Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

HOMENAJE A SUPERVIELLE
por MARCEL JOUHANDEAU, JORGE LUIS BORGES,
RAFAEL ALBERTI, GLORIA ALCORTA y ETIEMBLE

MARÍA ROSA OLIVER — Navidades.
ALAIN ROBBE-GRILLET — Un camino para la novela futura.
)AQUÍN O. GIANNUZZI — Viaje a la luna.
ŚCAR HERMES VILLORDO — Consultorio sentimental.

CRÓNICAS Y NOTAS

Víctor Massuh: Gandhi, el Occidente y la Política ★ Héctor Oscar Ciarlo: Centenario de Alejandro Korn ★ Enrique Anderson Imbert: El último discurso de Alejandro Korn ★ LIBROS: Osvaldo Horacio Dondo: A propósito de "Suma y sigue" ★ Fryda Schultz de Mantovani: Tutú Marambá: juego y poesía ★ María Virginia Erhart: Marcelo Peyrou: "Las leyes del juego" ★ Rosa Chacel: Un libro, por suerte, nuevo ★ Jorge Cruz: Salvador de Madariaga: "La jirafa sagrada" ★ Eugenio Guasta: Una biografía novelada ★ Jaime Rest: Fernando de Elizalde: "El camino"; Carmelo M. Bonet: "La crítica literaria"; Emilio Sosa López: "La novela y el hombre" ★ E. G.: Georges Hourdin: "Le cas Françoise Sagan" ★ Edith Beatriz Kroon: Ernst Cassirer: "Mito y lenguaje" ★ Eduardo González Lanuza: Albert Ducrocq: "Descubrimiento de la cibernética" ★ TEATRO: Jorge Cruz: Graham Greene: "El amante complaciente"; Dos dramas franceses por compañías independientes ★ Alicia Jurado: La historia en la escena ★ ARTES PLASTICAS: Hugo Parpagnoli: Pintura que supera las declaraciones del prólogo; Pintores argentinos en el Museo Nacional de Bellas Artes.

266

SETIEMBRE Y OCTUBRE 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.—

T 25

alberto
GIRRI

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522

Top. 201.551

LA CONDICION NECESARIA

S1CJ.15.1.1 39

UN NUEVO LIBRO DE POEMAS DEL AUTOR ARGENTINO GALARDONADO CON LOS PREMIOS *NACIONAL* Y *MUNICIPAL* DE LITERATURA.

H0008065

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

SUR



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

SUSCRIPCION ANUAL: $ 100.—

*

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

D. T. Suzuki
exponente máximo del moderno pensamiento

ZEN

¡por primera vez traducido al castellano!

D. T. Suzuki
Introducción al budismo

ZEN*

Con un prólogo del Dr.

C. G. Jung
Traducción y notas de

Kazuya Sakai
172 páginas, bibliografía, etc. Precio: $ 136.-

Volumen Nº 8 de la prestigiosa Colección

ASOKA

creación exclusiva de Ediciones Mundonuevo, Sta. Fe 3117, Bs. Aires.

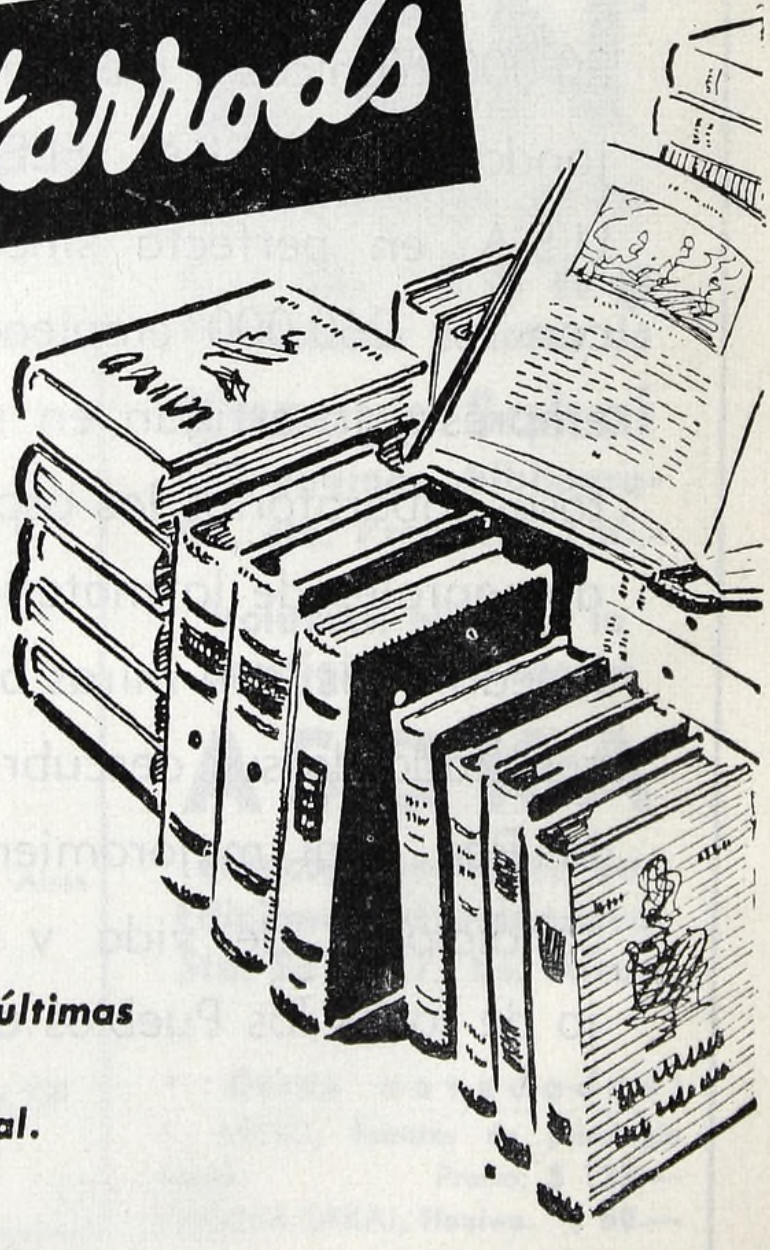
* **Otras novedades:**
E. ABEGG, **Fuentes de psicología hindú.** Precio: **$ 125.—**
KAZUYA SAKAI, **Haniwa.** **$ 60.—**

20.000 técnicos y científicos trabajando en GENERAL ELECTRIC de U.S.A. en perfecta sincronización con los 260.000 empleados de la empresa, investigan en sus numerosos laboratorios los aspectos fundamentales de la materia y de los mecanismos, con miras a aplicar el resultado de sus descubrimientos a la Paz y al mejoramiento de las condiciones de vida y de trabajo de todos los Pueblos 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

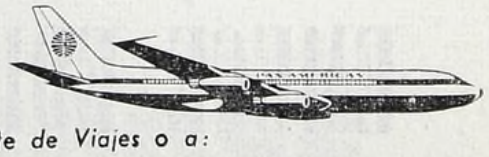


TRES lujosos Jets Pan Am por semana

¡SOLO 11½ HORAS DE VUELO! Usted deseará que el viaje dure más tiempo cuando vea el lujo magnificente del Jet Clipper. La línea aérea de mayor experiencia en el mundo, cuyas tripulaciones han adquirido experiencia en millones de millas de vuelos en jet, le asegura extraordinaria eficiencia, hasta en el menor detalle, tanto en la cabina como en los comandos.

VUELE VIA BRASILIA O CARACAS, maravillosas y modernas urbes del hemisferio. Puede visitar otras 53 ciudades en los 5 continentes, *todas vía jet,* con la flota interoceánica de jets más grande del mundo.

Si lo desea... *Vuele ahora - Pague después!*



Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Cía. de Aviación Pan American Arg. S.A.C.F. e I. - Avda. Pte. Roque S. Peña 788
Teléf. 45-0111 - Buenos Aires

ESTUDIO DE LA HISTORIA

Tomo VII - 1ra. Parte

por

Arnold J. Toynbee

Con este volumen se inicia la parte que, en el plan general de la obra, se refiere a los Estados universales. El autor empieza por preguntarse si aquéllos son fines en sí mismos o, por lo contrario, medios para alcanzar metas situadas más allá de su existencia. Para lograrlo, Toynbee se remite a ciertos rasgos propios de dicha especie de Estados. En este sentido señala que los Estados universales nacen después, y no antes, del colapso de las civilizaciones a cuyos cuerpos sociales confieren unidad política. En segundo lugar, los Estados universales son productos de minorías dominantes, es decir, de minorías que una vez fueron creadoras y luego perdieron dicha facultad.

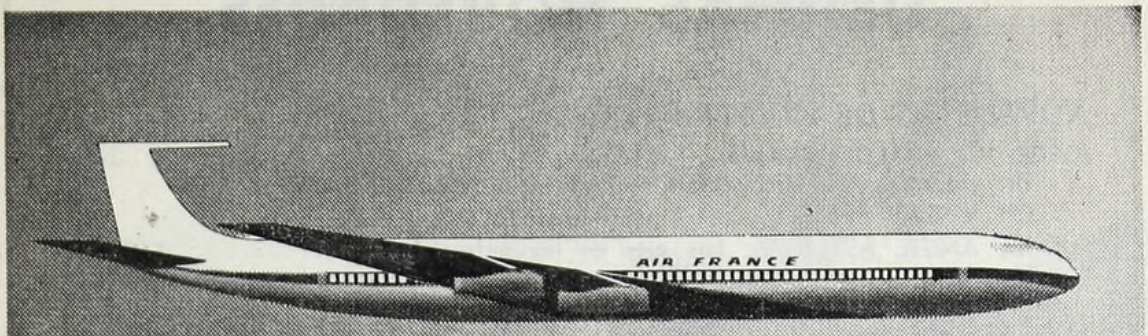
Sin embargo, estos dos rasgos no satisfacen por completo la pregunta. Para Toynbee los Estados universales son expresiones de un movimiento de recuperación o reanimación, en un proceso de desintegración que se desarrolla en pulsaciones sucesivas de caída-recuperación y recaída.

"Considerados en su conjunto —dice— estos rasgos nos dan un cuadro de los Estados universales que a primera vista parece ambiguo. Los Estados universales son síntomas de desintegración social, pero al mismo tiempo son intentos de contener y desafiar esa desintegración. La tenacidad con que los Estados Universales se aferran a la vida, una vez establecidos, queda revelada en su modo de fenecer. Los diversos tipos de Estados universales que es dable analizar, representan una serie esclarecedora de fenómenos que pueden disponerse en un orden ascendente, teniendo en cuenta la obstinación con que un Estado universal se resiste a ser condenado a muerte."

Toynbee opina, en suma, que los Estados universales exhiben una vigorosa tendencia a comportarse como si fueran fines en sí mismos cuando, en verdad, sólo representan una fase del proceso de desintegración social. Por tanto, si alguna significación trascendente revisten, es la de ser medios para alcanzar un fin situado fuera y más allá de ellos.

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



en 15 horas de vuelo

BUENOS AIRES - PARIS

BOEING JET INTERCONTINENTAL

El más espacioso de los aviones nuevos
El confort de un club selecto
El servicio más rápido a Europa

Informes en FLORIDA 894 - Tel. 32-7332 y en su Agencia de Viajes.

AIR FRANCE

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

ULTIMAS NOVEDADES

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

JORGE W. ABALOS: **Shunko** ..... $ 70.—
Un vigoroso y poético relato del norte argentino, llevado al cine por Lautaro Murúa.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: **Los ojos de los enterrados** ..... $ 225.—
Novela que cierra la trilogía iniciada con **Viento fuerte** y seguida de **El papa verde.**

ROSA CHACEL: **La sinrazón** ..... $ 200.—
Rosa Chacel nos hace compartir, con su brillante estilo, una vida llena de aventuras espirituales y pasionales.

JORGE MASCIANGIOLI: **El último piso** ..... $ 100.—
Briosa irrupción en el campo de la novela de otro portavoz de las jóvenes letras argentinas. (Accesit Concurso Internacional de Narrativa 1959.)

MARTA MOSQUERA: **Manuscrito en el espejo** ..... $ 80.—
Cinco hermosas narraciones que merecieron el máximo apoyo del Fondo Nacional de las Artes

JULES ROMAINS: **Nacimiento de la banda** (Tomo XXIII) ..... $ 130.—
JULES ROMAINS: **Comparecencias** (Tomo XXIV) ..... $ 130.—
JULES ROMAINS: **La alfombra mágica** (Tomo XXV) ..... $ 130.—
Tres nuevos volúmenes de **Los hombres de buena voluntad,** obra definitiva de este gran escritor francés.

MARCOS VICTORIA: **Un verde paraíso** ..... $ 100.—
Cuatro relatos que constituyen un complejo retablo humano en que se conciertan la belleza literaria, la penetración psicológica y la agilidad narrativa. (Accesit Concurso Internacional de Narrativa 1959.)

POETAS DE AYER Y DE HOY

GABRIEL CELAYA: **Poesía urgente** ..... $ 120.—
CARMEN CONDE: **En un mundo de fugitivos** ..... $ 100.—
JOSE HIERRO: **Poesías escogidas** ..... $ 120.—
Tres voces señeras, tres acentos dispares, representativos del actual momento de la poesía española.

ESTUDIOS LITERARIOS

KARL VOSSLER: **Formas poéticas de los pueblos románicos** ..... $ 200.—
Obra póstuma y fundamental del eminente hispanista germano. Indispensable tanto para el erudito como para el creador literario.

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

MIGUEL HERNANDEZ: **Antología** (núm. 292) ..... $ 45.—
Cuidadosa selección de lo más representativo del gran poeta español, en el cincuenta aniversario de su nacimiento.

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

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA



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



INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

INDUSTRIA... MADRE DE INDUSTRIAS

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



CUADERNOS DE EUDEBA

1. LAS BASES FÍSICAS Y QUÍMICAS DE LA HERENCIA — G. W. Beadle
2. LA UNIVERSIDAD DE UTOPÍA — R. Hutchins
3. FORMA Y SIMETRÍA — K. L. Wolf y D. Kuhn
4. LA ORQUESTA — L. Aubert y M. Landowski
5. LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA — V. Kourganoff
6. LA EXPRESIÓN CORPORAL DEL COMEDIANTE — J. Doat
7. INTRODUCCIÓN A LA TOPOLOGÍA COMBINATORIA — M. Fréchet y Ky Fan
8. SÓCRATES — R. Mondolfo
9. LA EDAD CRÍTICA — P. Guilly
10. LOS FRACASOS ESCOLARES — A. Le Gall
11. EL URBANISMO — G. Bardet
12. LA RAZÓN — G.-G. Granger
14. TÉCNICA DEL URBANISMO — R. Auzelle
15. EL ARTE DEL COMEDIANTE — A. Villiers
16. EPICURO Y SUS DIOSES — A.-J. Festugière
17. LOS SATÉLITES ARTIFICIALES — Ch.-N. Martin
18. LOS MAESTROS DEL JAZZ — L. Malson
19. EL HINDUISMO — L. Renou
20. SOCIEDADES ANIMALES. SOCIEDAD HUMANA — P. Chauchard
21. HISTORIA DEL CINE — Lo Duca
22. LOS SISTEMAS ECONÓMICOS — J. Lajugie
23. NOTAS SOBRE LA PUESTA EN ESCENA — Ch. Antonetti
24. EL MITO DE PROMETEO — L. Séchan
25. LA PETROQUÍMICA EN EL MUNDO — R. Guglielmo
33. LA VIDA, CREADORA DE ROCAS — G. Deflandre

EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

Administración: FLORIDA 656 / Ventas: RIVADAVIA 1571/73



O.S.K. Line

TARIFAS ECONOMICAS para BRASIL y ESTADOS UNIDOS!!

LINEA JAPON SUDAMERICA

Vía Canal de Panamá

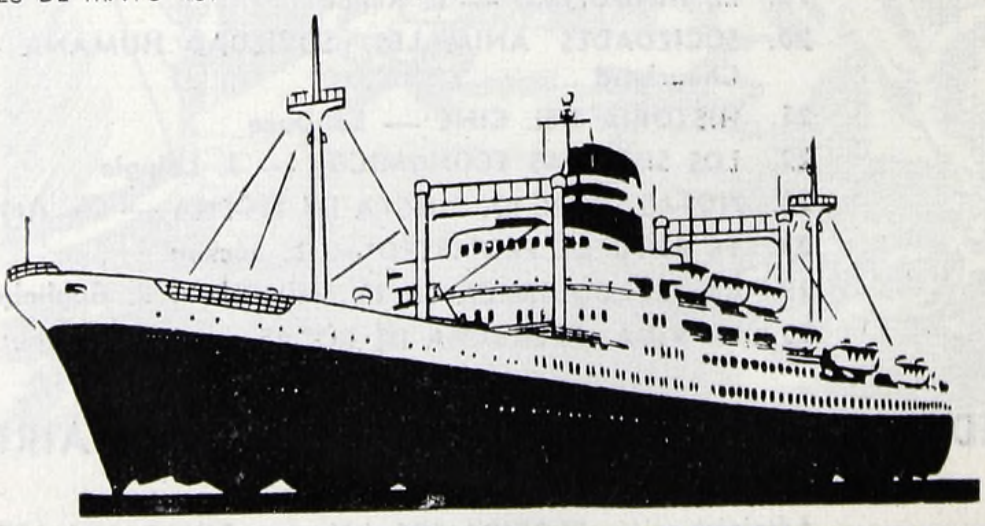
ARGENTINA MARU - BRAZIL MARU
AMERICA MARU - AFRICA MARU - SANTOS MARU

hasta SANTOS		*hasta LOS ANGELES o SAN FRANCISCO*	
1ª no mjs de	M$N 4.147.—	1ª no más de	M$N 39.875.—
Turista	M$N 2.871.—	Turista	M$N 27.434.—
3ª Especial	M$N 2.464.—	3ª Especial	M$N 23.716.—
3ª clase desde	M$N 1.680.—	3ª clase desde	M$N 14.000.—

con el 10 % de impuesto argentino incluido

Agente General en la Argentina: FLOTA MERCANTE DEL ESTADO

25 DE MAYO 459 T. E. 31-7189 BUENOS AIRES



NOVEDADES
DE
EDITORIAL NOVA

Ernest Jones

VIDA Y OBRA DE SIGMUND FREUD

Considerada la biografía fundamental del creador del psicoanálisis

TOMO I. *Infancia y juventud. El autoanálisis. La interpretación de los sueños.* Tela. $ 320.—

TOMO II. *Los años de madurez* (1901-1919). Tela. $ 480.—

El tomo III aparecerá en el corriente año.

MAX SCHELER: METAFÍSICA DE LA LIBERTAD. Conjunto de ensayos no conocidos en castellano sobre la idea de la libertad y del hombre, reflexiones sobre la cultura y la historia. $ 140.—

MAURICIO ABADI: RENACIMIENTO DE EDIPO. *La vida del hombre en la dialéctica del 'adentro' y del 'afuera'.* $ 180.—

MELANIE KLEIN: LAS EMOCIONES BÁSICAS DEL HOMBRE. *Amor, Odio y reparación. Envidia y gratitud. Desarrollo del funcionamiento mental.* $ 160.—

L. GRINBERG, M. LANGER y E. RODRIGUÉ: EL GRUPO PSICOLÓGICO. *En la terapéutica, enseñanza e investigación.* 32 estudios de otros tantos especialistas. $ 210.—

CARLOS VEGA: LA CIENCIA DEL FOLKLORE. *Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina.* $ 150.—

JULIO E. PAYRÓ: PICASSO Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO-SOCIAL CONTEMPORÁNEO. Con cien reproducciones seriadas. 2ª ed. en papel ilustración. $ 140.—

GESELL, A. e ILG, F. L.: LA EDUCACIÓN DEL NIÑO EN LA CULTURA MODERNA. Conducta y personalidad del niño en las diversas etapas de su desarrollo. 4ª ed. $ 260.—

PERU 858 **BUENOS AIRES**

APARECIÓ

El último libro de la colección
BIBLIOTECA DE PSICOANALISIS
publicada bajo el patrocinio científico
de la Asociación Psicoanalítica Argentina
de Editorial Nova

MAURICIO ABADI

RENACIMIENTO DE EDIPO

(La vida del hombre en la dialéctica
del **adentro** y del **afuera**)

Replanteo psicoanalítico del origen del complejo de Edipo.
Estudio de la leyenda de Edipo.
El tema del impedimento a nacer y de la fantasía del útero como cárcel.
El pecado original por el nacimiento prohibido como núcleo genético del sentimiento de culpabilidad.
La fantasía del embarazo eterno en la madre.
La infertilidad del varón y su lucha por "extraer" y "anexar" al hijo.
Las angustias básicas del ser humano: ante el encierro, ante el cambio y ante la libertad.
La dinámica de la relación entre psicoanalista y psicoanalizado.

SON ALGUNOS DE LOS TEMAS TRATADOS EN ESTA REVISION DEL COMPLEJO EDIPICO

PERÚ 858 - EDITORIAL NOVA - BUENOS AIRES

LOS NORTEAMERICANOS TIENEN SUS COSAS

Pero nosotros tenemos un libro revelador que lo fascinará hasta la última página: **LOS ESTADOS UNIDOS COMO CIVILIZACION,** de **Max Lerner;** es un monumental estudio que, desechando falacias y lugares comunes acerca del gigante del norte, penetra como hierro al rojo en las entrañas mismas de los Estados Unidos, ofreciendo una completa y exhaustiva visión de un fenómeno social, político, económico y cultural que ejerce influencia rectora en los acontecimientos de nuestro tiempo • Con igual agudeza y penetración, **Nathan Ausubel** examina en **HISTORIA ILUSTRADA DEL PUEBLO JUDIO,** los hechos de los judíos de todos los tiempos y de todos los países, en un erudito y ágil panorama de texto e imágenes (¡Casi 6.000 años sintetizados en 1.200 magníficas ilustraciones!) • Otra imagen: Napoleón de "entrecasa", visto por sus amigos, por sus mujeres, por políticos y escritores que lo conocieron de cerca, en las páginas de **NAPOLEON,** obra en la que **Jean Savant** echa definitivamente por tierra pomposas leyendas y mitos • Y para terminar, **EL LIBRO DE COCINA DEL CORDON BLEU,** completa selección de recetas del inolvidable Angel Baldi - director de la Academia del Cordon Bleu - ordenadas por su hija y discípula, **María Adela Baldi** • Cuatro libros que son cuatro razones para que usted reciba con interés las novedades de

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA, LAVALLE 1527, BUENOS AIRES

CUADERNOS

REVISTA BIMESTRAL

Nº 44

LUIS ARAQUISTAIN: *El Krausismo en España.*
FRANCISCO ROMERO: *Personalidad y Pensamiento de Korn.*
PIERRE MENDES-FRANCE: *Un Socialismo Moderno.*
O. ANTONIO DIAZ: *Análisis de la Sociedad Ecuatoriana.*
RICHARD L. WALKER: *Retrato de Mao Tse-Tung.*
LUIS CAPDEVILA: *Moratín, ¿Testigo de su Tiempo?*
FRANCISCO AYALA: *La Novela Picaresca como Género.*

Otros textos de:

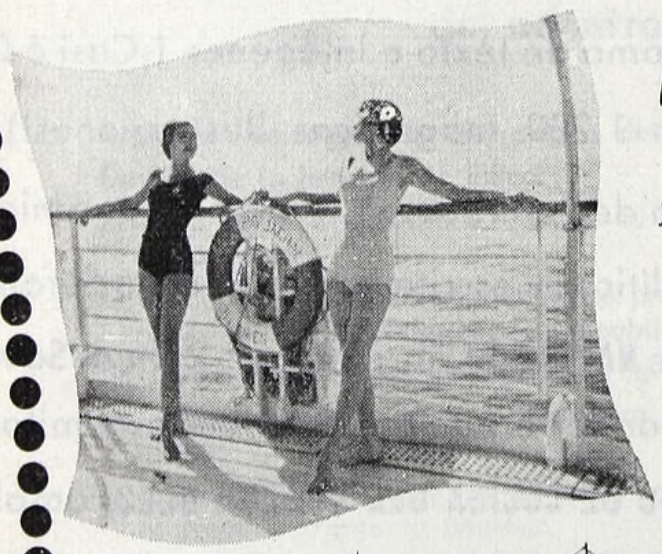
Salvador de Madariaga, Rebeca West, Manuel de Cabral, Antenor Obrego, Paolo D'Agostino Orsini, Juan José Hernández E. Salazar Chapela, Pierre Rondot, José Bullejos, Ramón Xuriguera, Ernesto G. Da Dal.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

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

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



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 — T. E. 32-6311
Buenos Aires — República Argentina

LAS TRIBULACIONES DEL ESTUDIANTE TORLESS

por **Robert Musil**

Robert Musil nació en Klagenfurt (Carintia) en 1880 y murió en 1942 en Suiza. Siete años después de su muerte el *Times,* de Londres, lo llamaba "el más significativo novelista de habla alemana de esta mitad de siglo y al propio tiempo el escritor menos conocido de la época". Hasta hace poco era sólo leído en un estrecho círculo en el que se lo consideraba un narrador genial, de la talla de Joyce y Proust. En esta obra se manifiesta la agudeza psicológica de Musil y las señales de su estilo expresionista. Trátase de un sutilísimo estudio de la adolescencia en el que Musil describe sus propias experiencias de estudiante en un instituto militar austríaco.

Traducción de *Alberto Luis Bixio.* $ 100

EDITORIAL SUR S.R.L.

INDEPENDENCIA 802 - Bs. As.

TENNESSEE WILLIAMS

ORFEO DESCIENDE

Convencido de que ésta es la pieza capital de toda su producción dramática, Tennessee Williams, al ofrecerla para la representación, ha dicho: "Creo que he logrado finalmente decir lo que quería decir y que el resultado es una especie de puente emocional entre mis primeros años de autor y mi existencia actual." Traducción de *Roberto Bixio.* $ 90.—

INDEPENDENCIA 802 **SUR**

La figura
orientadora del pensar
occidental contemporáneo

HEIDEGGER

¿QUE ES ESO DE FILOSOFIA?

"Este libro particularmente significativo no constituye un tratado o un conjunto de tesis, ni siquiera un «ensayo» en el sentido corriente del término. Se trata del inicio de una auténtica «conversación» filosófica." Traducción, notas y observación final de *Adolfo P. Carpio.*

$ 60.—

SUR INDEPENDENCIA 802

LA HISTORIA ARGENTINA
EN UNA QUINTA DE SAN ISIDRO

Habla el Algarrobo

por Victoria Ocampo

Victoria Ocampo ha escrito el texto para el primer espectáculo de "Sonidos y Luces" que habrá de presentarse en nuestro continente. Ha elegido como escenario una vieja quinta con vista al río: la Quinta Pueyrredón, donde se oyen las voces de todos los que allí dejaron su rastro. Allí y en la historia argentina También se oyen las voces del algarrobo de la quinta y de un recitante: ambos relatan, cada cual a su manera, lo que ocurrió en aquella barranca desde que Garay adjudicó esas tierras a su primer propietario, en 1580, hasta que la quinta fue declarada monumento nacional. $ 90.—

EDITORIAL SUR S.R.L.

INDEPENDENCIA 802 - BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 266 SETIEMBRE-OCTUBRE DE 1960

HOMENAJE A SUPERVIELLE

Ante la muerte, no hay a mis ojos más que dos especies de hombres: los Justos y los otros.

Jules Supervielle no era sólo un Justo; era también poeta, y hago poca diferencia entre los verdaderos poetas y los santos.

Desde hace muchos años había vuelto la espalda a nuestras aberraciones, nuestras violencias, nuestras vilezas, nuestras tonterías, nuestra mediocridad, para vivir su sueño.

Llevaba la frente alta, muy por encima de los hombres cuya vanidad había comprobado.

Lo he conocido joven. Era mayor que yo. Lo he conocido anciano. Fue siempre el mismo, sin ligaduras con la Tierra. Llegado a Francia de América, había en él de la una y de la otra, ciudadano de un Universo donde no existen la hipocresía ni el interés, respetuoso ante todo de la libertad de todos. Sus hijos son testigos de que ni siquiera sobre ellos hizo pesar su autoridad. Era menos su padre que su hermano y su amigo.

Pilar merece su nombre más que ninguna mujer: qué gloria para ella haber sido tan hermosa, y la columna viva y única a la cual se enroscó la vida toda de este Orfeo sublime para coronarla con sus laureles.

MARCEL JOUHANDEAU

JULES SUPERVIELLE

Es sabido que la literatura francesa tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Los escritores acatan y enriquecen una tradición o deliberadamente la infringen, lo cual es otra manera de enriquecerla. Coleridge censuró a Wordsworth el haber antepuesto a un libro de versos un prólogo polémico, entorpeciendo así el goce estético, que debe ser inmediato y despreocupado, pero en Francia cada escritor quiere saber exactamente lo que hace y, mediante manifiestos y análisis, anticipa el lugar que le corresponde en la evolución de las letras. El extravagante no ignora su extravagancia y sabe que ésta no será otra cosa que un rasgo en el dibujo secular. Asistimos así al curioso espectáculo de páginas metódicamente incoherentes o pueriles a las que respalda una rigurosa justificación en prosa cartesiana. De este modo se ha creado un mundo de cenáculos y de sectas, que libran batallas incruentas, no sólo movidas por un afán de propaganda comercial o de alarde romántico, sino por la voluntad de llevar a sus últimas consecuencias cada teoría estética. No hay literatura más *selfconscious* que la de Francia. En ella se movió y produjo su delicada labor nuestro amigo Jules Supervielle. Al margen de anatemas y de polémicas desempeñó, elemental y simplemente, su función de poeta. Fue, en la medida de lo posible, esa cosa liviana, alada y sagrada de la definición platónica. Algo tomó de cada una de las escuelas beligerantes y no profesó ningún dogma. Abordó con fortuna la cosmogonía y el relato fantástico o arbitrario, pero sin abandonar su nativa condición de poeta.

¿Cómo definiremos esta misteriosa palabra? El mismo Supervielle propone una clave. Nos dice que el poeta es aquel que busca una idea y teme encontrarla, ya que su función es quedarse a medio camino, entre las vagas formas y símbolos que preceden a la abstracción. Yo diría que las palabras abstractas no son menos inciertas e imprecisas que las figuras de la poesía y que es lo mismo declarar, con Homero, que el Océano ha engendrado a todos los dioses o, con Tales de Mileto, que el agua es el principio, o la raíz, de todos los seres. Los dos lenguajes son igualmente reales o falsos. El de la lógica pertenece al día y a la vigilia; el del mito, a la noche, a la niñez y a la iluminación de los sueños. Nadie ignora que a Supervielle le fue concedido el hábito de este último.

JORGE LUIS BORGES

IMAGEN Y RECUERDO DE SUPERVIELLE

Port-Cros. ¡Maravillosa, encendida, pequeña, íntima isla mediterránea del archipiélago Hyères, frente al puerto militar de Toulon! Bosques hondos de pinos y madroñeros, agostados de luz. Sequía casi permanente. Prohibido fumar. Un castillo —fornida y alta fortaleza contra la piratería berberisca—, levantado en los años de Francisco Primero. Allí, con toda su familia, Jules Supervielle, poeta de Francia, pero montevideano, llevado, cuando apenas contaba ocho meses, en brazos de sus padres —que habían de morir en una misma semana— a un pueblecito pirenaico de precioso nombre: Oloron-Sainte-Marie

Es el pueblo de mis padres; me llaman todas las cosas...

A aquel castillo alzado frente al mar llegué yo, como invitado y ya amigo de Julio, en el verano de 1932. ¿Lo recordáis, Pilar, Henri, Denise, Jean, Françoise, Jacques? Vosotros, sí, seguramente. Anne Marie, no, pues gateaba aún los suelos, seguida de la vigilancia sonriente de un ama. Mi gran sorpresa fue encontrarme allí con el poeta malagueño Manuel Altolaguirre, quien —según me dijo— estaba traduciendo *La Belle au Bois,* primera obra escénica de Supervielle. Por aquella época, la isla de Port-Cros se había puesto de moda entre los escritores. Ya anteriormente, D. H. Lawrence, el novelista inglés, tan ardoroso de vida como precario de salud, había pasado en ella varios inviernos, conociendo sobre sus arenas y presenciando entre aquellos pinares y madroñeras los amores sin bridas de su espontánea y saludable Lady Chatterley, esposa de un mutilado de guerra, con un fantástico y rústico italiano, que aún, cuando yo llegué, continuaba en la isla. También entonces veraneaba allí, no lejos del castillo de Julio, Jean Paulhan, director de la *N.R.F.,* quien atendía con el poeta a cuanto autor de la casa Gallimard arribara por aquellas orillas. Algunas fueron las visitas mientras mi permanencia estival en Port-Cros. Pero ninguna como la que una tarde los niños de Supervielle, desde los murallones del castillo, anunciaron, a voz en grito, a su padre:

—¡André Gide!

Todos corrimos a su encuentro. Subió ágil, el viejo escritor, un extraño hombre ascético, pero alegre y jovial, acompañado de su hija, un filósofo holandés, un barbado príncipe ruso que luego se hizo bolchevique, y un muchacho argentino, frágil, esbelto, engominado...

Durante la hora amable y divertida que pasamos al aire en el castillo con André Gide, improvisamos todos para él, entre los arriates del patio de

armas, escenas teatrales, parodias de bailes españoles, disparates graciosos. La tarde culminó con la representación de un fragmento —considerado anticipadamente por Supervielle y por mí como el más estúpido— de la comedia histórica *Wenceslas y Boleslas,* de Rotrou. Julio y yo, tocados con unos cómicos sombreritos, fuimos los atrevidos intérpretes.

André Gide estaba tan contento, que llegó a considerar nuestra improvisada burla como algo "muy importante", celebrándola con los amigos que le acompañaban. Aquella noche, después de despedirlos en el muelle, subimos al castillo cantando.

¡Hermosos días familiares, llenos de la bondad de todos, la gracia, la sonrisa, mas también las ausencias y silencios de Julio! Porque Julio, este poeta alto, flaco, de agua azul en los ojos, con algo de girafa sonámbula y flotante en sus movimientos, aunque estaba tocado de un misterioso humor, capaz, en ciertos casos, de exteriorizarlo de la manera más inesperada, sufría de frecuentes distracciones que lo volvían a sueños de los que a veces no era fácil hacerlo regresar. Yo he caminado con él por playas de la isla y por las hojas secas del Bois de Boulogne, oyéndole el comienzo de algo que iba a decir —tal vez algunas de esas fábulas o mitos, de los que él era tan mágico inventor—, pero que no sé cómo se quedaba cortado, desvanecido en el rumor del mar o en el eco crujiente de nuestras propias pisadas. Se hacía, de pronto, extraño sentirse junto a Supervielle. Pasaba uno de la sonrisa más abierta al mutismo más inquietante. Aquel verano en su castillo me mostró a este poeta como ya lo vi siempre y como ahora lo recuerdo: una luz sonriente silenciada de súbito como por una nube oscura. Traducíamos María Teresa, Manuel Altolaguirre y yo sus mejores poemas. Julio nos ayudaba. Él mismo, en el verso inicial de uno de ellos, halló el título para nuestra edición castellana: *El bosque sin horas.* Allí, sumergido con él en su propia poesía, se me fue revelando su retrato, la imagen verdadera del poeta, su misterioso claroscuro. Allí encontraba al lado de su humor y su gracia sus silencios de muerte, esos ríos callados que parecían conducirlo a ella y a contemplarse, quieto, en sus espejos. Porque es la muerte uno de los signos evidentes de su poesía y tal vez la causa de aquellas sus ausencias, sus escapadas repentinas. Él lo viene a decir en las primeras páginas de su libro *Uruguay,* al referirse a aquella extraña muerte de sus padres en una misma semana: "Sí —escribe Supervielle—, todo esto es una sola frase. Una frase, un día, toda la vida, ¿no es igual para quien ha nacido bajo los signos gemelos del viaje y de la muerte? Pero yo no quiero hablaros aquí de la muerte..." No quiere hablar el poeta a su país de lo que tanto y duro acento —un acento casi español, por lo directo y plástico— ha dado a uno de los mejores cauces de su poesía; no enlutar, al hablar a los suyos, los recuerdos infantiles de su "bello triángulo de tierra". Y él sabe que debajo de ese silencio que a sí

mismo se impone, una fuerte oleada de angustia está golpeando por salir; que bajo el agua de ese silencio verdadero, sin eco ya y sin respuesta, le está rebosando el pensamiento, arrastrándoselo hacia un distinto paisaje, más hosco para él y lleno de fantasmas. Paisaje que en el centro de su poesía y en el mar del mapa de Francia, vigilado siempre por los Pirineos, tiene aquel precioso nombre que antes dije: Oloron-Sainte-Marie.

Es el pueblo de mis padres; me llaman todas las cosas...

¡Oh bellos días de Port-Cros, donde bajo su límpida mirada, tradujimos este duro, simple y terrestre poema y junto a otros más flotantes o sumergidos, aquel "Retrato" de tan dramática y desesperada ternura que Supervielle revive inclinado sobre la fotografía marchita de su madre, viajando con ella, a través de ella, como por trasparencia, por un *país clandestino* que tan sólo ellos dos pueden atravesar!

Desde aquellos felices días mediterráneos, siempre que vi a Julio, lo pensé o recordé en su poesía, eran casi exclusivamente estos poemas — "Oloron" y "Retrato", ligado éste de manera tan entrañable al pueblecito de la tragedia familiar — los que se alzaban ante mí, los que con su doliente rumor de caracola se entraban en mi corazón, resonándome allí como la suma, como el canto — quizás — más pleno y alto del poeta.

En el bosque sin horas
cortan un árbol grande.
Un vertical vacío
tiembla en forma de mástil
junto al tronco tendido.

Ahora Julio Supervielle ha emprendido su último viaje, y no a través del océano como lo hiciera tantas veces, sino desde París a este tierno y dramático Oloron de sus padres. Y ahora allí, junto a ellos, a los que sólo conoció de retratos pero sintió tan hondamente en el latido de su sangre, descansa ya Jules Supervielle, último príncipe de los poetas de Francia, Julio Supervielle, el montevideano, como Lautréamont y Laforgue.

RAFAEL ALBERTI

REQUIEM PARA JULES SUPERVIELLE

Esos brazos de hojas que escapan a su tronco,
esas manos plumosas de las que vuelan pájaros
esa voz de marino,
¿quién no los reconoce en su paso hacia el cielo?

Bocanadas de estrellas
sustraídas al aire de Passy,
porciones de caricias y tuteos apenas formulados
se adherían a tu vuelo.
Queda ahora tu voz en nuestra ceniza con todas sus palabras pronunciadas.
No sólo tu paraíso
sino también tu resina, tus palabras que sangran sobre el mármol
y en las puntas de los dedos,
ese latir hurtado a la herida de un angel.

Tu muerte es apenas un simulacro para sordos.
Después de regalarles a los niños todos los peces de oro
te has quedado dormido de tristeza
en tu jardín de olivos: eso es todo.

La corona era demasiado grande;
al caer en tus hombros, volvióse un collar de pájaros.

De este lado del mundo tus apóstoles se inquietan,
tú lo sabes.
El dolor del elegido conmueve tus raíces.
Y tú dices, nos dices:
Mi cielo, vosotros lo conocéis, amigos de esa tierra;
El de mi nacimiento
con murallas marinas
sin escalas ni dueño.
Os oigo, mis amigos, os oigo.
Me llamáis a mis bosques uruguayos.
Y con los pies retenidos por el limo del Sena
me extiendo hacia vosotros.
Escuchad mis brazadas,
ved mi fosforecencia.

En un patio de color anémona
mi hermana Anita me espera desde hace tantos años
como nunca podría devolverle en caricias.
Las amigas de mis hijas empolvaron sus rostros
y yo presa de un vértigo marítimo,
me extiendo de un extremo a otro de mí mismo
hasta perder del todo mi sustancia arcillosa.
Vuelto por fin Atlántico,
me alargo, me aterciopelo, voy dorándome
y así sencillamente sin que la palabra de Dios se altere para nada,
soy río sin orillas donde para ascender al sol
me esperan vuestros caballos.

GLORIA ALCORTA

LOS POEMAS DE SUPERVIELLE*

No basta nacer poeta; hay que llegar a serlo. Lo demuestran muy bien los primeros versos de Supervielle. Por haber descubierto la infancia (cosa que conviene acreditarle) nuestro siglo ha caído en un infantilismo que sólo quiere valorar en las obras la precocidad. Ahora bien, Supervielle se logró muy tardíamente. Como me escribió un día, con modestia absoluta, partió "de nada", de esa nada a donde llegan tantos que se llaman poetas o pasan por tales. El muchacho de dieciséis años que publica las *Brumes du passé* se cuida sensatamente de rimar singulares y plurales; ni una vez siquiera se equivoca al contar los pies de sus versos; ni el número ni la calidad de los adjetivos están por debajo de lo que el público tiene derecho a exigir:

Dans les vases meurent les fleurs.
Des tristes feuilles satinées
Des roses, montent des senteurs
Fanées.

En medio de los temas convencionales estalla, sin embargo, lo que habrá de convertirse en tal o cual obsesión del poeta logrado. Si los románticos

* Capítulo del libro en prensa *Supervielle* (Gallimard, Paris, 1960).

estaban en lo cierto, si para tener genio bastaba con golpearse el corazón, Supervielle ya era genial en aquellos primeros tiempos. La muerte de sus padres lo atormenta, y también la muerte de los africanos, los pobres boeros que se resisten a Inglaterra. Con todo, de ello no resultan más que frases rimadas.

Supervielle es tan consciente de sus puntos débiles, que el *Choix de poèmes* publicado en la Argentina durante la guerra excluye todas las obras de sus primeros veinte años. De haber procedido como Thierry Maulnier en su *Introduction à la poésie française,* habría podido salvar algún verso que ya es puro Supervielle:

Le lait bleu de la lune et le miel des étoiles

o bien —pues la luna lo inspira—:

La lune, au loin, n'es plus qu' un peu de laine morte.

Lo cierto es que Supervielle sólo se realizará plenamente a fines de 1930, con *Le Forçat innocent,* primera colección de versos desde *Gravitations.* Sin embargo, en el otro *Choix de poèmes* que publicó Gallimard en 1947, Supervielle rehabilitó varios textos ya publicados en *Débarcadères.* Sin duda hizo bien, porque en ellos vemos muy claramente de dónde parte, a dónde va:

Paroares, rolliers, calandres, ramphocèles,
Vives flammes, oiseaux arrachés au soleil,
Dispersez, dispersez, dispersez le cruel
Sommeil qui va saisir mes obscures prunelles!

La repetición algo forzada de "dispersez" nos devuelve a los primeros poemas; la belleza un poco chillona, un poco exótica de los nombres de pájaros nos recuerda oportunamente que Supervielle, poeta francés, es también agregado cultural de la República del Uruguay en Francia. Pero aparece el verbo "saisir", que será el título de una colección y una de las claves de la obra.

Le Forçat innocent, de 1930, está dedicado a Jean Paulhan. Supervielle nunca ocultó lo que debe a los consejos, a las exigencias de ese crítico y, en general, al espíritu que era entonces el de *La Nouvelle Revue Française.* Quien compare la evolución de la poética de Supervielle entre 1922 y 1934 a través de las variantes de sus poemas (Lotte Specker, que estudió las variantes de *Gravitations*; Tatiana W. Greene que, en su *Jules Supervielle,* examina el conjunto de las variantes, inclusive las de las colecciones tar-

días como *Naissances* o *L'escalier*; yo mismo, por fin, que me he ocupado de las variantes de *Débarcadères* y de *Gravitations*) llegará a las mismas conclusiones. Lotte Specker observa que la imagen se hace más concentrada, que Supervielle añade muy pocas veces y suprime con frecuencia, que los poemas de forma fija casi nunca son reelaborados, mientras que los poemas escritos en los llamados "versos libres" suelen variar por completo. Para terminar su estudio de las variantes, Tatiana W. Greene señala que Supervielle "apunta a la claridad y se propone evitar toda ambigüedad ... según la estética desarrollada en *En songeant à un art poétique*". Por mi parte, al estudiar las variantes antes que esos dos universitarios había llegado a conclusiones semejantes, quizá algo más precisas. Cada vez que, desde 1922 hasta 1934, Supervielle reemplaza una palabra, una expresión, lo hace para reemplazar lo vago por lo preciso, lo difuso por lo conciso, el giro rebuscado por el simple.

Además de la precisión, la sencillez pasa siempre a primer plano. Entre "mille moutons belant de vieux clairs de lune" y ese mismo número de animales "usé par les clairs de lune", entre una "bouche immensifiée" y la que es lisa y llanamente "immense", entre "la lucarne d'une Hypothèse" y la "petite lucarne" que acaba reemplazando a esa extraña arquitectura, entre "un vieux croûton de sommeil" y nada, ¿quién no prefiere el texto de los últimos *Débarcadères*? Progreso en idéntico sentido a través de las *Gravitations*: a las "mains marines d'écume" de 1925 prefiero sin inquietud las "mains d'écume marine"; a las "ténèbres fabricantes de l'oubli" las tinieblas, siete años posteriores, "où se développe l'oubli". Supervielle ha llegado a comprender por fin que se equivocaba al repetir dos veces, tres veces una misma palabra, como para darle fuerza, cuando tal repetición no hacía sino diluirla. A partir de 1932 desaparece ese reflejo:

Sans parvenir, sans parvenir
Sans parvenir à se défaire

se concreta en

Sans parvenir à se défaire.

Supervielle no es, desde luego, un dogmático; pretender que su poética toda sólo tiende a restaurar una métrica regular sería traicionarlo. Hasta las últimas series de poemas hemos de verlo componer, según las circunstancias, poemas más o menos rigurosos. Pero lo subestimaríamos si no demostráramos que en él la sujeción a la forma embellece casi siempre la poesía, y casi nunca la atenúa o destruye. Citaré dos ejemplos; uno de ellos se refiere a un verso, el otro a un volumen entero:

Et le tigre me voit tigre, le serpent me voit serpent
Le rat musqué s'approche de moi, tourne autour de mon pelage.

escribía Supervielle en 1925, en *Le Survivant*. Siete años después, los versos dicen

Et le tigre me voit tigre, le serpent me voit serpent
Chacun reconnait en moi son frère, son revenant.

El segundo verso de la primera versión, por lo menos en la primera parte, apenas tiene un ritmo perceptible; en la segunda edición aparece un verso de catorce sílabas, igual al precedente y compuesto, según las leyes del verso francés, de yambos, anapestos y peones. ¿Y qué agrega al sentido el segundo verso de la primera edición? El complemento de un nuevo ejemplo, no más importante que el primero. En la edición corregida, Supervielle formula un axioma de psicología fantástica. Además los dos versos del primer texto no riman; siete años después componen unos pareados a la vez rítmicos y ritmados cuyo vigor enriquecido da más fuerza al nuevo sentido. No menos convincente es la conclusión que se impone a quien ha estudiado a fondo todas las correcciones de los poemas de las primeras *Gravitations*: si un poema ritmado o rimado revela en 1932 retoques importantes o abundantes, todos se relacionan con la disposición de los versos y las estrofas y, por consiguiente, sólo con el detalle. En cambio, la mayoría de los textos construidos con "versos libres", en versículos o en prosa recortada, se vuelven irreconocibles: desaparecen páginas enteras, algunos poemas se dividen por escisiparidad y los detalles estilísticos, que varían esencialmente, descubren la confusión de quien no sabe a qué disciplina obedecer.

La obra subsiguiente de Supervielle ilumina esta verdad. Aun después de 1934, aun en plena madurez de su genio y de su oficio, Supervielle se relee, se corrige pacientemente. Estúdiense sus manuscritos: los diez, veinte, treinta estados de una estrofa; y todas sus vacilaciones de una edición a otra. Se comprenderá así que la facilidad es una conquista muy dura y que ese canto —de que suele acusárselo—, el canto de Supervielle el zanfonero, como se dice, resulta a veces de vagos borborigmos.

Edificante, pues, la historia de este poeta salido casi de la nada y que, sin sacrificar a las modas, sin adscribirse a las escuelas en boga, consigue lograrse. Edificante, ante todo, porque reconcilia trabajo e inspiración. Supervielle ha descrito con demasiada precisión ese fenómeno para que podamos dudar del provecho obtenido gracias a él; pero tenemos cien manuscritos, cada uno con más tachaduras que los demás, para demostrarnos que sin trabajo, la inspiración siempre ha de ser incapaz de un

poema. Al revés de todos nuestros románticos, Supervielle tuvo el valor supremo de admitir que una obra no puede fundarse únicamente en los momentos de éxtasis. Solicitado a un tiempo por la confianza que, confiesa, otorga a la espontaneidad, y no sé a qué fuerza (quizá él mismo no lo sepa con claridad) más poderosa que el instinto en la cual encuentra una incitación constante a desechar, "anarquista literario" en el punto de partida y "clásico" en la meta, Supervielle reinstaura al poeta en una complejidad durante demasiado tiempo sacrificada ya a la inspiración, ya a la ilusión de que la forma, por sí sola, puede crear poesía. Después de los desesperados intentos de Rimbaud y Mallarmé, persuadido aquél de que no es posible ignorar el rigor sin cortejar la locura y crearse una lengua autónoma, y resignado éste a celebrar el horror de la página en blanco, con la santidad (cuando no la vanidad) de la escritura, después de los extremismos —útiles contra las academias, pero fatales al genio— de la escuela superrealista, un poeta, por fin, desdeñoso de recetas y también de sortilegios, acepta sencillamente su grandeza involuntaria y la servidumbre voluntaria que le señalan los deberes de su oficio.

Supervielle, o el remedio a Rimbaud. En el número de homenaje que le dedicó *Regains* en 1938, varios lo sentíamos y lo publicábamos: "Hay una herida que sangra desde Rimbaud y que Jacques Rivière pensaba cerrar con los dogmas católicos; ha aparecido Supervielle, no para cerrarla, por cierto, pero sí para transfigurarla y consolarnos", escribía André Bellivier. Y Lucien Becker: "Ha iluminado nuestro camino, nos ha salvado dando el golpe mortal al superrealismo *psicológico* en cuya atmósfera nos hemos debatido durante años. Y me pregunto si no es la aparición de Supervielle lo que ha hecho desaparecer en Eluard todo cuanto suponían de gratuito, de complaciente algunas de sus actitudes." Y Armand Robin, el anarquista: "Desde hace mucho tiempo sangrábamos con las llagas de nuestras criaturas; la poesía de Rimbaud sobre todo, esa pesadilla de un patriarca trágico, nos incitaba a abstenernos de la infancia. Tan definitivamente muertos y despojados hasta del último jirón de humanidad estaban esos espíritus muy fatuos, que al día siguiente de la guerra olvidaron esto: si debemos venerar a tal punto las palabras es porque ante todo las cosas son hermosas."

"En cada poema de Supervielle vacila al menos la virtud de un agua frágil, de un cielo trémulo de aurora, de un claror amenazado de sombras. Amar la fragilidad del mundo es renacer a él, amar en las palabras su fragilidad es renacer a la poesía." Casi veinte años después, Alain Bosquet dirá lo mismo, poco más o menos, en el *Hommage à Supervielle* que escribió para *Combat* (13 de mayo de 1954): "Ha venido usted a decirnos que todo es maravilla, desde este pedazo de pan enmohecido hasta los cometas que no hemos de ver. Ha trasformado usted nuestro miedo en

fascinación nuestra existencia en sorpresa perpetua, nuestra muerte en enigma perfumado. ... Sí, todos nos hemos reconciliado para siempre. ... Éramos pequeños: usted nos ha hecho maduros con la dulzura y la dignidad." Igual sentimiento en Max Pol Fouchet, a propósito del famoso *Hommage à la Vie:* "Mediante la sola vecindad de lo invisible y su definición en poesía un poeta nos libera de la nada." Cuántos otros podría citar aquí —como para justificar de antemano el subtítulo: *Un anti-Rimbaud a propósito de Supervielle* (en el *Express* del 21 de junio de 1955)—, que agradecieron al poeta que les hubiera exorcizado todos los fantasmas rimbauldianos.

Con Michaux, que se aventuró mucho más lejos hasta el *Lointain intérieur,* Supervielle me parece entre todos los poetas franceses el que mejor habló del cuerpo y de la carne. No sólo de las formas y los gestos, los rostros y las manos, sino también de toda esa "sangrienta caballeriza" de las vísceras, de las mesetas tintas en sangre, de los nervios y de las arterias en cuyo cruel ámbito el "corazón, nuestra patria", quiere batirse y debe debatirse. Dotado de un corazón siempre enfermizo, Supervielle, como para justificar la frase de Pascal sobre esa debilidad del hombre que le permite inventar el laúd, debe a su salud endeble algunos de sus versos más hermosos y el habernos guiado por el "paisaje humano":

Et comme un voyageur qui arrive de loin
Je découvre un intrus en mon paysage humain.

Hace más de treinta años que Supervielle gira en torno de su corazón: desde los *Poèmes de l'humour triste. Le forçat innocent* vuelve a explorar esas "regiones salvajes":

Hauts plateaux faits de sang
Epaisseurs interdites.

A medida que pasaban los años y se hacían más urgentes el pensamiento y después la obsesión de la muerte, más profunda se hizo la conciencia del cuerpo: huesos, nervios, sangre.

Ecoutez, obscurs huméius,
Les ténebres de chair sont douces
Il ne faut pas songer encore
A la flute lisse des morts.

Los homóplatos de Rimbaud sólo entraban en el verso para escandalizar. Vértebras, flujo sanguíneo: súbitamente Supervielle los impone a la poesía, y es el suyo uno de los poemas más hermosos del francés:

Quand dorment les soleils sous nos humbles manteaux
Dan l'univers obscur qui forme notre corps,
Les nerfs, qui voient en nous ce que nos yeux ignorent
Nous précedent au fond de notre chair plus lente.
Ils peuplent nos lointains de leurs herbes luisantes
Arrachent à la chair de tremblantes aurores.
C'est le monde où l'espace est fait de notre sang;
Des oiseaux teintes de rouge et toujours renaissants
Ont du mal à voler près du coeur qui les mène
Et ne peuvent s'en eloigner qu'en périssant
Où l'on périt de soif près de fausses fontaines.
Et nous allons ainsi, parmi les autres hommes,
Les uns parlant parfois à l'oreille des autres.

Un superrealista yugoeslavo a quien recitaba yo este poema para conquistarlo al amor de Supervielle —y al cual, en efecto, había emocionado el principio, según comprobé—, se echó a reir cuando oyó los últimos versos, que juzgó prosaicos, discursivos, en suma "pompier". Ahora bien, para mí, la sencillez deliberada de esos dos versos, si nada agrega a la belleza del poema —considerando que el poema está cargado de imágenes—, le da una dulzura, una inquieta fraternidad a la cual me confieso sensible. Por prisionero que esté en su carne atenta, por atento que esté a su carne prisionera, el poeta desea ser un hombre *entre* los demás y, mientras le sea posible, *como* los demás.

Pronto hará sesenta años que Supervielle escribe, y siempre se ha probado y se ha querido solidario de todos los humillados, de todos los que sufren. Desde su primer librito, tomó partido contra los opresores de los pueblos esclavizados: cuando Inglaterra intentó aplastar a los boeros, escribió para ellos *Le Commando, à Krüger.* Comprendió claramente que la guerra de España era un preludio a cosas aún peores:

Un son plus triste de guitare
Que s'il venait des doigts d'un mort
Et s'achemine vers le Nord.

En marzo de 1939, cuando "la guerra ya palpa nuestros corazones en la sombra", no puede "mirar nada sin enrojecer". Después de junio de 1940, aparecen en Buenos Aires los *Poèmes de la France malhereuse,* que a través del Atlántico son eco del *Crève-Coeur* de Aragon. La poesía susurrada, la sublime familiaridad que ha conquistado contra las normas de las escuelas y los estallidos de la pasión lo preservan de esa grandilocuencia contra la cual no siempre se defendieron bien los demás defensores de

la desdichada Francia: una imagen simple, pero que ya es la misma de París, y ahora estamos en la poesía:

O Paris, ville ouverte
Ainsi qu'une blessure.

¿Una imagen refinada, quizá, nos gustaría más? Escuchémosla:

Voulant rester secrète
Au milieu du danger
S'éteint quelque merveille
Qui préfere mourir.
Pour ne pas nous trahir
En demeurant pareille.

Esta guerra, que Supervielle, como todos nosotros, aguarda todos los años desde Adolfo Hitler, esperaba conjurarla, maravillosamente, mediante a una *Prière à l'Inconnu:*

Je voudrais, mon Dieu sans Visage et peut-être san espérance
Attirer ton attention, parmi tant de ciels vagabonde,
Sur les hommes qui n'ont plus de repos sur la planète.
Ecoute-moi, cela presse, ils vont tous se décourager.

Aún persistía cruelmente en él el recuerdo del tren de heridos en la otra guerra.

Este pacífico, bastante amigo de las vacas y los corderos para comprender hasta el candor de nuestros vegetarianos, es también pacifista; pero sus aires forasteros lo hacían un pacifista que sabía muy bien que una paz hitleriana es peor que toda guerra, y así escogía la Francia Libre. Si la paz se daba realmente a los hombres según su buena voluntad, el universo de Supervielle no aceptaría nunca la guerra. Hasta las montañas son en él de buena voluntad: "Por aquí, miradme —grita el monte Ararat a los animales del Arca—: soy una montaña de buena voluntad." Las propias bombas se convierten en B.B.V., *Bombes de Bonne Volonté:* silenciosamente distribuidas por papá Noel según los planos de un inventor, reconstruyen, en la noche del 25 de diciembre, después de la guerra del 39, todo lo que habían arrasado o matado las otras bombas, las B.M.V, supongo, las *Bombes de Mauvaise Volonté.* "Toda mi obra es pacifista", me decía un día Supervielle, y es verdad. El elogio del guerrero Bolívar sólo ocurre en la medida en que ese soldado fue el Libertador. En noviembre de 1956, cuando los estudiantes y los proletarios

húngaros debieron ceder a los tanques rusos, una vez más, infaliblemente, estuvo con los oprimidos, porque no en vano es el autor de *Bolívar.* En Budapest circuló un opúsculo, traducción de un poema que había compuesto en honor de los insurrectos, y que apareció en Francia, en el *Figaro Littéraire* del 19 de enero de 1957. *A nos amis Hongrois:*

Pendant que la planète
Avec tous ses pays
Tourne cruellement
Autour de sa Hongrie
Montagneuse, saignant
Pour les cinq continents
Votre sort détestable
Fait de nous des coupables
Comme pour comparaître
Devant un juste Maître
Avec son tribunal.
Nous ouvrons nos fenêtres
Dans le jour qui fait mal,
Nous qui no pouvons rien
Vous qui manquez de tout.
Nous qui ne pouvons rien
Que nos mettre à genoux
Nous qui no croyons pas
Nous qui prions pour vous.

¡Curioso hombre, tan inclasificable en política como en poesía o en metafísica! "Es poéticamente como hablo de Dios —declaró Supervielle a Pierre Lagarde, cuando apareció *La Fable du monde*—. Soy de familia católica, pero no practico desde mi primera infancia. Hasta he perdido el recuerdo. Mi espíritu es religioso, sin embargo, a su modo. El Dios que aparece en mis poemas, si tiene un trasfondo debido al atavismo, es un Dios de poeta." No, ningún teólogo católico podría pretender que el Dios de Supervielle, ese Dios "très atténué" de las hojas y las ramas, ese Dios "raturé, invalide en quelque sorte", ese Dios quizá "avorté" pero "attirant, triste et hostile", se parece a la santísima y augustísima Trinidad. Y en algo más Supervielle no se muestra cristiano: lo que le importa después de la muerte no es un Paraíso de abstracciones, y de esa esencia de esencias que sería el Ser: "La gran tristeza de las sombras provenía sobre todo de que no podían aprehender nada. ... Poseer un pedazo de uña, un pelo, una costra de pan, cualquier cosa, pero que fuera consistente." Un Dios sin rostro ni manos, sin pelo ni pluma, ¿para qué? A pesar de las

esperanzas del asno que, ante el niño Jesús, sugiere discretamente al "hombrecito" que suprimía las costas y hasta las montañas ("La llanura por doquier, ¿no sería cosa para todo el mundo?"), Jesús no será el mediador de Supervielle. Para triunfar de una muerte que llamó en otro tiempo "la Surfaite", por la cual sintió horror, con la cual acabó reconciliándose, nada vale para él lo que una hormiga "y por pequeño que sea", el vapor que sale de un hocico, la aguja de un pino, la lamparilla eléctrica de un pez abismal.

Je voudrais dire avec vous, humbles pattes d'antilopes,
Ce que je ne puis penser sans vos petites béquilles,
Je voudrais dire avec vous, museau fourré du chat-tigre,
Ailes d'oiseaux et vos plumes,
Et nageoires des poissons,
Ce qui sans vous resterait cherchant une expression,
Rien ne me serait de trop,
Ni le bec de l'alouette ni le souffle du taureau,
J'ai besoin de tout le jeu de cartes des animaux,
Il me faut le dix de grive et le quatre de renard,
Et si je devais me taire
Ce serait avec la force de vos silences unis,
Silence à griffes, à mufles,
Silence à petits sabots.

Hasta las figuras de la geometría, que pueden aprehenderse:

La machoire d'un angle s'ouvre
Est-ce une chienne? Est-ce une louve?
Et tous les chiffres de la terre
Tous ces insectes qui défont
Et qui refont leur fourmillière
Sous les yeux fixes des garçons.

Esos son sus mediadores, sus redentores.

A partir de *La Fable du monde* y hasta las últimas series (*A la Nuit, Naissances, l'Escalier, Oublieuse Mémoire*), sin cansarse, sin cansarnos, Supervielle retoma los temas ya dominantes en una obra cuya forma poética varía según las intenciones a veces difíciles de justificar, pero que, presumo, suelen provenir del estado de su corazón o de sus nervios. Desde hace unos doce años, por grave que sea en él la meditación de la muerte, el humorismo y la picardía no pierden en él sus derechos. Así, el reciente *Bestiaire humain:*

Quand le cerveau gît dans sa grotte
Où chauve-sourient les pensées

. . . . . .

Quand les chats vous hantent, vous hantent,
Jusqu'à devenir chats-huants.

y entonces, oh maravilla, la repetición cincuentenaria se justifica por fin plenamente:

Quand les chats vous hantent, vous hantent.

Hasta su último hálito, Supervielle seguirá siendo el que no se avergüenza de divertirse, el que inventó el *esbaco,* la *tuvoire* y el que debe a la obsesión de la *Glycothymoline* el *blicotimoli* de uno de sus buenos salvajes. Al mismo tiempo que se reconcilió para nosotros con la muerte, o sea con la vida, me habría gustado que Supervielle se reconciliara del todo con las formas poéticas y que su ejemplo, hoy tan caro a tantos jóvenes poetas, los alentara a no avergonzarse de componer obras no ya académicas, sin duda, pero constantemente regidas por todas las leyes que concurren a hacer la poesía francesa. ¿No es él quien decía, en octubre de 1946: "Pienso cada vez más en la coherencia, en la plausibilidad del poema, en los hallazgos que, lejos de saltarnos a la cara, se ligan al texto, con todas sus fuerzas"? ¿No es él quien anunciaba a Max Jacob, sin saberlo y a sabiendas, cuando aconsejaba de este modo a su amigo Edmond Jabes: "Vivimos en una época de gran cambio en el arte y creo que no podemos continuar hacia la exasperación, el brillo y el asociacionismo de ideas o de imágenes. La humanidad adquiere conciencia de sí misma, habrá que hablarle en su lengua, y el poeta será el que le hablará con grandeza", o sea con sencillez perfecta. Supervielle, sin embargo, se propone permanecer disponible. Como en 1938, podría decir una vez más, en la plegaria de insertar de sus últimos libros de versos: "No me niego a las diversas tentaciones del verso regular, del verso libro y del versículo; todo depende de lo que tenga que decir."

El anarquista-clásico tendrá la última palabra. Cómo no otorgarle nuestra confianza, ya que cuando lo quiere usa con fortuna recursos tradicionales: en *Fugitive Naissance, une longue lionne à la langue qui luit* combina agradablemente la aliteración en líquidas y la caída sobre las dos íes, esa vocal aguda, luminosa (y Supervielle lo sabe tan claramente que repite la misma caída al final de un verso de *Naissances: naïve la voilà comme une fleur qui luit*). Me gusta también que en el momento *où l'on périt de soif pres de fausses fontaines,* hacia el final del poema que cito de buen grado como uno de los más hermosos de nuestra literatura, la acu-

mulación de tres efes, al cabo de una frase larga, vacía tan perfectamente los pulmones del hablante que éste siente la angustia de quien perece. Por su jadeo no me gustan menos, gobernados como están por el tema, los pentasílabos de *Plein ciel:*

J'avais un cheval
Dans un champ de ciel,
Et je m'enfonçais
Dans le jour ardent.
Rien ne m'arretait
J'allais sans savoir,
C'était un navire
Plutôt qu'un cheval,
C'était un desir
Plutôt qu'un navire,
C'était un cheval
Comme on n'en voit pas.

Conozco a quienes alardean de expertos en poesía sin que Supervielle los haya convencido aún de su genio. Mientras unos le reprochan que se rebaje a los metros regulares o busque una nueva poética, otros lo acusan de poemas, en efecto, harto medrosos, y cuya necesidad no es siempre evidente. Demasiado "pompier" para los superrealistas, demasiado difícil para los lectores de *Toi et moi,* "se divierte —me decía una vez un crítico—: no es, *pues,* un gran poeta". ¡Hermoso pecado!

Huérfano, enfermo, acosado por la muerte, diviértase Supervielle en su obra y rinda a la vida —a costa de algún discreto sufrimiento— un homenaje perpetuo; cierre así la herida que Rimbaud nos había infligido: todo ello basta para alimentar nuestro afecto, nuestro reconocimiento.

¿Y cómo escatimarle una admiración que pocas personas niegan ahora a quien, contra todas las razones que tenía para fracasar (demasiada facilidad y algo de academismo al principio; después, la tentación del exotismo; casi siempre la de la anarquía), se desasió lentamente de las leyes aprendidas, pero sólo para inventarse otras más nuevas, más eficaces? ¿Cómo no admirar a quien, sin procurarlo, nos ha demostrado que si la inteligencia no se confunde con la poesía, sin la cruel inteligencia no existe poesía tierna?

Sí, alguien puede ofrecernos cantos más puros; alguien puede hablar con voz más intensa, con acento más altivo; alguien puede cortejar más de cerca la locura. Pero entre los poetas de hoy, ¿quién es más completo, más templado, más humano?

(Traducción de Enrique Pezzoni) ETIEMBLE

NAVIDADES*

"¿Por qué habrán puesto las fiestas de fin de año todas juntas?" me preguntaba a mí misma desde que comencé a diferenciarlas. Antes habían sido días, o uno solo muy largo, en que se comían más cosas dulces que lo habitual y por las mañanas aparecían juguetes nuevos. Muy al comienzo las pasábamos en la chacra, y ahí en un cuarto de paredes encaladas, piso de tablones chirriantes y ventanas con rejas, dormitorio de una tía-abuela y su hija, se fija mi primer recuerdo: los ojos de espanto y las exclamaciones y ademanes de horror de la hija cuando me comí con cinta y todo uno de esos animalitos de chocolate para colgar en los árboles de Navidad que ella me había dado a escondidas de mamá. En mi gula yo no advertí haber engullido —así decía Merceditas— ninguna cinta, pero en seguida me la imaginé celeste y blanca, aunque quizá fuera la tricolor francesa porque en aquel tiempo, en casa, todo chocolate era Suchard salvo cuando recubría tabletas de menta en que era Cadbury.

Tendría cuatro o cinco años entonces, y si la proximidad de una fiesta y otra me parecía rara era porque no creía que "caían", como decían los grandes, sino porque ellos mismos las habían puesto así por alguna razón que yo quería comprender sin lograrlo. La convicción de que todo dependía de las personas mayores luchaba también en mí contra el deseo de creer que eran el Niño Jesús, los Reyes Magos o el Viejo de Navidad quienes traían los juguetes. Nunca confié estas dudas a mis padres. Tampoco a mis hermanas: tanto mejor si para ellas era verdad lo que para mí no lo era, pero, por momentos, me parecía que todos nos hacíamos mutuamente una comedia. Mi discreción no estaba exenta de interés: ¿qué si al confesar la incredulidad me quedaba sin regalos? A la vez, quizá para disculparme a mí misma, me negaba el derecho a desbaratar un juego que parecía hacer felices a cuantos en él entraban.

Mis padres, al fin y al cabo, nunca me habían preguntado si creía en las hadas. Yo estaba plenamente segura de que sabían que no creía en ellas, ni de que era preciso creer para que me gustaran los cuentos en los que al toque de una varita lo feo se trasforma en lindo y se obtiene todo sin el menor esfuerzo. Sin ese esfuerzo al que nos obligaban, repitiéndonos, no bien se aproximaban las fiestas: "Si se portan mal el Niño Jesús no les va a traer nada"; "Si haces esto los Reyes Magos van a pasar de largo"; o con el tono de la niñera criolla: "Ya verán, ya verán, sigan mortificando ¡ y caca les dejarán los angelitos!"

* Capítulo de un libro de recuerdos.

Esa poca precisión de los mayores y sus contradicciones en cuanto a la identidad de quienes dejaban juguetes en nuestros zapatos, apuntalaba mis dudas. Muchas noches traté de mantenerme despierta para saber definitivamente a qué atenerme, o más bien para "pescar" a mis padres cuando los oyera acercarse sigilosos a los botines abiertos como bocas hambrientas en las que, sin embargo, no podría caber la carretilla, la cocina completa, o cualquiera de esas cosas de mayor tamaño anotadas en las listas dictadas a papá para que él las mandara a ese cielo de blandas nubes nacaradas a donde no sé cómo llegaría el cartero.

Nunca logré vencer el sueño: fueran quienes fuesen los que traían los juguetes, eran duchos en adivinar el instante en que ningún ruido podría despertarme. Despertábamos cuando, combinados, el canto de los pájaros, el cloquear del gallinero y el sol a través de las persianas saludaban un nuevo día. Descalzas, en camisón, corríamos a la salita contigua, que ahora llamarían *living-room,* pues ahí, entre olor a jazmín y arrullo de torcazas, se pasaba mi madre cosiendo las horas de la siesta, y mi padre, leyendo, los domingos con lluvia.

Sobre el piso, adosados a muebles o paredes, apartado un montón del otro, los juguetes rodeaban los zapatos como si éstos, en vez de ser recipientes, hubieran sido imán o pararrayos. También dentro o en torno a los botines de los grandes había cajas envueltas en papel de seda, paquetes bien hechos, libros, un estuche de cuero... Entonces yo comprendía por qué las tardes anteriores, al volver de la ciudad, papá, en lugar de bajarse del *break* frente a la puerta, lo hacía seguir hasta el galpón del fondo.

La novedad, un año, fue el laurel rosa que, en pleno jardín, a falta de pino, engalanaron con guirnaldas plateadas, esferas de vidrio coloreado y velitas mientras a nosotras nos habían alejado en la inevitable caminata de la tarde. Colgaban también de las ramas del arbusto esas medias de tul de color, con tanto apresto que aun después de vaciadas de sus inesperados juguetes conservan su forma de bota. En cada una de ellas había un par de *crackers,* y cajas de cartón llenas de esos cohetes *made in England* (si las habría visto en la vidriera del "almacén inglés") rodeaban el pie del laurel para colmo de mi tortura. Yo hubiera deseado estar sola para poder abrir su envoltorio acresponado y sacar el anillo de oro y el gorro de papel, sin tener para ello que oír el estampido. Pero esto no se podía: apretaba, crispada, un cabo de la tirita entre el pulgar y el índice, cerrando los ojos, resistiendo —a veces en vano— a la tentación de soltar todo y disparar a donde no se oyera el chasquido con olor a ceba que, aunque menos ruidoso que el de un látigo, *yo lo sabía,* y esto era lo malo, provocado por una explosión. ¿Qué desplazamiento del aire, qué inasimilable onda sonora me infundía el terror inexplicable, ciego, que años más tarde en la playa de Mar del Plata, no bien comenzaban las bombas de algún

festejo, me hacían enterrar la cabeza en la arena, y el que luego, en Heidelberg, avanzando desde el castillo en ruinas, todo luces cambiantes en la montaña negra, todo estallar de fuegos artificiales sobre las aguas del Neckar, me mantuvo con una oreja pegada a la alfombra del coche y la otra apretada hasta el dolor con la palma de mi mano?

No lo sé, pero sé que sin el estruendo que las acompaña nada me hubiese gustado más que las flores de luz, las ruedas de fuego, las cascadas de chispas que se abren, giran y caen en la oscuridad de la noche. Pertenecían al orden luminoso y trasparente de las piedras preciosas que Simbad encontró en tierras fabulosas, del estereoscopio con sus jamás repetidas simetrías, de las placas de la linterna mágica, más mágicas en la mano que cuando proyectadas, del verdor tembloroso de una espesura...

El árbol de Navidad —aunque no fuera árbol sino arbusto, y no abeto sino laurel— pertenecía en parte a ese orden y en parte al de las cajas de acuarelas o de los lápices de colores, al de las láminas con mariposas, caracoles o gemas en los libros de historia natural y al de las calcomanías, esas como primas de las placas de la linterna mágica. Y porque las velitas del árbol se consumían, se quebraban al menor toque sus esferas de vidrio, y sus guirnaldas de plata se marchitaban, yo lo clasificaba también entre las cosas que me fascinaban por efímeras: las pompas de jabón, el vuelo del colibrí, los colores del prisma, las alas de los aguaciles, la telaraña cuajada de rocío, la luz intermitente de las luciérnagas...

Las luciérnagas, a lo lejos, rodeaban de chispas frías al laurel de Navidad, centrándolo en un círculo que se borraba no bien se encendían las luces de bengala y esas que son como un gran vilano centellante, estallante, crepitante y que luego, al apagarse, nos dejan entre los dedos un alambre con un gusano de carbón en la punta.

Todas estas luces y destellos se reflejaban en los ojos redondos de Benito, el chico negro que iba a casa a vender gallinas. Aparecía cerca del mediodía y casi siempre alguien lo invitaba a almorzar, pero ignoro si ese alguien le indicó, o si él lo decidió espontáneamente, que su "asiento" era el umbral que unía un pasillo con luz de claraboya al comedor llamado "de los chicos", todo penumbra a esa hora tras las persianas cerradas. Adosado al marco de la puerta, apoyado el plato sobre sus piernas extendidas, comía sin gula, sin prisa y sin mirarnos. Nosotras, aunque contagiadas por su silencio, no le sacábamos los ojos de encima. "Comé", "mascá", "tragá" nos ordenaban cuando por mirar su cabeza de bocha, la mano que asía el tenedor por los dientes o el interior de sus labios rosado y liso como el de un caracol marino, dejábamos el bocado inmóvil en la boca.

La impavidez de Benito, su parquedad al contestar a los mayores y su absoluto desinterés de participar en nuestros juegos que observaba con aire distante, le conferían un aire de superioridad que llegó a su punto

máximo cuando, junto al laurel de Navidad, al ir los mayores ensartando en sus dedos todos los anillos de oropel sacados de los *crackers* y al colocar sobre su mota una áurea corona, lo convirtieron en un pequeño Rey Gaspar que hubiese dejado su camello descansando en el bosque cercano.

A pesar de sus dedos tiesos de sortijas se las ingeniaba para secundar a papá en la difícil tarea de ir desdoblando, sin arrugarlo ni romperlo, el papel de seda que, en cascos, formaba un gran globo con colores de bandera. El *montgolfier* se inflaba sosteniéndolo en vilo, haciéndolo girar para que la llama de su hornacina lo redondease sin incendiarlo. Pronto el globo era una especie de pulpo sin tentáculos que, arisco, intentaba zafarse de las manos que lo retenían. Luego, suelto, como asombrado de estar libre, vacilaba unos instantes entre subir y bajar, para en seguida, oscilando como cuerpo borracho, alejarse hacia el centro del lago. ¿Quedará preso en las ramas de un sauce? ¿Arderá entre las agujas de las casuarinas? No: se orienta, busca en el aire una senda invisible y hallándola sube, sube sereno por sobre las altas copas del monte y subiendo se aleja en dirección opuesta a la Cruz del Sur. Antes de que lo perdiéramos de vista, otra forma traslúcida con distintos colores tironeaba por soltarse de las manos que la retenían.

Las voces resonaban nítidas en el jardín circundado en tres partes por altas arboledas y en una cuarta por el lago. Las voces cruzaban el lago y rebotaban desde la orilla opuesta. Las voces individualizaban a cada una de las formas blancas que se movían en torno a los canteros diseñados en arabescos como de alfombra, o caminaban por senderos serpentinos cuya tosquilla color de tiza crujía como hueso seco. En el aire húmedo que olía a rosas, jasmines del cabo, oleafragans y tosca mojada se aspiraba de pronto la fragancia fresca, sutil, casi invernal de las siringas.

Poder estar en el jardín bajo las estrellas era otro regalo de Navidad. Esa noche comíamos más tarde que lo habitual y en el comedor grande. Nuestras cabezas apenas sobrepasaban el nivel de la mesa larga. Nos costaba resistir la tentación de apoyar el mentón sobre el mantel de hilo adamascado, que olía a almidón y sol de mediodía, y era distinto, tan distinto del hule pegajoso que cubría la mesa de "nuestro comedor", esa noche también con mantel pues ante ella festejaban la fiesta la *nurse,* la *Fraulein,* el ama de llaves y otras personas que eran casi de la familia aunque no del todo, pero que por serlo "casi" no podían comer en la mesa ruidosa de gritos, discusiones y risotadas a la cual se sentaba el resto de las personas encargadas de que la casa marchara con su ritmo normal. En este un tanto anárquico ritmo —lo advertí medio siglo más tarde— la casa, como la sociedad de la cual era parte y hechura, se dividía en tres clases: la alta, la media y la trabajadora.

Mucho se habrían asombrado los doce o catorce comensales de la mesa

principal —abuelos, padres, tíos, alguno que otro huésped— si alguien les hubiera explicado el sentido de aquella decisión. Ellos, y esto lo recuerdo bien porque, con pocas variantes, el tema surgía Navidad tras Navidad, comentaban el origen de cada plato: el pavo relleno con castañas, era francés; el budín con frutas abrillantadas, inglés; italiano, el pan dulce; alemanes los de miel y gengibre (picantes y recortados en forma de corazón o de deshollinador); españoles los turrones, las frutas secas, las almendras garrapiñadas, la sidra; chilenos solían ser los vinos y del Brasil llegaba la infaltable guayaba. Lo único indiscutiblemente argentino era el asado. "Esta carne es única en el mundo", decía alguien, no siempre la misma persona, pero alguien. Los demás asentían complacidos (y el asentir no era común en esa mesa): a cambio de carne como ésa el mundo nos mandaba todo lo otro, en rendido, aunque no gratuito homenaje, al más noble producto de nuestros vastos campos alambrados.

La disparidad de orígenes en nuestros festejos navideños se hacía más patente en la ciudad. Cuando en la tarde de Nochebuena, papá nos llevaba a saludar a su madre, al entrar a su casa de un piso llegábamos a España. Mi abuela paterna, de cuerpo enjuto, nariz afilada y mirada aguda, era tan catalana que me costaba entender lo que decía, parte por su acento, parte por el farfulleo de su boca sin dientes. Siempre de negro —no había visto abuela que no vistiera de luto—, nos recibía sentada en un gran patio con piso de mármol en damero, rodeada de nietos y bisnietos cuyos ojos eran réplicas de los nuestros o viceversa. Esos nietos le pertenecían más que nosotras tres. Que vivieran o no en esa casa, eran sus naturales habitantes como nosotras lo éramos de la de la calle Charcas. En medio de los primos con sus delantales blancos, nosotras, con vestidos de linón, cinturones de raso celeste y sintiendo incrustársenos entre mentón y cuello el elástico de los sombreros de paja de Italia, estábamos de visita. Papá no: él era el mismo en una casa y en otra. Sólo cambiaba el contenido de sus bromas: a su hermana y a sus sobrinas —algunas casi de su misma edad— les hacía chistes sobre la influencia que los curas ejercían sobre ellas, pero debían ser muy sin maldad y muy sutiles estos chistes porque eran recibidos con carcajadas.

Riendo, entre un vaivén de pullas que yo no entendía, pasábamos a ver el "Nacimiento" dispuesto en el extremo del largo comedor. Bajo un cielo azul intenso con su descomunal estrella coluda, el paisaje rocoso, adornado con matas de musgo e inmóviles vertientes de cristal, poblado de pastores y aldeanos, recorrido de burritos y de ovejas, teniendo por centro el pesebre iluminado con luz color de damasco, el "Nacimiento" ocupaba toda la pared del fondo como un gran escenario sin telón.

Siempre me parecía que iba a faltarme tiempo para mirarlo e imaginarme a mí misma caminando por los senderos, metiendo la mano bajo

el frío de las cascadas, enterándome de qué llevaban los campesinos en sus cestas o en las árganas de sus borricos, hurgando, con aquiescencia de ellos, en los cofres donde los Reyes Magos trasportaban sus rutilantes presentes, mientras en la luz color damasco que iluminaba al Niño, los santos y los camellos, yo "olía" un aire impregnado no sólo de incienso y mirra sino también del exhilarante olor a pesebre: leche, bosta y heno mezclados.

Sumergida en un mundo que mi imaginación movía, caía al del comedor y era éste el que me parecía espectral: la mesa ya tendida pero aún sin comensales en torno y débilmente iluminada por la luz gris del anochecer no invitaba a demorarse en torno a ella a pesar de que manos generosas, sorteando cristales de toda forma, tamaño y color, hacían surgir de su superficie, en la semipenumbra, dulces que sugerían tierras de sol, vergeles y palmeras.

La casa en que España persistía sin interferencias extrañas era para mí como del pasado y como imaginaba las casas provincianas. Supongo que así debía verla también mi madre, educada en un ambiente que se consideraba a sí mismo muy cosmopolita y poco español. Ni frívola ni snob, pero convencida de que todo cuanto hacía agradable y cómoda la vida diaria provenía de una Europa reducida a Francia, Inglaterra y Alemania, la atmósfera un tanto austera de la casa de su suegra, en la cual, por ignorarlas y por centrar su interés en otras cosas, nadie aludía a las personas que ella conocía, debía resultarle a mi madre un tanto conventual. Además —esto lo he deducido después— debía de causarle un para ella inexplicable desasosiego comprobar que otras personas tenían derecho a ser queridas por papá y a quererlo. La familia era para ella la de su casa. Hasta la de su propia madre quedaba fuera de su círculo afectivo. Y aunque el cariño y la admiración por su "Tata" no tenían límites, sabía muy poco de la corta familia de él: decía "la madre de mi tata" o "la tía de mi tata" sin que yo recuerde que, salvo a una Águeda, las mencionara jamás por su nombre. Si en esas familias de su sangre quería a algunos, el afecto era de orden amistoso. En cierta manera, ella elegía a sus parientes. En cuanto a las relaciones las consideraba como una herencia trasmitida de generación en generación, pero por las mujeres.

Casado con una lejanísima parienta de mi abuela materna y cliente del Tata era el banquero de origen nórdico a cuya casa nos invitaron una víspera de Navidad. Situada en una de las barrancas de Belgrano, la casa, por tener torre almenada, *vitraux* y cierta mampostería con gárgolas y flores, me parecía un castillo o una fortaleza que, desde gran altura, dominaba una montaña con sus árboles, sus caminos en declive, sus oscuras malezas.

A pesar del gran parque, a pesar de la temperatura estival, colocaron

el pino en el vestíbulo con paredes cubiertas de madera tallada en estilo gótico. Una gran estrella de plata remataba el árbol tocando casi el cielo raso, y el rescoldo de sus muchas velitas, agregado al calor, nos hacía traspirar bajo los vestidos "paquetes". Algunas, rascándonos los muslos escocidos por los encajes, otros, metiendo los dedos entre el cuello almidonado y el pescuezo sudado, nos íbamos adjudicando *in mente* las golosinas y juguetes colgados de las ramas del pino o semiocultos entre sus oscuras agujas, mientras de una pianola-órgano, y de las bocas, con el alma en ellas, de alguna *Fraulein* y sus discípulos, brotaban el *Stille Nacht* y el *O, Tannenbaum* convirtiendo el ámbito del vestíbulo en el de una solemne iglesia protestante.

Después, golpeando las manos, alguien con acento alemán impartía la orden: "ahora, hacer la ronda" o "chicos, a bailar". Debió de ser en ese instante cuando se trocó en gritos el pedido que mi hermana había estado haciendo a mamá, tironeándola de la pollera, mientras las *gemütliche* canciones nos hacían sentir por lo menos ángeles: que le dieran la estrella de plata, la grande, la prendida en la punta del árbol. "No se puede", "callate", "no pidas nada" le imploraba mamá, en voz baja, con la cara arrebatada por un doble bochorno de los cuales el peor se lo causaba su hija que, a los chillidos, agregaba patadas en el piso. "La quiero, la quiero y la quiero", "si está ahí es para alguien", "¿por qué no me la van a dar?" pedía, razonaba, preguntaba mi hermana tirada ya sobre el parquet, golpeándolo con sus zapatos de charol, refregándolo con sus rulos castaños. No recuerdo que la "pataleta" de mi hermana, como la calificó mamá al volver a casa, me diera vergüenza, pero me consta que de no ser por ella posiblemente la fiesta del "castillo de Belgrano" se hubiera borrado de mi memoria. Y sigo preguntándome por qué no le darían la estrella.

Cuatro años después, la fiesta de Navidad se festejó en la calle Charcas: el ataque de poliomielitis sufrido tres meses antes me tenía confinada en casa. Confinada es un decir cuando no se está encerrada entre cuatro paredes: las de casa eran muchas y todas tenían ventanas y puertas altas orientadas hacia tres puntos cardinales. La luz entraba a raudales y las corrientes de aire mitigaban la canícula para una familia que, por suerte, no temía los chiflones. Además, la casa incluía una gran cancha de pelota vasca, abierta al cielo, con el frontón al fondo, cerrada a la derecha por un paredón alto y a la izquierda por un frente interior cuyo piso bajo era la cochera. Los *landaus* al principio, después el auto, cruzaban en diagonal parte de la cancha para ser guardados.

En aquella cancha se realizó la fiesta para "los chicos pobres". La idea fue de mi padre. Quizá se debió a una subconsciente "promesa" para que yo mejorara hecha por su espíritu laico, similar a la que, con espíritu religioso, hiciera mi madre: la de no comer choclos —lo que

más le gustaba— durante ese verano. Aunque, y esto es más probable, al pensar constantemente en mí, en lo que podía faltarme y en lo mucho que me daban, papá pensó en los chicos a quienes mucho les faltaba y nada se les daba.

En un ángulo de la pared-frontón, colocaron el pino de Navidad y a todo su largo la mesa de los juguetes. La otra, cubierta con refrescos, sandwiches, masas y otros dulces, ocupaba todo el vano del portón de la cochera abierto de par en par. Adosada a la otra pared corría una hilera de bancos y sillas. A mí me instalaron en un sillón junto al árbol. Desde ahí observaba los preparativos, para mí lo mejor de una fiesta, entonces, después y ahora. Además, me halagaba que los grandes compartieran ya abiertamente conmigo el secreto de la provenencia de los regalos. Mirando la mesa con los juguetes pensé que para los chicos invitados no podía haber tal secreto. No, aunque alguien se disfrazara de Viejo de Navidad —nadie decía Santa Claus en aquel tiempo— ellos no se engañarían. Es imposible "crear" misterio en el reducido espacio de un rancho y en el hacinamiento de un cuarto de conventillo: y yo ya algo sabía de esa clase de habitáculos. Pero si me faltaba la inocencia de quien ignora la pobreza me sobraba el candor que impide ser consciente de lo que llaman "caridad". Esta palabra, traducida al hecho de dar una ínfima parte de lo que materialmente se tiene, y por lo tanto desvirtuada y encanallada, ni pasó por mi mente ni la oí pronunciar en la fiesta de la cancha.

En cambio, a medida que los invitados iban llegando, se me hacía cada vez más patente la diferencia entre los trajecitos desteñidos y remendados y nuestros delantales blancos recién planchados, entre las mechas, las frentes y las palmas empapadas de sudor y nuestro pelo, manos y caras que olían a jabón fino, entre nuestras flamantes sandalias y los zapatos gastados, descosidos, cubiertos de polvo. Media hora de trotar por descampado, una de tren y otra de tranvía habían puesto en llegar hasta ahí los peones de la chacra y sus hijos. Los otros, mejor trajeados, eran sobrinos de los sirvientes de casa o hijos de sus pequeños proveedores.

Llegó también "el vigilante" con sus nueve hijas. Bajo su casco rematado en punta de lanza, en su uniforme constelado de botones y surcado de correas, el vigilante era un tape de cara chata, pómulos altos y bigote ralo. Lizzie, la niñera escocesa, debió de haber entablado conversación con él en la Plaza San Martín y al enterarse de su numerosa prole y de que vivía en un conventillo cercano, le prometió darle ropa nuestra si él iba a buscarla. Fue una, otra y muchas veces, siempre acompañado por sus nueve hijas, todas con la cara achinada del padre, ojitos chicos y pelo muy lacio y negro estirado hacia atrás. No bien llegaban, en fila de altura descendente, él iba diciendo a cada una y a todas ellas con voz de mando: "Dé la mano a la señora", "dé la mano a la niña", "dé la mano a la niñita"

"dé la mano a doña Lizzie" y así seguido hasta que nueve manos habían apretado otras diez por lo menos. Lo mismo, exactamente lo mismo, al despedirse.

No podría precisar con exactitud la causa del malestar que la ceremonia del apretón de manos, al cual la repetición daba algo de ritual, provocaba en mí. Los otros, los mayores —salvo la buena puritana Lizzie—, comentaban riendo el sempiterno saludo. Yo reía también pero sin ganas: no era la ridiculez lo que me dejaba interiormente destemplada. Otro era el elemento que causaba mi malestar: "el guardián de la Ley" —con su casco, correaje y revólver al cinto— se convertía por propia voluntad, en ese instante e innecesariamente, en el esclavo sumiso que rinde y hace rendir tributo a sus amos. "¿Por qué lo hara?", "¿Por qué lo hará?", me preguntaba a mí misma con una vergüenza que lindaba en la náusea.

Haría ya tres años que el vigilante nos visitaba la tarde en que concurrió, seguido de su prole, a la fiesta de la cancha. Llegó ante mí, y luego de cumplida la ceremonia del apretón de manos, como me veía por primera vez después de mi enfermedad, comenzó a dolerse de ésta con voz cada vez más lastimera, exclamando, "¡Pobrecita, angelito e Dios!"... "Este es un castigo para mí", etc., hasta llegar a secarse los ojos con un enorme pañuelo a cuadros. Había tal desproporción entre mi estado de ánimo y la manera en que él se expresaba, que de pronto me pareció un loco o un farsante al que deberían hacer callar. No era que me molestara su compasión: me molestaba de nuevo lo que en ella entraba de "inferior" a "superior". Helada por dentro, pensé que de haberse enfermado una de las hijas del vigilante, papá no se habría desesperado tanto, y que esto era lo natural, y lo falso, lo teatral y, peor, lo indigno era lo que él en ese momento hacía. Que yo fuera el motivo de sus aspavientos me hizo sentir un bochorno tal que casi me descompuse. Los payasos impidieron que la descompostura llegara a mayores.

Los payasos fueron los anunciadores del pequeño circo que con su bombo, trompetas y platillos sería la gran atracción de esa tarde. La estridencia de la banda, expandiéndose por sobre las paredes y saliendo por el portón de entrada, atrajeron hacia éste a los chicos de los conventillos. Papá los hizo pasar. Entraron a montones, algunos con las caras sucias, otros con el cutis lleno de costrones. Al desembocar en la cancha se paraban en seco: avanzar un paso más hubiera sido perderse la prueba que estaban haciendo los perritos enrulados, o un truco del hombre con frac que sacaba conejos y cintas de su galera, o un chiste del *tony* o una caída del *clown.* Pero aunque clavados al suelo, en todo intersticio del espectáculo sus pupilas se deslizaban hacia las mesas cubiertas de juguetes y golosinas.

El temor de que ni los juguetes ni los dulces alcanzaran para todos comenzó a importunarme como una mosca zumbona impidiéndome gozar

plenamente del circo. Con los ojos trataba de calcular el número de chicos y el de cornetines, matracas, tambores, muñecas, vajillas de cocina, volantes, carritos dispuestos sobre la mesa. De lo comestible no me preocupaba: ya alguien había salido hacia la confitería más cercana; ya alguien volvía trayendo grandes envoltorios cuyo papel blanco iba manchándose desde el interior con manteca o almíbar.

Aunque no tuviera director, la fiesta estaba bien organizada. Mi padre se las había ingeniado para que todas las personas que vivían en la casa o iban a trabajar a ella se sintieran anfitriones. Abolida la jerarquía cotidiana, todos actuaban con eficacia, soltura y euforia. Con sus vestidos claros, largos y almidonados, las mujeres vigilaban, atendían, corregían, entrando y saliendo del fondo de la cochera donde se acumulaba lo destinado a evitar el papelón de que alguien se fuera sin haber comido a gusto. En ese atareado ir y venir, mi madre, que esperaba un hijo para dentro de tres meses, parecía una bolita blanca, movediza como gota de mercurio.

Manifestando su temor de que "las cosas no alcanzaran", fue ella la primera, no bien terminó el circo, en comenzar a ofrecer sandwiches y masas, insistiendo en que cada persona se sirviera más de una. Pronto se hizo el silencio que equivale en los humanos al rumiar de los vacunos o al crepitante mandibuleo de las langostas. Los asientos junto a la pared fueron quedando vacíos y formándose un tupido semicírculo frente a la mesa, donde entre botellas, vasos y fuentes que se vaciaban con presteza, los panes dulces sobresalían como cúpulas doradas antes de que filosos cuchillos los fueran convirtiendo en canteras de mármol amarillo moteado de oscuro. Hacia esas motas de pasa de uva o cáscara de naranja bisqueaban los ojos de los chicos, esperanzados en que alguna de ellas fuera la cabeza de la diminuta muñeca de porcelana que o trae suerte a quien le toca o le rompe una muela.

En cuanto a lo que se come y se bebe, "las cosas alcanzaron" pero, con los dedos enmelados, mascando la yema acaramelada o el turrón de almendras, yo seguía preguntándome si alcanzarían los juguetes, si algunas de esas manitas tendidas hacia las manos grandes que los repartían se tendería en vano. No me fijaba en la cara de los chicos: sabía por la mía, por la de mis hermanas, lo que pasa fuera y dentro de una cara cuando se obtiene lo deseado o cuando uno se queda sin ello. No observaba: calculaba. Iba contando las manos aún vacías y las muñecas, trompos, trenes y pelotas que había aún sobre el mantel, cada vez más al descubierto, de la mesa. Advertí con pánico que sobraban manos, sin darme cuenta, justamente por estar presa de pánico, de que a un par de manos correspondía un solo juguete. Entre un sonar de matracas y cornetines

comprobé, aliviada, que ningún chico iba a irse sin tener por lo menos una de sus manos llena.

La fiesta terminó al terminar el día. Cuando prendieron las luces de los cuartos cuyas ventanas abrían sobre la cancha, sólo se veían en ella, desparramados sobre el piso de cemento, servilletas de papel estrujado, quebradas pajitas de sorber refrescos y cucharitas de helado aplastadas como sapo bajo las llantas de un carro.

La expectativa despertada por la Navidad y la Epifanía fue disminuyendo a medida que, con el correr de los años, los regalos "prácticos" o "útiles" comenzaron a sustituir, en esas fiestas, a los juguetes. Si bien nunca me molestó —quizá porque teníamos los mismos gustos— adivinar lo que papá había comprado porque a él le divertía, sentía que era injusto incluir entre los baldes, palas y moldes para arena, trajes de baño, sandalias o sombreros de brin, cosas éstas que, con o sin fiestas, era necesario adquirir. Si no me equivoco, hasta un tarro de polvo de talco hubo una vez en nuestros zapatos. Que los preparativos de la ida a Mar del Plata comenzaran a interferir en los festejos de Navidad fue síntoma de que mis padres ya no se preocupaban de que los hijos menores creyeran tanto como nosotras en el origen celestial de esos regalos. Imaginarían que nosotras nos encargábamos de decirles la cruda verdad. Se equivocaban: ¿sin inocentes, cómo iba a saber yo que ya no lo era?

El secreto compartido con los mayores me valió una de las noches más angustiadas de los últimos años de mi infancia. En ella supe por primera vez que el castigo casi siempre es superior a la falta por la cual se lo aplica. Ni las reiteradas rabietas, ni las desobediencias de la hermana que me seguía justificaban que mis padres decidieran poner esa noche en sus zapatos un pedazo de carbón en lugar de un juguete. Me lo dijeron tarde, cuando ella ya se había dormido en el cuarto contiguo, y yo acostada, en el que daba a la calle, había estado leyendo. Para mitigar el mal efecto que me causara lo que acababan de participarme, papá, anticipando la hora de *mi* buena sorpresa, me dio un microscopio verdadero. Precioso y preciso, lleno de lentes y tornillos color de oro bruñido, prometedor de un mundo que nuestros ojos no logran ver, el microscopio que tenía en mis manos se perdía en una penumbra gris en la cual cobraba proporciones de pesadilla un pedazo de carbón. "No, no quiero que hagan eso" dije y tuve por respuesta las consabidas reflexiones sobre la necesidad —"por su bien"— de corregir a mi hermana. Dejando el microscopio sobre el velador, apagaron la luz y se fueron sin ningún remordimiento por lo que habían decidido hacer. En la oscuridad, en la noche sofocante, buscando descanso sin hallarlo en las sábanas húmedas, "veía" a mi hermana corriendo hacia sus zapatos —las botitas con ojales deformados por el abrochador—, encontrando el pedazo de carbón, llenándosele de lágrimas sus ojos

tan vivarachos entre los párpados tan aterciopelados y, terminando todo, quizá, en otra rabieta. Porque rabietas tenía, pero ¿por qué no se darían cuenta papá y mamá de que, a pesar de esas rabietas, de las malas palabras que decía (por lo demás yo también las decía aunque con no tanta frecuencia, y separando una de otra en la nunca variada retahila), de su rebeldía era, en el fondo, más generosa y sensible que yo? Ella, claro, no había estado a punto de morirse y podía caminar. Al hacer esta salvedad, imaginaba a mi hermana muriéndose o quedando paralítica, y el solo pensarlo me ahogaba de angustia. No era que la quisiese más que a mí misma —en la infancia no hacemos estas comparaciones—, era que yo me sentía más fuerte. Quizá me equivocaba, quizá ella era más fuerte que yo, pero yo con lo mío me las arreglaba y, por más fuerte que yo fuese, no podría "arreglar" lo de ella. Así lo sentía entonces y así, respecto a ella, seguí sintiéndolo siempre.

Me di vueltas sobre mí misma hasta el amanecer: desperté cuando mi hermana ya había visto el pedazo de carbón. Por suerte sólo estaba malhumorada como lo está quien ha sido víctima de una broma estúpida. Pronto su cabeza empujaba la mía para mirar por el lente del microscopio todo cuanto, luego de deliberar entre las dos, ella buscaba: un ala de mosca, la pata de un mosquito, el trocito de un pétalo, la raíz de un pelo, y en ese momento, aunque no nos lo dijimos, estoy segura de que a las dos nos hubiera llenado de alegría encontrar un piojo, o una liendre, siquiera, en el nuestro.

MARÍA ROSA OLIVER

UN CAMINO PARA LA NOVELA FUTURA

La novela, que sólo el apego obstinado a técnicas caducas hace pasar por un arte menor.

NATHALIE SARRAUTE

A primera vista no parece razonable pensar que algún día —ahora, por ejemplo— una literatura *nueva* sea posible. Las numerosas tentativas que se han sucedido desde hace más de cincuenta años para sacar al relato de su huella sólo han venido a parar, a lo sumo, en obras aisladas. Ninguna de esas obras, sea cual fuere su interés, arrastró la adhesión de un público

comparable al de la novela burguesa. De hecho, la única concepción novelesca que hoy tiene curso es la de Balzac.

Hasta podríamos remontarnos sin dificultad a Madame de La Fayette. El sacrosanto análisis psicológico constituía, ya en esa época, la base de toda prosa: presidía la concepción del libro, la pintura de los personajes, el desenvolvimiento de la intriga. Desde entonces una *buena* novela ha continuado siendo el estudio de una pasión —o de un conflicto de pasiones, o de una ausencia de pasión— en un medio dado. La mayoría de nuestros novelistas contemporáneos del tipo tradicional —es decir, aquellos que justamente recogen la aprobación de los consumidores— podría recopiar largos pasajes de *La princesa de Clèves* o de *El tío Goriot* sin despertar las sospechas de un vasto público que devora su producción. A penas sería necesario cambiar en estos pasajes algún giro, o romper ciertas construcciones, o dar aquí y allá el tono particular de cada uno valiéndose de una palabra, de una imagen "audaz", de la cadencia de una frase... Pero todos confiesan, sin ver en ello nada anormal, que sus preocupaciones de escritores datan de varios siglos.

¿Por qué asombrarse? El material —la lengua francesa— sólo ha sufrido modificaciones leves desde hace trescientos años; y si la sociedad se ha trasformado poco a poco, si las técnicas industriales han hecho progresos considerables, nuestra civilización mental ha continuado idéntica. Vivimos, prácticamente, apoyados en las mismas costumbres y las mismas interdicciones, morales, alimenticias, religiosas, sexuales, higiénicas, familiares, etc. Por último, está el "corazón" humano que —nadie lo ignora— es eterno. Todo ha sido dicho y llega una demasiado tarde, etc.

El peligro de tales repulsas crece todavía si alguien lleva su atrevimiento hasta pretender que esta literatura nueva no sólo es posible en adelante, sino que está por nacer y que implicará —al realizarse— una revolución más integral que aquellas de las que nacieron, en otro tiempo, el romanticismo o el naturalismo.

Hay algo forzosamente ridículo en semejante promesa: "¡Ahora las cosas van a cambiar!" ¿Cómo harían para cambiar? ¿Hacia dónde irían? Y, sobre todo, ¿por qué ahora?

Frente al actual arte novelesco, sin embargo, es tan grande el cansancio —registrado y comentado por el conjunto de la crítica— que nos cuesta imaginar que este arte pueda sobrevivir mucho tiempo sin algún cambio radical. La solución que acude al espíritu de la mayoría es simple: el cambio es imposible, la novela está en trance de muerte. Lo cual no es seguro. La historia dirá, de aquí a que pasen algunos años, si los diversos sobresaltos que se registran son signos de agonía o de renovación.

De todos modos no habrá que hacerse ilusiones sobre las dificultades de una subversión de esa clase. Toda la vigente organización literaria

(desde el editor hasta el lector más modesto, pasando por el librero y el crítico) no puede sino luchar contra la forma desconocida que trata de imponerse. Los espíritus mejor dispuestos hacia la idea de una trasformación necesaria, aquellos que están más prontos a reconocer el valor de una búsqueda, continúan siendo, a pesar de todo, los herederos de una tradición. Ahora bien, inconscientemente juzgada con referencia a las formas consagradas ya, una forma nueva parecerá siempre en mayor o menor medida una ausencia de forma. ¿No se lee, acaso, en una de nuestras más célebres enciclopedias, en el artículo *Schönberg:* "...autor de obras audaces, sin preocupación de ninguna regla"? Encontramos este breve juicio en la rúbrica *Música,* evidentemente redactada por un especialista.

El recién nacido balbuceante será considerado siempre como un monstruo, aun por aquellos a quienes la experiencia apasiona. Suscitará curiosidad, movimientos de interés, reservas acerca de su porvenir. Entre los elogios sinceros, la mayoría estarán dirigidos a los vestigios de los tiempos consumados, a todas las ligaduras que la obra no habrá roto aún y que la tiran desesperadamente hacia atrás.

Porque si bien las normas del pasado sirven para medir el presente, también sirven para construirlo. El escritor mismo, a despecho de su voluntad de independencia, está instalado en una civilización mental, en una literatura — es decir, en la del pasado. Le es imposible escapar de la noche a la mañana de esta tradición de la cual ha salido. A veces, hasta los elementos que más habrá intentado combatir parecerán, por lo contrario, florecer más vigorosos que nunca en aquella obra en que pensaba darles el golpe de gracia; y lo felicitarán —con alivio, desde luego— por haberlos cultivado con tanto celo.

De tal modo los especialistas de la novela (novelistas o críticos, o lectores demasiado asiduos) serán sin duda los que tendrán mayores dificultades en salirse de la huella.

Ya el observador menos "condicionado" no logra ver con ojos límpidos el mundo que lo rodea. No se trata aquí —precisemos de inmediato— del candoroso prurito de objetividad que favorece las sonrisas de los analista del alma (subjetiva). La objetividad en el sentido corriente del término —impersonalidad total de la mirada— es, harto lo sabemos, una quimera. Pero a lo menos debería ser posible la libertad y no lo es, ella tampoco. Franjas de cultura (psicología, moral, metafísica, etc.) se agregan a cada instante a las cosas, dándoles un aspecto menos extraño, más comprensible, más tranquilizador. A veces el *camouflage* es completo: un gesto se borra de nuestro espíritu en provecho de las supuestas emociones que lo habrían hecho nacer, retenemos que un paisaje es *austero* o *tranquilo,* sin poder citar de él ningún trazo, ninguno de sus elementos prin-

cipales. Hasta si pensamos en seguida: "eso es literatura", no intentamos rebelarnos. Nos hemos acostumbrado a que esa *literatura* funcione como una reja munida de vidrios diversamente coloreados, que descompone nuestro campo de percepción en cuadraditos asimilables.

Y si algo resiste a esta apropiación sistemática, si un elemento del mundo hace reventar el vidrio, sin encontrar ningún lugar en la reja de interpretación, aún tenemos a nuestro servicio la cómoda categoría de lo absurdo, que absorberá aquel molesto residuo.

Pero el mundo no es ni significante ni absurdo. *Es,* lisa y llanamente. He aquí, en todo caso, lo que tiene de más notable. Y súbitamente esta evidencia nos impresiona con una fuerza contra la cual nada podemos. De golpe, toda la hermosa construcción se desmorona: al abrir los ojos de improviso, ya no podemos no sentir el choque de esta realidad obstinada que simulábamos haber vencido. En torno a nosotros, desafiando la jauría de nuestros adjetivos animistas o domésticos, ahí están las cosas. Su superficie es nítida y lisa, *intacta,* sin esplendor equívoco ni trasparencia. Toda nuestra literatura no ha conseguido cercenarles el más pequeño borde, ablandarles la menor curva.

Las innumerables novelas llevadas al cine que obstruyen nuestras pantallas nos ofrecen la ocasión de revivir cuando queramos esta curiosa experiencia. El cinematógrafo, heredero él también de la tradición psicológica y naturalista, no tiene frecuentemente más objetivo que trasponer un relato en imágenes: sólo apunta a imponer al espectador, utilizando de trujamán algunas escenas bien escogidas, el significado que para el lector comentaban holgadamente las frases. Pero sucede muy a menudo que el relato filmado, sacándonos de nuestro confort interior, nos lleva hacia ese mundo que se nos ofrece, y con una violencia que vanamente buscaríamos en el correspondiente texto escrito, novela o guión.

Todos podemos percibir la naturaleza del cambio que se ha operado. En la novela inicial, los objetos y los gestos que formaban la trama de la intriga desaparecían por completo para dejar su sitio al solo significado: la silla vacía no era más que una ausencia o una espera, la mano que se posaba sobre el hombro no era más que una señal de simpatía, los barrotes de una ventana no eran más que la imposibilidad de salir... Y he aquí que ahora se *ve* la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotes. Su significado continúa flagrante pero, en vez de acaparar nuestra atención, se da como por añadidura; en exceso, quizá, porque lo que nos alcanza, lo que persiste en nuestra memoria, lo que se nos presenta como esencial e irreductible a vagas nociones mentales son los gestos en sí, los objetos, los desplazamientos y los contornos, a los cuales la imagen ha restituido de golpe (sin quererlo) su *realidad.*

Puede parecer extraño que esos fragmentos de realidad en bruto, que el relato cinematográfico no ha podido menos de entregarnos sin darse cuenta de ello, nos sorprendan hasta ese punto, en tanto que escenas idénticas, en la vida corriente, no bastarían para curarnos de nuestra ceguera. Todo sucede en efecto como si las convenciones de la fotografía (las dos dimensiones, el negro y el blanco, el encuadre, las diferencias de escala entre los planos) contribuyeran a liberarnos de nuestras propias convenciones. El aspecto un poco inhabitual de ese mundo "reproducido" nos revela, al mismo tiempo, el carácter *inhabitual* del mundo que nos rodea: inhabitual, él también, en la medida en que se niega a plegarse a nuestra vieja manera de asirlo y a nuestro orden.

En vez de ese universo de "significaciones" (psicológicas, sociales, funcionales) habría pues que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea al principio por su *presencia* que los objetos y los gestos se impongan, y que después esta presencia continúe dominando por encima de toda teoría explicativa que intentara encerrarlos en cualquier sistema de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, o sea cual fuere.

En este universo novelesco futuro, gestos y objetos estarán "allí" antes de ser "algo"; y después seguirán allí, duros, inalterables, presentes para siempre y burlándose de su propio sentido, que busca en vano reducirlos al papel de utensilios precarios, entre un pasado informe y un porvenir indeterminado.

Así los objetos perderán poco a poco su inconstancia y sus secretos, renunciarán a su falso misterio, a esa interioridad sospechosa que Roland Barthes ha llamado "el corazón romántico de las cosas". Ya no serán éstas el vago reflejo del alma vaga del protagonista, la imagen de sus tormentos, el soporte de sus deseos. O más bien, si todavía les sucede a las cosas aceptar esta tiranía, ya sólo será en apariencia, y para mostrar hasta qué punto le son extrañas.

Los personajes de la novela podrán prestarse a múltiples interpretaciones; podrán, según las preocupaciones de cada cual, dar lugar a toda suerte de comentarios psicológicos, psiquiátricos, religiosos o políticos. Rápidamente percibiremos su indiferencia hacia esas pretendidas riquezas. En tanto que el héroe tradicional está constantemente solicitado, acaparado, destruido por las "interpretaciones" que el autor le propone, relegado constantemente a *otro sitio* inmaterial e inestable, siempre más lejano, siempre más vaporoso, el héroe futuro, por lo contrario, permanecerá aquí. Y son los comentarios los que estarán en *otro sitio*; frente a su presencia irrefutable, parecerán inútiles, superfluos, hasta deshonestos.

Quizá se diga que todo esto es bien teórico, bien ilusorio, si precisamente algo no estuviera en vías de cambiar —y hasta de una manera total, sin duda definitiva— en las relaciones que mantenemos con el universo. Por eso entrevemos la respuesta a esta pregunta llena de ironía: "¿Por qué ahora?" Hay ahora, en efecto, un elemento nuevo que nos separa esta vez radicalmente de Balzac, como de Gide o de Madame de La Fayette: es la destitución de los viejos mitos de la "profundidad".

Se sabe que toda la literatura novelesca reposaba en ellos, sólo en ellos. El papel del escritor consistía tradicionalmente en ahondar en la naturaleza, en *profundizarla,* para alcanzar estratos cada vez más íntimos y terminar por descubrir a la luz del día algún fragmento de un secreto turbador. De vuelta del abismo de las pasiones humanas, enviaba al mundo en apariencia tranquilo (el de la superficie) mensajes de victoria describiendo los misterios que había tocado con el dedo. Y el vértigo sagrado que invadía entonces al lector, lejos de engendrar angustia o náusea, lo tranquilizaba por el contrario respecto a su poder de dominio sobre el mundo. Había precipicios, qué duda cabe, pero gracias a los audaces espeleólogos era posible sondearlos hasta el fondo.

En esas condiciones no es asombroso que el fenómeno literario por excelencia haya residido en este adjetivo, global y único, que intentaba reunir todas las cualidades internas, toda el *alma* escondida de las cosas. De tal modo la palabra funcionaba como un cepo donde el escritor encerraba al universo para entregarlo a la sociedad.

La revolución que se ha llevado a cabo es de importancia: no sólo no consideramos ya al mundo como nuestro bien, nuestra propiedad privada, calcada sobre nuestras necesidades y domesticable, sino que también, por añadidura, no creemos ya en esa "profundidad".

Mientras las concepciones esencialistas del hombre se venían abajo, pues la idea de "condición" remplaza en adelante la de "naturaleza", la *superficie* de las cosas ha dejado de ser para nosotros la máscara de su "corazón" (puerta abierta a los peores "más allá" de la metafísica).

Es pues todo el lenguaje literario lo que debería cambiar, lo que cambia ya. Comprobamos, día tras día, la creciente repugnancia de los más conscientes ante la palabra de carácter visceral, analógico o encantatorio. Mientras que el adjetivo óptico, descriptivo, el que se contenta con medir, situar, limitar, definir, muestra probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco.

(Traducción de José Bianco)

ALAIN ROBBE-GRILLET

VIAJE A LA LUNA

Se afirma en estos tiempos que la muerte del siglo
ha de tocar la luna y que, en definitiva,
aquel viejo Saturno será menos ajeno
que la reciente rosa de nuestro propio huerto.
Perfectamente: extraño como todos,
conozco desde hace muchísimos milenios
el deseo maldito de una fuga hacia algo
que no sea yo mismo, pero no demasiado;
pues ¿qué haré si me pierdo, si después de sembrar
hacia el cosmos mi propia osamenta aterrada
me encontrara disperso, sin poder conocerme
en el espejo roto? Porque, sin duda, el salto
será degradación de toda confortable
identidad, escándalo del cuerpo que no encuentra
su lámpara, sus huesos y la triste costumbre
de la ya corrompida dimensión de los años.
Perfectamente: hombre, vaso del universo
que se inició contigo, he aquí un nuevo asunto
a resolver mañana, una nueva extrañeza
incorporada al hecho de vivir y lustrarse
los dientes, el vacío que abatirá los rostros
de tus categorías, como absorbe la llama
al insecto sin orden. Cuando cortado esté
el hilo que te uniera a tus mismas entrañas
volviendo la mirada hacia la vieja casa
que abandonó su huésped más profundo y perplejo,
quizás entiendas algo; quizás, yo espero, adviertas
un error formidable que podrido y pegado
a tu frente no viste, una equivocación
que confundió tu propia calamidad de ser
y te hizo girar, sobre ti mismo, en falso.

JOAQUÍN O. GIANNUZZI

CONSULTORIO SENTIMENTAL

Cuando me convirtieron en Jacqueline Saint-Pierre, yo había recorrido muchas redacciones. Sabía qué querían de mí los directores de las revistas femeninas y era eficaz en el estilo de los cuentos que escribía. En la revista de avenida Roque Sáenz Peña, por ejemplo, podía hablar de amantes; en la de la calle Defensa, de suicidios; en la de Paseo Colón, de todo. Pero ignoraba que un día habrían de pedirme un consultorio sentimental y bautizarme con el nombre de Jacqueline Saint-Pierre.

Por lo común, el lector se figura que estas secciones, los consultorios sentimentales, son imaginarias, un engaño como cualquier otro para aumentar la venta de la revista. Pero está equivocado y su sonrisa escéptica es totalmente injusta. Consisten, precisamente, en aquello que niega: en cartas que se contestan con tanta precisión como si se tratara de una consulta técnica sobre el tiempo de incubación de los huevos o el peinado de los conejos. Son especies de *tests* colectivos que requieren conocimientos psicológicos y sociológicos muy perspicaces.

El director de la revista me había mirado los zapatos gastados y la barba de dos días y tenía la certeza de que yo habría de encargarme de la sección. Acepté el nombre pensando que él, a fin de cuentas, se llamaba Théodora de la Robe.

Obedeciendo a un movimiento de curiosidad inicié el trabajo en el tranvía. Rompí el enorme paquete y extraje del costado, con dificultad, un sobre celeste. Lo abrí como pude, y leí la carta. La firmaba *Una telefonista* y su problema era, decididamente, insoluble. Hablaba del sometimiento a serias exigencias por parte de su novio, sin contar ella —decía— con la debida integridad. Releí la carta y pensé en el caso con amargura, con simpatía, con cinismo. Me dije que los prejuicios de los hombres son imperdonables y la virginidad una palabra demasiado interesada. Pensaba yo como un feminista.

Y decidí no hacer la sección.

Pero mi curiosidad sacó otro sobre y cayó una estampilla y un papel doblado como una pajarita, y se expandió el olor al polvo *Florange* que usaba mi madre. El papel decía que *Nina* amaba a *Nené* y que se iría de su casa porque no la dejaban verlo a las siete y media cuando él salía de la escuela-taller. *¿Qué hacer?*, terminaba.

Entonces recordé el tono edificante de las contestaciones —que Théodora de la Robe me había recomendado tanto— y, sobre todo, recordé mi situación.

Me instalé en la cama y comencé una lectura ordenada y seria. Antes

de hacerlo, en un rapto de optimismo, quise prender la estufa; pero el tanque de kerosén estaba vacío. No lo había olvidado; era, simplemente, un gesto nacido del entusiasmo.

Sobre la mesa de luz puse las cartas que tendrían respuesta; a un costado de la cama las que no contestaría. Obraba como un dios omnipotente, y en eso estaba equivocado. Sin embargo, después de unas horas, descubrí que el papel de Jacqueline Saint-Pierre resultaba cómodo: me olvidé del frío y ensayé algunas respuestas. El montón del costado de la cama alcanzaba ya la estatura de la mesa de luz, que apenas había aumentado la suya, y toda esa soledad confiada al papel amenazaba con ahogarme.

Las mujeres escriben en papel de color —rosado, si es posible— y eligen con cuidado los sobres. Doblan las cartas en forma caprichosa; a veces, las perfuman. Algunas estampan sus labios en el papel y otras incluyen el franqueo para que se les conteste.

Pueden clasificarse en tímidas, frívolas, incomprendidas, "generosas", celosas, caprichosas, etcétera, y sus casos recorren toda la gama del sentimiento urgido por la edad.

A las tímidas había que alentarlas con prudencia, a las frívolas recomendarles moderación, a las incomprendidas, comprensión, a las "generosas" —que preguntaban si "todos los hombres son así"— pedirles menos exaltación... En suma: a todas, cordura.

Una celosa describía a su rival como una intrusa que no le sacaba los ojos a su novio "y había aprendido a andar en bicicleta aunque era chueca y usaba pollera tubo". Otra, más certera en la descripción, decía que su rival hablaba a gritos como si creyera que todos eran sordos como ella. "Pero ella no sabe lo que sé yo, que me lo contó el Pocho", agregaba.

Lo curioso era el mundo que aparecía detrás de las cartas, retratado en forma indirecta pero no por eso menos real. Muchachos holgazanes, desocupados de esquina, petulantes compadritos con éxitos de faldas, solteros recalcitrantes e indiferentes y premiosos varones.

Jacqueline Saint-Pierre se amoldó a ese mundo y encontró algunas respuestas apropiadas.

El empleo lacónico y oportuno de unas pocas palabras —en cuyo secreto estaban Jacqueline y sus lectoras— contribuyó a la eficacia de los consejos. Así, exhorté a las tímidas que querían "vivir su vida" con un "¡Anímate!" contundente y lleno de significado.

El caso de la telefonista, espinoso y demasiado frecuente, quedó solucionado con un sentencioso "¡Sella tus labios!", que daría fama de comprensivo a quien lo suscribiera.

Algunas consultas, sin embargo, requerían seria meditación y parecían estar más allá de las posibilidades verbales. Se convertían en alusiones se-

cretas que aguardaban al ojo de la destinataria entre las frases. El inusitado problema de una novicia próxima a profesar y requerida por un primo seglar se trasformó en el evangélico e inocente "Dad al César lo que es del César".

La primera vez que tuve que consultar a Théodora de la Robe sobre el consultorio fue cuando recibí una carta en términos tan patéticos que escapaban a la sección de la revista y caían en la jurisdicción de lo policial, como dicen los entendidos. Se trataba de una mujer cuyo marido había frustrado, por distintos motivos, su maternidad, y que ahora le exigía un nuevo sacrificio en vísperas del veraneo en Mar del Plata. ¿Qué debía hacer ella, sabiendo que él era inflexible? ¿Ceder una vez más, a pesar de su deseo de ser madre? Théodora escuchó con distraída atención la lectura; tomó luego la carta y la guardó dentro de una carpeta; hizo girar el pisapapel circular que tenía sobre el escritorio y me dijo que no me preocupara, que él le daría curso... Pero desde ese día leyó con mucha atención mis respuestas y comprendí que no estaba dispuesto a dejar pasar nada ajeno a la sección.

Y de pronto empezaron a llegar las cartas de agradecimiento.

Una decía que el viaje aconsejado para alejarse del amor imposible le había deparado conocer al hombre que la había hecho su esposa, camarero del tren en que viajaba. Y en lugar de *Triste Solitaria* firmaba *Feliz Acompañada.* Otra contaba lo despreocupada que vivía después de haberse acogido al "¡Anímate!" mágico. Y no faltó la hija agradecida que regresó al hogar donde la aguardaba un padre incomprensivo y, seguramente con las huellas frescas de los cardenales, decía: "¡Gracias, Jacqueline! ¡Gracias!"

"¡Quisiera ser como usted!", escribía una imprudente lectora que no encontraba mejor destino que ser consejera de un consultorio sentimental.

Théodora de la Robe se mostró muy satisfecho del resultado. "Es el éxito del nombre que le he puesto", me dijo. "Lo que ocurre con estas muchachas es que nadie las toma en serio, ni siquiera sus enamorados, que persiguen otros intereses, nada románticos."

El principio sagrado de un consultorio sentimental es no mantener correspondencia privada con las lectoras. Se comprenderá que de otro modo la sección pierde su razón de ser. Las respuestas deben aparecer pura y exclusivamente en la revista, aunque se dé a entender que alguna lectora recibe de vez en cuando una respuesta aparte. Esta concesión graciosa trae como consecuencia la inclusión de estampillas en las cartas.

Durante mucho tiempo escribí a mis amigos con el franqueo de Jacqueline Saint-Pierre. Pero seguía siendo tentador darse cuenta de que aquellas

que ponían estampillas en sus cartas eran por lo general las más necesitadas de respuesta fuera del consultorio.

¡Las pequeñas novelas que Jacqueline Saint-Pierre imaginó escribiendo esas respuestas! ¡Las veces que estuvo tentada de contestar por su cuenta, sacándose el disfraz, y aconsejar de amigo a amiga, arrastrado por una racha de sentimentalismo!

Pero detrás estaba Théodora de la Robe, que era la realidad. "Usted se está poniendo demasiado serio", me dijo una tarde. "Su *Jacqueline* es muy lacrimosa. ¡No se puede inducir a las gentes al suicidio! Además, las lectoras siempre tienen razón: sus novios no las comprenden. La felicidad las espera en cada esquina; y si vienen a Buenos Aires, mejor. Y no lo olvide: las respuestas «confidenciales» no dan resultado."

Sin embargo, no pude resistir a la tentación.

Se trataba de una inmigrante italiana que, por mediación del cocinero del cónsul de su país, comenzó siendo ayudante de cocina y amiga del servicial cocinero. Era la única hija mujer de un matrimonio de doce varones. Por eso, según ella, su madre la odió y la confió al cuidado de una abuela, la que a su vez la confió al cuidado de unas monjas. Permaneció con las religiosas hasta su mayoría de edad, y entonces emigró a América.

La novela se complicaba porque el cocinero, que era celoso y le daba malos tratos, vigilaba sus relaciones con el agente de parada, del que ella se había enamorado.

Las relaciones con el guardián del orden ocupaban la mayor parte de la larga carta, escrita con tinta roja. ¿Por qué el policía no quería que los vieran juntos en la calle? ¿Por qué se vestía con ropas de civil cuando la invitaba a pasear por Palermo?

Los enredos seguían: el cocinero había obtenido del cónsul el visado de sus pasaportes para llevarla a Italia y apartarla del agente, y el agente, a su vez, le había confesado que era casado, aunque prometía llevarla a vivir con él. ¿Qué hacer? Ella era muy católica: no se iría con un hombre casado. Se mataría; odiaba al cocinero y amaba al agente.

Le contesté que hablara inmediatamente con el cónsul. Que nadie podía permitir —ni el cónsul— que se maltratara a una persona, como lo hacía el cocinero con ella. Que ese caso, más que del consulado, era de la policía, pero no del agente casado que la cortejaba.

La carta me fue devuelta con el sello del consulado y esta indicación escrita al dorso: "Remitente en Europa. Se ignora el domicilio."

OSCAR HERMES VILLORDO

CRONICAS

GANDHI, EL OCCIDENTE Y LA POLITICA

Gandhí escribió *La Civilización Occidental y nuestra Independencia*[1] en 1908 y lo publicó, poco más tarde, en Africa del Sur. El Mahatma efectuaba entonces sus primeras experiencias con la no-violencia y, por esta misma razón, el libro trae una exposición cuidadosa de sus motivos fundamentales. Buena parte de sus páginas enjuician con severidad la labor de los tribunales hindúes, la innecesariedad de los abogados y médicos en toda sociedad, la función antidemocrática del parlamento británico, el daño irreparable ocasionado a la India por la introducción de los ferrocarriles, hospitales, la instrucción obligatoria, la enseñanza del inglés y la aplicación de la máquina al desarrollo de la industria local. Todas estas prácticas, según Gandhi, habrían enajenado la autonomía política y espiritual de la India y configuran una gran estructura pecaminosa llamada *civilización occidental.*

Gandhi se propone desarraigar este producto extraño del suelo nativo. Funda su actitud en un espíritu conservador extremo y desafiante. Está convencido de la vigencia de la civilización india justamente por su anacronismo: las estructuras espirituales dadas en su origen permanecieron intactas, al margen de todo cambio. La India es superior al Occidente *porque no ha progresado;* su fijación cultural y social en un momento del pasado constituye el testimonio de su valor. "La India perdura inmutablemente —escribe— y ello es lo que hace su grandeza" (pág. 68). Gandhi rechaza el progresismo occidental y le opone un reverso que da como positivo: el *pasatismo* de Oriente. A la imagen de una historia dinámica, en permanente trasformación y cumpliéndose en el futuro, el Mahatma enfrenta una visión anti-histórica o, al menos, la inversión de su figura lineal progresiva; en consecuencia, el presente viene a ser la decadencia de una alta dignidad realizada en el pasado.

Lo cierto es que ambas actitudes ante la historia, tanto la progresista occidental como la tradicionalista hindú, resultan culturalmente falsas. Es verdad que el Occidente progresista y dinámico, como señala el Mahatma, no está indemne de grandes fracasos morales: los testimonios de su insanía suicida están a la vista. Hace poco, tuvimos el ejemplo de la curiosa competencia atómica entre tres grandes países occidentales: se trataba de ver cuál de ellos envenenaba el planeta con mayor

[1] Introducción de Lanza del Vasto; traducción de N. Silvetti Paz (SUR, Buenos Aires, 1959).

celeridad. Pero en el instante en que tales naciones intentaban suspender la competencia porque reconocían haber ido demasiado lejos, un país europeo hace estallar en Africa, con la precaria complacencia de africanos, sus propias bombas. No obstante su dudosa psicología bélica, este país quiere ascender a gran potencia y no renuncia al privilegio de esparcir por la atmósfera su propia cuota de veneno. Es claro que locuras de este tipo justificarían el desprecio que Gandhi siente por la civilización occidental. Pero digamos, en descargo, que son muchos los occidentales que suscribirían tales objeciones.

Tampoco está indemne de fracasos morales el pasatismo oriental. El Mahatma idealiza el pasado indio y lo falsea al trasformarlo en un paradigma histórico que después aparece desvirtuado y degradado por obra de la penetración de los hábitos occidentales. La India tradicional y arquetípica de Gandhi, anterior a la entrada del whisky y los ferrocarriles, fue tan desdichada entonces como lo fue luego con los ingleses. Pienso que tan mortífero como nuestro occidental veneno atómico es el tradicional sistema hindú de castas, que se prolonga desde tiempos inmemoriales y hasta encontró codificación en algún libro sagrado; frente a sus refinadas e infames discriminaciones, las diferencias raciales de Little Rock resultan apenas considerables. Cualquier observador puede comprobar en la India la abyección de ese sistema y de otras muchas supervivencias de un lejano pasado. Las anacrónicas estructuras sociales, por ejemplo, se han vuelto incapaces de resolver el problema de la miseria actual: pienso en la depauperación de las masas indias ocasionada, entre otros motivos, por hábitos que corresponden a una estratificación social arcaica e inservible; pienso en las deficiencias sanitarias extremas, en la cantidad de chiquillos entregados a los azares de la mendicidad y las enfermedades, pululando en cualquier ciudad o aldea, en las formas burdamente idolátricas que adoptan ciertas actitudes religiosas, en la inhumana explotación de los animales sometidos a toda clase de trabajos, incluso al saqueo de sus excrementos... Todo esto vendría a indicarnos que la civilización hindú no proviene de una lejana Edad de Oro, y que a su estado actual le conviene cierto progresismo negador de algunas supervivencias del pasado.

Con todo, Gandhi creyó que los remedios occidentales a la miseria y el atraso material de la India sólo podrían originar males peores que la enfermedad. Una y otra vez advirtió sobre las nefastas consecuencias de la tecnología enfatizando su definida opción por los modos de vida tradicionales. Y lo curioso es que al aconsejar esta terapéutica pasatista, Gandhi actuaba bajo la influencia de una moda occidental mucho más que bajo el mandato de sus antepasados. Formado en universidades inglesas, discípulo de Tolstoy y Ruskin, iniciado en el conocimiento de la cultura milenaria de su propio país mediante la lectura de orientalistas europeos, Gandhi mismo fue occidental en muy buena medida. Su anacronismo social, su rechazo de la técnica, su actitud idealizadora del pasado con sus variadas psicologías del "retorno" a la naturaleza, a lo originario, a lo primitivo, a la simplicidad rural, fueron actitudes dominantes en cierto clima cultural europeo de comienzos de siglo. Conoció una Europa que intentaba la primera gran reacción anti-positivista y anti-industrial bajo la forma de rousseaunianas restauraciones, neomedievalismos míticos y religiosos, o variados proyectos de comunidades

entre socialistas y vegetarianas. Podría decirse que el pasatismo oriental gandhiano fue, en cierta medida, un producto occidental.

Pero trátese de una modalidad importada o de un orientalismo genuino, Gandhi rechazó la técnica moderna; ella niega la sabiduría tradicional y desvirtúa la condición humana. En este último aspecto, Gandhi se ha pronunciado sobre un problema que se sigue planteando en nuestros días: ¿constituye la técnica una amenaza para el hombre? Es bastante probable que las prevenciones de Gandhi se vean confirmadas en aquellos países donde la técnica alcanza un desarrollo desmesurado. Por lo menos, no se puede desconocer el hecho de que la técnica moderna está sometida a una vertiginosa dinámica progresiva y que el ritmo de sus innovaciones es mucho mayor que el de la capacidad humana de adaptación. La técnica es *más rápida* que el hombre: cambia y modifica el contorno humano mucho antes de que el hombre haya concluido de integrarse en él. Este desequilibrio hace del hombre un ser *acosado* por la técnica, condenado a una autotrasformación constante ya que debe adaptarse a este ritmo de aceleradas innovaciones si quiere subsistir. Tal situación es verdaderamente demoníaca porque ni siquiera puede el hombre adquirir la fijación de un mecanismo y descansar en su rutina: de inmediato se le exige la adaptación a un orden mecánico nuevo mucho más perfeccionado. El contraste entre esta forzada movilidad exterior, por un lado, y la traumática pasividad interior provocada por la reducción de la autonomía y la espontaneidad humanas por el otro, sólo puede llevarnos a una catástrofe. En este sentido, la técnica puede volverse contra el hombre y constituir la forma más radical de la *alienación* humana.

Esta amenaza es bastante cierta. Pero, yendo un poco más lejos en este mismo orden de reflexiones, es preciso recordar que la técnica es una creación del hombre, un producto de la actividad humana. Por ello mismo también es legítimo preguntarnos *¿qué creación del hombre, en un momento dado de su desarrollo extremado, no amenaza con volverse en su contra?* La técnica puede volverse contra el hombre al igual que el pensamiento, el arte, la economía, el estado o la religión. De este modo, es preciso remitir la peligrosidad de la técnica a la originaria amenaza que el hombre representa para sí mismo. Se olvida señalar que la desmesura de la técnica se origina en la quiebra de cierta "mesura", de cierta *medida* humana. La técnica se vuelve peligrosa en razón de la actitud que el hombre asume ante ella, esto es, en virtud de su *idolización*. El mal no radica en los costosos juguetes que enviamos a la luna, por ejemplo, sino en la confianza idolátrica de que tales juguetes pueden resolver, por nosotros, nuestros propios problemas humanos. El error no está en los inteligentes robbots que el hombre ha creado sino en el éxtasis estúpido y admirativo de algunos hombres, tocados ya de cierto complejo de menorvalía ante la celeridad y precisión reactiva de estos perfectos mecanismos. En efecto, no faltan inocentes que se miran a sí mismos, melancólicamente, lamentando su imperfecta condición de robbots frustrados. En esta pérdida de vigilia intelectual, en este nuevo fetichismo que se alimenta de importantes renuncias, radica la verdadera amenaza.

Anudando el hilo de estas consideraciones en la formulación gandhiana, llegamos a advertir que el Mahatma no reconoció el carácter meramente instrumental de la técnica identificándola, por el contrario, con las dos deformaciones que

hemos señalado: la *hipertrofia* de su desarrollo y su *idolización.* Tanto la India, como cualquier otro país necesitado de grandes trasformaciones materiales, no debe desconocer este aspecto fundamental y positivo de la técnica. Debieran abrirle paso precaviéndose, eso sí, contra su fetichismo. Por el momento, aquel extraordinario país no puede preocuparse por los males provenientes de un desarrollo desmesurado; más bien deberá temer lo contrario. Es evidente que la electrificación de las aldeas, los ferrocarriles, la construcción de grandes represas, el desarrollo de industrias, el tratamiento químico de tierras estériles y su trasformación en aptas para el cultivo, el control de la natalidad, el cuidado sanitario del país mediante los modernos procedimientos de la medicina preventiva, pueden hacer mucho por la dignificación del hombre en la India.

Si las ideas de Gandhi sobre la cultura no son convincentes, digamos, en cambio, que sus reflexiones sobre el sentido de la *no-violencia* cuentan entre las más certeras y profundas. He aquí un notable modo de lucha basado en la ley del amor y la aceptación del sufrimiento. La no-violencia implica enfrentar la fuerza bruta con la fuerza del alma y el duro metal de una voluntad dispuesta a decir *no* aunque todas las potencias del mundo obliguen al asentimiento. Gandhi comprendió que si sus compatriotas oprimidos decidían no cooperar con el opresor, todo el dominio inglés en la India se desmoronaría como un castillo de naipes. La no-violencia puede ser tanto un estilo de vida moral y religiosa, como un refinado instrumento de acción política. En este último aspecto se manifiesta Gandhi en su radical grandeza: define los modos de un comportamiento civil que hará de él el político más genial que la humanidad haya jamás conocido. Gandhi quiere conquistar la independencia de la India: éste fue su claro y definido objetivo político. Pero obsérvese cuáles fueron sus recomendaciones más insistentes a lo largo de la dura lucha: castidad, pobreza, veracidad, coraje. No estamos aquí, como podría creerse, ante una comunidad monástica, ni entre los creyentes de una nueva religión: nos encontramos frente a un movimiento político que obligó al invasor a abandonar el país y llevó a la India a las puertas de su liberación definitiva. Y lo asombroso, lo que constituye el escándalo permanente del movimiento gandhiano fue, precisamente, su *eficacia.* La no-violencia no es un modo de sabiduría ético-religiosa desinteresada de resultados temporales y proclive a resolver todo fracaso del *aquí y ahora* en una consoladora glorificación trascendente. Todo lo contrario: Gandhi se consagró a la realización de un objetivo preciso y tenía conciencia de la necesidad de cumplirlo con éxito. Señaló a su pueblo una meta política y no escatológica. No fue el profeta de una tierra de promisión sino el líder de la autonomía nacional. En su movimiento militaban ateos y políticos profesionales, no muy convencidos de la no-violencia, que rechazaban las implicancias religiosas de la acción gandhiana; sin embargo, todos ellos permanecieron junto a él porque de su lado estaba la eficacia. Ni redentor, ni profeta, Gandhi fue el fundador de un *realismo político* basado en la ley del amor y la aceptación del sufrimiento. Esta fue su aportación a la India y constituye, acaso, el fenómeno más extraordinario de los últimos tiempos.

¿Qué suerte corrió el gandhismo en la India una vez desaparecido su fundador y alcanzada ya la independencia? Los continuadores del Mahatma parecerían os-

cilar entre las líneas representadas por dos grandes discípulos. El primero de ellos es Vinoba Bhave; este hombre santo permanece fiel a la no-violencia, a cierta tendencia de su maestro a vincular la acción social con fundamentos religiosos tradicionales, fiel a su anacronismo cultural y su rechazo de la técnica. Vinoba representa la reducción del universalismo gandhiano; es su continuidad conservadora pero no su renovación. El suyo, es un gandhismo sin la genialidad de su fundador. Con todo, buena parte de los más leales discípulos del Mahatma se reunieron en torno a la figura elástica de este anciano apóstol de la reforma agraria.

La segunda gran corriente es la que encarna el Pandit Nehru. Este gran político cuya adhesión a la no-violencia no es ni con mucho tan radical como la de Gandhi o la de Vinoba, tampoco participa del pasatismo cultural de su maestro. Sus métodos y su espíritu son permeables a los hábitos occidentales y las formas de su acción política se desenvuelven conforme a las líneas directrices de la democracia inglesa. Es indudable que Nehru representa la tentativa de la tecnificación acelerada; Vinoba encarna la tendencia hacia la cerrazón y la fidelidad a un pasado milenario rico en tradición religiosa. Nehru procura la apertura de la India al espíritu occidental y su principal significación se recorta en el esfuerzo por incorporarla al ritmo del mundo. Estas dos actitudes, aunque asumidas con grandeza, son *parcialmente* ciertas porque la India no puede pasarse sin la santa nueva de Gandhi, ni tampoco sin las grandes y urgentes trasformaciones técnicas. Si renuncia a lo primero, perderá la razón de su grandeza moral y su ejemplaridad ante el mundo; si rechaza lo segundo, renuncia al único recurso capaz de mejorar su suelo, trasformar sus estructuras sociales y superar las dificultades de un acelerado crecimiento demográfico.

Estas últimas necesidades parecieran ir ganando eco en vastos sectores de la juventud actual. Cuando en febrero del año pasado tuve la oportunidad de conversar en la India con estudiantes de la Universidad musulmana de Alighar y de la Universidad de Benares, comprobé que la mayoría tenía el oído bastante alerta a la revolución industrial china; las noticias que recibían sobre sus cambios económicos estructurales suscitaban gran admiración. Lo cierto era que estos muchachos estaban asumiendo su país en términos de trasformación material mucho más que en términos de trasformación interior al estilo gandhiano. El problema técnico imponíase sobre el problema moral. No faltaban justificados motivos para ello; estos jóvenes admiraban, justicieramente, la celeridad de los cambios chinos porque los hería la urgencia de cambios equivalentes en su propia tierra. También he creído notar, en el deslumbramiento de estos estudiantes, una seria advertencia: si la India no opera esta revolución técnica *con rapidez,* sus masas y sus minorías cultas apelarán a la cirugía comunista. El costado de la no-violencia quedaría, con ello, inevitablemente sacrificado. ¿Sabrá la actual generación responder al desafío de los tiempos resolviendo el problema del atraso material *sin renunciar* a la ley del amor y la aceptación del sufrimiento? Si encontrara la respuesta adecuada, la clave histórica que consiga unificar la técnica con la lección del Mahatma, la India habrá señalado a la humanidad —por segunda vez en lo que va del siglo— un nuevo derrotero.

VÍCTOR MASSUH

CENTENARIO DE ALEJANDRO KORN

"En la Filosofía hay una vieja y gloriosa tradición de amistad —dice Francisco Romero, refiriéndose sin duda a Sócrates, y agrega—: alrededor de Alejandro Korn se ha repetido en nuestro país esta amistad en la Filosofía para unos cuantos, que se prolongaba para muchos más en una amistad en los intereses más generales de la cultura y de la acción inspirada en el bien común." Los que fueron sus discípulos pueden hablar de esa magnífica experiencia que significó tratar al maestro y al hombre; los demás sólo contamos con el testimonio de ellos, y con las páginas en las que, "incidentalmente", al decir del propio Romero, el filósofo expresó su pensamiento. De algunas de estas páginas me voy a ocupar aquí, en ocasión de cumplirse este año el centenario de su nacimiento.

Hace unos años, en circunstancias dramáticas para nuestro país y para la juventud que iniciaba en la vida pública los requerimientos de una generación sacrificada, leí los escritos de Alejandro Korn, y en especial su *Libertad creadora.* Estas páginas me hicieron sentir cierto fatalismo respecto a los valores del espíritu, como si la aventura de la humanidad estuviera determinada en ellos, y frente a los cuales toda negación habría de ser por fuerza transitoria y efímera. Certeza de mi adolescencia que permanece aún, y que la creo coincidente con la intención del filósofo cuando al hablar de la paradójica especialidad del hombre define al espíritu como libertad creadora, poniendo en él su acento frente a la en apariencia excluyente forzosidad de la naturaleza. Y también cuando dice: "Al embate de los agentes extraños, el poeta opone, con lírico anhelo, las tribulaciones propias; su queja, su júbilo y su rebeldía. En la mente del filósofo surge luego, con lógico apremio, el hondo problema que reclama la síntesis paradójica del hecho necesario y del acto libre; y la conciencia del dolor humano, en la emoción mística del apóstol, sugiere la certeza de la redención final." Este es el aspecto ético que trataré de recoger brevemente aquí.

Cuando se es un pueblo joven, el imperativo es construir, pero sin perder de vista la necesidad de conservar aquello que por su valor se trasforma en principio normativo del acto creador. Esa normatividad no puede ser extraña a la acción constructiva sino que debe surgir de ella misma, como siendo su savia. Naturalmente, lo que aquí nos interesa es todo cuanto se refiere al pensamiento que perfila nuestra actitud. La acción, en sí misma, no es más que consecuencia. No se trata de apropiarnos de una cultura que respalde todos los órdenes de nuestra vida, porque dicha cultura haya servido a un pueblo determinado para llegar a un nivel que lo destaque; ello no es fértil ni aconsejable. La cultura, lo hecho por el hombre, cuando es el auténtico hacer de su libertad creadora, no puede ser trasplantado impunemente; o se posee el talento y la afinidad suficientes para llevar a cabo una reelaboración, o se condena a una situación parasitaria. De cualquier manera, y esto es un saludable ejemplo de la Historia, cuando ocurre lo que acabamos de señalar, la situación resultante es transitoria. Todos los pueblos, en su quehacer cotidiano, van creando inconscientemente los rasgos de su fisonomía cultural, como los gestos que asumimos van surcando el rostro de arrugas que dibujan al cabo del tiempo nuestra expresión.

Hay momentos en que se vive la necesidad de afirmarse en algo propio; es cuando se comienza a buscar arraigos que señalen como mojones el camino que ha seguido lo auténtico y lo autóctono en medio de todas las sendas transitadas. Y allí, como una admirable señal, lo hallamos a Alejandro Korn.

En una carta abierta dirigida al Dr. Alberto Rougès, expresa categóricamente que "la filosofía argentina se afirma tres veces en el segundo verso de nuestro himno nacional, acompañada del ruido de rotas cadenas [1]". Como Diógenes, busca al hombre por detrás de los dogmas científicos o metafísicos, que en su bambolla grandilocuente lo pierden en esquemas descarnados. "Humanizarse es aproximarse a la realización íntegra de nuestra libertad." El camino que indica es la vida, cuando se la vive desde una perspectiva ética que no traicione su autenticidad, su impulso creador, aunque a veces éste no sea consecuente con el orden de la razón lógica, sino más bien con aquellas otras razones que señalaba Pascal, y que Korn hace suyas. Como el Quijote, condena a los "curas, bachilleres y barberos". Se manifiesta enemigo del dogma, sea cual fuere, y apela en favor de la dignidad del hombre, que debe buscarse en los límites de su condición humana, sin muletas, puesto que en su miseria coincide paradójicamente su grandeza.

A través de su obra filosófica surgen una intención y dos posturas de su pensamiento, que definen concretamente sus ideas: su intención, cumplida, es fundamentar una crítica al positivismo, al que define como doctrina seudo-científica, de chatura intelectual, coincidente en cuanto posición gnoseológica con el realismo ingenuo, cuya superación debe estar implícita en la base de toda filosofía. Para Korn, el pretendido liberalismo de la doctrina comtista es falso; más bien resulta una postura reaccionaria. Permítaseme trascribir un párrafo sobre el positivismo, perteneciente a la *Filosofía en la Argentina,* y que dice: "Era Comte, en el fondo, una mentalidad católica; afirma ante todo el principio de autoridad, le obsesiona el temor de la anarquía intelectual. Todo el período histórico que se inicia con el Renacimiento y se continúa a través de la Revolución Francesa le parece un extravío, un período crítico de la humanidad que es preciso superar por otro orgánico. Como en la Edad Media, un pensamiento universal debe uniformar espiritualmente a la humanidad, y si la Iglesia invoca la autoridad divina, ahora que hemos salido del estado metafísico para pasar al positivismo, debe imponerse la autoridad de la ciencia. Voceros de la autoridad divina fueron los sacerdotes y voceros de la autoridad científica han de ser los sabios. En su Sociocracia imagina Comte un gobierno ejercido sin otro control por corporaciones doctas. Tan luego él, víctima del espíritu académico de su tiempo." Por estas razones —dice— el credo liberal de Mayo lo abandona; un pensamiento dogmático no podía caber en aquella magnífica aurora, que pretendía elevar al hombre a la dignidad de un ser responsable y libre. En cuanto a las dos posturas anunciadas, son las siguientes: en lo que respecta a las ciencias, es decididamente pragmático. Su filosofía, en cambio, toma como centro el problema de la cultura y el valor. Ambas posiciones, lejos de contradecirse, se explican perfectamente en su planteamiento ético.

El mundo, para Alejandro Korn, tiene una constitución dual: la realidad obje-

[1] Todas las citas utilizadas fueron extraídas de sus *Obras Completas,* 1ª Edición, Claridad, 1949, presentadas por Francisco Romero.

tiva y la realidad subjetiva. Coincidente con Bergson, cree que la inteligencia es una facultad práctica; las ciencias, productos de esa actividad, se interesan por la realidad exterior, por las cosas, con una intención matemática. La Filosofía se interesa primordialmente por la subjetividad. En el Concepto de Ciencia de sus *Ensayos Filosóficos,* afirma que las ciencias tienen como característica fundamental la exactitud, basada rigurosamente en la experiencia, y le deja como campo "toda la naturaleza, hasta el último millonésimo mensurable". Para la Filosofía reclama lo humano: "*Homo sum.* Hombre, es decir, heredero soy de infinitas generaciones cuyo dolor y cuyo esfuerzo se condensaron en mí, para trasmitirlos a las infinitas generaciones del porvenir. Soy un puente: puedo evocar la visión del superhombre, aunque todavía me perturban los instintos del simio." "La obra humana es la creación de la Cultura frente al proceso indiferente de la naturaleza."

Su universo no difiere mucho del universo cartesiano, similar al que en nuestros días afirma Marcel: Hombres y Cosas. La única dignidad es reclamada para el hombre que, contrariamente al animal, se sublevó ante los poderes extraños —he aquí el distingo esencial— y opuso las energías de su voluntad consciente a la energía de lo físico. La postura ética de su filosofía surge evidente. El pensamiento filosófico sólo debe ocuparse de aquella parte del hombre que no sea su naturaleza, y por ello desemboca necesariamente en una axiología.

La Filosofía de Korn es un credo magnífico de los valores del espíritu. Su libertad creadora es la fuerza que impulsa al hombre para cumplir su aventura. Ese hombre que bebió la cicuta; ese hombre que murió en la cruz; ese hombre, cualquiera sea, que es capaz de crer que "no somos la gota de agua obediente a la ley del declive, sino la energía, la voluntad soberana que rige el torrente. Y que si queremos un mundo mejor lo crearemos".

HÉCTOR OSCAR CIARLO

EL ULTIMO DISCURSO DE ALEJANDRO KORN

Cuando los caballos del 6 de setiembre de 1930 pisoteaban las libertades argentinas y el socialismo luchaba a favor, no sólo del proletariado, sino también de los derechos del individuo, Alejandro Korn se afilió al Partido Socialista; y con él muchos de sus discípulos. (Yo me había afiliado antes, en 1928.) Alejandro Korn no era marxista. Había rectificado su positivismo juvenil con cuidadosas lecturas de Kant y Schopenahuer, y su filosofía —original sobre todo en su teoría de los valores— afirmaba la autonomía de la conciencia. No estamos determinados por el mundo objetivo, decía. Tampoco, en el mundo subjetivo, conocemos valores absolutos. Pero tendemos hacia fines ideales, y en la acción responsable de cada día debemos comprometernos a servir el impulso de nuestra libertad crea-

dora. Por eso, porque ni Korn ni sus discípulos eran marxistas —yo, entonces, me creía bergsoniano—, la anécdota que voy a contar cobra un sentido especial.

En 1931 nos reunimos algunos amigos en la biblioteca de Korn, en su casa de la calle 60, en La Plata. Se trataba de fundar una revista socialista.

—Tendrán que hacerla y dirigirla ustedes —nos dijo Korn—; yo estoy viejo para eso.

Pero el viejo Korn nunca estuvo viejo, y al fin aceptó la dirección de la nueva revista y propuso el nombre: *Fabiana.* ("La gente —me dijo Francisco Romero al oído— va a creer que Fabiana es el nombre de alguna ex-querida del doctor".) El nombre de Fabiana, tan emparentado con la *Fabian Society,* con mi amigo Bernard Shaw, con mi propia formación socialista, exaltó en mí ideas de reforma:

—¡Magnífico! —exclamé. El viejo Korn dio vuelta su hermosa cabeza de gigante rubio y se puso a mirarme—. Esa revista será una oportunidad espléndida para romper lanzas contra el marxismo y el positivismo de la Casa del Pueblo. Debemos reformar las bases filosóficas del socialismo y arremeter contra las antiguallas de Karl Marx y Juan B. Justo. Después de Bernstein, que revisó la fundamentación económica de Marx, y de De Man, que revisó sus fundamentos psicológicos, nosotros revisaremos la fundamentación filosófica del socialismo.

El viejo Korn explotó en una de sus violentas reacciones. La cabeza se le embelleció aún más al agitarse. Las últimas sílabas de cada frase se ahogaban y repetían, con esa ecolalia que, en las aulas, nos parecía una pompa más en su digno y elegante porte de orador:

—¿Desde cuándo le apasionan a usted tanto las teorías? ¡Nosotros, que queremos construir, y usted que nos sale pedanteando! ¿Qué nos importa la filosofía del socialismo? Bastante desentendidos hay en nuestras filas, y demasiados ataques al Partido, para que usted invente en estos momentos un revisionismo criollo. ¡Para nosotros el Partido siempre tiene razón, y los burgueses siempre están equivocados!

Fue el más inesperado balde de agua fría que recibí en mi vida. ¡Korn, el filósofo anti-sectario, anti-dogmático, liberal y argüidor apabullaba a un discípulo que quería, precisamente, proyectar su concepción de la Libertad Creadora al campo político! Y lo apabullaba con una fórmula aparentemente fanática: "el Partido siempre tiene razón".

No fue una lección política: fue una lección estética. El viejo Korn castigaba en mí, no los escrúpulos teóricos, que él mejor que nadie sabía legítimos, sino un feo estilo intelectual: el de la pedantería.

"El examen teórico de nuestro conocimiento de la realidad —ha dicho Korn— nos deja perplejos: por ninguna vía tocamos la certidumbre." Y agregó: "la acción corta este nudo gordiano. Lo corta tras reflexiones meditadas o por impulsos violentos, pero lo corta porque es cuestión de vida o muerte". Korn, pues, eligió en 1931 el camino que se acercaba a sus ideales de redención humana. Una vez elegido, puso en la obra toda su energía y su lealtad. En el momento de la acción decisiva no toleraba los subterfugios de la teoría. Su temperamento polémico, a pesar de su finísima aptitud dialéctica, no consentía que se debilitara el esfuerzo en atención a conceptos vacíos Por eso, cuando dedicó sus *Apuntes filosóficos* (1935) "a los compañeros en la lucha redentora", les advirtió que "lo importante

en la vida no son los teoremas abstractos sino la constancia y la probidad en la acción".

El viejo Korn había sido mi maestro, desde mi adolescencia en La Plata, y los últimos años de militancia común en el Partido Socialista nos habían acercado más que nunca. Yo era entonces redactor de *La Vanguardia,* y en 1936 organicé la primera Exposición de Publicaciones Socialistas. Invité al viejo Korn para que la inaugurara. Me cupo el honor de presentarlo, en su último discurso en la Casa del Pueblo, el 12 de febrero de 1936. Recuerdo que esa tarde, mientras bajábamos por el ascensor de la Casa del Pueblo, Korn describía sus achaques al doctor Ángel M. Giménez, también muy enfermo. Yo, desde un rincón del ascensor, oía la conversación entre los dos médicos y me di cuenta que el viejo se me moría. Y murió pocos meses después. Publico ahora, por primera vez, los apuntes que entonces le tomé:

Estamos en presencia de una gran organización política que cuenta con los suficientes valores espirituales para darnos esta admirable muestra de cultura. En todos estos estantes se halla recopilada una labor intelectual que vale por sí misma y por las conciencias que esclarece. El Partido Socialista tiene en esta Casa del Pueblo una biblioteca, una escuela de estudios sociales, un diario, una editorial, teatro, cine, una revista, coros artísticos, en fin, órganos diversos por los que el pueblo oye la gran voz del socialismo. Y ahora tiene una Exposición, donde todos podemos admirar la calidad del pensamiento de los hombres del Partido, su esfuerzo diario en favor de la cultura, su permanente preocupación espiritual. ¿Y qué hay, si miramos a los que están del otro lado? Vemos gobiernos que desgobiernan, movimientos que buscan apoyarse en la exaltación confusa, ya del nacionalismo, ya de la violencia. Todos esos enemigos del socialismo comenzaron por negarnos derecho a la existencia. Decían que en la Argentina no había problemas sociales... Yo preguntaría si queda aún algún necio que crea semejante cosa. Nadie se animaría hoy a desconocer al socialismo derechos a bregar entre nosotros en favor de la justicia social. No pudiendo negarnos la existencia, esos enemigos toman el atajo desleal de la metafísica, de la crítica ideológica. Que somos marxistas, que somos materialistas, nos dicen, involucrando en estos motes un sentido despectivo. Ellos, en cambio, se reservan el espíritu, la cultura, lo que ellos consideran la mejor metafísica... Y bien: esas metafísicas no hacen nada por la cultura. Son elementos que detienen el progreso y recurren a la violencia y a la inmoralidad. Nosotros, los materialistas según sus motes, somos quienes damos espectáculos de generosidad, de desinterés y sacrificio heroico, de cultura y culto al espíritu libre y creador.

El viejo Korn se entregó a la acción porque ése era el mandato imperioso de su conciencia. La personalidad humana —había dicho siempre— tiende a fines mediante la voluntad y los cumple en la acción. Aunque los valores éticos le parecieran relativos en la teoría, Korn moldeó sobre ellos su vida. Y aceptó el destino humano, que es afirmar, con pasión absoluta, nuestro relativo señorío sobre la naturaleza.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

NOTAS

Libros

POESIA

A PROPOSITO DE "SUMA Y SIGUE" *

Eduardo González Lanuza echó raíces renovadoras en la literatura argentina en 1922, con sus primeros poemas que llevó a su libro *Prismas*, de 1924. Afirmaba en el prólogo: "Palpar un alma es cosa grave cuando un alma se da desnuda como ésta que te doi."

La sucesión de sus ya numerosas obras está situada en esa actitud. Y este libro sin delirios que acabamos de leer, "suma y sigue" con agudeza la búsqueda de lo poético. El autor, en los lejanos años, comenzó con una valoración de la metáfora contra el "viento" de la retórica y contra el adjetivo mal usado, apreciando el ritmo y no la medida ni la rima. Su afán creador en poesía le llevaba a suponer que el poema ha de hacerse por medio de la metaforización. Era el ultraísmo. Era cuando decía, por ejemplo:

El alma como un pájaro sangriento
toda de gritos incendió a la tarde.

Era el momento en que escribió su "Poema de la ciudad", del cual doy estos fragmentos:

Ciudad
tumulto de piedras i hierro
taladrado de gritos
. . . . . .
te he sentido como a un ejército innumerable
en lucha con la muerte
te vi como un ariete
golpeando la muralla del tiempo
i he unido a tus lanzas
las lanzas de mis gritos
desde la tumultuosa
ciudad del corazón.

* Eduardo González Lanuza: *Suma y sigue* (Losada, Buenos Aires, 1960).

En esas líneas que recuerdo, evocando el fervor poético de aquella hora de Borges, de Güiraldes, de Mastronardi, de Norah Lange, de Oliverio Girondo, de Leopoldo Marechal, de Molinari, y que es menester situar en el movimiento de conquista de lo que es ya territorio poético bastante alcanzado con la suma de zonas que llegaron con otras voces, veo muy claro el sentido de esta afirmación de aquel prólogo de Eduardo González Lanuza: "Odio la frondosidad inútil que encubre el alma clara i matinal de las cosas; voi derecho a su estilización i a su esencia."

Señalo ese afán baudelairiano de poeta moderno en Eduardo González Lanuza, afán de sobrepasar la subjetividad romántica y la objetividad realista.

Quiero ver un punto de arranque en estas palabras del "Prólogo" con las que ahora yo también sumo y sigo en la trayectoria de este autor que llegó a darse también en los viejos tópicos, con experiencia y conciencia, y en hermosas prosas, con lucidez y eficacia: "Estimo que toda poesía que no sea creacionista, es decir, que no sea capaz de crear, de entregarnos un nuevo aspecto emocionado del paisaje i de las cosas, está totalmente demás."

Esa actitud del espíritu, o más bien esa acción fértil del espíritu aplicada al conjunto de lo real, lleva al poeta a la creación poética de lo real. Sin proponernos detallar sino apenas señalar, advertimos, así, la trasparente y límpida visión que de este modo califica en *Transitable Cristal* [1]:

con la fresca pureza
que trasparencia suma a la belleza.

El poeta que desde la partida del prólogo de *Prismas,* en su libro *Variaciones sobre la Poesía* [2] —donde estudia algunas intimidades como, por ejemplo, la creación poética, la poesía y la experiencia, la metáfora—, sabe y dice que

Junto a la absorta variedad del cero
grita en mí la unidad de lo distinto.

Pero sabe también que el poeta es el descifrador que espera, y dice:

advertir a través de su figura
a la inicial del Nombre verdadero
de aquello porque vivo y porque muero.

Esa es una alusión al poder del poeta en el ejercicio de su creación y de sus descubrimientos a través del enigma de la palabra. Ese poder es el que ejerce

---

[1] "Egloga primera", de *Transitable cristal* (Sur, Buenos Aires, 1943).

[2] Eduardo González Lanuza, *Variaciones sobre la Poesía* (Sudamericana, Buenos Aires, 1943). Voy a la página 124, capítulo "Poesía y Belleza", donde el autor señala casi en una recordada concordancia con Macedonio Fernández, que el fin del arte es "avivar y enriquecer el repertorio de vivencias, profundizar en lo expresivo y tender a la más ardua realización del espíritu".

el poeta desde el plano arquitectónico de lo consciente o desde la zona oscura e imprecisa de lo subconsciente.

Aquí *Suma y sigue,* libro tan amplio y variadísimo de temas como caudaloso de versos, va estructurándose ordenadamente, resultando casi todos sus poemas de una acción de la inteligencia que se dirige a una meta. La arquitectura a que le conduce aquella actitud estética, tan ceñida a lo consciente, se da en un camino de comunicación clara con el lector, sin dar el proceso lento y oscuro de la incubación de lo poético a través de los elementos de lo subconsciente. Es otro andar. En el procedimiento, ahora más arquitecturado después de una larga experiencia, por diversos temas y modos, vastos o mínimos, está lejos de sus *Prismas.* Allí decía al lector: "Quiero entrar al asalto en tu conciencia, en las conciencias de todos a proclamar a gritos la verdad de la vida que sangra en todas las cosas."

Dije que en el procedimiento. Porque esa vida de las cosas es la que perdura en su visión y en su contemplación que abarca en la vida diaria. Pareciera experimentar vivamente aquellas equivalencias de la naturaleza con el mundo interior que a Rilke le hizo escribir este verso tierno y recio: *"amo tanto la canción que me cantan las cosas".* Recuerdo ahora las palabras de Rilke en su Carta VI a un Joven Poeta: "trate de estar cerca de las cosas; ellas no lo abandonarán". Así también de esa manera se entregó naturalmente González Lanuza a la vivencia de las cosas hasta ponernos en contacto con la intensidad y precisión de sus imágenes perceptivas y con la riqueza motivada en su contemplación. Llega así a una especie de conjunción a través de un pensar poético.

¿Podríamos considerar a todo esto dentro de los enigmas de la poesía? ¿En qué medida la dirección afectiva de este lírico, que abarca en su libro tantos temas, hace descifrable los enigmas poéticos de la realidad?

Los materiales tangibles, la realidad exterior del mundo en que vivimos se van descubriendo, se van descifrando junto a los tejidos más sutiles de la vida interior del poeta.

Con maestría técnica, con dominio formal muy diagramado, sus veintiséis "Sonetos vegetales", sus veinte "Sonetos de los cuatro elementos", sus treinta y cinco "Epigramas líricos", sus treinta y nueve composiciones tituladas "Aves", y las diecisiete que integran la parte final llamada "Libro de Cocina", en todo eso que va desde el canto "A la hierba que crece entre las piedras", hasta el elogio a "La pimienta" o a "La sal", pasando por la hoguera o el huracán o el terrón o el vaso de agua, todo va mostrando una unión de lo objetivo y lo subjetivo por el contacto que resulta de la facultad del poeta que se sitúa con expresiones propias en la indivisión de lo real y de lo imaginario, y que analiza lo concreto como si buscara un ritmo interior, como si tratara de compenetrarse y compenetrarnos de la armonía de la vida con la poesía.

La actividad espiritual del poeta —aquí sí: aunque no lo piense o no se lo proponga— se dirige siempre a la realidad más alta que es la existencia como punto de unión de la temporalidad y la eternidad. Su orden no es sólo el de la naturaleza sino el del tiempo. Sitúo aquí los "Romances" que inician el libro, en los que fluyen los problemas del alma con sus fisuras, su incertidumbre, su riesgo, su preocupación, sus clausuras, su límite y finitud, todo referido al hombre concreto, existente, que vive su *aquí* y su *ahora.*

No trato ni pretendo interpretarlo. Sería "la solución del Arcano"... Por otra parte González Lanuza nos lo asegura como hombre:

y que nadie, nadie, nadie,
nadie sabrá interpretarnos.

Quisiera ahora (pero es difícil en una nota) relacionar el aire sentencioso y la condición del conocimiento poético de esos "Romances" con los nueve poemas del "Libro de horas"; quisiera señalar el fluir múltiple de cuanto en todo ello pasa como llegando o emergiendo desde un fondo profundo de lo inconsciente hasta tocar el plano de la conciencia, hasta la expresión misma de los rumores que la vida le deja. Y no sería suficiente. Es claro: los versos del libro se dan en fácil generosidad y se suman quizás demasiado y con gesto frecuentemente opulento, lo cual le quita a veces la intimidad que el lector busca y quiere ya en la primera lectura, pero expresan una existencia que se afirma en los catorce "Poemas mayores" que están entre lo mejor del volumen. Es el hombre mismo, envuelto en sus palabras terrestres y en su finitud pero sobre el cual están, imperativas, las insistencias trascendentales. Ya en su primer romance —"Nocturno"— estaba diciendo este infortunio:

Alma, no indagues quién eres
frente a la gota, pudiera
ser la respuesta más grave,
más desoladoramente
incomprensible en sí misma
que la pregunta...

Para afirmar luego, como volcando una reserva de alta presión:

Tras de lo oculto, se oculta
—bien puede ser— lo evidente.

Las exigencias de una forma regular destruyen a veces los hilos o apagan los destellos de la intuición poética. En verdad, esa intuición se descubre y se libera en el canto del lenguaje, canto persuasivo que es elemento supraconceptual.

Estas páginas, estas expresiones de los "Romances" o de los "Poemas mayores" por ejemplo —que pueden ser negadas por quienes confunden verso con prosa o poesía con no-poesía— tienen raíces que, sobre las apariencias, se mantienen unidas a las del ultraísmo lejano del mismo autor —"sabrás que toda forma está en pleno misterio", nos dice en "Pregón"—, y se unen también en la tierra donde germinaron los clásicos y donde se mueve la facultad magnética de algo distinto y a la vez tan fértil como es el surrealismo.

OSVALDO HORACIO DONDO

TUTÚ MARAMBÁ: JUEGO Y POESÍA

Hay seres de cuyos hechos y existencia concreta se niega a darnos noticias la Historia, porque asustan a la razón. Se refugian entonces en la Leyenda, diosa menor —o por lo menos algo desprestigiada ante la opinión responsable—, y ellos solos dan nacimiento a una larga progenie cuyos descendientes directos habitan en la imaginación de los niños. Y en la de los ex-niños, los poetas de todos los pueblos. Tal es el caso de los duendes, geniecillos, hadas y mil "pataratas" más, como diría un teórico soviético (Makarenko): artillería liviana que siempre amenaza volar los puentes del realismo. De entre los duendes, María Elena Walsh ha elegido a uno "feo y malo", Tutú Marambá —y extranjero, porque aquí no nacen duendes—, pidiéndole prestado o robado el nombre para su libro con la intención de que se haga bueno en compañía de las personas notables que circulan bajo su pabellón: la Mona Jacinta, los Gatos de París, Dienteflojo, Michimiau y la Monja en Bicicleta. La enumeración no es exhaustiva, porque *Tutú Marambá*[1] incluye casi cincuenta canciones, y como ocurre en la verdadera poesía infantil hay siempre un sujeto palpable y la acción que ejecuta, aunque inventados ambos, que pueden y deben narrarse en forma rítmica. "En el principio era el ritmo", como dice Paul Hazard; como si dijera, en el principio era el pie que daba un envión a la memoria.

Sólo que en nuestra lengua española se ha usado más de la rima que del ritmo, y la rima preferentemente para moralejas insulsas, lo que ha contribuido a hacer pesado e indigesto este género o apartado especial de la literatura fantástica. Todo ha sido un frustrado intento de moralizar a los niños, que heredamos de la mejor tradición latina, con las fábulas por ejemplo. Los pueblos sajones se orientaron por otro camino. Comprendieron que no era lícito arrebatar al hombre esa única etapa concedida por la Providencia para que le creciese el alma. El alma no crece sin espacio, amurallada entre cosas, atenta a las voces de orden y a los preceptos que rigen su movimiento: necesita asomarse y probar a tener miedo, jugar con las imágenes y las palabras, perder el tiempo para saber encontrarlo. Libertad sin la cual los niños se vuelven monstruos, o lo que es lo mismo, niños precoces, mal llamados prodigios; desgracia que todo buen gobierno debería evitar. No se sigue por esto que nuestros niños sean mejores o peores que los sajones, sólo que están más expuestos a caer, una vez alfabetizados, en las garras de los mayores que no los dejarán leer sino lo útil, lo que sirve para la escuela, con la única concesión —entre nosotros funesta— de lo que viene abonado por haberse producido en otras partes: tiras cómicas, *muñequitos* o historietas que la pereza paterna paga caro, convencida de que vale más porque es de segunda o tercera mano.

"A menudo las *nursery rhymes* —dice Paul Hazard, hablando de la poesía infantil inglesa— no son más que música, vocales cantarinas, sonidos que se repiten, simples cadencias muy marcadas, rimas llenas y sonoras... Poseen una armonía a un tiempo rara, burlona y tierna. El sentido tiene en ellas menos importancia que el sonido." Nos parece una definición que viene bien para este libro de María

---

[1] María Elena Walsh: *Tutú Marambá* (Ediciones Plin, Buenos Aires, 1960).

Elena Walsh: la "Motter Hubbard" es ascendiente directa de Doña Disparate, que *oye con el diente, / habla con la oreja, / con un cucharón /barre la vereda. / —Señor boticario / véndame tornillos! / —Señor verdulero, / Hágame un vestido! / Guau! dice el felpudo. / Miau! dice la jarra. / Que yo soy el perro! / que yo soy la gata! / Doña Disparate, / nariz de merengue, / se "ecovica", digo, / se equivoca siempre.* Y el Perro Loquito también tiene algo que ver con el de las *nursery rhymes.* Pero no hagamos caso de parecidos que, si existen, están en el color de la piel o de los ojos del poeta que mira cómo da vuelta el mundo, calesita de colores. Lo cierto es que María Elena Walsh no hubiera podido concebir su poesía infantil sino desde Buenos Aires, mirador de razas y de pueblos, ventana joven a la que arriban los barcos para dejar a una gente que se equivocó de fortuna y en lugar de minas de oro encontró espacio para que galopase la imaginación.

Me aventuro a decir que en *Tutú Marambá* se ha tocado una cuerda hasta ahora inédita en español; tiene importancia, porque nuestra lengua nacionalizada en ruralismos arrastraba dejos de tizonas y facones, arenillas de razonamiento, jerga de abogados y de clérigos con la que siempre aspiró a imponer alguna cosa, o a enseñar, cuando tenía un niño a mano. Esta experiencia —llamémosla así, aunque disguste al poeta— prueba también que nuestras palabras sirven para jugar con los niños, y con el tiempo, como si lo tuviéramos arrendado a perpetuidad. No es tarea fácil; aprendimos a hablar demasiado en serio y la solemnidad nos esperaba a poco que rompiésemos a leer en público la composición encargada por la escuela. María Elena Walsh opera desde otro ángulo; su irreverencia con el idioma y con la vida, que es alarde de travesura, conquista un plano poético cuyo encanto sorprenderán los hombres, por encima de la cabeza de sus hijos, y acaso recordarán alguna vez en un país lejano, cuando los argentinos viajen y vivan en lugares donde tengan que referir lo que es Buenos Aires, ciudad en la que los poetas enronquecen sin que apenas los oigan.

Se da en este libro —que tiene duende, en el mejor sentido andaluz— un milagro de la alquimia de América, gabinete donde se mezcla el verbo heredado, pero sin compromisos con ninguna cultura en especial. Por eso la ratita que, *con su cola fina / amaneció muerta en la piscina,* puede llamarse Ofelia, como la amada del Príncipe de Dinamarca, que también tendría ojos amarillos y gatunos: *allá se va muerta, / con su gran pollera / hecha de hojas de la primavera.* Y en Londres todos toman té: señoras, señores, niños, estatuas, ardillas, guardias, jueces... *La reina manda que se tome té.* El hornero de San Antonio de Areco ofrece un baile con asado cuando acaba su casa, y en Humahuaca una vaquita decide ir a la escuela, porque es muy estudiosa, mientras los títeres, con su lógica infalible, saben que *cuando llueve, llueve, / cuando hay luz se ve.*

¿Será que este reino del sin-sentido y del ritmo sólo pertenece a la infancia, edad del Padre Juego y de la Madre Poesía, como la llamaba Unamuno, o también podrán hallarse a gusto los hombres? No los malhumorados adultos, a quienes Tutú Marambá ignora o se burla. Son los que todavía usan del castellano como de una calesa antigua que transita entre adoquines para ir de tienda en tienda, y también los que se harán cruces ante esta risueña bonhomía de cantar a los ratones, las polillas y el cocodrilo que enjuga sus tradicionales lágrimas en un

pañuelito. Probablemente no entiendan, o desprecien, la sana economía que le hace decir a un niño: *Con esta moneda / me voy a comprar / un ramo de cielo / y un metro de mar, / un pico de estrella, / un sol de verdad, / un kilo de viento, / y nada más.*

Los dibujos de Chacha (Sara Conti) con su alegre y tierna deformación realista, puesto que ve a los niños como ellos mismos se ven a través de los ojos de los hombres, acompañan este hermoso libro que, con la ayuda del Fondo Nacional de las Artes, publica María Elena Walsh bajo el sello de una naciente Editorial Plin. Agradecidos lectores, hacemos nuestro ese deseo dulce y tal vez irónico, pero de todos modos conmovedor, de la Canción de la Monja en Bicicleta: *Se me ha sentado un ángel / en el manubrio. / Me acarician las alas / del ángel rubio. / Estaba muy cansado / de volar siempre, / por eso me ha pedido / que lo pasee. / La gente por la calle / mira y se ríe / de la monja contenta / y el ángel triste. / Hermano viento, ayuda / nuestra carrera: / queremos ir al cielo / en bicicleta.* Lo que no es sólo un poema para la infancia, sino para el corazón de los hombres que sorprenden el juego de la poesía en su estado puro.

FRIDA SCHULTZ DE MANTOVANI

NOVELA, RELATOS

MANUEL PEYROU: *Las leyes del juego* (Emecé, Buenos Aires, 1959).

Por lo común, cuando en un país impera un régimen político de índole dictatorial suele surgir simultáneamente una "literatura de rebelión" que, por motivos obvios, es clandestina y anónima. En ella se pone de manifiesto el sentimiento de un pueblo —o, por lo menos, de alguno de sus sectores— que se siente oprimido y trata de comunicar de ese modo todo cuanto no puede expresarse en forma pública. Luego, con el trascurso del tiempo, cuando la pasión política más exaltada se ha atemperado como consecuencia del derrumbe del régimen y de la perspectiva que brinda el alejamiento temporal de sus asperezas, si se vuelve a examinar con cuidado esa producción, puede separarse con bastante exactitud lo perdurable de la simple hojarasca. Al respecto, los ejemplos son numerosos: podrían citarse, entre tantos otros, algunos poemas escritos durante la última guerra en la Grecia ocupada, en los que los sentimientos de exaltación patriótica y el ansia de libertad se dan en acabada forma poética. Sin embargo, este tipo de régimen político al que estoy aludiendo también suele producir, *a posteriori* o coetáneamente, una literatura tanto o más interesante que la combativa. Es decir, cuando el fervor político y la pasión ciudadana se calman y queda sólo la mirada fría y objetiva que sabe ver las cosas a la distancia y sopesar con lucidez, se produce el intento de describir cómo vive y cómo piensa en esos momentos sombríos el simple hombre de la calle, el hombre que ni es héroe ni tiene intenciones de serlo, el hombre

—en fin— que trata de amoldarse de la mejor manera posible a lo que las circunstancias le imponen. Creo, precisamente, que en esta categoría puede incluirse la última novela de Peyrou, *Las leyes del juego,* aunque sin duda sería una patente injustica para el talento del autor afirmar que todo su mérito deriva sólo de semejante circunstancia. Peyrou ha sabido retratar en las páginas de su obra un período reciente de la vida argentina —el primer semestre de algún año todavía no lejano— centralizado en Buenos Aires y, digámoslo de inmediato, en una de las Buenos Aires "literarias" más vivas y más reales que hemos conocido en mucho tiempo. A veces, cuando una obra de ficción nos impresiona sobremanera, es difícil deslindar después de la primera lectura cuáles son los elementos que han contribuido a formar esa impresión. Por ejemplo, en *Las leyes del juego* probablemente no hay un protagonista, ni personajes aislados: quizá el protagonista sea toda una ciudad —toda una población, en última instancia— que vive determinada situación política, el "clima" que es su lógico resultado y el engranaje que configura el "juego" del vivir. Buenos Aires es, hasta lo tangible, una presencia constante en la novela: la Buenos Aires cotidiana, la que recorremos todos los días cumpliendo nuestras tareas habituales, la Buenos Aires que no podrá llegar a conocer nunca el turista de paso, la Buenos Aires que no conocen tantos que se llaman a sí mismos porteños. Es una Buenos Aires sentida, vivida, "caminada" paso a paso —alquien dijo, con acierto, que para conocer una ciudad hay que "caminarla"—, sobre todo una zona específica: el "centro". Es una ciudad inmensa, recorrida alternativamente por muchedumbres enardecidas o pacíficas, "por esa multitud porteña que marcha lentamente, a la deriva, entorpeciendo el paso de los apresurados"; es una ciudad cuyo ritmo decae hasta llegar al hastío en los fines de semana cuando, como dice uno de los personajes de la novela, se espera con ansia la llegada del lunes para volver a aturdirse en las mil complicaciones rutinarias. Es una ciudad descripta en forma casi animista, a través del ómnibus que se refleja en la vidriera de Harrods o de aquellos vehículos "que se colmaban", cuyas "puertas se cerraban con violencia sobre el ademán inútil de los rezagados" y a través de los coches "que partían, humeantes, veloces y grises sobre la calle gris". Y siempre presente, en ajustados trazos, el "ritmo político" de la ciudad en el vaivén constante de sus muchedumbres: "Sus rumbos eran diferentes y también su tono vital; una multitud, a veces abatida y casi siempre reservada e indiferente, que se alejaba, y otra eufórica, que crecía y crecía". Naturalmente, en esta descripción no podían faltar las opiniones políticas expresadas en letreros pintados en las paredes con inevitables faltas de ortografía.

Y el porteño, que forma un todo con su metrópolis —leemos que: "para alguien como yo, la vida fuera de esta ciudad tiene que ser siempre una existencia provisoria. Siempre pensando en volver..."—, la siente en carne propia, como si fuera una parte de su cuerpo mismo. Peyrou ha sabido darnos con hondura psicológica esa figura tan peculiar que es el porteño que podríamos denominar "medio", ese hombre un tanto apático, pesimista quizá, desconfiado e irónico, que profesa el culto de la amistad y sabe jugarse por un amigo —su "hermano"—, pero que al mismo tiempo suele dejar que las cosas trascurran aceptándolas con un casi irresponsable encogimiento de hombros. Peyrou nos ha dado, hasta diría que se ha atrevido a darnos, la imagen chata y gris de esas existencias chatas y grises

encarnándolas en el protagonista, Francisco Berthier, y en el mundillo que lo rodea. El novelista bosqueja, a veces con objetiva crueldad, a un individuo solo, física y moralmente solo, que arrastra esa soledad de bar en bar, de café en café, de confitería en confitería, y que la lleva al cine o al Luna Park "porque en algo hay que matar el tiempo". Así se va trazando en la geografía de Buenos Aires el itinerario de la vacuidad que Francisco Berthier jamás llega a colmar en el trayecto de su tedio, salvo cuando asume la decisión final de hacerse responsable de su propia conducta. No es partidario del régimen imperante, inclusive se burla de la "difunta señora" —no falta la alusión a la "hora de la inmortalidad"—, pero se aviene a conseguir un "carnet" para un conocido y admite que la agencia de publicidad que comparte con un amigo participe en un "negociado" con un vago gobernador de provincia, porque "¡Total tenemos Perón para rato!", frase ésta que se reitera en la novela y que me ha parecido sintomática pues acaso Peyrou nos está diciendo que "tuvimos Perón para rato" precisamente porque hubo muchos Franciscos Berthier que con su apatía lo toleraron.

Insumiría excesivo espacio detallar los múltiples elementos de esta novela: la crítica aguda y mordaz a los sistemas de propaganda, tanto política como comercial, el acierto con que se reproducen determinados clisés publicitarios o periodísticos; la habilidad con que están resumidos en escuetas pinceladas ciertos tipos humanos característicos: la señora que es la única que en la casa de departamentos consigue recibir determinado periódico y lo hace circular entre todos sus vecinos, el individuo que fuma ostentosamente cigarrillos importados, la señora que "pasa" de contrabando ropa interior de nylon, el hombre de botas y chalina que llega tarde a un entierro; ciertos pasajes del diálogo en que se reproducen, con gran eficacia, los típicos giros del habla porteña o las muletillas del "régimen"; o ese impagable general Fiordelise a cuyo supuesto complot se alude fugazmente. Otro elemento importante: los personajes nunca están pintados en "blanco y negro", no hay figuras enteramente buenas o malas en absoluto, son simple y sencillamente humanos, con bondades y defectos humanos; hasta los policías, que en aquellos tiempos solían describirse con negros tintes, no se nos presentan con trazos excesivamente ensombrecidos sino como esos "muchachos", un tanto aburridos y mecanizados acaso, cuya tarea consiste en "hacer cantar" a los demás.

En su novela, Peyrou ha empleado una técnica elaborada, minuciosa, de índole casi lúdica y policíaca: por algo es el autor de *El estruendo de las rosas*. Estas características se ponen de manifiesto en el cuidado con que se entrelazan los diferentes episodios y, sobre todo, los distintos personajes, cuyas vidas se entrecruzan, a veces íntima, a veces sólo superficialmente, formando una intrincada red. Desde el primer episodio se estructura una suerte de circuito cerrado que contiene en sí a todos los personajes; lo "cíclico" está señalado por medio de una figura secundaria —Lucy, la prostituta, por lo demás muy lograda como tipo— que acaso sólo desempeña en la novela un papel meramente formal: "abrir" y "cerrar" el círculo. Al comenzar la obra, Lucy hace una operación en el mercado negro, y desde ese punto se engarzan todos los eslabones de la cadena hasta llegar al final, en que volvemos a encontrar a la misma Lucy —que en el trascurso de la trama ha aparecido sólo fugaz y esporádicamente, lo que nos hace sospechar que el autor no quiso que nos olvidáramos de ella— cuando Francisco Berthier pasa en su

compañía la que habrá de ser, según él supone, su última noche en Buenos Aires antes de huir a Montevideo. Pero, al mismo tiempo, este ciclo no es una forma absolutamente cerrada: si bien el episodio de Lucy "cierra" el ciclo, lo cierra algunas páginas antes de terminar el libro; fuera del círculo queda Francisco Berthier, quien, al asumir la responsabilidad de su homicidio, al acatar las "leyes del juego", encuentra la vía de escape que le permite liberarse de la "forma cerrada", del círculo vicioso. Desde el punto de vista técnico, la forma cíclica es quizá el factor esencial de *Las leyes del juego*; me resta señalar ahora ciertos elementos contrapuntísticos que aparecen en algunas escenas: por ejemplo, mientras Berthier y Varela están rehaciendo un libreto radiofónico que ha sido objetado por la censura, se escucha la trasmisión de un discurso en el que el primer magistrado habla enfáticamente de "completa libertad" y "estado legal" o afirma "nosotros deseamos que nuestras ideas persuadan y no que se impongan"; en toda la escena se contraponen, con aguda ironía, los comentarios de ambos amigos que sopesan hasta el último término del libreto —una audición infantil, inofensiva, por cierto— con fragmentos del discurso de Perón.

Quiero destacar, por fin, algo que me parece esencial: pese a que abunda en alusiones y críticas explícitas al régimen peronista y pese a la certera descripción del clima opresivo que se vivía en esa época, la novela no es, en sí misma, un alegato político: en última instancia lo que interesa no es el enjuiciamiento de un determinado sistema, sino el enjuiciamiento de una actitud vital —al respecto, es evidente que peronistas y "contreras" están encarados, ante todo, como meros seres humanos—; lo que interesa es el aspecto "existencial" del vivir; me atrevo, inclusive, a afirmar que aquí se expone implícitamente un "mensaje": prescindiendo de toda bandería política, el hombre *es* realmente hombre, *es* realmente libre —aunque pierda la libertad como en el caso de Berthier— cuando se afirma a sí mismo, cuando asume plenamente y a conciencia la responsabilidad de sus actos.

Pienso que *Las leyes del juego* es una de las novelas argentinas más significativas de los últimos tiempos.

VIRGINIA MARÍA ERHART

UN LIBRO, POR SUERTE, NUEVO

Si no recojo aquí algunas de las observaciones que se han hecho sobre el libro de Michel Butor, *La Modification* [1], no es porque las rechace: todas son exactas, pero el libro me interesa por otros motivos. En realidad, *La Modification* es una novela que puede interesar por tal número de cosas que lo difícil es elegir unas cuantas para exponerlas con mediana claridad.

Aludiré, sólo de pasada, a una que no voy a analizar: la forma, el lenguaje, el género de prosa en que está escrita. Abrí el libro, leí dos páginas y dije: es

[1] Gallimard, París, 1959.

bueno, es excelente. Pero entonces no tenía tiempo de seguir leyendo y lo dejé, con la seguridad de que en otra ocasión comprobaría su excelencia. Así fue como hice conocimiento con *La Modification* y pasaron muchos meses hasta que pude leerlo; entonces sustituí el rápido juicio del primer momento por otro, más concreto y terminante: *La Modification* es uno de los libros más perfectos, más poéticos y más nobles que se han escrito en nuestra época. Pero esto no es un ditirambo, ni siquiera un elogio, es un modo de proceder con orden, reduciendo la inmensidad encerrada en este libro a tres categorías abarcables: perfección, poesía, nobleza.

No se puede dar una novela más "hermética", si la consideramos según la teoría que mide la intensidad de una novela por lo que logre angostar el horizonte del lector, "atraernos al ámbito cerrado que es una novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en un perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado". *La Modification* trascurre íntegramente en el exiguo espacio de un coche de tercera, en un tren de la línea París-Roma, y lo que ocurre, como acto humano, dentro de ese reducido lugar no es más que la modificación del propósito firmemente arraigado que un hombre trae consigo al subir al tren.

Esta es toda la acción que se desarrolla en el libro, pero antes de llegar a ese único acto, el protagonista va actualizando su conflicto íntimo, que consiste en la decisión de romper sus lazos familiares y recomenzar la vida con una mujer a quien quiere profundamente.

La historia va apareciendo en fragmentos entremezclados a su discurso interior cuando ésta ya va en pleno vuelo, porque el comienzo del soliloquio no es más que como una trasformación de las imágenes en palabras, o, más bien, como la traducción verbal de lo presente. El discurso empieza comprobando todas las sensaciones y esfuerzos que experimenta y ejecuta un hombre al subir al tren e instalarse, con su equipaje, en un coche de tercera. Por medio de minúsculas e innumerables comprobaciones quedan creados inmediatamente el clima y el personaje. El esfuerzo muscular de haber llevado durante largo rato la maleta, de alzarla hasta la red de equipajes, después de haber empujado con el hombro la puerta corrediza del vagón, reacia a funcionar, trae a la mente del protagonista la idea de sus cuarenta y cinco años, sensibles al madrugón causado por circunstancias más incómodas que lo habitual; pues el viaje le es habitual, forma parte de su vida, es un elemento de su profesión. Puede decirse que empieza a hacerse presente a sí mismo en ese ligero cansancio desusado, corroboración de sus primeras canas, de sus pequeñas arrugas, trasformaciones todas imperceptibles, no para él, ni para Henriette ni Cécile, ni siquiera para los niños —vagas alusiones que quedan, por el momento, sin más explicación—, pero pronto su presencia es suplantada por la del lugar que ocupa, el rincón junto al pasillo, de frente a la marcha; su sitio preferido, el que en otra ocasión habría hecho reservar por su secretario, y, seguidamente, se impone la presencia de los viajeros que van llegando: un hombre con aspecto de profesor de liceo, un sacerdote, una joven pareja de recién casados, un inglés. Cada uno de estos personajes es revisado en sus menores detalles físicos y de indumentaria, de situación en el coche, de actitudes y posturas de pies y manos. Al mismo tiempo se señalan todas las características del vagón, los mínimos rasgos de su cordial fisonomía, la cortina azul con la sigla S.N.C.F., las fotografías de lugares célebres, la plancha de metal con la inscripción bilingüe —¡de poder

mágico!— "Il est dangereux de se pencher au dehors — E pericoloso sporgersi". También se hace presente lo que queda fuera del coche, el reloj del andén, una minúscula locomotora que se aleja por entre un laberinto de agujas, y cuando arranca el tren los postes telegráficos van desfilando hasta que se interna en el bosque de Fontainebleau, que se cierra a un lado y a otro de las ventanillas. Ya está en la selva oscura, pero él no lo sabe todavía: en ese momento no sólo no cree haber perdido el camino verdadero, sino que está seguro de haberlo encontrado.

No he podido menos de hablar de la selva, que se hace presente desde el comienzo, pero lo veo así después de terminar el libro y contemplar, en total, la perfección de su estructura. El autor consigue velarla enteramente con la actualidad de la confianza, de modo que el lector *siente* un momento que el bosque le rodea, pero *no sabe* que más adelante volverá a aparecer, cada vez más espeso, y se repetirá en él, inacallable, el clamor del Gran Montero, *M'entendez-vous?* Este es uno de los elementos más profundos, una de las claves, uno de los misterios que traspasan el libro hasta el final y que abarca los tres órdenes a que aludí: seguiré ateniéndome al de la perfección.

Con un desorden rigurosamente medido, los fragmentos de su historia van presentándose espontáneos, abruptos, y los dos nombres femeninos se encarnan. Las dos mujeres se hacen tan presentes como los personajes del vagón, como un coche negro que corre a la par del tren, se aleja, cruza un riachuelo con sauces y una barca abandonada. Henriette salta de la cama y se envuelve en su bata para prepararle el desayuno, tan real como la chaqueta blanca del camarero que va por el pasillo avisando para el primer turno del restaurante. Cécile aparece, con sus trenzas negras y los labios de un rojo casi violeta, joven, libre de ideas. En torno a ella Roma: la Roma antigua, en toda su hermosura, y la Roma vaticana, a la que ella es hostil. Todo brota allí, junto al sacerdote que lee su breviario y los recién casados, que se acarician con inocencia. El aura de Henriette es la plaza del Panthéon, la iglesia de la Sorbonne, la rue Soufflot, las termas de Juliano el Apóstata y un departamento con cuatro chicos en la edad difícil, incomprensivos, incomprensibles. La incomodidad que emana ese clima es como una presión insoportable, como la añadidura del cordón del zapato que tiene el nudo oculto bajo el cuero y forma un bultito como un pequeño forúnculo, que oprime el pie caldeado por la calefacción.

Pero si digo *como,* al parangonar cosas tan diversas no es, en absoluto, porque estén en el libro equiparadas. En este alarde de proximidad, que es el eros del libro, todo se toca; unas cosas con otras viven tan íntimamente encadenadas que se confunden —sin confusión— en el acto creador, porque son en él inmediatas, pero con evidente jerarquía. Las ideas rectoras actúan: desde un principio van hacia su modificación y las vemos desenvolverse con tanto rigor como sólo mediante la cámara podemos ver el desarrollo de una planta. Su proceso se refleja en todo lo circundante, todo va modificándose al par que ellas. Sobre los rombos que forma la chapa de la calefacción cae un trocito de bizcocho que come un niño, luego dos pepitas de manzana, que brincotean al trepidar el coche, y esos frágiles restos padecen su historia entre los diversos pies que los rodean y acaban vulnerándolos. El trocito de bizcocho forma una mancha amarillo claro, casi del mismo color que la suela de crêpe que lo ha aplastado, más tarde las pepitas de manzana dejan

ver su pulpa blanca por entre la fina cáscara reventada. Cuando esto ocurre el bosque ha vuelto a aparecer, pero cada vez más sombrío y el Gran Montero ha vuelto a clamar: *M'entendez-vous?*

Pero hay que tener bien en cuenta que la modificación no se presiente ni un momento antes de que empiece a hacerse explícita. Léon Delmont (una sola vez aparece el nombre del protagonista, en recuerdos de frases ajenas, porque es él quien habla consigo mismo) va hacia su proyecto con una fe que parece indestructible. En la mitad del libro empieza a temer la erosión de los recuerdos, trata de fijar su atención en los objetos y los seres presentes, para poner término a la agitación interior, y más adelante, cuando ya ve patente el cambio, dirá, "les plus dures études, la plus minutieuse patience n'etaient certes point trop payer pour faire reculer un tant soi peu l'ombre, pour vous donner un tant soi peu plus de prise et de liberté sur ce déterminisme qui pour l'instant vous broie dans la nuit, ce grand labeur qui se porsuit en vous, detruisant peu à peu votre personage". Pero en realidad el impulso modifica su dirección porque ya ha alcanzado la cumbre. Cuando llega ese momento, el zumo de la posibilidad ha sido exprimido hasta la última gota, es decir que cambia precisamente porque todo lo anterior fue definitivo. Ha sido tan verdadera su decisión, el proyecto de llevar a Cécile a París, romper con los suyos y recomenzar la vida se ha puesto en práctica tan sólidamente fundamentado que no necesita pasar de ahí: el acto volitivo está cumplido, su verdad no es superable por la realidad.

Kierkegaard compararía esta historia —como comparó la suya— con el sacrificio de Isaac. Es necesario que Abraham viaje tres días y que llegue a levantar el cuchillo sobre el cuello de Isaac para que la divinidad detenga su brazo. Y lo detiene porque el sacrificio ya se ha consumado, en su lenta ascensión: la gracia lo corona haciéndolo estallar como una pompa, sin dejar rastro. Si Dios le hubiera permitido realizar su acto, éste habría tenido un descenso en el que las relaciones de Abraham con Dios habrían perdido el esplendor del delirio, habrían derivado por la pendiente del resentimiento al cotidiano reproche. Y Dios —el amor— no quiere esas tediosas relaciones conyugales: los elegidos —que pueden ser también los que *eligen* el amor, los que *se dan* a él o *lo toman* como universo— quedan siempre fulminados por un momento en el que algo estalla. Podría decirse que la *entrega* consiste en subir a un sitio de donde no se puede bajar. Todo este alcance tiene el amor polarizado en el personaje de Cécile. Cualquiera que tenga facultades para la síntesis puede demostrarlo, si la multitud de datos, facetas, puntos de vista, recuerdos y presencias que hierve en estas páginas no le fascina y le impide elegir. Pero veamos el punto en que el impulso empieza a modificarse: es el que actualiza la pretérita visita de Cécile a París: este suceso está ya lejos del momento en que es recordado; posterior a él ha trascurrido la inflamada actividad para lograr su vuelta, que una feliz solución ha llevado sin desánimo hasta aquella madrugada, hasta aquel tren de la línea París-Roma. Es ahora, al revivir los días de Cécile en París, cuando se ha hecho visible la grandeza de lo que no pudo llevar consigo, Roma; se hace patente la profanación que sería el desgaste cotidiano de esa grandeza.

El tren ha seguido cruzando otros bosques, otras regiones sombrías donde han brotado las ensoñaciones de un duermevela entrecortado. Una vez modificado el

impulso crece la angustia de la llegada inminente, se proyectan explicaciones que quedan desechadas en el acto, hasta que al fin brota la decisión: no ver a Cécile. Ella, no advertida de su llegada, no le espera. "Ce serait là le seul moyen, vous voyez cette lumière enfin apparaître dans votre esprit comme la sortie d'un tunnel, ne pas la voir, ne rien lui dire, ne la rencontrer qu'à votre prochain voyage." Con esto el conflicto parece quedar zanjado, pero lo que queda es llevado a su máxima elevación, porque esa luz que aparece como a la salida de un tunel es la posibilidad de detener el golpe mortal del tiempo.

Hundido entre el asiento y el respaldo encuentra el libro que compró en la estación y que no ha leído; "il me faudrait écrire un livre", dice de pronto, y en seguida esos días de Roma que primero estaban proyectados minuciosamente, esperar a Cécile, encontrar a Cécile, comer con Cécile, y que llegaron a convertirse en un abismo de indecisión, se estructuran sobre la nueva firmeza, no ir a esperar a Cécile, no acercarse a su barrio, quedarse solo en el cuarto del hotel y empezar a escribir un libro; luego, en el día y la hora marcados para el regreso, volver a la estación, sin haberla visto.

El tren pasa la estación Roma-Trastevere, aparecen los primeros tranvías que cruzan iluminados las calles todavía oscuras, Roma y Cécile, confundidas, se hacen cada vez más colosales. Pero el mito busca su cauce, pide con urgencia ser libro: "il faudrait montrer dans ce livre le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris." Los párrafos que ahondan en esa ambición romana y los que proyectan en el libro las dos ciudades superpuestas son demasiado admirables para extractarlos y demasiado largos para trascribirlos, pero como el libro culmina en ellos no es posible dejar de intentar siquiera un débil reflejo. Una vez en la luz de su nueva decisión, duda un momento de que puedan haber sido las cosas circunstanciales las que han desmenuzado su voluntad, las que han abierto aquella fisura en su persona, sin la cual tal vez se hubiesen mantenido sus ilusiones, "mais maintenant qu'elle s'est déclarée il ne m'est plus possible d'espérer qu'elle se cicatrise ou que je l'oublie, car elle donne sur une caverne qui est sa raison, présente à l'intérieur de moi depuis longtemps, et que je ne puis prétendre boucher, parce qu'elle est en communication avec une immense fissure historique." Poco antes ha dicho que seguramente Cécile sintió siempre que su amor no era un camino que condujese a ningún sitio, sino que estaba destinado a perderse en las arenas del envejecimiento, pero es sólo Cécile quien se pierde, porque su amor no era precisamente más que un camino —todo el libro no es otra cosa— hacia esa luz, hacia esa bienaventuranza de la razón, en la que Cécile pierde el peso material —el que iba a desviar la prosa de su vida hacia otra forma de la prosa— y cobra su verdadero sentido de intermediaria.

Claro que llamo bienaventuranza al mero hecho de comprender, porque lo que el personaje comprende no es un remanso de paz, sino un mar de luminosos antagonismos. "Vous équilibriez votre insatisfaction parisienne par une croyance secrète à un retour à *la pax romana,* à une organisation impériale du monde autour d'une ville capitale qui ne serait peut-être plus Rome mais par exemple Paris... Une des grandes vagues de l'histoire s'achêve ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui

a cherché à se fixer après l'écroulemente de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial, l'étoile noir des chemins de fer sur la France étant comme l'ombre des voies romaines."

"Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'Empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autremente distribué."

El protagonista es un hombre suficientemente inteligente, incluso intelectual, como para haber podido mantener el culto de las dos ciudades en el terreno ideal, pero muy poco antes de estos párrafos que acabo de trascribir ha actualizado el recuerdo de su visita a Roma con Henriette —el viaje tan lejano y tan expresamente fracasado—, los dos muy jóvenes, con su guía azul en la mano. "L'après-midi vous avez visité le Forum et le Palatin; le soir, au moment où l'on fermait les grilles, vous êtes monté au temple de Venus et Rome." Y así ha seguido mostrándole la ciudad, sus ruinas, sus jardines, hasta el atardecer y al final, sentados en un banco, Henriette le ha hecho de pronto una pregunta: "Pourquoi de Venus et Rome? Quel est le rapport entre ces deux choses?" La pregunta queda sin respuesta; brilla el rectángulo de vidrio que cubre una fotografía, pasan las luces de una estación. Si Venus no hubiera intervenido en el asunto no habría habido drama: la cosa no habría pasado de una meditación más o menos intensa. Pero Venus es capaz de poner en celo a las ideas mismas, hasta que el hombre no las distingue del latido de su sangre y vive, con furor, una teoría.

Pero es completamente imposible dar idea con pocas palabras de ninguno de los temas condensados en *La Modification;* es, además, atentar al espíritu del libro, porque éste podría decirse que convoca todas las palabras existentes, avanza sobre ellas recto e incontenible como el tren y como él por una vía trazada de antemano. Esa apariencia de agitación automática que le da la multitud de pequeñeces, está elaborada con tal rigor que ni una sola pieza carece de sentido; cada frase dice lo que dice en el momento, y además tiene un valor neto y estricto en la composición del total; así pues, cada frase pediría varias páginas de exégesis.

No puedo abstenerme de citar el párrafo en que proyecta las dos ciudades superpuestas en el libro; "on pourrait imaginer ces deux villes superposées l'une à l'autre, l'une souterraine par rapport à l'autre, avec des trappes de comunication que certains seulement connaîtraient sans qu'aucun sans doute parvînt à les connaître toutes, de telle sorte que pour aller d'un lieu à un autre il pourrait y avoir certains raccourcis ou détours inattendus, de telle sorte que la distance d'un point à un autre serait modifié selon la connaissance, la familiarité que l'on aurait de cette autre ville, de telle sorte que toute localisation serait double, l'espace romain déformant plus ou moins por chacun l'espace parisien, autorisant rencontres ou induisant en pièges." Aquí, esta trasfusión de las dos ciudades proyecta su misterio literario pero mucho antes, en la primera cuarta parte, es un hecho vivido. El día que ronda bajo la lluvia los alrededores del Louvre, pide en un restaurante de la rue Richelieu un plato de spaghetti a la bolognese, fuma el último cigarrillo de un paquete de Nazionale; remonta la avenida de la Opera, pasando junto a la vitrina de la librería donde están las guías de Roma y de París, y junto a las de la agencia de viajes de su amigo Durieu, ahora más amigo porque va a proporcionarle la posibilidad de traer a Cécile empleándola en su casa y porque es el que

le ofrece aquellas vitrinas que dan sobre Sicilia, sobre Italia con la plaza de San Pedro centrada por el obelisco del circo de Nerón... y así sucesivamente. Luego toma el bulevar de los Capuchinos hasta la rue Caumartin y entra en el bar romano, que no es como son los bares romanos de hoy día, pero que, sin embargo, es muy romano; es como imaginaba lo romano el París de la "belle époque", pero que no puede darle el café *espresso* que desea, y al fin da un rodeo para volver a su casa, "non que cela fût le plus direct, parce que si vous aviez été pressé d'arriver au quinze place du Panthéon, il aurait mieux valu prendre l'autobus, mais parce que vous aviez envie de prolonger encore un peu cet itinéraire romain que vous aviez suivi tout au long de cette journée à travers la ville de Paris." Y en ese mismo pasaje está cifrado algo muy fundamental, bajo la apariencia de una mera evocación de las estaciones sentimentales del protagonista, que rigen su estética, cuando en el Louvre va derecho "jusqu'aux Poussin et aux Lorrain, ces deux Français de Rome", y no sólo hasta esos dos grandes, sino hasta un pintor de tercera categoría, Pannini. Una página entera emplea en describir los dos cuadros que contempla de ese pintor y con ello anticipa la definición de su técnica y su propósito de forma. Los dos cuadros representan dos exposiciones imaginarias de obras de arte, en grandes salas llenas de personajes notables, "avec ceci de remarquable qu'il n'y a aucune difference de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints." Luego describe lo que se ve por las ventanas pintadas en los cuadros, "ce quí depuis le sixième siècle était ressenti comme un constant défi jeté par l'ancien Empire à l'actuelle Eglise, que soulignent les deux tableaux symetriques." Cuando el lector pasa por esta página no se da cuenta de que está revisando la planta y los cimientos del libro, pero los cimientos quedan echados en él.

Claro que la palabra escrita no puede llenar el espacio en la misma forma que la imagen pintada: sólo la memoria reconstruye el cuadro cuando éste se ha grabado fuertemente en ella página tras página. Se necesita un cierto tiempo para obtener la visión total de columnatas y bóvedas; a primera vista parece más bien un arabesco de claves enlazadas, como cintas de diversos tonos, que serpentean, soterrándose y resurgiendo, a veces sólo un instante, a veces todo lo necesario para cubrir un buen espacio con sus meandros. Y también hay un elemento que no tiene esa continuidad serpentina, que surge de cuando en cuando, como un punto negro que avalora los otros con su aparición, "les thermes de Julien l'Apostat, les lettres de Julien l'Apostat"... También hay otro luminoso, que ni siquiera aparece en la letra impresa: solamente si el pensamiento realiza, en italiano, el nombre de la protagonista, se siente envuelto en la luz de la Via Apia: Sicilia Darcella.

No es por manía de polemizar —aunque tal vez lo sea—, pero me extraña que a propósito de este libro se hable de nuevo realismo, o de que es la enumeración de las cosas, o de que el ojo comprueba, etc. Este libro es lo más ajeno a todo truco o habilidad literarios: es como es, porque toda obra o criatura de arte tiene el cuerpo con que nació y es evidente que no pudo tener otro, pero si merece la pena de que hablemos de él, si trae alguna novedad, ésta consiste en algo mucho más sustancial: no en *cómo* está hecho, sino en *de qué* está hecho. Porque de detenernos a hablar del *cómo,* yo señalaría solamente la delicadeza, la ternura con que *todo* está mirado: los grandiosos miembros esparcidos de Roma y la sombra

de las miguitas de pan que sobre el mantel del coche restaurante alarga el sol poniente. La poesía del libro está, principalmente, en la continua elevación de lo más usual, de lo insignificante a imagen significativa.

Y también hay otro elemento poético que casi no me atrevo a abordar por sus dimensiones gigantescas, "le Grand Veneur", que aparece cada vez que brota el recuerdo del bosque de Fontainebleau. Como el bosque está a la salida de París, es citado en la página quince del volumen, que es la séptima del texto, por primera vez; luego brota de cuando en cuando, reforzando con su aparición la oscuridad en que el protagonista *se encuentra.* El Gran Montero, vestido con los jirones de un traje fastuoso, montado en un caballo que deja trasparentar su esqueleto, es un fantasma que clama sin reposo: *M'entendez-vous?, Où allez-vous?, Qui êtes-vous?* y cuando el protagonista encuentra la luz de su decisión, escribir un libro, no sale del bosque, sino por el contrario lo adopta; se hace fantasma, decide "tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit acompagnant le deplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermediaires." Así pues, el personaje decide revivir —no vivir— clamando con él, ya que toda obra humana perdurable no es más que

Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

En cuanto a lo que califico de nobleza, este libro es, no diré ejemplar; diré: es un verdadero escándalo. Ni la mínima concesión a la moda, ni al público, ni al gusto, ni a las costumbres. Ni la mínima influencia de ninguna de las *cosas fuertes* con que venimos alimentándonos. *La Modification* es el libro más masculino que se puede encontrar en un radio de seis mil y pico de kilómetros. El pudor sin eufemismos, consistente sólo en sobriedad, suprime todo lo moroso, ambiguo, delicuescente —en un libro cuyo sistema es la morosidad, cuyo mundo es la intimidad, cuyo tema es el eros— con una derechura absolutamente varonil. Podría parecer que, en lo que se refiere a la historia amorosa con Cécile, el autor se hubiera propuesto dar preeminencia a otra faceta y dejar sólo indicada la meramente sexual, pero cuando a lo largo de la noche llena de pesadillas sube al tren una hermosa romana y se duerme junto al protagonista, ¡con qué gracia, con qué justeza aparece el deseo, en alusiones breves, claras, terminantes y repetidas; cómo se aleja y vuelve cada vez que los ojos se encuentran con el gran cuerpo abandonado al sueño! Pero, por supuesto, el libro es igualmente masculino en lo que no tiene nada que ver con el sexo. Lo es en el valor —rayano en osadía— de confesarse ¡en mil novecientos cincuenta y tantos!, buscador de belleza, amador de belleza. Decir de Cécile, cuando la ve venir cruzando la plaza, "si vous auriez connu à ce moment-là les poèmes de Cavalcanti, vous auriez dit qu'ellè faisait trembler l'air de clarté", es realmente una provocación; como lo es anhelar la llegada a Roma en esta forma, "et lorsque vous quitterez la gare à l'aurore, la ville paraissant dans toute sa rougeur profonde, le sang ancien suant de toutes ses briques, teignant toute sa poussière sous le ciel qui sera clair et beau". Es más que valor, es, sencillamente, una gran hombría lo que demuestra el hablar con esa pasión y con esa convicción de todo lo grande que fue, que es y que será.

Debo confesar que *La Modification* me ha inspirado además un entusiasmo de orden personal y un sentimiento de clase: el orgullo de pertenecer a esa clase

que tiene como sino el ir, durante toda una vida, en un coche de tercera, con la memoria universal como equipaje. Butor traza el contorno de ese tipo social cuando describe al profesor de liceo, que prepara en el tren sus lecciones con minucioso empeño. "Il y a une distintion véritable chez lui, et, on le sent, de l'honnêteté". Pero la clase no está presente en el libro sólo por ese personaje: todos los personajes, y el autor mismo, la componen. Es la clase que dicta las leyes del hablar y del pensar en Francia. Puede decirse que el mundo cerrado del libro no admite otra; así, todo lo que allí se dice se dice entre iguales: el autor no concibe que pueda haber quien no comprenda su lenguaje.

También se puede sospechar que en esa afirmación de juventud bajo las primeras canas, indicada al comienzo del libro, vaya escondida la afirmación de la juventud de Occidente. Es tanto lo que hay en este libro que también puede haber eso y mucho más. Esta reseña sólo trata de despertar el interés por un libro del que tanto se ha hablado, pero del que no he oído nada satisfactorio —quiero creer que se haya dicho algo mejor, que no he oído— hacia dentro, hacia la trabazón de sus sillares, hacia el análisis de su suelo.

Y, por terminar con algo limpio de todo énfasis, *La Modification* es un libro tan diferente de todo lo que cae hoy día en nuestras manos, es, en nuestro presente, un fenómeno ¡tan reconfortante! ... Si esto es la literatura moderna, estamos salvados.

ROSA CHACEL

SALVADOR DE MADARIAGA: *La jirafa sagrada* (Sudamericana, Buenos Aires, 1959).

Esta "verídica historia por anticipado" distorsiona absurdamente el tiempo. Pero sus referencias al pasado y al futuro son formas mediatas de apuntar a nuestro presente con intención satírica. Y esta libertad temporal abre ancho campo a los efectos humorísticos más sorprendentes. Cuando describe esa sociedad civilizada que es Ebania, un reino de Africa, con sus instituciones políticas, sus creencias, su organización familiar, su arte, su periodismo, no hace más que contrastar esa construcción imaginaria, que no es propiamente una utopía sino una civilización "histórica", con nuestra época, poniendo de manifiesto la relatividad de tantas cosas, aun la de la supremacía de los hombres en los asuntos serios e importantes de la vida política e intelectual, ya que en Ebania gobiernan las mujeres. Ellas usufructúan el permiso que según decía Mme de Sevigné tienen los hombres de ser feos, mientras éstos, en cambio, cuidan de la casa, de su persona, sin dejar de acariciar ideas hominstas en pro del reconocimiento de ciertos derechos. Las académicas de la historia suministran las observaciones más graciosas acerca de la investigación del pasado. Una historiadora expone los resultados de sus indagaciones acerca de nuestra civilización actual, ya desaparecida entonces, y basándose en algunos pocos restos salvados del desastre levanta sus hipótesis. Y nosotros experimentamos el efecto que sentirían muchos de nuestros antepasados ante las actuales reconstrucciones históricas. Las conjeturas sobre el *Eno's fruit salt*, sobre una inscripción latina y sobre Oxford son realmente sabrosas. Y no lo son

menos las apreciaciones cronológicas sobre la *Venus Epstein* y una cabeza modelada por Donatello. Madariaga, que ha dedicado tantas de sus obras a personajes del pasado, ilumina aquí con buen humor e ironía los riesgos de ese menester. A la ponderación de este libro divertido y acuciante habría que agregar la gracia y precisión de su lenguaje. Aparecido hace años como segundo volumen de las obras inéditas del imaginario Julio Arceval, lo ha editado Sudamericana en su Colección Piragua.

JORGE CRUZ

UNA BIOGRAFÍA NOVELADA

María Teresa León escribe la historia nueva y vieja de doña Ximena, la mujer de Mio Cid Ruy Díaz [1]. Ha tomado el poema, el cantar del juglar de Medinaceli, y lo ha vuelto del revés, y se a puesto a contarnos ese revés de la historia del Cid, lo que nosotros no sabíamos, pero que ella se fue aprendiendo con los ojos abiertos sobre Castilla. El cantar de gesta, como un tapiz muy antiguo, visto por el lado que descubre la urdimbre de hilos que fue cruzando la paciencia y la virtud y la fortaleza de Ximena, sola, en soledad, en el monasterio de Cardeña, y en la prisión y en los campos y los caminos que llevaban, después, mucho después, hasta la huerta de Valencia. Cantar del destierro, primero, cantar que crece con la congoja de la mujer que ve irse al vasallo más noble que su rey, por culpa de los mezcladores y de la envidia, esa envidia que cruza la historia, y se convierte en una úlcera maligna para las glorias de España, según dice don Ramón Menéndez Pidal. El buen vasallo se va, dejando atrás puertas abiertas, sin candados, las perchas vacías, sin pieles y sin mantos y sin halcones mudados. En San Pedro de Cardeña queda la mujer del Cid. Los hombres, las lanzas, se van. Una oración fortalece la virtud de la mujer sola, que deberá cuidar los hijos, la hacienda y la honra del ausente. Allá se van las lanzas, los pendones, las caballerías. También van —María Teresa León lo cuenta— los villanos. Y atrás quedan las puertas de Vivar, y la niña de nueve años en Burgos, y Santa María, y la glera, y el rey Alfonso. Adelante va el grito del Cid: "Albricias, Alvar Fañez, que echados somos de tierra." Atrás queda una larga espera, un otear siempre los horizontes abiertos, tendidos; atrás queda una mujer desguarnecida, rodeada de la salmodia monástica que sube y sube, cielo arriba. Las luces del alba encuentran a los monjes cantando ya la gloria de Dios. María Teresa León escribe su paráfrasis de la mujer del Cid, y le quita lo alocado de la leyenda, dándole una figura exacta, no tan tremenda como la del Romancero, no tan escondida como la del Cantar. María Teresa León escudriña el sentir de una mujer sola en medio de Castilla, que ignora muchas cosas, que tiene ella también su pelear, desde la retaguardia lejana. Ximena, mujer de virtudes, mujer fuerte, "se levanta antes que amanezca, y distri-

[1] *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* (Losada, Buenos Aires, 1960).

buye las raciones a sus siervos y el alimento a sus criadas". María Teresa León, con un amor muy profundo, ha contado la gloria de la mujer "que teme al Señor". El relato histórico se vivifica, y no es reconstrucción arcaizante porque sí, pues en el idioma vivo recuperamos ecos de una vida trascurrida ya, pero cercana, por mérito de quien supo a través de una meditación demorada, tranquila, decirnos lo que fue viendo, espejismos de Castilla, recuerdos, y vocación de la sangre de España.

EUGENIO GUASTA

FERNANDO DE ELIZALDE: *El camino* (Goyanarte, Buenos Aires, 1959).

Al igual que el ensayo, el cuento casi siempre ha sido calificado, injustamente, de ejercicio literario menor. Semejante dictamen mide apenas su extensión, en vez de considerar sus posibilidades artísticas o sus exigencias formales; pues, en verdad, esta especie narrativa posee una estructura tan delicada y armónica que su adecuado perfeccionamiento exige a quien la practique equilibrio, penetración, economía de recursos y una peculiar sutileza de inventiva. No en vano, el género debe su encumbramiento al variado aporte de creadores tan dispares y notables como Hawthorne y Maupassant, Henry James y Kafka, Joseph Conrad y Stevenson, Elizabeth Bowen y T. F. Powys, Chéjov, Saki o Katherine Anne Porter; y éstos sólo son unos pocos de los autores que debieran mencionarse. Entre nosotros, en el curso del presente siglo, la galería de nombres es asimismo nutrida y múltiple, y en ella están incluidas figuras de la talla de Horacio Quiroga, de Jorge Luis Borges, de Eduardo Mallea. La mera enumeración confiere a este ámbito imaginativo una dignidad poco menos que portentosa en su riqueza y en sus alcances. Por consiguiente, ingresar en la literatura mediante una cumplida práctica del cuento supone dotes artísticas nada desdeñables y una destreza de artífice en el manejo de los tenues e incontables matices que entraña la cirugía verbal.

Si hemos de tener en cuenta esta insigne prosapia al considerar la producción de todo cuentista —y no hay duda de que, en lo relativo a exigencias artísticas, se está en el derecho (o quizá *en la obligación*) de ser maximalista—, entonces cabe señalar que *El camino* de Fernando de Elizalde es un libro que revela circunstanciales aciertos muy dignos de elogio, aun cuando en conjunto no es posible considerarlo plenamente logrado. En consideración a la naturaleza de su contenido, el presente volumen puede dividirse en dos partes: la primera agrupa los tres relatos más extensos y elaborados, uno de los cuales —el que confiere su título a la compilación— alcanza las dimensiones de *novelette*; la segunda abarca un núcleo de cinco "cuentos", en algunos casos breves y esquemáticos como bocetos en que la rápida captación del instante excluye todo desenvolvimiento temporal de la anécdota. Entre los primeros, el que más se aproxima a una elaboración satisfactoria es el relato inicial, titulado "Una historia", cuyo asunto se prestaba para el aguzado análisis de su protagonista, ese hombre que a lo largo de una infidelidad egoísta, rutinaria y casi tediosa ha precipitado su matrimonio en el

hastío y la opacidad, pero que al descubrir las relaciones extramaritales de su mujer siente súbito y renovado interés por ella, estimulado no por el amor, ni aun por los celos, sino por una morbosidad rayana en el sadismo. El ritmo narrativo está regulado con acierto y el desarrollo expositivo que va poniendo al descubierto la situación exhibe una conveniente gradación; pero tales virtudes no bastan para suplir el vacilante trazado psicológico de las figuras humanas, cuyas vicisitudes subjetivas debieron constituir, al parecer, la médula de esta fábula. En cambio, "El camino" pretende evocar una atmósfera de insinuación y misterio, pero fracasa en su propósito a causa de que este efecto es introducido falsamente mediante una suerte de inflación en el clima sugestivo, circunstancia que se ve agravada por el artificioso comportamiento de los personajes. Finalmente, la restante historia de la primera parte, "El encuentro perdido", busca una expresión poética que se malogra en razón de una manifiesta proclividad al sentimentalismo. En mucho, los breves cuentos de la segunda parte son los más felices; hay en ellos un estilo ceñido y una perspicaz captación del momento, cualidades que nos ponen ante un hábil diseñador de episodios mínimos donde quedan registradas con densidad las vidas anónimas en que se trasunta el fastidio, la inercia, la angustia existencial. Los méritos de Fernando de Elizalde, en este aspecto de su labor creadora, no son escasos. Tres de estos enfoques, casi instantáneas que resumen trayectorias íntegras, son acreedores al encomio: "Muerte en un tranvía", "El espejo" y "Retrato de un contemporáneo"; su vigor reside en la autenticidad —más bien que en el "realismo"— y en el estilo desnudo que iluminan en todo su desconsuelo la locura, el fracaso o la extinción; de tal manera, cada una de estas viñetas se convierte en una suerte de meditación, apenas disfrazada por la fantasía, acerca de una inquietud agónica primordial.

En síntesis, *El camino* pone en evidencia tanto los méritos que ya posee su autor cuanto las deficiencias que todavía no ha logrado superar. En los cuentos más extensos, hay naturalidad en el progreso anecdótico y una peculiar soltura para desarrollar los sucesos mediante el diálogo; pero estas virtudes narrativas se ven empañadas por la intromisión de un elemento sentimental y artificioso que impregna las situaciones toda vez que se les quiere impartir un aura poética. En cambio, cuando Fernando de Elizalde escoge el trazo descarnado e impersonal de sus historias más breves, su prosa se torna penetrante y efectiva, al punto de comunicar con objetividad su contenido humano y con urgencia su significación actual.

JAIME REST

ENSAYOS

CARMELO M. BONET: *La crítica literaria* (Nova, Buenos Aires, 1959).

En el principio fue la crítica. En la actitud discriminativa, que consciente o inconscientemente debe asumir todo creador al encarar la realización de su obra, se encuentra implícito por necesidad el germen de una valoración acerca de su

propia labor poética. Como recordó en cierta ocasión Anderson Imbert, "en todo poeta hay un crítico agazapado". Y, a decir verdad, desde fecha muy temprana esta latente personalidad del artista sale de su escondrijo y se exhibe con desenfado a la luz del día, como parte integral de una manera de ser y obrar cabalmente definida; ya Mimnermo, en época temprana de la poesía griega, se desempeña como crítico en el exacto sentido de semejante condición y ejercicio, justipreciando en uno de sus fragmentos líricos la perfección de la imagen que Homero halló para evocar los vaivenes de la fortuna humana: "Algo aún más bello dijo el varón de Quios cuando afirmó que la estirpe de los hombres es cual generación de hojas." Más tarde, el quehacer estimativo se multiplica, a medida que el pensamiento helénico va consolidándose. Finalmente, Platón, en el diálogo de Sócrates con Iion, y Aristóteles, en su examen de la poética, nos ofrecen definitivo testimonio de la imagen que el mundo clásico se forjó acerca del artista, de su tarea y de la forma en que deben valorarse sus alcances. Sin embargo, aquí todavía estamos en los comienzos de la estimación estética, y trascurriría muchísimo tiempo antes de que la crítica dejase de ser tarea subalterna y menuda para convertirse en una suerte de género literario autónomo. En contra de un rápido afianzamiento y emancipación incidía su carácter ambiguo, inestable ("ancilar" fue el vocablo que empleó Alfonso Reyes): se trataba de una faena necesaria y casi decisiva para la formación del gusto pero, al mismo tiempo, se observaba que su comportamiento parasitario le imponía una constante subordinación con respecto a la tarea creativa. Para que lograra su independencia era menester el advenimiento de múltiples cambios en variades esferas de actividad; y esto no sucedió hasta fecha relativamente cercana, quizá no antes del siglo XVIII. La crítica sólo llega a la madurez cuando surgen nuevas concepciones acerca de la misión que cumple la prosa, se produce el ascenso del ensayo como consecuencia del desarrollo periodístico y se desatan numerosas polémicas entre "antiguos" y "modernos" acerca del porvenir de la literatura. Cronológicamente, estos acontecimientos coinciden, asimismo, con una mudanza en el propósito mismo de la crítica, que deja de ser dogmática en sus preceptos y puramente valorativa en sus juicios para convertirse en algo más, en algo diferente: una especie de investigación de la obra juzgada que permita en cada caso determinar las circunstancias en que fue concebida, los propósitos que la inspiraron y las leyes intrínsecas que emanan de su configuración y que constituyen el único paradigma apropiado para estimar su valía. Entonces la apreciación de la obra literaria deja de ser una pura labor de preceptiva o evaluación para convertirse en un esfuerzo esclarecedor que por sí mismo ilumina y desentraña el significado pleno del objeto estético que se esfuerza en interpretar. Es en este punto donde Carmelo M. Bonet ubica el comienzo propiamente dicho de la crítica literaria, y quien lo encarna —a su juicio— es Mme de Staël, cuyo ensayo *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, que vio la luz en 1800, señala el ingreso explícito de un caudal de concepciones nuevas en el enjuiciamiento de la obra de arte. A partir de este instante, la crítica francesa se enriquece en un rápido y variado desenvolvimiento que cubre la totalidad del siglo XIX, a través de Sainte-Beuve y sus interpretaciones biográficas, de Taine y la asimilación del determinismo sociológico, de Brunetière y las ideas evolucionistas, para llegar en última instancia —especialmente por obra de Ana-

tole France— a la crítica impresionista, feliz como recreación evocadora pero a menudo desconfiable como estimación. Más adelante, como ejemplo de la crítica practicada en nuestro siglo, el profesor Bonet examina las doctrinas estilísticas, destacando las virtudes y riesgos que entraña su ejercicio. Por un lado, "el examen del estilo conduce, en una suerte de buceo, a lo más entrañable del escritor, a las capas más profundas de su espíritu"; pero al mismo tiempo, es posible incurrir en exageración y atribuir a composiciones inocentes una carga de intención y de esoterismo "que jamás pensaron ingerirles sus autores". En general, el panorama histórico que ofrece *La crítica literaria* desenvuelve muy satisfactoriamente la misión que está reservada a un libro de esta naturaleza, breve en extensión y destinado a ofrecer un resumen liminar: el estilo es amable; la información es exacta y está expuesta de manera diáfana; las opiniones se hallan analizadas con criterio sagaz y pleno de equidad. El capítulo inicial, sintética prehistoria de la crítica moderna, es por momentos particularmente afortunado al enumerar algunas peculiaridades de la preceptiva latina: Quintiliano es presentado con agudeza y Tácito se muestra como una figura casi actual que advierte con perspicacia el impacto de los factores sociales en el campo estético. Sin que ello disminuya el valor del trabajo que ha cumplido el profesor Bonet, dos reparos pueden formularse a *La crítica literaria.* El primero proviene de que la perspectiva que nos ofrece se circunscribe a Francia y, en menor grado, al área hispánica, de modo que quedan excluidas prominentes figuras de Alemania (salvo una incidental mención de Augusto Guillermo Schlegel), de Italia o de Inglaterra; en este último país, por ejemplo, tenemos el caso de Coleridge, quien por sí solo constituye una época en el desenvolvimiento de la crítica de fundamentación filosófica. La segunda objeción consiste en que el argumento del presente estudio se vuelca hacia las vicisitudes de la crítica en el siglo XIX y, con la sola excepción de la estilística, descuida las tendencias recientes, si bien esta perceptible laguna puede remediarse gracias al estimable trabajo sobre *La crítica literaria contemporánea* que Enrique Anderson Imbert publicó hace no mucho tiempo.

Este pequeño volumen se completa con dos capítulos sobre la teoría y la práctica del enjuiciamiento literario donde se examina la técnica y aplicación del examen crítico. Con razonable cautela, el profesor Bonet, para no espantar al lector principiante, deja su análisis en la explicación de un método y su funcionamiento; con prudencia, no añade que los mecanismos no bastan ya que, una vez elucidados, es menester añadir que únicamente es crítico cabal aquel en quien no sólo se da el dominio de tales recursos sino también una capacidad imaginativa que le permite utilizar de manera conveniente los instrumentos estimativos. Agreguemos que el presente compendio, tal como lo señala una nota aclaratoria, es una nueva edición (ampliada con un capítulo sobre estilística) de las *Apuntaciones sobre el arte de juzgar* que Carmelo M. Bonet publicó por primera vez en 1936.

J. R.

EMILIO SOSA LÓPEZ: *La novela y el hombre* (Facultad de Filosofía y Letras, Córdoba, 1958).

En los últimos años se ha manifestado una desasosegada conciencia crítica de lo que podría denominarse la "decadencia del arte novelístico". De Ortega y Gasset a Wladimiro Weidlé, sin excluir a F. R. Leavis o a D. S. Savage, se ha insistido en que la novela pasa por un período de decrepitud —mucho más angustioso de lo que pudo ser la extinción misma del género— que se origina en una crisis sufrida por la capacidad de fabulación, por ese don inventivo que en el pasado confirió a la novela una peculiar magnitud ficticia, lindera con la exageración, mediante la cual esta especie narrativa adquiriría paradójicamente una notoria verosimilitud imaginaria. Acerca de los grandes novelistas del siglo XIX —un Dickens, un Balzac—, se nos dice que gracias a una caudalosa aptitud intuitiva poseen la virtud poco menos que divina de crear mundos y que al leer sus obras nos invade la complacida suficiencia de convertirnos, a nuestra vez, en dioses que contemplan los conflictos humanos como un juego que puede conmover sin exigir participación activa. La novela, según esta tesis, puede comunicarnos cierto tipo de comprensión o conocimiento —un atisbo de la conducta, una apreciación social o política, una interpretación filosófica del destino humano—, pero ante todo debe ser una distracción lúdica capaz de enriquecer nuestra experiencia mediante el hechizo que ejerce la inventiva. Por contraste, en lo que va de nuestro siglo el género denominado "novela" ha abandonado el plano preponderantemente ficticio y lúdico para convertirse en testimonio de la situación humana actual, ya sea como registro del cambiante curso psíquico (desde el flujo lírico de Joyce, Virginia Woolf o Faulkner hasta el "objetivismo" casi fenomenológico de Robbe-Grillet), ya como examen de la ubicación del hombre con respecto a las múltiples instancias —existenciales, religiosas, morales, políticas, sociales— que lo acometen (Malraux, Sartre, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Camus, Pavese, Hemingway y tantos más). Por supuesto, en este sentido la novela ya no es lo que fue, pero sería arbitrario conferir a esta afirmación un valor peyorativo. Ha dejado de ser *lo que fue* no necesariamente porque sufra una decadencia, sino porque pretende ser *otra cosa.* Por consiguiente, la opinión de que el arte de la novela pasa por una crisis es válida sólo en la medida en que se quiera decir con ello que se está en una encrucijada, en un momento de cambios y decisiones, no en una declinación. Pero para que resulte plenamente comprensible la validez de la novelística nueva es imprescindible crear un instrumento apropiado para juzgarla con equidad según sus propios cánones, en función no de lo que el género fue en otros tiempos sino de lo que ahora trata de ser; al fin y al cabo, elaborar un instrumento similar sobre la base de los ejemplos concretos con que se contaba fue el criterio regulador que ya Aristóteles puso en práctica al desarrollar su teoría poética con elogiable rigor empírico. Y esto es lo que, en cierto modo, se propuso Emilio Sosa López en *La novela y el hombre.* Tal inquietud, en principio, es digna de encomio y confiere indiscutido interés a su proyecto, además de que el plan de su trabajo posee indudable atractivo, proponiéndonos una incursión que, luego de algunas consideraciones previas sobre un "nuevo sentido del realismo", nos introduce sucesivamente en el estudio de Kafka,

de Virginia Woolf, de François Mauriac, de William Faulkner, de Graham Greene, de Moravia, de Eduardo Mallea. Naturalmente, podrían enumerarse otros nombres dignos de consideración que han quedado excluidos, pero no cabe duda de que *La novela y el hombre* es un libro destinado a suscitar considerable interés; por lo mismo, se torna tanto más objetable cierta negligencia expositiva que denota a causa de una madurez de elaboración presumiblemente insuficiente. Se advierte algún descuido en el uso de ciertos términos, lo cual conduce —como es inevitable— a un margen de imprecisión conceptual; los vocablos "realidad" y "realismo", por ejemplo, debieron emplearse con mayor cautela pues se prestan a equívocos a menos que se los esclarezca de manera conveniente: todo *realismo* estético supone un *concepto de lo real* que tiene vigencia en la cultura coetánea, y en este sentido nuestra época constituye un período de transición y mudanza. Además, en los juicios de *La novela y el hombre* se observa cierta vaguedad que pudo haberse remediado ciñéndose con más severidad al examen directo de textos y procedimientos como, por ejemplo, lo han hecho Percy Lubbock, E. M. Forster y David Daiches en obras generales acerca del mismo campo. Sosa López se interesa más en la actitud del novelista que en el alcance de sus producciones; al mismo tiempo, demuestra un conocimiento por momentos obstructivo de la bibliografía sobre los autores que trata o de los enunciados teóricos que éstos han formulado, pero elude casi sistemáticamente el examen concreto y particular de las obras que realmente ejemplificarían las interpretaciones que pretende ofrecer; como consecuencia de ello, el análisis individual de cada novelista se torna evasivo y descuida el aspecto operativo que debe tomar en cuenta toda consideración de una *póiesis*.

En general, es una lástima que Sosa López, que por momentos demuestra notoria agudeza apreciativa, no haya sometido su trabajo a una elaboración más rigurosa y eficaz, especialmente si se tiene en cuenta la imperiosa necesidad que tenemos de un orgánico estudio sobre la novela contemporánea. De todos modos, la brecha ha sido abierta y el presente intento queda como un hito liminar de cuya lectura pueden extraerse algunos juicios perspicaces y diversas sugestiones de indudable provecho.

J. R.

GEORGES HOURDIN: *Le cas François Sagan* (Les Editions du Cerf, Paris, 1959).

Georges Hourdin, periodista lúcido y director eficaz de *Informations catholiques internationales,* luego que apareció la tercera novela de Françoise Sagan se propuso escribir un exhaustivo y apretado estudio sobre "le cas Sagan". Hourdin encabeza sus páginas con un epígrafe de Paul Eluard' *Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis.* Define así su actitud. La realidad nos exige una visión liberada de cargas subjetivas. Para ser comprendida nos pide un interés generoso, que es una forma de amar. ¿Por qué Hourdin, un hombre dedicado a testimoniar la renovación del catolicismo en el mundo y desde el mundo, escribe sobre Françoise Sagan? A través de sus páginas hallamos la respuesta. Porque "el caso Sagan"

cristaliza en torno ciertos temas literarios y sociológicos que resulta útil meditar, porque en los libros de "la Sagan" hay algo que discretamente pide socorro, porque Françoise Sagan es verídica y porque ella y sus libros dan un testimonio por vía del absurdo. Además, Hourdin escribe por otra razón. "El diario en que trabajo está situado en el boulevard Malesherbes, al lado de la casa de los Quoirez (Françoise Sagan se apellida Quoirez). Mi diario creció después de la Liberación al mismo tiempo que crecía la novelista. Somos vecinos. La tirada de *Bonjour tristesse* alcanzó los 600.000 ejemplares que también nosotros intentamos lograr, pero sin duda entre otros lectores. Desde hace tres años —esto fue escrito en 1958— el fiel «Jaguar» de Françoise Sagan eclipsa nuestros modestos automóviles bajo los castaños que dignamente decoran el boulevard Malesherbes. ¿Es ésta la razón por la cual me siento contradictoriamente ligado a una muchacha con la cual nunca he cambiado una palabra? Puede ser. Hay, en todo caso, una vecindad y una oposición. No temo intentar aumentarlas."

Hourdin se pregunta quién es Françoise Sagan. Más aún, pregunta qué es. Y contesta: un indiscutible producto de la burguesía católica de París. Encuentra que no hay en ello nada asombroso, ni nuevo. Cada vez que se habla de un nuevo talento literario, es muy posible poder determinar sus orígenes en esa clase *soi disant* degenerada. La burguesía ha brindado a sus hijos bienestar, estudios prolongados y hasta una atmósfera de refinamiento que permite a un escritor expresar su pensamiento con palabras exactas. La burguesía francesa y la literatura mantienen desde siempre una muy sólida complicidad. Françoise Sagan vuelve a repetir, de modo personal, la aventura vivida antes, mucho antes, por Gide, Maurois, Cocteau o Mauriac. Uno se pregunta cómo Hourdin coloca a esta recién llegada, que no sabemos a dónde llegará, si es que llega un poco más allá de Gyp, junto a nombres tan autorizados. Y ello quizá provenga del profundo sentido de autoestimación mental que tienen los franceses. Hourdin juzgará, criticará a Françoise Sagan, pero sin quitarle el derecho natural y propio de pertenecer, aunque sólo sea de modo efímero, a la gran tradición y al conjunto de sus consagrados colegas. Hemos dicho "burguesía católica". Como burguesa que posee un estilo francés, François Sagan es un ser acostumbrado a los exámenes de conciencia y a los análisis psicológicos. Ese aprendizaje antiguo, útil para conocerse a sí mismo como individuo, también le sirve para conocerse e interpretarse como grupo social, como pueblo. De esa visión analítica surge una interpretación y una valoración. En Françoise Sagan, según Hourdin, hay una aguda conciencia moral y, por sobre la desesperanza dulce y definitiva de su obra, un gusto por la verdad buscada con triste lucidez en cada una de las manifestaciones vitales que describe.

Habla luego Hourdin del paralelo que se ha querido establecer entre Françoise Sagan y Colette. La comparación es imposible. Colette fue una escritora opulenta, un poeta de la naturaleza, cuya exuberancia vital se volcó en un éxtasis pagano, para volverse después sobre sí misma, sus problemas y el amor. Françoise Sagan es una moralista amarga. Es más seca, en ella parece dominar más la inteligencia. Es una "psicologista". Y al mismo tiempo una *magra* escritora.

Afirma Georges Hourdin que el éxito de Françoise Sagan no guarda proporción con el valor de su obra. ¿Cómo explicarlo? El hombre abrumado ha querido

siempre encontrar, en un mundo que está más allá, algunos modelos que lo ayudarán a vivir. Ése es el papel que han desempeñado los jefes, los aristócratas, los semidioses. Los fenómenos sociales de los últimos tiempos han provocado una fractura y una carencia. Esos seres ejemplares desaparecieron. Pero como su necesidad responde a una exigencia del hombre fueron reemplazados por algo semejante. La *vedette* moderna nace de esa necesidad; es el substituto de las deidades y los mitos. Así Brigitte Bardot es para los franceses la nueva Venus, el general Massu, Hércules, y Françoise Sagan puede ser Minerva. La prensa, el cine y la televisión brindan a la multitud la imagen de la *vedette* exigida. Ver una imagen es más fácil que conocer una persona, o interpretar su pensamiento, o leer sus obras. ¿Cuántos son los que han leído a Françoise Sagan? ¿No son muchos más lo que la han visto? La *vedette,* por vías visuales, se trasforma muy rápidamente en una figura internacional. Pero la *vedette* desconoce la gloria lenta de la gran obra que crece. Lo extraño, comenta Hourdin, radica en este caso en la doble actitud de Françoise Sagan, que por un lado acepta el diálogo con el periodismo y la propaganda, y por otro se mantiene al margen. Quizá lo mejor de Françoise Sagan se adivina, por ejemplo, cuando en una entrevista para *L'Express* contesta una pregunta diciendo: *Écrire est une entreprise tellement solitaire...*

E. G.

FILOSOFIA, CIENCIA

ERNST CASSIRER: *Mito y lenguaje* (Nueva Visión, Buenos Aires, 1959).

No en vano los griegos representaron a la sabiduría como una lechuza; veían en sus grandes ojos abiertos el símbolo del asombro; y a través del asombro, el nacimiento de la vocación de conocer y descubrir el secreto de todo aquello que rodea la vida humana.

Cuántas veces el hombre quedó maravillado frente a la marcha del tiempo, la sucesión de los días y las noches, las estaciones, los fenómenos meteorológicos. Cuántas otras trató de acercarse a las fuentes de la vida... Y es aun el asombro el que nos mueve a analizar el lenguaje y desentrañar su profundo sentido en la historia de la cultura. Por su naturaleza exclusivamente humana, por su construcción simbólica privativa del mundo espiritual del hombre, está en la raíz misma del proceso cultural.

Entra Cassirer en la consideración del problema de la relación entre el lenguaje y el mito y apunta que, aunque tradicionalmente el hombre aceptó que el lenguaje interpreta aquello que el primitivo, asombrado frente a lo incognoscible, ve en las fuerzas naturales, es decir, que aclara los mitos que nacen de ese acontecer, hoy los estudios etnológicos y filológicos se inclinan a la consideración del lenguaje, no como auxiliar de la interpretación mitológica, sino que ven, por el contrario, a la mitología como algo condicionado y proporcionado por el lenguaje en su evolución.

El autor presenta ambos puntos de vista y va al encuentro del planteamiento filosófico del problema. "Esta penetración dentro de la función determinadora y discriminadora que el mito, tanto como el lenguaje, desempeñan en la construcción mental de nuestro mundo *objetivo,* parecería ser todo lo que una filosofía de las formas simbólicas puede enseñarnos. La filosofía como tal no puede ir más lejos; ni tampoco puede atreverse a presentarnos *in concreto* este gran proceso de surgencia ni a diferenciarnos cada una de sus fases. Pero si la filosofía pura debe limitarse a darnos la imagen general y teórica de este desarrollo, es posible que la filología y la mitología comparada puedan completar este mero esbozo y trazar con líneas firmes y precisas lo que la especulación filosófica sólo es capaz de insinuar."

A partir de esas consideraciones Cassirer, inspirándose en el tema tratado por Usener en *Los nombres divinos,* encara desde ese punto de vista las formas de religiosidad y la evolución de las ideas religiosas. Lejos están los llamados dioses momentáneos, los especiales y los funcionales, de ser deidades de tipo universal. Son simples expresiones de la reacción del hombre, frente a las distintas circunstancias de su vida primitiva. Tal es, a la luz de la observación histórica, el paso a la consideración dinámica de la evolución mítico religiosa y que va a llevar al autor a comparar este aspecto del proceso espiritual de la humanidad con el que han sufrido las lenguas y a ver cómo han actuado sobre dicha evolución. "Recibimos algo así como un hálito de posible solución si en vez de comparar las formas lingüísticas primarias con las formas de la concepción lógica, más bien tratamos de relacionarlas con las de la ideación mítica."

Ambos conceptos, manifiesta Cassirer, el mítico y el lingüístico, parecen, amalgamados, oponerse al lógico, pues revelan una aprehensión intelectual muy diferente del pensar teórico. El pensamiento mítico no procede como nuestra lógica quiere a veces encuadrarlo, mediante una reflexión consciente, sino que nace de intuiciones que lo encandilan.

Afirma Cassirer que el hombre, antes de pensar con conceptos lógicos, retiene sus experiencias por medio de imágenes míticas bien diferenciadas. Parece ser, agrega, que también el lenguaje se delimita cuando el hombre es capaz de organizarse interiormente, y de concretar el contenido de lo percibido en su medio ambiente. Para algunas tribus hay palabras que designan actividades muy diversas, pero el hecho se explica por la visión que tiene el primitivo de esa circunstancia. Luego, el avance de la estructura mental del ser humano es el que hace la delimitación: "Nos contentamos con plantear simplemente la cuestión, cuya última respuesta sólo puede ser resuelta por una detallada investigación científica. Pero sea cual fuere la respuesta, es evidente que tanto el lenguaje como el mito desempeñan tareas similares en la evolución del pensamiento que va de la experiencia momentánea a las concepciones duraderas, de la impresión sensible a la formulación, y que sus respectivas funciones se condicionan mutuamente" (pág. 51).

Una vez planteada esta cuestión sobre el lenguaje, su paralelismo con el mito y las distintas formas de conceptuación, el autor pasa a considerar el aspecto no menos importante del valor de la palabra en las estructuras sociales. Según él, la conciencia teórica, práctica y estética, el mundo del lenguaje y de la ética, se vinculan originariamente con las concepciones míticas y religiosas. "La palabra —

dice— se convierte de hecho en una especie de potencia primigenia, de donde procede todo ser y todo acontecer."

También desde el ángulo de lo subjetivo, vemos que el yo del hombre, su *mismidad* y personalidad están íntimamente unidos con su nombre, o sea con la palabra que lo designa; y no solamente el nombre propio, sino en algunos casos el pronombre, se emplean con la exclusividad de algo superior y valedero para la propiciación teológica c mágica. En los textos religiosos conocidos no deja de apreciarse este detalle casi unánimemente. El nombre llega a reemplazar a lo nombrado. Eso era lo que querían expresar los primeros cristianos al decir: "en el nombre de Dios", y es también la palabra en las ceremonias religiosas la que lleva, ella misma, la función de verdadera fórmula mágica. La palabra es la que trasforma el destino de dioses y hombres. El nombre robado al misterio puede ser empleado con fines malévolos; de ahí que la mitología esté plasmada de seres que ocultan su nombre. La palabra como invocación no tiene más que contenido formal: con el nombre se puede obtener un milagro, o la presencia misma del invocado.

Oigamos al poeta: *¿Qué es el Hombre? Nombre / más que palabra / Jacob al ángel: "Dime tu nombre" / no: "dame tu palabra!" /Misterio de Dios: ¿Él? / Él no, sino Tú. / Tú ya son dos: / Él y Yo. / Y esta es toda la luz.* (Miguel de Unamuno: *Cancionero.*)

El ambiente espiritual del hombre primitivo podría encerrarse, sin temor de exagerar, en una constante postura propiciatoria de las diferentes manifestaciones de la naturaleza. Todo su mundo se circunscribe, en última instancia, a ese afán de acercar lo benéfico y alejar lo maléfico de su alrededor. Ahora bien, cuando hablamos de ambiente espiritual o mundo del hombre primitivo, nada sería más equivocado que pretender encerrarlo en el criterio de nuestro mundo espiritual. El concepto de "mana", por ejemplo, no tiene traducción en las lenguas modernas; se ha dicho que significa notable, muy grande, muy fuerte, muy antiguo, etc., y también en forma sustantiva como: magia, sortilegio, poder, fortuna, deleite, éxito. El contenido y significación que sin duda tiene no puede buscarse sino en una determinada actitud mental. Ella es en casi todos los casos una forma de predicación, expresa la separación de lo sagrado y lo profano. Aquí, apunta Cassirer, llegamos al momento más importante de la tesis ya que: "desde el principio teníamos la intención de considerar lenguaje y mito como funciones espirituales que no presuponen un mundo de objetos ya dados, dividido de acuerdo con *atributos* fijados y terminados, sino que más bien crean esta articulación de la realidad y posibilitan la colocación de atributos".

Pasa luego a la consideración de la función de la metáfora en la formación de las lenguas. Háyalo o no querido, el hombre se vio forzado a hablar metafóricamente y esto porque debió encontrar la expresión adecuada para las necesidades cada vez mayores en su mundo. "Siempre que una palabra que antes fue usada metafóricamente, la usamos de nuevo sin tener claro concepto de los pasos que ha dado desde su significación original hasta su actual sentido metafórico, estamos al borde de la mitología." Y más adelante aclara que sobre el lenguaje no se ejerce exclusivamente la influencia del mito sino también la de la lógica; no podemos, dice, precisar cómo fue la lógica apoderándose de los contenidos del lengua-

je, pero lo cierto es que las palabras paulatinamente se convierten en meros signos conceptuales. Paralelo a este proceso se realiza otro, según Cassirer: el arte. El mito, el lenguaje y el arte comienzan como una unidad concreta y luego se van desplegando en modos independientes de creación espiritual.

El lenguaje tiene plenitud, es génesis constante, vida estéticamente liberada en la manifestación poética.

"La palabra y la imagen míticas que al principio se oponían a la mente humana como durísimas fuerzas realistas, han perdido ahora toda su realidad y eficacia; se han trasformado en un éter leve y brillante, dentro del cual el espíritu se mueve libremente y sin obstáculos."

A ver, ¿qué tienes que decirte? aguarda, / el ritmo mismo te traerá la idea / — duerme en el seno del lenguaje mudo— / busca tan sólo las palabras; ellas / te crearon el alma y al creártela / te hicieron creador; esto es: poeta. (Miguel de Unamuno, *Ibid.*)

EDITH BEATRIZ de KROON

ALBERT DUCROCQ: *Descubrimiento de la cibernética* (Fabril Editora, Buenos Aires, 1960).

Todo el mundo tiene conciencia — y no sin razón — de que estamos en el comienzo de una nueva Era, la Era Atómica, en que el dominio sobre la forma suprema de la energía abre para el hombre posibilidades inusitadas así para el bien como para el mal, exaltando por lo tanto su responsabilidad. Pero no abundan las personas que sientan el hecho histórico concomitante que nos permite poder decir que asistimos también al simultáneo comienzo de otra Nueva Era que podría llamarse la Era Cibernética por las no menos insospechadas capacidades que brinda al hombre, sino en forma de una nueva energía, sí en la previsión del manejo inteligente de esa o cualquier otra forma de ella.

Este libro de Albert Ducrocq es, por su claridad expositiva, un excelente instrumento para poner al alcance del lector de preparación media, del que es un espécimen el que esto escribe, los propósitos, problemas y proyecciones de esta nueva actividad humana conocida con el nombre de Cibernética.

Comienza el libro con una imprevisible pero muy lógica alusión al Minotauro, puesto que en las fiestas griegas que se celebraban del 6 al 12 de Pyanepsion para festejar la liberación conseguida por Teseo del tributo de víctimas humanas sacrificadas al monstruo, se señalaban de modo muy especial las "cibernesias" en las que se exaltaba el arte de los pilotos que había conducido al héroe hasta Creta. Porque "kubernetes" significa en griego piloto, ya que el arte de pilotear es "kubernan", de donde proviene nuestro "gobernar"; de ahí se deduce que la cibernética, en su estricto sentido etimológico, es el arte de gobernar o pilotear, de conducirnos rectamente a un fin deseado.

La inteligencia humana debe rendir tributo a cierto tipo de necesidades externas a lo inteligible, debidas a lo limitado de su propia naturaleza, a fatalidades de índole exclusivamente mecánica en cuya superación se han consumido energías

increíbles. Piénsese en el ejemplo más simple: la suma, la más sencilla de las operaciones matemáticas, y de las que todas las otras derivan, ya es de por sí fastidiosa, sobre todo por la monotonía derivada de la simplicidad de su procedimiento. La historia de las Matemáticas nos enseña todo lo que el hombre tardó en dar con la técnica de la multiplicación que tan considerablemente la simplifica, economizando el duro esfuerzo mental desperdiciado en un mecanismo indigno de él. Posteriormente el cálculo integral, esa especie de "supersuma", permitió, con el refinamiento de su artificio, acortar el engorro de numerosísimos cálculos intermedios. La cibernética, utilizando los descubrimientos electrónicos que posibilitan la reducción del tiempo empleado en las sumas a fracciones de segundos, y que asume para sí, y puede decirse que volatiliza, la monotonía de un número prácticamente inalcanzable de operaciones, viene a librarnos no sólo del tedio insuperable del trabajo intelectual intermedio, sino a liberarse de él, que es su manera de "abatir al Minotauro", dejando disponibles los esfuerzos intelectuales del hombre para su más noble ejercicio: el del auténtico gobierno o pilotaje.

Los subtítulos del capítulo inicial ya son de por sí bien significativos: "¿Qué es una meta?", "Grados de libertad", "La obligatoria incertidumbre", "Del programa al sometimiento", y por fin "El esquema de la cibernética".

Que el debido aprovechamiento de la electrónica haya permitido al hombre la concepción de "máquinas" capaces de asumir, y por lo tanto de liberarlo a él del trabajo rutinario pero indispensable que todo ejercicio de la inteligencia demanda, supone un hecho tan revolucionario, por lo menos, como el encontrarse entre las manos con el poderío atómico, puesto que le va a facilitar la utilización de su genio en proporciones insospechadas.

Los llamados "cerebros electrónicos" son capaces de redimirnos —¡y con qué ventajas!— del agobiante esfuerzo que demanda la inteligencia impersonal. Basta que se los provea de la "información" adecuada, que se los impulse en el sendero de un "programa" dado, para que la fatalidad mecánica mueva los diversos "relais", opere en las lámparas, y dé en definitiva al César, es decir a lo mecánico, lo que es del César, e incluso para que retengan en sus "memorias" el detalladísimo pormenor de las operaciones efectuadas, que son, para mayor asombro, elementalísimas sumas. Porque al eliminar el tedio, debido tan sólo a nuestra necesidad de atención demorándose en el tiempo, no ya la integración sino la mismísima multiplicación no resultan en manera alguna imprescindibles, y los fabulosamente complicados cerebros electrónicos se limitan a sumar, pero a sumar instantáneamente prodigiosas cantidades de operaciones. Son vertiginosos ábacos, en los que las bolillas del primario artificio chino se vieran reemplazados por el nervioso bombardeo de los electrones en grillas y placas de las lámparas que en número de miles reemplazan con sus instantáneos contactos el de las neuronas de nuestro sistema nervioso. (De pronto pienso que estoy haciendo una reseña bibliográfica y creo necesario advertir a sus lectores que esta última arriesgada metáfora no forma parte del libro que comento, y que su responsabilidad me incumbe exclusivamente a mí.)

Existían problemas en los que el número de variantes y la multiplicidad de consecuencias recíprocas en sus diversos valores, si no imposibilitaban teóricamente su resolución, sí lo hacían en la práctica. Tal tipo de dificultades desaparece con la

cibernética, para la que ese engorro de lo que llamamos "la práctica", es decir, el desenvolvimiento de nuestras lentitudes en el tiempo, ha sido superada. Desde luego que ella no es ni será nunca capaz de decidir sobre "preferencias", inclinaciones o antipatías, pero frente a determinados problemas cuyas dificultades de índole meramente práctica hacen que sus resultados en la actualidad queden temerariamente librados al arbitrio de nuestro capricho, podrán ser fijados con absoluta certidumbre. Ningún cerebro electrónico podrá jamás dictaminar si tal sistema económico, por ejemplo, asegurará la "felicidad del pueblo" al que se aplique, porque el concepto de "felicidad", y podría añadirse de "pueblo", dependen de apreciaciones subjetivas imposibles de sometimiento a cánones rígidos. Pero las calculadoras electrónicas, provistas de suficiente y correcta información pueden resolver, mediante su solo funcionamiento mecánico, si tal sistema de economía producirá estos o aquellos resultados también exclusivamente económicos. Es increíble el número de las actualmente llamadas "opiniones" condenadas a desaparecer ante las correctas e inapelables decisiones cibernéticas. Esto no supondrá ningún empobrecimiento personal, sino que se limitará a reducir la petulancia del error que tanto daño ha hecho al hombre a lo largo de su historia constriñendo lo opinable dentro de sus verdaderos límites.

El libro de Albert Ducrocq, estricto en la exposición sistemática de su tema, es también de gran amenidad, lo mismo cuando se refiere a las calculadoras analógicas o a las matemáticas puras que cuando aplica la exploración cibernética a cosas tan insospechadas como el análisis de los textos bíblicos o las famosas ventanas de Mallarmé. Concluye con un para mí impresionante censo de las Calculadoras electrónicas más conocidas, especie de "¿Quién es Quién?" en la cibernética, con el domicilio y las características más salientes de esas poderosas Impersonalidades que a la larga tanto influirán en el progresivo desarrollo —así cabe esperarlo— de la personalidad humana.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Teatro

GRAHAM GREENE: *El amante complaciente* (Sur, Buenos Aires, 1959).

Ninguna de las obras de Graham Greene es tan naturalmente teatral como *El amante complaciente,* que la editorial Sur ha publicado en una excelente traducción de Victoria Ocampo. Esforzándose con la imaginación el lector ve moverse a los personajes, los ve vivir en el reducido ámbito del escenario. Pero aunque prescinda de la referencia escénica y siga el tejido de réplicas como un diálogo de novela, su interés no desmaya. Todo ese diálogo y todo el conjunto de situaciones teatrales se traban alrededor del triángulo célebre de los "vaudevilles" franceses, en tono corriente, de comedia casera, según las palabras de un personaje.

En correspondencia con las tensiones que crean las personas, hay una tensión de ideas que en un sentido general corresponde a la lucha del bien y el mal, presente en la obra de Greene y a la que él mismo aludió en *The Lawless Roads* narrando un sueño juvenil en que aparecían dos grandes edificios, dos mundos opuestos. En *The Complaisant Lover* se trata del amor pasional y el amor conyugal, que casi no habría que llamar amor, desprovisto ya de fuegos y sorpresas, hecho un rescoldo mortecino por los mil compromisos de la vida en común. "El amor y el matrimonio no marchan juntos", dice la mujer a su amante; "lo matan los niños, los criados que se van, el precio de la carne". Mary, con algo de Bovary, siente en su interior la doble atracción de la pasión y el deber matrimonial sin decidirse a renunciar a la una ni a la otra. Los dos seres que se la disputan parecen simbolizar las dos fuerzas que se desatan en ella. La pasión (Clive) la apremia a dejarlo todo, mientras el deber matrimonial (Víctor) le recuerda, sin dejar de apelar a razones de antigüedad, las obligaciones contraídas. Víctor parecería encarnar el deber, la veta voluntaria de la vida, pero su móvil no es otro que la costumbre. Es un marido inglés contra el cual el celoso Clive pone en guardia a la joven Ana. Conoce bien a esa especie, ya que, quizá por atracción de la experiencia, se ha enamorado siempre de mujeres casadas y ha tenido que soportar la complacencia marital. "No se case con un inglés, Ann. Los ingleses prefieren sus amigos, sus clubs a sus mujeres, pero tienen gran capacidad para quedarse y un gran sentido del deber." Víctor es un marido complaciente, conformista irreductible a un cambio en sus hábitos cotidianos e incapaz de tomar una actitud firme ante el adulterio, sea divorcio o pistoletazo; prefiere transar proponiéndole a Clive que se convierta a su vez en amante complaciente, sin renunciar cada uno a lo suyo. La pasión es siempre perentoria y tiene de su parte el imperio de la sangre, y el amante es por supuesto el menos dispuesto a transar, pero al fin parece aceptar la situación. "Sí, vendré —dice respondiendo a la invitación del marido a una cena para consagrar el *menage à trois,* y agrega después de una pausa—. Supongo que vendré." Con esta conciliación concluye la comedia que en ningún momento ha logrado adquirir un tono trágico. Los mismos personajes dan razón de ello. "En nuestra época no nos podemos pagar el lujo de una tragedia. Está siempre la cáscara de banana sobre la que resbalamos y todo resulta cómico." Cuando Mary se arrodilla ante su marido para hacerle entender que es una mujer infiel y que debe pedir el divorcio, su actitud melodramática se diluye en una situación grotesca, y la cáscara de banana vuelve a despertar la burla. Ni siquiera el barrio en que trascurren los sucesos, como dice el marido, sirve para una tragedia. Y todo se resuelve en aparente final feliz. Aparente, porque a despecho de él, uno siente que en esta descarnada *tranche de vie* de la clase media inglesa se ha llegado a una de esas situaciones inestables que denuncian la falla y decadencia de algo, y consolidan la sospecha de que "hay algo que huele a podrido" en nuestro mundo.

JORGE CRUZ

DOS DRAMAS FRANCESES POR DOS COMPAÑÍAS INDEPENDIENTES

La ciudad cuyo príncipe es un niño, de Henri de Montherlant, fue estrenada por una compañía independiente con carácter de primicia para América. Ya era conocida por su edición francesa, bien provista de noticias acerca de los escrúpulos de su autor en lo tocante a su representación, y por la traducción castellana de Abelardo Arias y Renato Pellegrini, que se utilizó para llevarla a escena entre nosotros. La obra se enlaza por el tema —el de "les amitiés particulières"— a la primera pieza de su autor, *L'Éxil,* y por su factura literaria y teatral a la más clásica tradición del teatro francés. Su título es hermoso, tomado de un versículo del Eclesiastés, que expresa, según la versión de la Vulgata: "Vae tibi, terra, cuius rex puer est". Unos leen país, otros ciudad; lo mismo da para el sentido, sobre el cual el Superior de un colegio religioso le aconseja meditar a un prefecto de estudios, el abate de Pradts, en peligro de faltar a sus obligaciones por un confuso y riesgoso afán de proteger a uno de sus alumnos, Serge Soubrier. Ello se complica con la rivalidad del abate y el alumno André Sevrais con respecto al mismo jovencito, y desencadena hechos y palabras espinosos, difíciles de ser mantenidos por los actores y comprendidos por el público en el plano de una "pièce sacrée". Por eso Montherlant tomó recaudos para una difusión reducida de su drama comenzando por reducir la tirada de la edición. Consentía en la representación siempre que se efectuara en el ámbito de un teatro experimental, por considerarlo de menor irradiación, y en una sala chica que permitiera la "vision rapprochée" capaz de hacer perceptibles pequeños detalles expresivos (en tal sentido se avenía más a una adaptación cinematográfica). Además era partidario de un número limitado de representaciones, prevenciones todas que atestiguan hasta qué punto temía que el asunto y las situaciones de su obra pudieran ser sospechosas de escándalo. Este "closet dramma" (es decir, no precisamente dedicado a la escena) es perfectamente representable y todas sus dificultades dependen de la pericia de los actores, dados su carácter sutilmente psicológico y su construcción de molde senequista, de acción interior, pocos personajes y diálogos largos y prolijos. La versión ofrecida por El Gorro Escarlata con la dirección de David Cureses no frustró el clima de espiritualidad; y el teatro pequeño y el conjunto experimental satisficieron los requerimientos exteriores de Montherlant.

Para quienes admiran a Armand Salacrou fue muy interesante el estreno de *Los frenéticos,* en versión castellana de Francisco Javier, una pieza singular dentro de su obra, si no por sus méritos, por ser una incursión de Salacrou en un teatro de observación a la manera de Becque. Describe cierto ambiente cinematográfico, cuyo frenesí se apodera de los que se afanan en el brillante y peligroso juego. No ahorra detalles para mostrarnos un mundo seductor, señalando uno de los factores negativos del arte cinematográfico: la sujeción de quienes lo crean a quienes lo financian. El poderoso Lourdalec es el productor omnipotente que maneja a sus colaboradores como las piezas de esa complicada máquina que él simboliza en cierto modo. En ese ámbito se agitan los personajes: Elisabeth, la esposa de Lourdalec y "estrella"; Max Morand, el director de las películas producidas po rel magnate; Jacqueline, la joven ingenua y pura casada con Morand, y Nicolás, el mozo convertido en "astro" y príncipe ruso. En ese ámbito Elisabeth trama la venganza. Su pasión insatisfecha y resentida por Morand, el amante que la abandonó, labra su desquite en Jacqueline, a quien seduce con el triunfo cinematográfico e impulsa al adulterio; y así destruye la felicidad del

joven matrimonio. Pero Lourdalec se venga a su vez de Elisabeth repudiándola, y conquista luego a la esposa de Morand. La trama se expone claramente hasta el cuarto cuadro, pero luego se desvía, cuando Elisabeth, ante la confesión de la extrema soledad de su marido, se da cuenta de que lo ha juzgado mal. Su relación con Lourdalec apenas había alcanzado relieve hasta ese quinto cuadro; en los cuatro anteriores todo gira alrededor de la venganza de Elisabeth. Además, el quinto cuadro, con las sucesivas entrevistas de Lourdalec es demasiado convencional aparte de desconcertante. Salacrou se complace en algunos recursos espectaculares como la proyección cinematográfica y un "racconto" que lleva la acción diez años atrás, efectismos que han perdido novedad con los años y que al no justificarse plenamente en nada acentúan el valor del drama. José María Funes, que lo dirigió, realizó una tarea de gran mérito, logrando vivas escenas de conjunto.

J. C.

LA HISTORIA EN LA ESCENA

Entre las muchas obras de teatro, todas de primera calidad, que pueden verse en Londres durante la actual temporada, me parece interesante señalar tres piezas de autores y épocas diferentes, que tienen un rasgo común: son interpretaciones de personajes históricos, extraordinariamente agudas desde el punto de vista psicológico. Una de ellas es *Ricardo II*, de Shakespeare; otra, *Saint Joan*, de Bernard Shaw; la tercera, *Ross*, de Terence Rattigan, basada en la vida de Lawrence de Arabia.

Tres autores profundamente diversos, se asemejan en la inteligencia del enfoque; ninguno de sus personajes está elevado a la categoría de héroe, sino que en todos ellos hay grandeza y cobardía, vanidad y heroísmo, debilidad y coraje. La figura trágica de Ricardo II, el rey depuesto por la rebelión de Bolingbroke y asesinado más tarde en la prisión, está encarnada con una tremenda fuerza dramática por Alec Mc Cowen. Ricardo es un mal rey, débil, arbitrario y frívolo; pero en el sufrimiento ante el abandono de los suyos, en la humillación de la abdicación impuesta y en las penurias del calabozo aparecen su valor, su dignidad y ternura. El rey, ungido de Dios, no es sino un hombre y así lo proclama; un hombre frágil, falible, corrompido por la adulación y el poder, pero capaz de sentimientos nobles.

Juana de Arco, vista por Shaw, tampoco es la figura incorpórea de Claudel ni la *alondra* iluminada de Anouilh. Es una muchacha campesina, rústica, ignorante, inteligente, astuta y provista de una dosis excepcional de sentido común unida a un gran poder de convicción. Es buena y generosa, pero no está desprovista de arrogancia. Sólo cuando su terrible proceso comienza a arrastrarla lentamente a la hoguera, Juana aparece trasfigurada en su desdicha, heroica y veraz hasta el fin. Tampoco sus verdugos presentan un solo aspecto; Cauchon y el inquisidor no son monstruos, sino hombres bien intencionados que desean proceder con rectitud y con misericordia. En el prólogo de *Saint Joan*, Shaw lo señala claramente: "En esta pieza no hay villanos. El crimen, como la enfermedad, no es interesante; es algo que debe eliminarse por consentimiento general, y nada más. Lo que verdaderamente nos concierne es aquello que los hombres hacen con las mejores intenciones, y lo que los hombres y mujeres normales sienten que deben hacer a pesar de sus intenciones." Y agrega: "Si Juana no hubiese sido quemada por seres normalmente inocentes, que procedieron con la energía derivada de su

sentido del deber, su muerte a manos de ellos no tendría más significado que el terremoto de Tokyo, que quemó gran número de doncellas. La tragedia de tales crímenes es que no los cometen asesinos." Víctima y victimarios son, aquí, seres humanos; cada uno esgrime su verdad, y el más fuerte la impone.

Ross es una pieza reciente. La misma imparcialidad se advierte en la representación de la figura de T. E. Lawrence —uno de los trabajos más notables que recuerdo haber visto en mi vida, realizado por Alec Guinness. A pesar de que la obra no se excede en los detalles desagradables, nada queda por revelar. El protagonista aparece con todos sus defectos y peculiaridades, orgulloso, pedante, hipersensible, pero también heroico, recto, capaz de lealtad y de sentimientos bondadosos. El personaje, pese a sus fallas, inspira profunda simpatía y admiración.

Encuentro, pues, que la característica común de las tres obras históricas que se representan en el mismo momento, es la objetividad: no hay héroes, santos ni villanos, sino hombres y mujeres de carne y hueso, dignos de amor y de respeto a pesar de sus fracasos y debilidades. Esta coincidencia teatral me parece hermosa. Es, desde luego, un punto de vista característico de la literatura actual, que no puede sorprender en ninguno de los tres autores mencionados: en Rattigan, que es contemporáneo; en Shaw, que fue siempre avanzado; en Shakespeare, que es el escritor teatral más moderno que conozco.

Londres, abril de 1960.

ALICIA JURADO

Artes Plásticas

PINTURA QUE SUPERA LAS DECLARACIONES DEL PRÓLOGO

De la última exposición de Butler (Bonino, julio de este año), fueron tan comentados los cuadros como la página que escribió el pintor para el catálogo. Aun a riesgo de perder alguna de sus frases de interés, podemos resumir su contenido en esta expresión: "Soy un pintor figurativo sin complejos de inferioridad."

Los que frecuentan las técnicas psicoanalíticas observaron en seguida: "Si dice que no tiene complejos es porque los tiene". Los que decretaron la muerte de la generación plástica a la que pertenece Butler, que es la de la Escuela de París, y que antes de mirar un cuadro se aseguran sobre su modernidad, la tomaron por una declaración desesperada. Fue criticada también por los contemporáneos del artista porque "no hay que pedir disculpas a los no figurativos" y, sobre todo, porque Butler no se decide a tenerle antipatía a las novedades. Por su parte, los vanguardistas de 1960 la leyeron sonriendo o no la leyeron.

Michel Seuphor dice que cuando un escritor se pone a pintar o a dibujar, es sin duda porque las palabras no le bastan, pero a Butler los pinceles le bastan y le sobran; de ahí que resulte muy curiosa su declaración —escrita en tercera persona por un crítico sería invulnerable— con cuyo contenido todos coinciden en el fondo, porque es de buen sentido, pero cuya oportunidad es discutible pues acompaña a una

exposición espléndida que por sí sola demuestra que en pintura lo que vale no es este o aquel lenguaje sino el talento, o como quiera llamársele, con que se lo usa.

Butler también afirma en su prólogo que "es recién a cierta altura de la vida cuando reconocemos nuestras limitaciones". Nadie dudará de la importancia de esta confesión que, hecha sinceramente y vivida por cada artista, sería un punto de partida para establecer un orden jerárquico entre ellos. Porque las jerarquías existen y en esto tiene razón Mathieu. Lo difícil es que el crítico, el *marchand* y el público, especialmente el que compra cuadros, reconozcan los mismos grados de calidad, las mismas jerarquías. En verdad es imposible y, por lo tanto, los límites, que el artista en su fuero interno conoce perfectamente, se desdibujan en plaza. Ni la muerte logra siempre restablecerlos porque con ella sobrevienen los herederos que se sienten obligados a honrar el nombre del antepasado y a levantar la cotización de sus obras.

Por todo ello, el reconocimiento de sus propias limitaciones hecho noblemente por un artista de primer orden, en este caso Butler, no puede tener un efecto decisivo en la valoración de su pintura: lo tiene, sí, el places estético que nos procuran sus cuadros, ante los cuales huelgan explicaciones anexas.

PINTORES ARGENTINOS EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Una exposición de cinco pintores argentinos ha ocupado tres salas del Museo Nacional de Bellas Artes en el mes de julio. Parte de una generación de artistas locales de reconocido prestigio quedó así representada en la sucesión de muestras no permanentes ya habituales en el museo.

Esta vez la iniciativa de exponer allí fue de los pintores. José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai y Clorindo Testa prepararon una muestra de sus cuadros que se verá en los Museos de Arte Moderno de Caracás, Bogotá y México, contribuyendo a ello el Fondo Nacional de las Artes, pero antes quisieron mostrarlos en Buenos Aires y contaron con el patrocinio de la Dirección General de Cultura y de la Asociación Amigos del Museo.

Aunque los cinco pintores mencionados no forman un grupo plástico, ni redactaron manifiestos, ni se presentan bajo un nombre común, han expuesto juntos otras veces, tienen pocos años de diferencia y son amigos, de modo que parecen agrupados. Son abstractos desde hace varios años, los que les permite su juventud y, menos Sakai y Testa, que no han seguido el mismo proceso de los demás, podemos decir que, con algunos otros de su tiempo, pasaron ya por dos etapas de la abstracción. La primera fue explícitamente geométrica y la actual, menos programática y más personal, puede considerarse libremente expresiva.

Tal denominación vaga, que no se podría generalizar llamándolos "libre-expresivistas", significa que en el planteo de sus cuadros actuales sigue en pie una estructura clásica —esa que cierta abstracción geométrica puso de manifiesto descarnadamente— pero en la resolución plástica han admitido las reclamaciones de la afectividad que se complace en movimientos, colores y materias que, de suyo,

las figuras geométricas o las rayas negras sobre fondo blanco no exigen para manifestarse.

Es posible que el artista y el espectador lleguen a gozar con las tensiones de un pentágono regular pero es comprensible que un día digan basta ya y se pongan a jugar con otras figuras y, también, sin figuras.

De lo liso se pasa a lo áspero, de lo formal a lo informal, de lo espeso a lo diáfano. Puede ser que dentro de unos años algunos informalistas actuales usen otra vez regla y compás.

Pero en el caso de Fernández Muro, Grilo y Ocampo, como el cambio corresponde al enriquecimiento de la madurez, no consistió en pintar cuadros opuestos a los que pintaban. El color espléndido, la tersura de la materia o la gracia de la luz que podrían caracterizar respectivamente las telas de los tres nombrados están apoyados en construcciones mentales que derivan de antiguos estudios sobre concretos de Max Bill.

Ahora bien, aun en 1953, época de esos estudios, cuando Fernández Muro, Grilo y Ocampo expusieron en Viau integrando el grupo de Artistas modernos de la Argentina, los tres, junto con Hans Aebi, eran los "independientes" del grupo que contaba con cinco concretos, Girola, Hlito, Iommi, Maldonado y Lily Prati. Los cuadros de aquéllos eran menos concretos que las obras de éstos y los de Grilo, por ejemplo, tenían una irregularidad manual de perfiles que les infundía cierto contenido calor humano en comparación con los otros. Los de Ocampo, poligonales y rayados, no eludían espacios o movimientos sensibles, y los de Fernández Muro, más severos que los anteriores, con todo, no se reducían al cumplimiento de un problema impersonal; vertían a planos, bandas y líneas que ocupaban toda la tela un motivo que bien podía ser interpretación de cosas vistas y vividas.

En otras palabras, los tres, al geometrizar, conservaban una buena dosis de libertad. Ahora, al expresarse libremente, revelan una interna disciplina ordenadora. Que les dure.

Clorindo Testa, que ya en 1954 fue invitado con Rafael Oneto a exponer con el grupo mencionado en Amsterdam y Río de Janeiro, madura simplificando. Su alarde, no corriente, consiste en pintar sin colores, obteniendo sólo con blanco y negro una paleta con alto grado de expresividad.

En cuanto a Sakai, accidentalmente unido a los demás por pertenecer al plantel de la misma galería, aparece con trazos caligráficos crecidos en ancho que luchan tumultuosamente sobre la tela al resplandor de los colores veloces que golpean sobre el negro.

Es indudable que esta exposición representará bien en el extranjero a un sector de pintores jóvenes de la Argentina y es de desear que sea dispuesta en otras partes con tanto acierto como en Buenos Aires.

HUGO PARPAGNOLI

INDICE

Homenaje a Supervielle, por *Marcel Jouhandeau* 1
Jules Supervielle, por *Jorge Luis Borges* 2
Imagen y recuerdo de Supervielle, por *Rafael Alberti* 3
Requiem para Jules Supervielle, por *Gloria Alcorta* 6
Los poemas de Supervielle, por *Etiemble* 7

☆

Navidades, por *María Rosa Oliver* 19
Un camino para la novela futura, por *Alain Robbe-Grillet* 30
Viaje a la luna, por *Joaquín O. Giannuzzi* 36
Consultorio sentimental, por *Oscar Hermes Villordo* 37

CRÓNICAS

Víctor Massuh: Gandhi, el Occidente y la política 41
Héctor Oscar Ciarlo: Centenario de Alejandro Korn 46
Enrique Anderson Imbert: El último discurso de Alejandro Korn 48

NOTAS DE LIBROS

Osvaldo Horacio Dondo: A propósito de "Suma y sigue" 51
Fryda Schultz de Mantovani: Tutú Marambá: juego y poesía 55
María Virginia Erhart: Marcelo Peyrou: "Las leyes del juego" 57
Rosa Chacel: Un libro, por suerte, nuevo 60
Jorge Cruz: Salvador de Madariaga: "La jirafa sagrada" 68
Eugenio Guasta: Una biografía novelada 69
Jaime Rest: Fernando de Elizalde: "El camino" 70
J. R.: Carmelo M. Bonet: "La crítica literaria" 71
J. R.: Emilio Sosa López: "La novela y el hombre" 74
E. G.: Georges Hourdin: "Le cas Françoise Sagan" 75
Edith Beatriz Kroon: Ernst Cassirer: "Mito y lenguaje" 77
Eduardo González Lanuza: Albert Ducrocq: "Descubrimiento de la cibernética" 80

TEATRO

J. C.: Graham Greene: "El amante complaciente"; Dos dramas franceses por compañías independientes 82
Alicia Jurado: La historia en la escena 84

ARTES PLÁSTICAS

Hugo Parpagnoli: Pintura que supera las declaraciones del prólogo; Pintores argentinos en el Museo Nacional de Bellas Artes 86

Este número 266
de SUR se terminó de imprimir el día 29 de setiembre 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

EXAMEN DE CONCIENCIA

Así se titula el próximo número de SUR, dedicado al sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y correspondiente al bimestre noviembre-diciembre de 1960, fecha que coincide con el trigésimo aniversario de la revista. En este número colaboran, entre otros, los siguientes escritores:

VICTORIA OCAMPO
EDUARDO MALLEA
JORGE LUIS BORGES
VICENTE FATONE
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
CARLOS ALBERTO ERRO
ERNESTO SABATO
SILVINA OCAMPO
CARMEN GANDARA
EUGENIO GUASTA
BERNARDO CANAL-FEIJOO
EDUARDO LOZANO
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
ALICIA JURADO
ENRIQUE ANDERSON IMBERT
JULIO E. PAYRO
ALBERTO PREBISCH
JORGE D'URBANO
MARIA ELENA WALSH
NORBERTO RODRIGUEZ BUSTAMANTE
IVONNE BORDELOIS
CARLOS MASTRONARDI
LUIS EMILIO SOTO
JORGE A. PAITA



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

SUMARIO

EUGENIO FLORIT, La poesía reciente de Rafael Alberti
H. STUART HUGHES, ¿Está anticuado el intelectual?
MANUEL LAMANA, Jean-Paul Sartre, El Existencialismo y la literatura
FERNAND VERHESEN, Vías y voces de la poesía francesa contemporánea
MIGUEL ENGUÍDANOS, El documento, ventana del pasado
MIGUEL RODRÍGUEZ LUIS, Un ejemplo de cine artístico

LIBROS

MONUMENTO DE AMOR, Cartas de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez
BIBLIOGRAFÍA PUERTORRIQUEÑA
BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA
BIBLIOGRAFÍA ARGENTINA
BIBLIOGRAFÍA MEXICANA

27

JULIO-SETIEMBRE 1959

Dirija su pedido a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Suscripción anual (4 números) ..... $ 1.50

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

LIBRERIA PERLADO

editores
distribuidores

EXTENSO Y SELECTO
SURTIDO

RIVADAVIA 1731
CORRIENTES 1545
Tel. 40-9005 y 4321

EN
LIBRERIA ITALIANA

VISCONTEA
LIBROS
ITALIANOS

LIBERTAD 1021-44-8362

Librería **HUEMUL**

- **textos primarios**
- **secundarios y**
- **universitarios**

solicite nuestros catálogos

SANTA FE 2237 83-1666
Buenos Aires

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

ANTONIO BANDEIRA

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

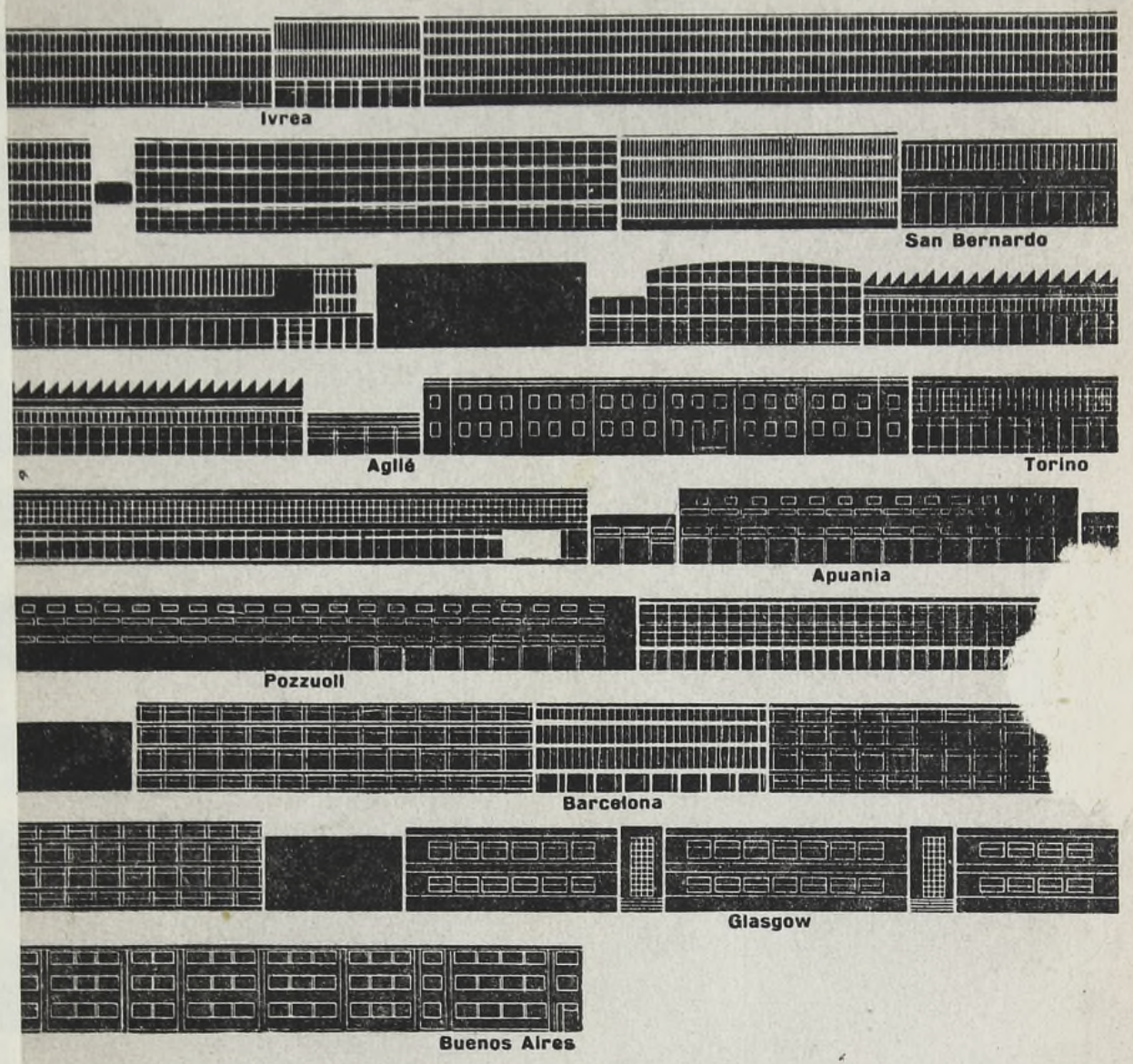
WITCOMB

ARTE ANTIGUO

Y MODERNO

FLORIDA 760

olivetti

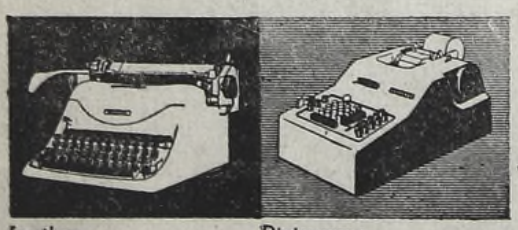


En tres continentes y desde hace decenas de años, los establecimientos Olivetti, intercambian sus experiencias. En cualquier lugar donde se escriba o calcule, el nombre Olivetti significa un conjunto industrial internacional que al volumen siempre en aumento de su producción y venta, agrega un progreso igualmente creciente en la calidad y variedad de sus productos.

La moderna fábrica que

OLIVETTI ARGENTINA S. A.,

tiene actualmente en construcción en Merlo, prov. de Buenos Aires, permitirá lograr una producción, que a no dudarlo satisfará las necesidades de nuestro pais.



Lexikon *Divisumma*

olivetti

Olivetti Argentina S. A.

Buenos Aires - S. Martin 550

PRECIO: $ 25.—



Estirpe de navegantes

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

A TODO EL MUNDO... EN EL **MAS GENTIL** DE LOS VUEL


H0008065

S1CJ.15.1.1