuerdo que separa al hombre del mundo y declaran que nuestro destino gira en el insondable vacío. Indóciles al orden natural de las cosas, subrayan hondas diferencias y sombríos contrastes. La desesperanza rebelde, no el equilibrio del estoico, es su rasgo diferencial.

Hemos reducido a premiosa simplificación un complejo y vasto proceso, pero es bien sabido que las observaciones generales padecen cierta forzosidad y necesariamente excluyen los matices. Nuestro esquema respondió al propósito de evidenciar que Isaacson lo excede y desborda con laudable soltura. Fácil es percibir que se desclasifica y aparta de los gustos imperantes. Su obra, irreducible a formas cristalizadas, participa de atributos y calidades que corresponden a las más diversas especies literarias. En las páginas de *El metal y la voz* no adopta el tono de la confidencia sino que se abre hacia perspectivas más dilatadas. Predica la salvación por el amor. Una especie de simpatía cósmica rige los movimientos de su generosa intimidad. La herramienta que aplica a tales fines es un idioma que en ningún momento tiende a presentarnos esa ecuación personal cuyos términos son el *tú* y el *yo*. Al margen de la circunstancia privada, se consustancia con el universo sensible. Como Plotino, intuye un "alma del mundo" que nos impone unidad y nos lleva a ver una sustancia sagrada en todas las almas individuales. Asimismo, se diría que los neoplatónicos lo adoctrinan en la conveniencia de otorgar un lugar ínfimo a la realidad material y, muy especialmente, a los bienes artificiales que se miden, cuentan y pesan.

Isaacson presta voz al hombre genérico, no a las pasiones que pugnan o se enlazan en ámbitos particulares. Su emoción arraiga, antes que en un lugar o en un tiempo determinado, en una ubicua entraña universal. Señalemos, también, que un abarcante anhelo de comunicación está en el principio y en el fin de su poesía. Este movimiento de su ánimo fraternal recurre a un lenguaje afirmativo pero a la vez discreto y, por lo mismo, ajeno a los modos elocuentes del optimismo ingenuo que hizo camino a lo largo del siglo XIX. Acaso su empeño edificante

tenga una inescrutable raíz oriental. En el fondo de su espíritu alienta una firme preocupación ética que se resuelve en versos destinados a proponer un camino de perfección tanto a los hombres descarriados como a las versátiles naciones. Otro es en verdad el tono de *Las canciones de Ele-í*, su primer libro. Abundan en él ternuras y homenajes que se acuñan en delicados versos. Y la sugestión erótica aparece envuelta en un luminoso aire popular, como lo prueban estas líneas agradables:

Ele-í
qué oscura
está hoy el agua sin tu sombra.

Oportuno es aclarar que Isaacson no hace del poema un instrumento de prédica elemental; sus fines son resueltamente estéticos, pero logra conjugarlos, sin menoscabo de la siempre avistada belleza, con cierto magisterio abstracto cuyos fundamentos son el fervor y la confianza que dispensa al género humano.

A diferencia de sus congéneres locales, Isaacson practica un estilo llano, directo y trasparente donde no caben las sugestiones derivadas o de segundo grado, ni los arduos encantos de la ambigüedad. Explícito y enunciativo, su imaginación rara vez se propone obtener insólitos o sutiles contactos verbales. Puesto que trabaja en los otros y con los otros, el halo suave que debe rodear al verso será obra complementaria del lector. Emplea los medios más eficaces, pero sabe subordinarlos a los nobles fines que persigue. De ahí que para medirlo con justicia sea necesario atender, no a sus hallazgos lineales o a sus fulgores momentáneos, sino a la totalidad de sus apacibles orbes poéticos. Todos los versos de este excelente libro se ordenan en torno a un tema persistente, pues la inquietud del poeta —nada veleidosa, sin duda— aparece regida por un firme anhelo de unidad. Nunca se deja aprisionar por el acierto deslumbrante, bajo cuyo esplendor parcial suele desvanecerse el poema, ni persigue la sorpresa con el socorro exclusivo de la arrogante inventiva.

Cabe destacar, asimismo, la continuidad de los procedimientos formales que singularizan a este libro, donde advertimos reiteraciones y vocablos cíclicos que son aprendizaje del Viejo Testamento:

No duerme el corazón,
no duerme.
No duerme el combatiente,
no duerme.
No duerme el que en la lucha deja
la frente rota, pero el alma entera.

La inspiración de Isaacson asedia límpidas entidades ideales y se mueve con holgura en el reino de los serenos arquetipos. El silencio, el amor y la alegría han promovido algunas de sus páginas más afortunadas. Esta complacencia en el "realismo" trae el recuerdo de los poetas que florecieron en los siglos XVI y XVII, y que gustaban manifestar en títulos como "De la hermosura", "La esperanza", "El sosiego del alma" y otros muchos, sus estímulos y sus rumbos creadores.

El melodioso autor de este libro renueva o vuelve a crear una suerte de mística de lo humano y percibe con nitidez, no el ritmo de las máquinas, sino el de las almas innumerables, cuya diversidad no le impide sentirlas equivalentes. Así orientado, acude a símbolos contrapuestos —el metal inerte y la trémula voz— para aclarar el sentido de sus animosos poemas. Deplora todo lo que hay de ficticio y desfigurado sobre nuestro planeta estadístico. Su queja y su esperanza han construido esta obra generosa en doctrinas cordiales, donde celebramos una buena voluntad siempre lúcida y siempre orillada a la belleza.

CARLOS MASTRONARDI

RAÚL LEIVA: *Imagen de la poesía mexicana contemporánea* (Universidad Nacional Autónoma, México, 1959).

Para vencer el carácter desoladoramente insular que caracteriza a la literatura hispanoamericana en general, y a su poesía en particular, donde nadie sabe nada de nadie, y lo que es peor, donde a nadie le interesa enterarse de lo que se hace más allá de las fronteras —bastante tienen con preocuparse de los competidores de entrecasa—, libros del tipo de esta *Imagen de la poesía mexicana contemporánea,* de Raúl Leiva, pueden prestar un inestimable servicio.

Aunque no esté muy de acuerdo con sus palabras finales que rotundamente afirman que "México es hoy la capital, la metrópoli de la poesía moderna en lengua española", y no porque vaya a proponer que lo sea —¡oh casualidad!— Buenos Aires, sino porque ese tipo de metáfora geográfico-literaria siempre me ha parecido de mayor riesgo que eficacia, reconozco la importancia fundamental que para la lírica de nuestra lengua en los momentos actuales tiene el notable conjunto de poetas que allí trabaja. Hasta he sostenido que si algún poeta de nuestro continente hubiera sido digno merecedor del premio Nobel de Literatura, era el nombre del recién desaparecido Alfonso Reyes el que había que pronunciar.

En alguna oportunidad tuve ocasión de leerles a poetas jóvenes de nuestro país poemas de Octavio Paz, nombre preclaro que les era absolutamente desconocido hasta ese momento, y cuya labor les maravilló de inmediato. No hablando ya de los autores más jóvenes, los mismos Pellicer, Gorostiza o López Velarde están muy lejos de ser conocidos en la proporción de sus méritos. Melancólicamente pienso que en México, muy verosímilmente, se nos corresponderá con un equitativo y semejante olvido. Es hora de terminar con tan lamentable estado de cosas que a todos perjudica, y, para ello, libros como el que tengo entremanos deben considerarse indispensables.

Su ordenación sistemática, que abarca a veintinueve nombres, acaso encontrará objeciones, sobre todo por parte de alguno de los excluidos, pero en general me parece correcta, y aún tendría yo la osadía de reducirla en tres o cuatro que no cometeré la temeridad de señalar con el fin de evitar conflictos internacionales, porque se me ocurre que no debemos ser ambiciosos en extremo, y que, para el mejor conocimiento mutuo que no apunte ya al dominio de los estudiosos espe-

cializados, la reducción del número de escritores a los estrictamente significativos, ya sea por sus valores individuales, o por las tendencias que representan, es de máxima importancia.

El autor agrupa así a los poetas que estudia: los posmodernistas: Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes. El Estridentismo, del que sólo se salva su iniciador Manuel Maples Arce; los Contemporáneos, así llamados por el nombre de la revista, en cierto modo equivalente a nuestro *Martín Fierro,* que se publicó entre el 28 y el 31: Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Gilberto Owen. Viene luego lo que titula "Una mística solitaria": Concha Urquiza, poseedora de un extraordinario dominio de la forma, y merecedora por cierto de capítulo aparte. Siguen a continuación los cuatro representantes de la revista *Taller,* muy dignamente encabezados por Octavio Paz, a quien siguen Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez y Neftalí Beltrán, y en equitativa equivalencia de número los otros cuatro de *Tierra Nueva,* no menos bien encabezados por Alí Chumacero, fraternamente acompañado por Jorge González Durán, Manuel Calvillo y José Cárdenas Peña. Y como suele ocurrir en estos casos, aparecen al final los de "La generación última", que es una manera de inclasificar por imposibilidad material de ello, y en los que se suele ablandar la rigidez selectiva: Margarita Paz Paredes, Rubén Bonifaz Nuño, Jesús Arellano, Miguel Guardia, Jaime García Terrés, Rosario Castellanos y Jaime Sabines.

Raúl Leiva, selector y comentarista, posee un mérito esencial que es imprescindible señalar, y es que, teniendo una bandería política y literaria que no sólo no oculta sino que pone en evidencia en cada oportunidad —y a veces fuera de ella— hermanando las opiniones poéticas de Rimbaud con las del famoso economista Carlos Marx, y llegando a decir que el sentido de la soledad en la poesía es "de profunda raíz burguesa", ha sabido prescindir de sus personales convicciones, tanto en la selección como en el comentario de los autores y los textos que integran esta *Imagen.* Cierto es, sin que esto disminuya el valor de su objetividad, que de haber procedido de otro modo su labor hubiese sido muy difícil, puesto que la soledad y el sentido de la muerte tan relacionado con ella, y por lo tanto de la misma execrable raigambre, son características propias de la fundamental poesía, y de todo el maravilloso arte mexicano. El hecho es que, en cada caso, Leiva, aunque manifestando su disidencia, ha sabido valorar la producción de quienes no compartían sus opiniones, y ello, por poco frecuente, merece señalarse. La objeción que se le puede hacer a su trabajo proviene justamente de lo contrario, de hasta qué punto su entusiasmo de lector se sobrepone a la ecuanimidad que la crítica literaria requiere, aunque sea en un mínimo grado. El entusiasmo es imprescindible para el acceso a las profundidades de la obra de arte, pero se convierte en la peor de las dificultades cuando se trata de una valoración estricta de sus características, sobre todo cuando las mismas deben aplicarse a la estructuración de un panorama como el que debe ser este libro. La consecuencia inevitable de ello es que, salvo en dos o tres excepciones, el lector, que muy raras veces se encuentra ante el texto completo de un poema, saca la impresión de una monotonía en la excelencia. Para Raúl Leiva, en efecto, todo es siempre extraordinariamente logrado en cada autor y en cada uno de sus poe-

mas, lo que a la larga cansa por poco convincente. Es casi inevitable que al estudiar a cada poeta nos diga que si Fulano es el mejor poeta mexicano del amor, y Mengano el de la muerte, Perengano —el que está en estudio— es en cambio el que a todos aventaja en la expresión de la lejanía, o de la solidaridad, con lo cual los veintinueve poetas alcanzan méritos finalmente parejos. Como siempre sucede en tales casos, el exceso de generosidad redunda en perjuicio de todos y cada uno de los supuestos beneficiados y sobre todo del lector, que suele sentirse molesto al ver por su propia tacañería que no siempre puede participar de tal entusiasmo frente a los versos presentados a su consideración. En esta *Imagen,* lo que principalmente perjudica al logro de sus nobles propósitos es justamente el exceso de imágenes. Raúl Leiva, dejándose llevar más allá de lo prudente por su admiración, no encuentra casi nunca mejor manera de poner de manifiesto las excelencias del poema que le ocupa que repetir en prosa las metáforas que figuraban en sus versos. Es éste un ejercicio de riesgo prácticamente insalvable, en especial con el tipo de imágenes de la poesía moderna. Si la poesía es intraducible de un idioma a otro, mucho más lo es del verso a la prosa, y más aún si el propósito de ésta es la crítica. Sería muy odioso por mi parte entretenerme en una selección de tales imposibilidades, pero del mismo modo resultaría inaceptable que no diera algún ejemplo de lo que objeto. Me limitaré, pues, a uno solo tomado de la página 317, en el trabajo dedicado a Jesús Arellano. Creo que a un crítico no le es lícito explicarnos la técnica de un poeta con estas palabras: "Se abrió el pecho y extrajo de él un corazón palpitante, ubre de donde manan *las flautas, la serpiente, los pulpos de la ira.*"

Insisto en que si esto se hubiese producido como hecho aislado no lo mencionaría, pero forma parte fundamental del estilo y método de este libro, según los cuales cada poeta, para ser confrontado consigo mismo, es previamente "traducido" a la prosa con los resultados que son de prever. Error de procedimiento que debe achacarse a una incontrolada nobleza de impulsos: al interponer entre el poeta y su lector el entusiasmo del comentarista, malogra su propósito de trasmitírselo al segundo de los nombrados.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ENSAYOS

ERNST ROBERT CURTIUS: *Ensayos críticos acerca de literatura europea* (Seix Barral, Barcelona, 1959).

Muy vivo todavía el impacto de su monumental obra sobre *Literatura europea y Edad Media latina,* nos llegan ahora, traducidos al español, estos admirables ensayos de Curtius.

En dos cuidados volúmenes se reúnen estudios que representan treinta años de labor y abarcan los temas má variados desde múltiples enfoques. Curtius empieza con Virgilio; a continuación, siempre con Virgilio, pero a través de Rudolf Bor-

chardt, inicia sus trabajos dedicados a la literatura alemana, que van desde Goethe hasta Hesse, pasando por "Schlegel y Francia", Stefan George y Hofmannsthal. "Reencuentro con Balzac", unas "Notas sobre la novela", "Charles du Bos" y "Cocteau, joven" son los dedicados a la literatura francesa; en cuanto a las letras inglesas, señalemos dos trabajos extraordinarios por su densidad y frescura (y que se valorizan aún más a la luz de la crítica reciente): "James Joyce y su *Ulysses*" (1929) y "T. S. Eliot"; en los estudios de tema español destaquemos los consagrados a Ortega (1924 y 1949) y a Unamuno (1926). En este último, al agudo análisis de su contenido conceptual, agrega Curtius una exacta estimación del quehacer de Unamuno dentro del orbe hispánico. "Excitator Hispaniae", el despertador de su nación, lo llama en su acertada perspectiva de las relaciones entre el escritor y su medio.

Esta colección de ensayos nos permite subrayar algunos aspectos esenciales de la obra de Curtius. En primer término, y como principio nuclear, la idea de que la crítica tiene una función trascendente en la gran tarea asignada a la humanidad desde la confusión de la torre de Babel: el restablecimiento de la unidad. La doctrina de la unidad del todo es también explorada en Emerson y Balzac. Ahora bien, ¿cómo contribuye Curtius a esa tarea que, a sus ojos, compete a toda crítica? Contribuye por las vías de un arraigado europeísmo.

El europeísmo de Curtius es el principio que parece explicar ideológicamente su obra entera. A veces aparece como evocación sentimental de la Europa del período entre las dos guerras, desembarazada de todas sus trabas, llena de caminos y de encuentros. La Europa de las "conversaciones europeas" y de los Pen Clubs. "Existía una Europa del espíritu, intensamente viva, por encima y en contra de toda política. Esta Europa alentaba no sólo en las revistas, sino en las relaciones de persona a persona."

Pero en Curtius hay algo más que una adhesión sentimental a esa imagen de una Europa unida, fecunda en la interinfluencia de sus movimientos culturales y de sus potencias humanas. Ese exaltado europeísmo bastaría para explicar las direcciones fundamentales de su obra total. La unidad de cultura de los pueblos germánicos y mediterráneos en la Edad Media tuvo su vigencia dinámica en cierto momento de la vida de Europa. Se trata ahora de rastrear ese pasado y la línea que lo trae hasta hoy en la obra y en las convicciones de los mejores espíritus. Esa es la verdadera herencia cultural de Europa: originalidad sobre el suelo firme de la tradición. Así lo han percibido Dante, Shakespeare y Goethe, que concentran, en el concepto de Curtius, el espíritu de Occidente.

Roma, en el pasado, ha tenido una función predominante de continuidad y es el vehículo de una ley esencial del mundo antiguo: la de remitirse siempre a una tradición. El romanticismo alemán recoge en el mundo moderno esa ley de estimación de lo tradicional y plantea su revolución filosófica e ideológica a partir de la reivindicación de la herencia medieval. Así Schlegel, en su exploración del pasado románico, descubre la unión entre la Edad Media y los tiempos nuevos; más tarde su propia afinidad con las obras francesas contemporáneas; finalmente, descubre a Francia como centro ideal para el intercambio de las ideas europeas.

En el período contemporáneo, Hofmannsthal, desde su mirador vienés, está en

una situación privilegiada para estimar el valor de una tradición que en esa esquina de Europa patentiza la unión de lo germánico y la romanidad. Venecia, también centro de contacto entre Oriente y Occidente, ocupa asimismo un lugar importante en la poesía de Hofmannsthal.

En cuanto a Stefan George —objeto de dos trabajos incluidos en el primer tomo—, comparte con Hofmannsthal la preocupación por el mundo románico. "Buscar en el Sur el propio complemento", dice, y esa convicción de que lo alemán puede hallar cualidades de claridad y de amplitud en ese mundo lo lleva a Francia en la actitud del heredero que descubre un pasado abundante y vigorizador.

A esta altura resulta ya evidente que Curtius, a través del examen de estos compatriotas, acota posiciones afines con la suya, atestiguada en la amplitud de sus interés por las literaturas románicas, cuando no subraya directamente la coincidencia con su propio "curriculum" espiritual. Bien podrían ejemplificar esta coincidencia del crítico y su objeto, algunas páginas de su estudio sobre Charles Du Bos, cuando alude a las apetencias comunes que los unieron en sus primeros encuentros en Berlín y Pontigny. "Yo estaba entonces en busca de una Francia que se sintiera solidaria de Europa por la comunidad de sus presupuestos espirituales. Por eso me producía tanta satisfacción ver que Gide no podía vivir sin Goethe, Shakespeare y Dostoievski; que Larbaud introducía en Francia a Whitman y a Joyce. Pero ni Gide, ni Roger Martin du Gard ni Jacques Rivière (los personajes más en vista de aquellas décadas) sentían interés por lo que abreviando voy a llamar "metafísica" y que es un elemento vital del pueblo alemán. A Du Bos sí le interesaba. Para su espíritu Novalis resultaba más estimulante que Laclos, el maestro Eckhart más atractivo que Stendhal. Ante un hombre así me sentía fascinado."

Pero esta coincidencia del crítico con su objeto se presta además a otras reflexiones, ya que está conectada con otro aspecto interesante de la obra de Curtius, al cual aludíamos al comienzo, o sea a su propia idea de la crítica. En efecto, Curtius considera como requisito de toda crítica —y también de la investigación literaria— el que haya ciertas cosas que llamen la atención del crítico. "Para que esto ocurra es necesaria una entrega sin reservas al objeto. [...] La recepción es el requisito de la percepción, y ésta conduce a la concepción."

Esta necesidad de una adhesión previa al objeto que ha de ser investigado, previa, por supuesto, a la delimitación de ese objeto y a los tanteos metódicos que preceden al ataque resuelto, se une en Curtius al principio fundamental de su propio método: no existe ningún plan preconcebido. Pues, como agrega en un prólogo no publicado hasta ahora para su obra sobre *Literatura europea y Edad Media latina*: "Una vez rebasado el nivel escolar, las ciencias del espíritu no conocen ningún método. O uno solo, en todo caso, y que no puede aprenderse: la colaboración entre instinto e inteligencia." Se reafirma así el concepto de la crítica como un acto de libertad intelectual que se vincula —como todo ejercicio de la libertad— con la responsabilidad. De ahí la consecuencia anexa —pocas veces cumplida— de que la crítica debe ser jerarquización.

Completaría todo esto su resuelta oposición a la crítica que agota su cometido en la mera interpretación estética de un texto, sin tener en cuenta las condiciones

históricas que informan la estética interna de la obra de arte[1]. Tema y técnica deben iluminarse por igual para llegar a la comprensión de un autor, según Curtius lo ha demostrado en su famoso estudio sobre Proust.

El interés de esta obra excepcional se basa en la amplitud y densidad de su contenido, en la sabiduría y originalidad de su método y, sobre todo, en ese mensaje que viene perfilándose desde los primeros trabajos de Curtius: la necesidad de una integración y restauración de Occidente por obra de sus espíritus mejores.

EMILIA DE ZULETA

RODOLFO E. MODERN: *El expresionismo literario* (Nova, Buenos Aires, 1958).

El expresionismo se manifiesta con creciente ímpetu en la Europa nórdica y central y llega a su culminación en el área lingüística alemana entre 1920 y 1925; su radio de acción se extiende desde la plástica del noruego Munch y la dramática del sueco Strindberg hasta la alucinada literatura del austríaco Meyriuk o, en cierto modo, del bohemio Kafka. En líneas generales, su historia se singulariza por un proceso intensamente dramático en el que halla eco un estado de lacerada angustia y de hondo desconcierto moral. En Alemania, esta situación fue estimulada, en buena medida, por el desaliento de la derrota, por los aprietos económicos de la posguerra y por la inestabilidad política que sucedió al derrumbe del imperio y que habría de favorecer, en última instancia, el avance del totalitarismo. Sin embargo, no es enteramente acertada la opinión de que el encumbramiento de esta corriente constituye una mera *consecuencia* del fracaso bélico y de la desilusión popular; con igual justicia podría afirmarse que tales ideas se contaron entre las *causas* de la catástrofe germana: respondían al reprimido impulso de rebelión que anteriormente no se atreviera a quebrar la opresiva atmósfera engendrada por las estrechas miras de la burguesía y por la irritante rigidez mental de la casta militar; inclusive, la caótica impetuosidad del expresionismo quizá tiene sus antecedentes en las formas más virulentas del espíritu romántico, en las ansias de absoluto que inspiraban el pensamiento de Hegel y en las circunstancias históricas que acompañaron el ascenso del entusiasmo dionisíaco exaltado en la obra de Wagner y de Nietzsche, factores que habrían de incidir en la reiterada *hybris* expansionista que tan funestos conflictos desencadenó en nuestro siglo. Rasgo primordial del expresionismo es la profunda emotividad que anima sus composiciones, al punto de conferirles una índole lindera con el grito; sin cesar aflora una angustia inmediata que busca manifestarse a través del acto creador, pero que a menudo no logra una cabal resolución formal a causa de que el artista no se ha distanciado suficientemente de su estado anímico como para poder captarlo en adecuada perspectiva. Su estilo se opone diametralmente a los métodos

[1] Cf. H. Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística* (Madrid, Gredos, 1955).

detallistas y adjetivales del impresionismo, en cuyo remplazo introduce procedimientos simplificadores que se caracterizan por la frase ceñida y el trazo vigoroso, destinados a sugerirnos contenidos semánticos esenciales. La peculiaridad fundamental de su técnica consiste en que no trata de reproducir lo que registran nuestros sentidos sino de comunicar a las formas sensibles la emotividad plena de quien les ha infundido coherencia significativa. De aquí deriva, en buena medida, el término "expresionismo': define un arte en el que se observa un urgente empuje afectivo que va de la interioridad del creador a la realidad mundana que lo circunda, de modo que las cosas, las personas y las situaciones adquieren sentido al convertirse en símbolos de circunstancias casi oníricas y, a menudo, obsesivas. En cuanto a la meta que persigue el expresionismo, es principalmente de carácter moral y puede describirse como un esfuerzo destinado a restaurar la integridad humana. Este propósito se basa en la creencia de que el hombre ha sufrido un proceso disgregador inducido por la situación caótica de la sociedad contemporánea; por consiguiente, es menester que la conciencia personal, actualmente aislada y fragmentada, recupere su plenitud y consistencia, despojándose de lo individual e identificándose (mediante una suerte de conversión mística) con lo cósmico, ya sea humanidad esencial, naturaleza o divinidad.

La totalidad de este cuadro, en su plena riqueza y su cabal complejidad, se desprende de la lectura cuidadosa del panorama expresionista alemán que Rodolfo E. Modern ha trazado con sólido conocimiento y con una capacidad de síntesis que le permitió desarrollar tema tan vasto e intenso en menos de un centenar de páginas. Con singular relieve surgen, al comienzo, los antecedentes del movimiento, cuya característica más notoria consistió en "una voluntad de cambio y revuelta" que ya estaba presente en el *Sturm und Drang,* en la juventud de Goethe y Schiller, en el círculo de los hermanos Schlegel, en la variada producción de Novalis, Hölderlin, Kleist, Büchner y E. T. A. Hoffmann. Luego, observamos de qué manera esta actitud, en literatura, se vio robustecida por el aporte extranjero que entrañaba la poesía de Whitman, el simbolismo francés y la obra de Strindberg. Con inteligencia, Modern enumera los distintos aspectos doctrinarios y analiza su significación: destaca la dimensión humanista de esta orientación creativa, inspirada en el "rescate del hombre total, perdido y acosado por las experiencias de culpa y remordimiento"; apunta los rasgos del estilo expresionista, que se distingue por la búsqueda de un lenguaje indispensable, sin adornos superfluos o excesos verbales decorativos; puntualiza el retorno del drama a la técnica de "tipos", que indudablemente guarda cierta afinidad con la alegoría escénica de las "moralidades" medievales; examina los temas y explora las disposiciones anímicas que los inspiraron; indica las notas que distinguen la prosa y el verso en sus múltiples manifestaciones; especialmente, subraya que "todas las corrientes filosóficas, religiosas y estéticas, en general, que desde las postrimerías del siglo XIX acometieron contra la civilización burguesa, desembocaron en el expresionismo exhibiendo los matices más diversos", de modo que esta tendencia "fue crisol de expresiones místicas y patéticas, demoníacas y fantásticas, grotescas y románticas". La preeminencia que la dramática adquirió en esta orientación es registrada de manera indudable, acompañada de una inquisición acerca de sus principales autores: Barlach, Kaiser, Sorge, von Unruh y Zuckmayer. Pero lo que aparentemente más

interesa a Modern es el curso de la poesía expresionista "porque en el Parnaso de la literatura alemana han encontrado alojamiento incuestionable muchos poemas de Trakl —cuyos versos figuran entre los mejores de los líricos alemanes—, de Stadler, Heym, Lasker-Schüler y Werfel, para citar los nombres más eminentes". Sin embargo, el entusiasmo no anula el sentido crítico y con precisión se mencionan las causas que determinaron el carácter efímero y el fracaso parcial del expresionismo como objetivo intencional de un programa estético que respondía a circunstancias culturales bien determinadas: le faltó objetividad y sus propios artículos de fe acabaron por minar su estructura.

El presente estudio se completa con una breve antología poética del expresionismo alemán. Queda hecho el elogio del trabajo realizado por Modern. Agreguemos un reparo: la excesiva condensación por momentos impide desarrollar orgánicamente el material y la exposición se torna un tanto fragmentaria. Pero éste no es un defecto que debamos imputar personalmente al autor sino a las condiciones de nuestro apresurado mundo que, pese a la disminución de horas laborales, ha visto reducida esa elogiable ociosidad cuyo concurso nos permitiría leer tratados de mayor exactitud y volumen.

JAIME REST

Crítica de Arte

SESENTA CUADROS QUE FUERON DE VANGUARDIA

Como acto inaugural de la temporada de extensión cultural que realiza el Automóvil Club Argentino, se exhibió parte de la colección de pinturas y esculturas pertenecientes al señor Luis Arena.

Los sesenta cuadros expuestos en esta oportunidad abarcan, por sus fechas, desde el último año del siglo pasado hasta los umbrales de la generación no figurativa, pero, en virtud del criterio selectivo con que han sido reunidos, ilustran un período más breve que corresponde a un gran cambio sufrido por la pintura argentina.

Es oportuno recorrer otra vez esa etapa completa a principios de temporada, como quien pone un telón de fondo a la escena por la que volverán a desfilar este año los solistas y las comparsas de la plástica contemporánea.

El autor más antiguo de la exposición es Martín Malharro, que antes estaba mejor representado en la colección Arena con cuatro paisajes. El más importante fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes para que la colección privada no fuera más rica que la pública. Los tres restantes son, de todos modos, buen testimonio de los primeros pasos del novecientos criollo y constituyen, además de un agrado visual, una clave para identificar el carácter local-foráneo de esa etapa concluida. Uno es la *Casa Quinta* pintada en 1899 antes del viaje de Malharro a Europa; los otros dos, titulados *La Fábrica* y *Paisaje,* son de 1907, vuelto ya el artista a su tierra. Una tónica común pasa de aquél a éstos pero los tres no podrían

catalogarse en la misma escuela ni parecen imágenes del mismo país. En 1899, un pequeño Corot bonaerense empasta todavía con densidad una casa entre árboles al declinar el día extendiendo sobre ella la penumbra del taller. Ocho años después un impresionista no luminoso, pues la melancolía de Malharro amortigua siempre su paleta, mancha paisajes a la manera de Berthe Morisot o de Sisley. En uno de ellos —bonita acuarela— casi dos únicos colores, el azul lila y el verde, juegan delicadamente según el gusto del plenarismo, proclamando los efectos tonales y técnicos que el aire de París produjo sobre el espíritu y los pomos del pintor.

Ese viaje a París es el camino de Damasco de casi todos los pintores argentinos. Hace poco menos de 40 años un reducido número de ellos fijó su residencia en esa ciudad que se supone dotada del raro privilegio de convertir a los artistas por contacto. Allí estudiaron, principalmente con Othon Friez o André Lhote, visitaron muchos talleres, descubrieron a Cézanne y sus consecuencias, frecuentaron a los integrantes de la Escuela de París, islote dentro de los rápidos novecentistas, y de ésta absorbieron rasgos distintivos en tal medida que fue posible llamarlos a ellos también, dentro de la pintura argentina, la escuela de París.

Vueltos a Buenos Aires, cada uno de los componentes de aquel grupo siguió madurando y fue más él mismo a medida que se distanció de la fuente europea que sin embargo había marcado en forma decisiva su arte. En la colección Arena hay varios cuadros de la escuela de París. Tres telas de Basaldúa (1927), la *Decoración Mural* de Butler (1928), *Bañistas* de Spilimbergo (1929), *Chango* de Centurión (1933), *El ojo mágico* de Del Prete (1934) y *Plaza italiana* de Badi (1934) pertenecen al período de iniciación de los argentinos en las corrientes de avanzada de la pintura dentro de las características de esa escuela.

Algunos artistas que desde 1924 promovieron también esa avanzada pero expresándose según tendencias simbolistas, expresionistas, metafísicas o mágicas, ninguna de las cuales corresponde extrictamente a la Escuela de París, y otros que recibieron después el influjo de esas tendencias, figuran también en la colección Arena con cuadros de fecha posterior a las arremetidas vanguardistas. Son ellos Horacio March (*Calle cortada,* 1937), Gómez Cornet (*Estudio,* 1937), Enrique Policastro (*Tragedia,* 1939), Orlando Pierri (*Los caídos,* 1941), Batlle Planas (*Temple,* 1942), Juan Carlos Castagnino (*Figura campesina,* 1943), Norah Borges (*La ventana,* 1947), Jorge Larco (*Torero en rojo,* 1947) y Raúl Soldi con cinco cuadros fechados entre 1948 y 1951.

Miguel C. Victorica y Eugenio Daneri, pintores aislados pero representativos de la renovación, aparecen con cuatro telas cada uno, de época más bien reciente. *El libro de misa,* de Daneri, por ejemplo, fue el cuadro señalado especialmente para otorgarle el premio en el segundo certamen Palanza y figuró en 1953 en la Bienal de Venecia. Las obras de Raúl Russo, Presas, Tiglio, Diomede y Cogorno fueron pintadas poco antes o poco después de 1950 y pertenecen a discípulos de la generación de vanguardia de 1924 pero reeditan sus características. Por fin, *La visitación* de Capristo y el *Autorretrato* de Torres Agüero entreabren la puerta que comunica con la no figuración sin entrar en ella.

Las obras de todos estos pintores, viajeros reales o imaginarios a París, reunidas por Luis Arena, constituyen una familia con fisonomía marcada y edad precisa.

Al mirarlas nos parece recorrer las páginas del album de fotografías de los padres cuando eran jóvenes. Pero entre 1950 y 1960 a la pintura argentina le nacieron multitud de hijos. No sería posible hoy a un amante de los cuadros formar en muy poco tiempo y con reducidos medios económicos, como hizo Luis Arena, una colección representativa de esta última década. Antes de terminar la tarea de seleccionar las firmas de más renombre estaríamos en otra época. Porque hasta los cambios que se operan en las corrientes pictóricas en la actualidad son acelerados. Lo que se juzgó avanzado en 1959, este año será algo pasatista. Desde luego, en estas virazones no interviene la calidad de lo que se pinta. También de acuerdo con el ritmo de los tiempos —hoy se vuela a París a 900 kilómetros por hora— el viaje que hicieron Malharro y los integrantes de la primera pintura argentina de vanguardia ya no implica una permanencia en Europa de años, ni siquiera de meses. No sorprende leer en los antecedentes artísticos y profesionales de los pintores jóvenes, impresos en los catálogos de sus exposiciones, "viaje de estudio recorriendo Francia, Italia, España, Inglaterra, Holanda, Alemania, Suiza... en 1956 y 1957", lo cual significa zarpar en diciembre de 1956 y estar de regreso en marzo de 1957 para dictar clase o asistir a ella como alumno.

Aunque parezca mentira, los diez o doce días que en esta gira se dedican a París son bastantes para asimilar las modalidades de la última pintura y así se prolonga en nuestro país el influjo de la ciudad hechicera. Hay, con todo, una diferencia en las posibilidades de asimilación contemporáneas, y es que, en general, la pintura no figurativa que ahora se impone se presta menos que la pintura figurativa para significar características locales, y tal como sucede con la arquitectura internacional —una estructura de cemento armado puede nacer idéntica en Tokio, Roma o Rosario— existe ya una pintura internacional que no facilita el reconocimiento de su origen. Lo hemos comprobado hace poco en la exposición de arte japonés contemporáneo que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes. Los cuadros no figurativos allí expuestos podían ser italianos o argentinos.

Resulta así curioso que si la colección Arena se enriqueciera con cuadros pertenecientes a los últimos diez años de pintura argentina de vanguardia no se podría asegurar —pese a la madurez que Malraux atribuyó a nuestra pintura— que esta sección de obras recientes tuviese un carácter más acentuadamente argentino que la colección Arena inicial, cuyos cuadros suelen ser considerados muy extranjeros a causa de las huellas que dejaron en ellos los prolongados estudios que sus autores, que hoy frisan los sesenta años, hicieron en París.

HUGO PARPAGNOLI

Teatro

CRÓNICA DE MONTEVIDEO

Unas vacaciones en Montevideo nos han permitido acercarnos a su vida teatral, animada, sobre todo, por la actividad de varias compañías de aficionados empeñadas en difundir un repertorio de prestigio contemporáneo. Es verdad que nuestra permanencia no coincidió con lo que suele llamarse la temporada,

pero no faltaron en la ciuudad y fuera de ella muestras de esa inquietud. Bajo las frondas de los bosques uruguayos, en la capital y en algunos lugares de veraneo, el teatro fue en busca de su público, para volverlo a reunir y obligar a sus componentes, como decía Goethe, "a reconocerse hermanos". En Punta del Este, por ejemplo, se llevó a cabo un festival dramático con la intervención de conjuntos locales. En el mundo de la farándula también nosotros nos reconocimos hermanos, y con tanta razón, de los que, imperceptiblemente extranjeros, se aficionan allí a las gustosas penas de un oficio que consideran también una misión. Bien lo comprobamos el año pasado con la visita de El Galpón, compañía estable de Montevideo, con diez años de labor, que ofreció en nuestra ciudad *El círculo de tiza caucasiano,* de Brecht, uno de sus espectáculos más perfectos. Otras adolecen de inestabilidad y su trayectoria es menos prolongada, pero, de todos modos, en determinado momento sus esfuerzos han sido fértiles. Mencionaremos sin gran rigor, ya que no hemos tenido oportunidad de verlos, algunos conjuntos que nos han sido ponderados. Así, Club de Teatro, que ofreció una versión de *La casa de Bernarda Alba,* de García Lorca, y últimamente *Santa Juana,* de Bernard Shaw. La Máscara dio a conocer *A puerta cerrada,* de Sartre, y *Vuelve, pequeña Sheeba,* de Inge. Teatro Libre y Teatro Moderno actúan en el Teatro Salvo; en él se representó recientemente una comedia con música de Enrique Almada y Pedro Zalkind, titulada *Todos en París conocen,* escrita por Luis Novas Terra, de quien se había dado *Pan y circo,* también en el Salvo. C.A.P.U., Compañía de Actores Profesionales del Uuruguay, ha inscripto en su programa obras tales como *Yerma, Seis personajes en busca de un autor,* y *La ratonera.* Algunas de las mencionadas intervinieron en el Festival de Teatro Independiente realizado en Montevideo y auspiciado por el Departamento Argentino-Uruguayo de Teatro Independiente. Tamaron parte Fray Mocho, Los Independientes, Florencio Sánchez, El Gorro Escarlata y Cartel, de Buenos Aires, Los 21, de Santa Fe, y Club de Teatro, El Galpón, La Máscara, Teatro del Pueblo y Teatro Experimental de Tacuarembó, todos éstos conjuntos uruguayos. Agregaremos a la nómina el Teatro Circular, que representó *Rencor hacia el pasado* (traducción de *Look back in anger,* de John Osborne), conocida aquí con el título de *Recordando con ira.* Intervino en ella como actor Antonio Larrreta, que es también autor y crítico, y hoy director de la Comedia Nacional. El año pasado dirigió *La casa de Bernarda Alba* y en el presente ha iniciado su tarea en el Solís con una obra de Jules Supervielle, *Bolívar,* que data de 1936 y se estrena en versión castellana de Roberto Ibáñez. Hemos visto surgir el espectáculo en numerosos ensayos y ello nos ha servido de útil experiencia.

Vale la pena referirse a la obra de Supervielle. De ella se habló mucho en ocasión de su estreno en París, y *La Nación,* de Buenos Aires, ofreció la primicia de la traducción del primer acto. Nació de una propuesta hecha a Supervielle de abordar el tema para un "film". El proyecto no se realizó, pero la idea de escribir sobre ese personaje histórico perduró y cristalizó en este drama, donde se sigue la trayectoria de Bolívar desde su juventud hasta su declinación. No se desata aquí tan libremente su fantasía como en *La belle au bois, Sheherazade, Robinson* o *Le voleur d'enfants,* que dio a conocer aquí en castellano hace años la compañía de Margarita Xirgu. A pesar de que *Bolívar* no es una obra estrictamente histórica, Supervielle ha debido frenar su inventiva para mantenerse fiel a los datos. Declaró haber respetado la historia en cuanto le fue posible, y en el original para la Comédie Française anotó que en cada cuadro el sitio y el año en que se desarrolla la acción debían indicarse con motivos luminosos. Confesó la dificultad de evitar el tono *a priori* de la obra histórica y se esforzó para que

todo resultara natural. En ocasiones ha modificado los hechos, fundiendo a Manuela Sáenz y Josefina Madrid en un solo personaje, y acentuando la influencia de María Teresa del Toro sobre Bolívar. La joven, al final del acto tercero, se le aparece en sueños a su esposo y éste, joven como en la primera jornada, se sienta con ella siguiendo un diálogo que ni la muerte ha interrumpido. Las estampas no reflejan solamente la vida sentimental de Bolívar sino también su vida militar. Los episodios van trazando la línea de una existencia consagrada a defender la libertad; primero la de sus negros esclavos, y luego la de todos los americanos, con un fervor que lo lleva a exclamar ya cerca del fin: "Creo en la libertad como en mi juventud." Pero de este otro aspecto no resulta una semblanza de superhombre, ya que a Supervielle le ha interesado toda la plenitud humana, con su grandeza y su miseria. Alternando con los personajes de envergadura histórica se desarrollan poéticas escenas de negros, muchas de ellas en verso, donde la danza y el canto alimentan la fantasía. Son admirables y en ellas el poeta ha remontado su vuelo. Entre los negros esclavos del rico terrateniente que era Bolívar, se destacan los dos más fieles y próximos, la pareja de Precipitación y Primitivo Nicanor, que intervienen en algunas escenas, como la expulsión de los espíritus, con intenso clima mágico. El autor les ha concedido un papel semejante a los coros de las tragedias griegas. Por ejemplo, Primitivo Nicanor establece la sucesión de los acontecimientos en el cuadro II del acto I al recitar estos versos:

Algunos días trascurrieron
y en lastimoso ir y venir
hasta escondíamos la sombra
con la vergüenza de vivir.

referentes a los días que siguen a la muerte de María Teresa, la joven y frágil esposa de Bolívar. Y luego (acto II. cuadro VI), cuando logran librarse del cruel general Boves, dice en tono narrativo: "Y algunos días después, el 5 de diciembre de 1814, el general Boves murió de veintiún lanzazos y nosotros, en cambio, estamos en el mundo. Nos escapamos en la noche con la ayuda de mis hermanitas las tinieblas. Blicotimolí!"

Bolívar es una obra espectacular y seguramente una de las razones de su eleción para iniciar la temporada 1960 de la Comedia Nacional finca en las posibilidades que su montaje ofrece al director. Es verdad también que posee inspiración americanista y que pertenece a un gran poeta francés nacido en Montevideo, razones válidas para ser acogida en el teatro oficial. Cuando se estrenó el drama en París con la dirección de Émile Fabre, a cargo de la Comédie Française entonces, tuvo una serie ilustre de colaboradores: Darius Milhaud para la música (que utilizó los recursos expresivos de las ondas sonoras Martenot), Sergio Lifar para la danza y el pintor Bernal para la escenografía. El espectáculo estaba concebido con un criterio moderno que no fue muy del agrado de los abonados de la casa de Molière. Para una representación en la Opera de París con música del mismo Milhaud se habían reunido los nombres de Jean-Louis Barrault para la puesta en escena, y Fernand Léger para los decorados. La versión de la Comedia Nacional resulta, claro está, menos ambiciosa. La música de Héctor Tosar se adapta a la simplicidad de los cantos populares y la escenografía de Mario Galup (autor de los decorados para *El círculo de tiza* de El Galpón) es funcional pero sin mucha fantasía, dentro de los cánones tradicionales. Merece mencionarse el vestuario creado por Guma Zorrila de Estrázulas, que ya había demostrado su gusto en la creación de los trajes para *Locos de verano* y *La casamentera*, de Thornton Wilder. En cuanto al trabajo de Antonio Larreta, hemos podido apreciarlo minuciosamente en los ensayos. Posee una inteligencia despierta y sabe ser preciso en sus observaciones. Ensambló con na-

turalidad y belleza los movimientos de los actores y las masas, y supo armonizarlos con la complicada maquinaria. El elenco de la Comedia Nacional demostró poseer un grado de flexibilidad que contribuyó a facilitar la tarea directiva. El papel de Bolívar, que en oportunidad del estreno en París interpretó Maurice Escande, estuvo a cargo de Enrique Guarnero, cuyo juego escénico es un poco rígido. En conjunto, un espectáculo montado sin retaceos por un director seguro, pero que en sí resulta algo ornamental y de interés relativo dentro del teatro contemporáneo.

JORGE CRUZ

Cinematógrafo

SIN IRA Y SIN GRACIA

Mientras Francia nos sigue inundando con su nueva ola de "buscas", "tramposos", "iracundos", "primos" y demás deudos, Alemania nos envía la primera película en que se toma el pelo a todos esos jóvenes rebeldes y enojados... todavía no se sabe bien por qué causa. (Nos referimos, desde luego, a los que aparecen en el cine comercial a través de libretos mucho más comerciales que nada tienen que ver con los fundamentos de la iracundia contemporánea.) Pero como ellos se llaman a sí mismos "rebeldes sin causa" es inútil buscársela.

Es curioso; más bien habríamos pensado que fuera el "esprit" francés quien saliera primero a reírse un poco de ese cine comercial. Parece que no, que esta vez sus "primos germanos" son los que han reaccionado antes. Rolf Thiele, el director de *Rosemarie entre los hombres*, aborda en *La pícara ingenua* la sátira de esa juventud. Una muchacha simple trabaja en una librería y, para salvar a su familia de la penuria económica, en complicidad con ella y aconsejada por el padre decide escribir una comedia a la moda; para que resulte más espectacular, le dará forma de autobiografía. La idea se le ocurre a raíz de un "best seller" que publicó otra jovencita de 16 años en que narra la historia de sus diez primeros amantes. La novel comediógrafa estrena la obra, con el título de "Memorias de una adolescente", y despierta enorme interés, tanto entre los "angry young men" como en un astuto empresario norteamericano, quien calcula las ganancias que ese éxito puede producir en Nueva York. Hay otros episodios que no vale la pena detallar y, al final, el argumento se convierte en una novela rosa con el idilio del apuesto empresario y la fingida rebelde. Este final es lo que empobrece más la pretendida farsa por cuanto ya en el camino de ridiculizar todo (hijos iracundos, padres cuya vida es un fracaso continuo, "teenagers" ruidosos y enloquecidos, empresarios que explotan la "nueva ola", prejuicios e hipocresías, modos de vestir y amueblar, etc.), ¿por qué terminar la película con la receta de las viejas comedias sentimentales? ¿Por qué Thiele, tan incisivo, tan despiadado en su primer film, claudicó aquí y quedó a mitad de la farsa? El *happy ending* tedioso, excesivamente conversado e inútilmente aclarado (el conde de Keyserling decía que los alemanes siempre se ven en la obligación de explicar todo), además de superfluo convierte en comedia ñoña lo que pudo haber sido un buen pretexto para satirizar tantas películas que explotan la iracundez.

La primera parte resulta más acertada. Thiele, hombre de oficio, maneja la cámara con frenesí, si bien cae a veces en excesos. No insinúa nada; todo

está fabricado exprofeso y, para acentuar más el carácter de farsa, se sirve de un color tan frenético como los movimientos de la cámara, ayudado por un equipo de técnicos que distorsionan muebles y vestidos, paredes y techos, objetos y edificios. La gama en pleno del espectro solar desfila en medio de un barroquismo incesante que por momentos divierte y por momentos fatiga.

Los intérpretes principales son Romy Schneider, en el papel de la seudoiracunda y Carlos Thompson, en el del empresario (además de la infaltable Magda Schneider, especie de "chaperon" en casi todas las películas de Romy). Ninguno revela ser comediante de calidad. La presencia de la primera resulta poco feliz por el torpe maquillaje a que ha sido sometida que le da un aspecto desagradable. *La pícara ingenua* pudo haber sido una buena parodia. Sólo se reconoce a Thiele en algunas tomas del principio (la alucinante perspectiva de un enorme edificio) o en escenas aisladas, pero el resto no hace más que repetir recetas que el director de *Rosemarie* parecía haber condenado, felizmente, al olvido.

OTRO FILM DE ROSI-DI VENANZO

Francesco Rosi y Gianni Di Venanzo nos dan otra demostración de su gran oficio y virtuosismo en *Los maleantes* (*I magliari*). Director el primero, fotógrafo el segundo, representan lo mejor del cine italiano que ha llegado últimamente a Buenos Aires desde la ausencia en las carteleras de los films de De Sica, Fellini, Castellani, Antonioni y Visconti.

Los maleantes reúne elementos de las películas citadas al principio: historia de "gangsters" en pequeña escala, y aspectos humorísticos de esas bandas que esperan dar el "gran golpe" y sólo consiguen el gran ridículo. Nuevamente aparecen en la pantalla personajes meridionales, especialmente napolitanos, con su dialecto incomprensible aún para los mismos italianos del Norte. Quizás lo más endeble del film sea la trama, inferior en fuerza dramática a ciertos memorables pasajes de *El desafío* y en humor a las escenas no menos memorables de *Los desconocidos de siempre* (Monicelli-Di Venanzo).

Esta vez la acción trascurre en Alemania, donde vive una pequeña banda de "vivillos" y estafadores bajo las órdenes de un jefe (Alberto Sordi), quien se burla tanto de los vivos como de los muertos y a la que cae inocentemente un muchacho en el preciso momento que quiere regresar a su país (la hermosa Toscana), pues no ha conseguido ganar todo el dinero que quería y está abrumado, en el sentido de que las brumas y el gris de la ciudad germana donde trabajó le cubren como un velo la mente. Pero Rosi no especula con estos elementos sino que dedica todo el film a relatar los episodios relacionados con el ingreso del joven en la banda, las luchas, las estafas y el fracaso final, además de una sórdida historia erótico-sentimental cuya inclusión sólo se justifica como pretexto para lucir a una actriz (Belinda Lee) que, lamentablemente, se luce poco.

Queda, entonces, la parte formal. Encuadre, ritmo, montaje, iluminación, excelentes. La segunda parte, que trascurre en Hamburgo, alcanza momentos extraordinarios. La última secuencia, con Renato Salvatori y Belinda Lee sentados en un café del muelle mientras se reflejan en el vidrio el cielo plomizo, el humo de los barcos y el paso de las embarcaciones y de la gente, son un triunfo del director y del fotógrafo. En todo el film predominan el gris y el negro (como predominaba el candente y enceguecedor "blanco" del febril verano napolitano en *El desafío*), tanto en las

escenas interiores como en las exteriores. (El bar del puerto, con los marineros y las prostitutas que se los disputan; el hotelucho deprimente con el lavabo blanco que se destaca en la oscuridad de la pieza; las carreteras grises e invernales; los caminos del cementerio; los charcos a la luz de los letreros encendidos y los faroles, etc.)

La interpretación es eficaz y los personajes masculinos actúan con naturalidad. Renato Salvatori aparece liberado de los papeles rutinarios de tantas películas "en serie" y de insoportable banalidad que filmó últimamente; Alberto Sordi mejora también trabajos anteriores, y Belinda Lee es lo único que desentona por la falsedad con que compone su personaje, agravado por una excesiva pintura en el rostro que le da el aspecto de una máscara inexpresiva y grotesca. Buena la banda de sonido y bien explotado el contraste entre los dos idiomas que se hablan: el anguloso y seco alemán y el sensual, mórbido y estallante dialecto de esos napolitanos extrovertidos que hablan tanto con la voz como con las manos.

CARLOS COLDAROLI

Azares de la letra

MARCIANOS

Y nuestros enemigos dijeron: No sepan, ni vean, hasta que entremos en medio de ellos, y los matemos, y hagamos cesar la obra.

Nehemías, IV, II.

Mintió a sabiendas Wells; se engañan quienes inventan sobresaltos con platos voladores. No pueden invadir. Hace rato están ya entre nosotros. Nuestros ojos, oídos y nariz, nuestros hombros y codos, presurosos en las calles, no se han visto aún en la necesidad de adaptarse a comprobar su proximidad incesante. Tal vez ellos nos observen y no les importemos. Es posible que realmente pensaran exterminarnos, aunque diversas complejidades tal vez los detengan: acaso tampoco acaban de aprehender nuestra realidad o no han concluido de urdir su estrategia o nuestra inconciencia los paraliza o los inducimos a una morbosa curiosidad o agitan sin cesar contra nosotros armas todavía ineficaces. Esperan. Tampoco es increíble que sean una raza voluble, olvidadiza, abúlica o negligente. En otros tiempos —recordemos— los llamábamos demonios o espíritus.

TOUT LE RESTE

Si eliminamos buena parte de las novelas, dramas, relatos; si descartamos el periodismo y lo mayor del ensayo (excluyo otras especies gráficas) *tout le reste* no es más que poesía.

POESÍA Y PROSA

Qué fácilmente se desvanece la poesía. No bien se relaja un punto la tensión, el poema hace prosa como las embarcaciones hacen agua. Y es natural. Pues la poesía es sólo una cresta —sostenida a duras penas— en ese mar cambiante de la palabra. (También la Vida acaso sea únicamente el acopio de momentos; intensos, felices, aislados momentos de la vida.)

DUALIDAD

Distinguir es una necesidad del intelecto o una ocurrencia más o menos graciosa del ánimo. Intuir que todo está más o menos fundido con todo es acaso una apetencia oscura de la vida misma. La que nos sobresalta a veces al recordarnos que nada de lo humano (y tal vez de lo más y lo menos que humano) nos es ajeno.

NADA NUEVO

Si Heráclito asomara su nariz por las ventanas del bar Florida no habría motivo de asombro más que por una pura cuestión cronológica. Para quienes caen en la tentación de respetar todo lo que tiene más de cincuenta años, copio este fragmento filosófico del maestro: "Homero merece que se le expulse de los concursos con buena cantidad de palos encima. Y lo mismo merece Arquíloco."

LA FEA MUERTE

Esqueleto, guadaña, y sudario a veces, no compusieron antaño la apariencia de la innombrable (*La vieille —vous savez— la vieille*). Milosz, el mismo descubridor de esa elusiva definición, nos lo revela en un cuento que tituló *La madrina.* Allí la *vieille* todavía se conservaba. Un astuto individuo halló la manera de burlarla dos veces: primero la enamoró; luego la encerró en el ataúd que a él estaba destinado. Cuando la tuvo así neutralizada, cargó con la caja y la enterró en el corazón de un bosque. Nadie en la tierra murió por entonces. Sólo cuando unos campesinos exhumaron casualmente el féretro y lo abrieron, mostróse aquella moza —los años no pasan en vano— con la poco edificante figura que le conocemos o creemos conocerle hoy en día.

J. A. P.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Eduardo González Lanuza: *Suma y sigue*; Rafael Alberti: *Sobre los ángeles*; María Teresa León: *Doña Jimena Díaz de Vivar*; Alejandro Carrión: *La espina*; Eduardo Mallea: *La razón humana*; Francisco Romero: *Ortega y Gasset y el pro-*

blema de la jefatura espiritual; Ferdinand Bruckner: *Teatro, II*; John M. Synge: *Teatro* (Losada). Manuel Peyrou: *Las leyes del juego*; Pedro Miguel Obligado: *Los altares*; Ricardo Zorraquín Becú: *La organización política argentina en el período hispánico*; Eduard Streeter: *Otra vez de vacaciones* (Emecé). Richard Wright: *El largo sueño*; Julian Huxley: *Vivimos una revolución*; John Galsworthy: *En litigio*; Asociación de Mujeres de las Naciones Unidas: *Cabalgata con el sol* (Sudamericana). Piet Bakker: *Cisko el rata*; Louis Golding: *Las cinco hermanas Silver*; Friedrich Durrenmatt: *El matrimonio del señor Mississippi;* Louise de Vilmorin: *La carta en un taxi*; Bertolt Brecht: *Cuentos de almanaque*; Henri Michaux: *Poemas 1927-1954*; Henrik Infield: *Utopía y experimento* (Fabril Editora). Juan Goytisolo: *Problemas de la novela* (Seix Barral, Barcelona). Juan Luis Alborg: *Hora actual de la novela española*; Claudio Sánchez Albornoz: *De ayer y de hoy*; Américo Castro: *Hacia Cervantes*; Samuel Lilley: *Automatización y progreso social*; Juan Antonio Gaya Nuño: *Entendimiento del arte* (Taurus, Madrid). Alfredo Cardona Peña: *Poesía de pie*; José Agustín Balseiro: *Vísperas de sombra*; Fernando Alegría: *Breve historia de la novela hispanoamericana*; Demetrio Aguilera Malta: *Trilogía Ecuatoriana* (Ediciones de Andrea, México). Guillermo Francovich: *Todo ángel es terrible* (Imprenta Universitaria, México). Roberto Fernández Retamar: *Idea de la estilística*; Raúl Roa: *En pie* (Universidad Central de las Villas, La Habana). Marston Bates: *Países sin invierno* (La Torre, Puerto Rico). José María Navarro: *Guillermo Morón: El hombre a través de su estilo* (Ediciones Guadarrama, Madrid). Gerald H. J. Pearson: *El psicoanálisis y la educación del niño* (Libros básicos). Jacques Chegaray: *Dicha en Bali* (Peuser). Jean Guitton: *El trabajo intelectual* (Criterio). Pío Pandolfo: *Silvia Martínez* (Castellvi, Santa Fe). Clide L. de Mackrey: *Incomprendida* (Ruiz, Rosario). Somerset Maugham: *El santo y el arzobispo* (Nuevo Extremo, Chile). Concepción Silva Bélinzon: *La ciudad invisible* (Impresora Uruguaya, Montevideo). Gladys Burci: *Amor como un espejo*; Felipe Novoa: *El barco* (Cuadernos Herrera y Reissig, Montevideo). María Luisa Morete: *La red* (Stilcograf). *Eco 60* (Mundo nuevo). Anselmo González Climent: *Argentina sin América* (Del Atlántico). Susana Thénon: *Habitante de la nada* (Thiriel). *Trece poetas* (Stilcograf). Jaime Alcalay: *Clásicos modernos* (Galatea). Diego F. Pró: *Alberto Rougès* (Valles Calchaquíes). Miguel Ángel Viola: *Piedra india* (Tirso).

INDICE

PÁG.

Alfonso Reyes, por *Jorge Luis Borges* 1
Dos amigos: Alfonso Reyes, mexicano y europeo; Albert Camus, francés y africano, por *Victoria Ocampo* 3
Un héroe de nuestro tiempo, por *Dwight Macdonald* 10
Balaam, por *Rosa Chacel* 25
Disentimientos con una concepción de la realidad contemporánea, por *Jorge A. Paita* 39

CRÓNICAS

Homenajes a Reyes y a Camus 58
Alicia Jurado: Saint John Perse en la SADE 60

NOTAS

Eugenio Guasta; Mario A Lancelotti: Dos juicios sobre "La furia" 62
A. J.: Vladimir Nabokov: "La verdadera vida de Sebastián Knight" ... 66
E. G.: Giuseppe Tomasi de Lampedusa: "El gatopardo" 67
Ana O'Neill: Kerouac, "Generación Castigada" y literatura 71
José Blanco Amor: Los frutos del tiempo 72
A. J.: María Teresa León: "Juego limpio" 74
Carlos Viola Soto: H. A. Murena: "El escándalo y el fuego" 76
Carlos Mastronardi: José Isaacson: "El metal y la voz" 78
Eduardo González Lanuza: Raúl Leiva: "Imagen de la poesía mexicana contemporánea" 81
Emilia de Zuleta: Ernst Curtius: "Ensayos críticos acerca de la literatura europea" 83
Jaime Rest: Rodolfo E. Modern: "El expresionismo literario" 86

CRÍTICA DE ARTE

Hugo Parpagnoli: Sesenta cuadros que fueron de vanguardia 88

TEATRO

Jorge Cruz: Crónica de Montevideo 90

CINEMATÓGRAFO

Carlos Coldaroli: Sin ira y sin gracia; Otro film de Rosi-Di Venanzo ... 93

Azares de la letra, por *J. A. P.* 95
Últimos libros recibidos 96

Este número 264
de SUR se terminó de imprimir el día 23 de
mayo de mil novecientos sesenta
en los talleres gráficos
Stilcograf, General Manuel
A. Rodríguez 2548, en
Buenos Aires, República Argentina.

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

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

SUR publicará en sus próximos números:

ETIEMBLE: Claudel y Aragón.

JORGE LUIS BORGES: Ariosto y los árabes.

OCTAVIO PAZ: Corriente alterna.

SAUL BELLOW: Distracciones de un novelista.

RICHARD RUMBOLD: Captando el ritmo del universo. Una experiencia personal del budismo zen.

ENRIQUE C. ELIZALDE: El ocaso del ser.

H. A. MURENA: El ultranihilista.

ALAIN ROBBE-GRILLET: Naturalismo, humanismo, tragedia.

SILVINA OCAMPO: El doctor encantador.

ROSA CHACEL: Un libro, por suerte, nuevo.

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.

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ: Fábula.

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

GALERIA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

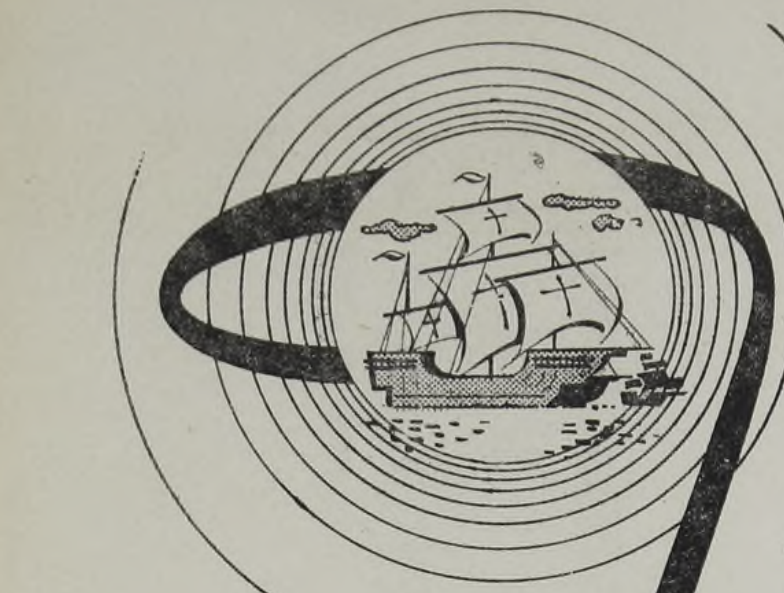
GALERIAS

WITCOMB

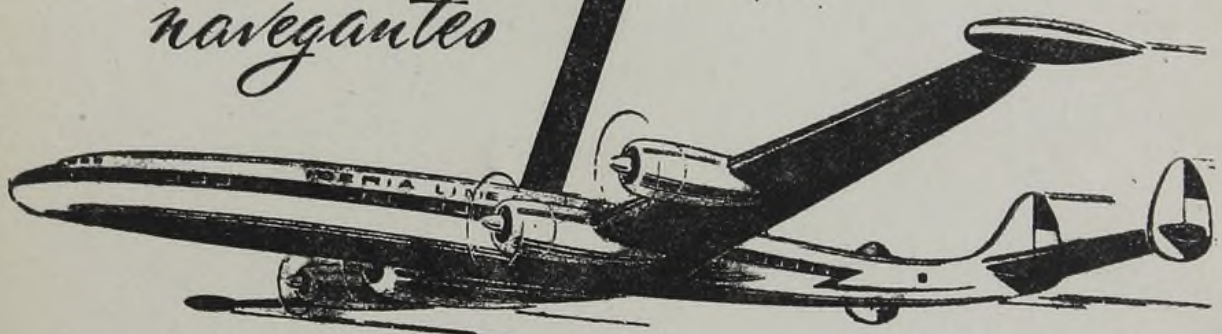
ARTE ANTIGUO

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 solo por su notable calidad, diseño y rendimiento, sino también por contar con una manutención eficiente y repuestos originales.

Olivetti Argentina S. A.
BUENOS AIRES
San Martín 550

H0008063
S1CJ.15.1.1

PRECIO: $ 20.