1952
el 522
201.557

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

LAWRENCE DURRELL	El cuaderno negro
KOSTAS PAPAIOANNOU	La historia ante el tribunal
GUSTAVO SAINZ	Un poeta mexicano
CARLOS PELLICER	He olvidado mi nombre
HENRY MILLER	Homenaje a Blaise Cendrars
SILVINA OCAMPO	Yo
OLGA OROZCO	Para hacer un talismán
JORGE CAPELLO	Justificación; Elegía discreta

CRÓNICAS

Ricardo Gullón: Machado comentado por Mairena • Aurora de Albornoz: Para unas Obras Completas de Antonio Machado • Roberto García Pinto: Múltiple retrato de Bolívar • Victoria Ocampo: Saludo a Borges • CINE: por Valentín Fernando • TEATRO: por Jorge Cruz • Entrevista a Jean-Louis Barrault, por Jeff Masson • NOTAS BIBLIOGRÁFICAS: Mario A. Lancelotti: *Antropología negativa*, de Elémire Zolla • Edith B. de Kroon: *Obras completas*, t. III, de Arturo Orgaz • Héctor Oscar Ciarlo: *Automatismo y progreso social*, de Samuel Lilley • César Magrini: *Tagore en las barrancas de San Isidro*, de Victoria Ocampo • C. M.: *Pasaje Milán Nº 15*, de Michel Butor • Celia Zaragoza: *El sol que declina*, de Osamu Dazai • Alicia Jurado: *El tiro de gracia*, de Marguerite Yourcenar • María Luisa Bastos: *Uno*, de Elvira Orphée; Eduardo González Lanuza: *La prisionera*, de Joyce Cary • Pedro Albertelli: *La chilena*, de Martín A. Noel • E. G. L.: *Poemas* 1927-1954, de Henry Michaux • Joaquín O. Giannuzzi: *Umbral de horizonte*, de Antonio Requeni • J. O. G.: *Dulcísima Aventura*, de Carlos F. Grieben • Oscar Hermes Villordo: *Atá el hilo y comenzá de nuevo*, de Javier Villafañe • Raúl Vera Ocampo: *Relato del sobreviviente*, de César Magrini • NOTICIA • Noticias sobre los colaboradores • Ultimos libros recibidos.

272

SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1961

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO SUC. 20 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

S1CJ.15.1.1 44

H0008070

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

Redacción

TUCUMÁN 685 - 2º piso D
T. E. 31-3220

Administración
INDEPENDENCIA 802
T. E. 23-9603

BUENOS AIRES

Secretaría de la Dirección
MARIA LUISA BASTOS

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 GONZALEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARIA ROSA OLIVER
FRANCISCO ROMERO
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto ..... $ 32.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrefes:
Anual ..... $ 180.—
Número suelto: $ 32.—

Otros países:
Anual ..... **6 dólares**
Número suelto: U$S. 1.—

"Un novelista nuevo en el más amplio y feliz sentido del término"

EDUARDO MALLEA

LA HERMOSA VIDA

por JORGE CAPELLO

"Su aparato sintáctico es nuevo; en su libro el mundo viejo, resplandeciente en la novedad de su cotidiana vejez, está visto desde un escondrijo vital con ojos nuevos; su novedad, siendo de buena estirpe, desdeña lo novedoso; los órganos de interpretación y sugestión son en este novelista nuevos", ha dicho Eduardo Mallea de la presente obra.

"Y yo descubro con alegría en su joven talento —añade Mallea— una burlesca, tierna y en el fondo trágica sagacidad que encuentro próxima del espíritu de algunos libros muy sutiles, ecuaciones delicadas que plantearon cuestiones esenciales del alma en su lucha con el absurdo."

SUR

PREMIOS MUNICIPALES DE LITERATURA 1960

POESIA

CESAR ROSALES: **Vengo a dar testimonio** (Primer Premio) .. $ 100.—

OBRAS DE IMAGINACION EN PROSA

AUGUSTO ROA BASTOS: **Hijo de hombre** (Primer Premio) .. $ 160.—

MARCOS VICTORIA: **María Rosa en primavera** (2º Premio) . $ 100.—

ENSAYOS

ALBERTO M. SALAS: **Crónica florida del mestizaje de las Indias** (Encuadernado, con ilustraciones) (Segundo Premio) ... $ 300.—

NOVEDADES

COLECCION CUMBRE

RAFAEL ALBERTI: **Poesías Completas.** (Encuadernado en cuero, con numerosas fotografías) ..... $ 1.300.—

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA:

CIRO ALEGRIA: **El mundo es ancho y ajeno** ..... $ 275.—

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: **El Grimorio** ..... $ 160.—

BEATRIZ GUIDO: **La mano en la trampa** ..... $ 100.—

BERNARDO KORDON: **Vagabundo en Tombuctu. Alias Gardelito** ... $ 130.—

JORGELINA LOUBET: **La breve curva** ..... $ 100.—

JUAN JOSE MANAUTA: **Cuentos para la dueña dolorida** ..... $ 90.—

POETAS DE AYER Y DE HOY

PABLO NERUDA: **Las piedras de Chile.** (Encuadernado, con fotografías de Antonio Quintana) ..... $ 600.—

ALFONSINA STORNI: **Antología** ..... $ 150.—

ELVIO ROMERO: **De cara al corazón** ..... $ 80.—

GRAN TEATRO DEL MUNDO

JEAN-PAUL SARTRE: **Los secuestrados de Altona** ..... $ 110.—

CRISTAL DEL TIEMPO

LUIS REISSIG: **Educación y desarrollo económico** ..... $ 120.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY - CHILE - PERU - COLOMBIA



PARIS

KILOMETRO 0



Cuando Ud. viaja a Europa, viaja naturalmente, a Paris y... por AIR FRANCE. Paris es, entre tantas otras extraordinarias cosas, el kilómetro 0 de su viaje más allá de la capital Francesa.
A Paris, donde convergen los servicios de su red aérea, la más extensa del mundo, Air France lo lleva en menos de 14 horas de vuelo, en sus magnificos Boeing JET Intercontinental.

Informes en Air France, Florida 894 - Tel. 32-7332 o a su Agente de Viajes

AIR FRANCE

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

MAXIMA AUTORIDAD MUNDIAL
EN PRODUCTOS DE CALIDAD
PARA LA BELLEZA DEL CABELLO

L'ORÉAL DE PARIS

M. BELIERES S.R.L.

BUENOS AIRES
Sarmiento 2570

ROSARIO
San Martín 642

MENDOZA
Av. San Martín 1718

LA OBRA MAS AMBICIOSA Y ORIGINAL ENTRE LAS EDICIONES DEL SIGLO XX

DICCIONARIO LITERARIO - González Porto, Bompiani
De Obras y sus Personajes

17.000 artículos, 600 prestigiosos colaboradores, 65 secciones, 32 directores, más de 10.000 ilustraciones en negro y en colores, 11.000 págs. y 12 amplios y extraordinarios volúmenes.

I. Movimientos espirituales

II. Diccionario de obras

III. Personajes literarios

IV. Indice y tablas cronológicas

LITERATURA - FILOSOFIA - ARTE - TEATRO - MUSICA - RELIGION

Está traducida a 7 idiomas y se han vendido en Italia más de 300.000 colecciones. Ahora lo ofrecemos en castellano, ampliada la parte Hispanoamericana.

La "UNESCO" asumió bajo su patrocinio el DICCIONARIO DE OBRAS Y SUS PERSONAJES, "COMO OBRA DE IMPORTANCIA Y DE INTERES MUNDIAL"

Prestigiosos profesores han colaborado en la parte argentina: Guillermo de Torre, José María Monner Sans, Julio Caillet Bois, Roberto F. Giusti y Erwin F. Rubens.

SENSACIONALES FACILIDADES DE PAGO

Distribuidora Exclusiva:

EDITORIAL RENACIMIENTO ARGENTINA S.A.

Charcas 957 • T. E. 31-9781 • Buenos Aires

SAN SALVATORE

por **Hans Kades**

El autor de **El triunfador,** novela cuyos méritos apreciaron en su oportunidad nuestros lectores, aborda nuevamente en esta obra el ingotable y apasionante tema que tiene por escenario a ese mundo en el que, junto a la lucha que el médico libra contra el dolor y la muerte, gravitan elementos de profundo sentido humano. Con su reconocida destreza de escritor y de artista, Hans Kades se apoya, en efecto, sobre una estructura argumental hábilmente construída y en la que las dramáticas batallas de la ciencia alternan con lacerantes conflictos psicológicos, en un desarrollo de intenso realismo. Kades empieza por presentarnos a Carell y a Kant, dos médicos amigos que han venido a parar a un sanatorio de montaña donde convalecen de sendas heridas recibidas durante la primera guerra mundial. Allí también está Dagmar, muchacha tuberculosa de la que se enamora Kant pero con quien habrá de casarse Carell, hombre decidido y mejor conocedor de las mujeres. Kant ve alejarse a la pareja, que se instala en Munich, donde Carell alcanza destacada actuación como cirujano, a la vez que participa, de acuerdo con su modalidad temperamental, de una vida social intensa.

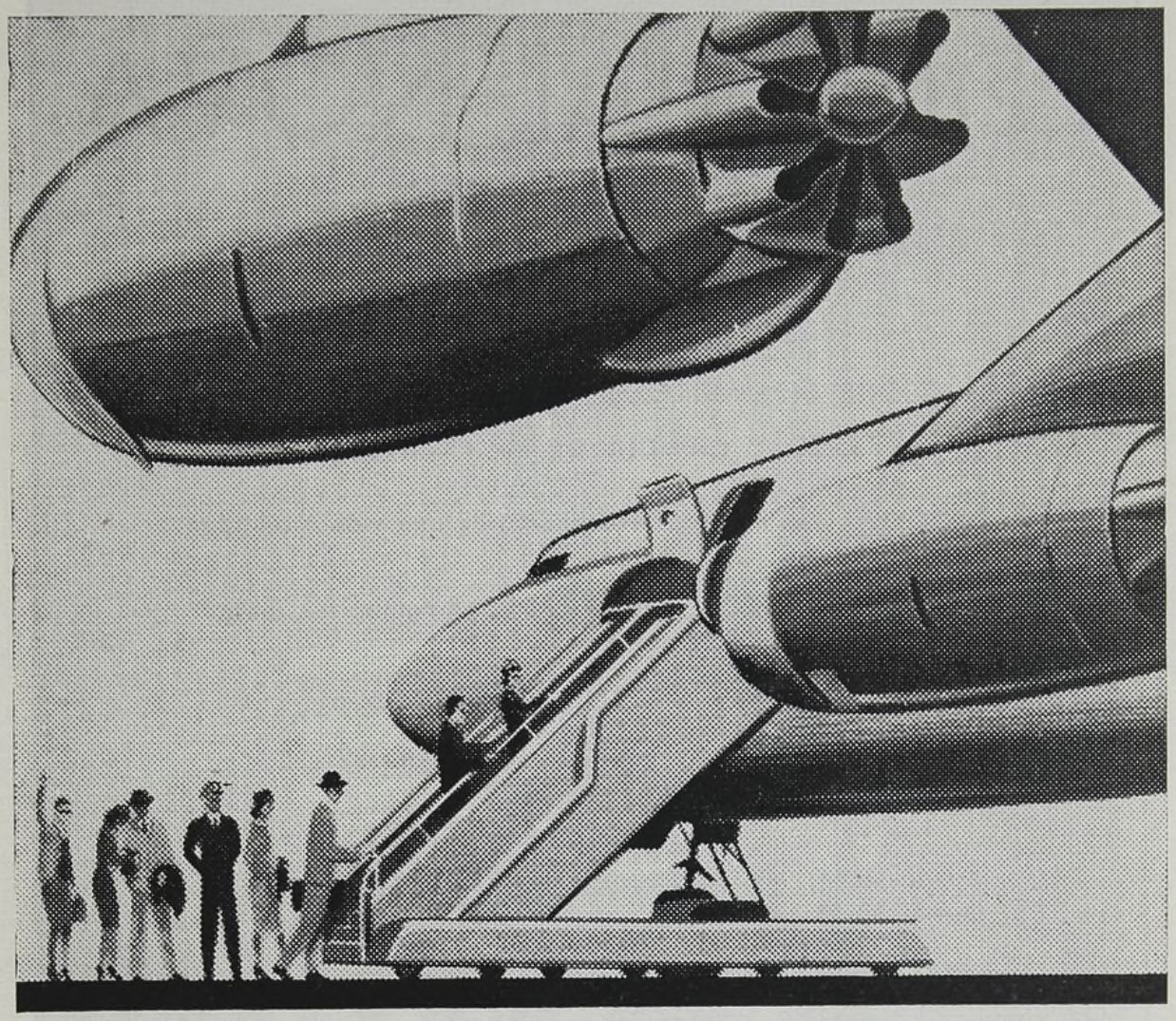
Kant, en cambio, permanece en el sanatorio, en el que es designado Director. Su tenaz consagración a la técnica operatoria de enfermedades pulmonares le lleva a crear la llamada toracoplasia, procedimiento quirúrgico que le vale resonantes éxitos en casos donde las curas de reposo, los cambios de aire y el neumotórax fracasan. En un principio Carell niega las virtudes del nuevo procedimiento, pero luego rectifica su juicio y va hacia Kant a fin de aplicar aquella técnica en Munich. Entretanto, el mal de Dagmar se ha agravado y el proceso de su enfermedad lleva a ambos amigos a la convicción de que la toracoplasia constituye el último recurso disponible. Empero, ni uno ni otro se atreven a intentarlo. Finalmente, Kant resuelve asumir la responsabilidad de la intervención, de la que depende la suerte de la mujer por la cual sigue profesando, aunque en secreto, aquel sentimiento de la primera hora.

A partir de este punto hasta su desenlace, la novela se multiplica en episodios de interés creciente, creados en torno a situaciones de hondo dramatismo y en las que el autor hace gala de innegable maestría en el análisis psicológico de estados anímicos, al igual que en el estudio de los personajes tanto de primera como de segunda fila.

Libro, en suma, donde el lector, arrastrado por la vigorosa sugestión de la trama, va sumergiéndose más y más en la ficción hecha realidad, que Hans Kades logra plasmar con mano segura.

Emecé Editores S. A.

Departamento de Ediciones: **Alsina 2061 - T. E. 48-6043**
Departamento de Créditos: **Luzuriaga 38 - T. E. 23-1090**
Administración y Ventas: **Luzuriaga 38 - T. E. 23-1098**



Vuele en JET a los Estados Unidos!...

En cualquier momento, sin problemas de fecha, tiempo ni asiento usted puede disfrutar de los vuelos increíblemente veloces... asombrosamente serenos... volando por Pan Am

Usted puede aprovechar también, si lo desea, el ventajoso plan "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 Argentina, S.A.C.F. e I.
Avda. Pte. R. S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111

EDITORIAL NOVA

Presenta

SU NUEVA SERIE DENOMINADA:

ARTE Y CIENCIA DE LA EXPRESION

G. García: ROBERTO J. PAYRO: **Testimonio de una vida y realidad de una literatura** $ 160

R. H. Castagnino: EL ANALISIS LITERARIO. **Introducción metodológica a una estilística integral** $ 180

A. Nissin: LA LITERATURA Y EL LECTOR (en prensa)

W. Kayser: LO GROTESCO: **Su configuración en la pintura y en la literatura** (en prensa).

A. North Whitehead: EL DEVENIR DE LA RELIGION. **Estudio preliminar de A. Asti Vera** $ 94

N. Abbagnano: FILOSOFIA, RELIGION, CIENCIA $ 110

M. Scheler: EL SANTO, EL GENIO, EL HEROE $ 120

M. Lamana: LITERATURA DE POSGUERRA $ 90

B. Issaev: LA MASCULINIZACION DE LA MUJER $ 120

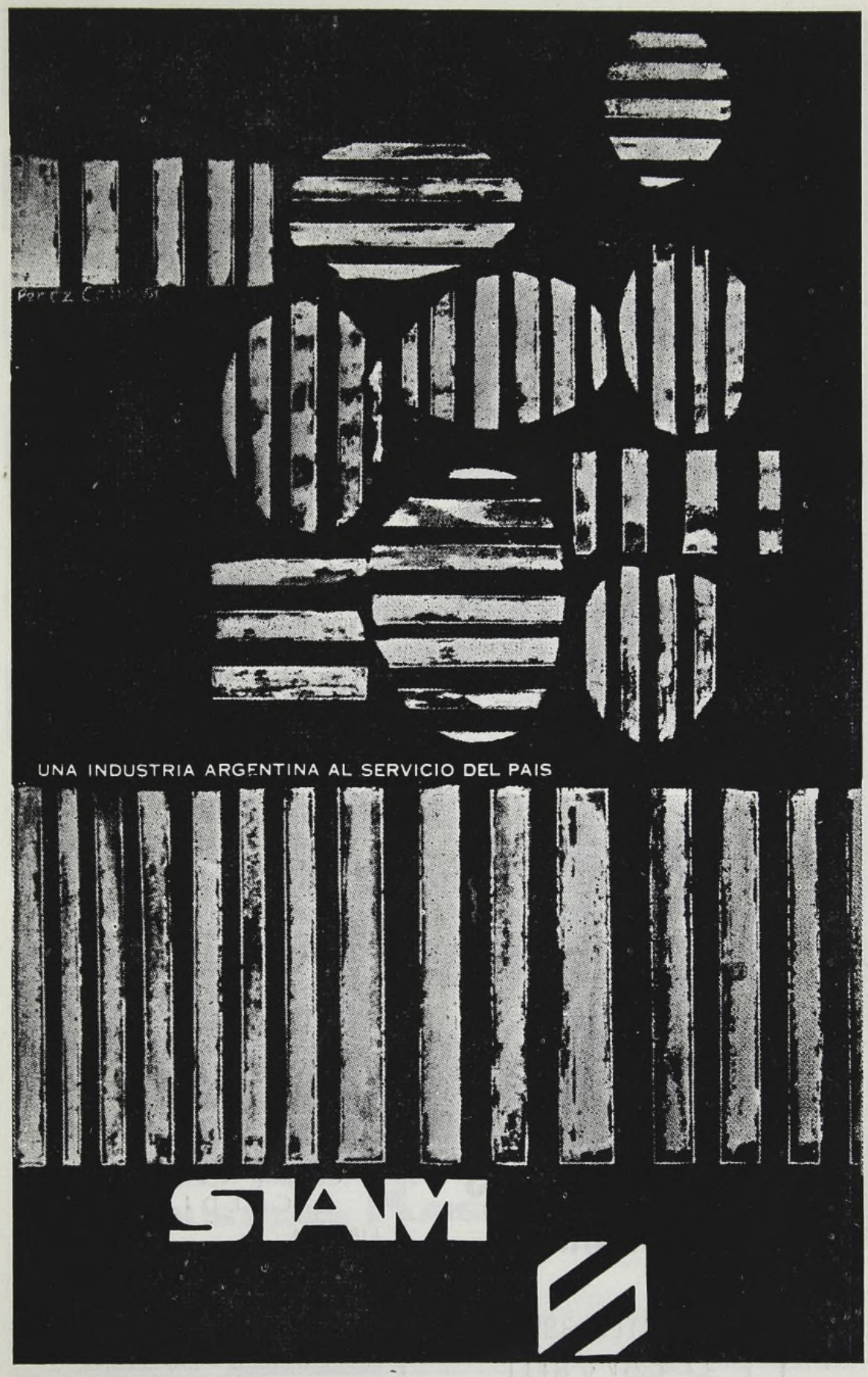
G. Mialaret: EL EDUCADOR Y EL METODO DE LOS TESTS. **Prólogo de R. Zazzo** $ 120

EDICIONES DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

J. Larrea: CORONA INCAICA $ 300

G. Martín: KANT, ONTOLOGIA Y EPISTEMOLOGIA $ 140

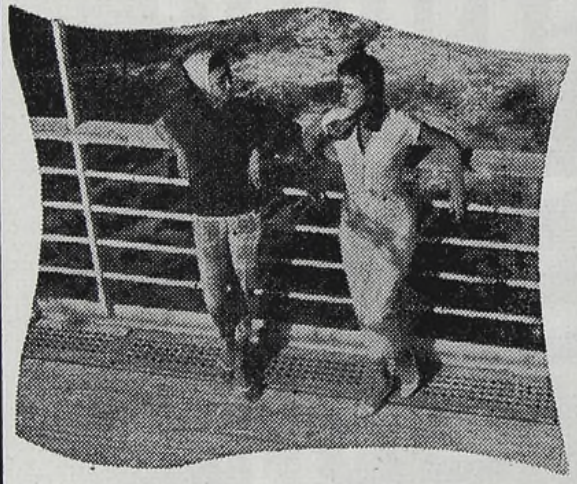
PERU 858 — BUENOS AIRES

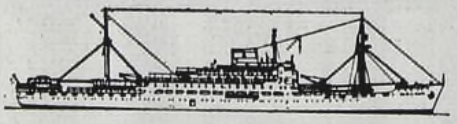

UNA INDUSTRIA ARGENTINA AL SERVICIO DEL PAIS
SIAM

A NUEVA YORK

Viaje en las suntüosas
y confortables Motonaves

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





Un viaje de verdadero descanso en un ambiente amable y cordial

●

Consulte a su agencia de viajes o directamente a:

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Pasajes:
CORRIENTES 389
T. E. 32-4861 y 8111



"EL ATENEO"

presenta

COLECCION "CLASICOS INOLVIDABLES"

Cada una de las obras se presenta en tomos encuadernados en cueririna, con aplicaciones en oro y sobrecubiertas ilustradas a 3 colores.

ANATOLE FRANCE: **Obras Selectas**
Tomo I. Contiene: El Figón de la Reina Patoja, El Lirio Rojo, Historia de Cómicos, La Isla de los Pingüinos. 911 págs. ilustr.
Tomo II. Contiene: Los Dioses tienen Sed, La Rebelión de los Angeles, Abeja, Crainquebille, Putois, Riquet y otros relatos provechosos, Las Siete Mujeres de Barba Azul y otros relatos, La Camisa y el Jardín de Epicuro. 886 págs. ilustr.

FLAUBERT, G.: **Obras Selectas**
Contiene: Madame Bovary, Salambó, Bouvard y Pecuchet, La Tentación de San Antonio. 956 págs.

STENDHAL: **Obras Selectas**
Contiene: Del Amor, El Rosa y el Verde, Mina de Vanghel, Vanina Vanini, Recuerdos de Egotismo y Recuerdos de un Caballero Italiano. 670 págs.

ULTIMOS TITULOS APARECIDOS

TEATRO CLASICO FRANCES: **Corneille, Racino, Molière, Beaumarchais.**
Contiene: Elogio de Corneille, Racine; El Cid, Polieucto, El Embustero; Elogio de Racine, por La Bruyére, Athalía, Berenice, Andrómaca, Elogio de Molière, por Leo Claretie; El Avaro, Tartufo, El Misántropo, El Enfermo Imaginario; Beaumarchais, Carta del Autor, El Barbero de Sevilla, Las Bodas de Fígaro. 1.017 páginas.

ZOLA, E.: **Obras Selectas**
Contiene: La Taberna, Naná, El Sueño. 894 págs.

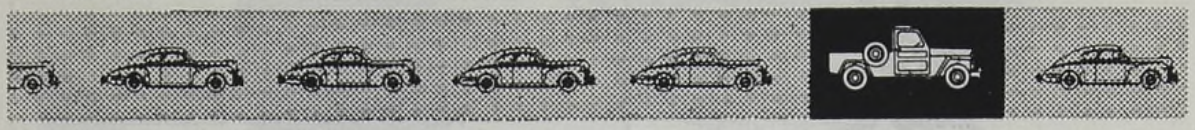
Consulte Nuestra Sección
CREDITOS

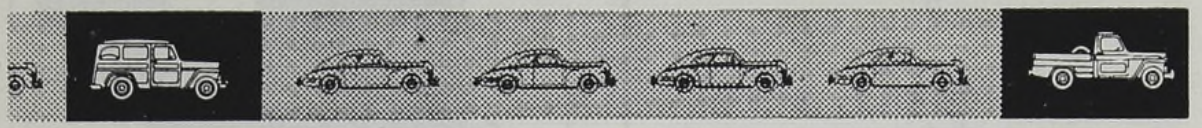
LIBRERIA EDITORIAL

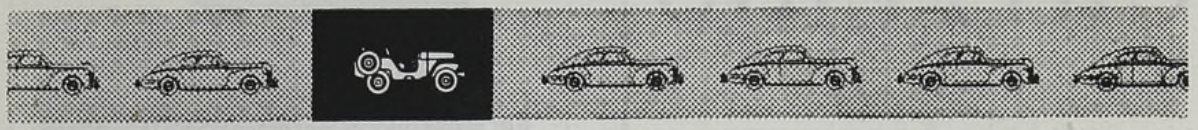
"EL ATENEO"

FLORIDA 340 - CORDOBA 2099
BUENOS AIRES - LIMA - RIO DE JANEIRO - CARACAS - MONTEVIDEO
MEXICO - BARCELONA

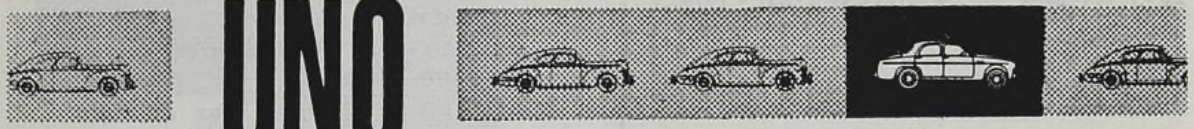




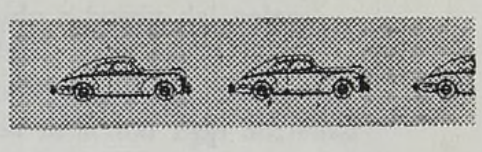




UNO DE CADA OCHO









AUTOMOTORES EN CIRCULACION HA SIDO FABRICADO POR



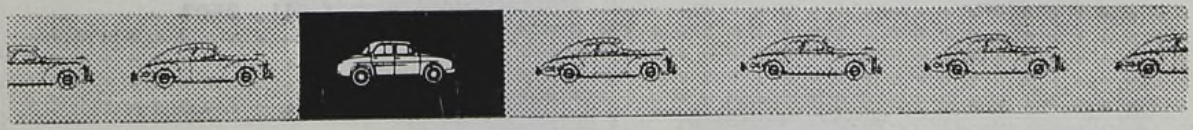
IKA

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

Con más de 120.000 unidades fabricadas en poco más de 5 años. Industrias Kaiser Argentina **ha logrado producir el 12% de los vehículos en actividad en todo el país.** Esta hazaña ha sido posible gracias a la extraordinaria capacidad industrial de IKA, y a la creciente preferencia del público argentino por su consagrada línea de automotores, la más completa y variada del mundo!

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

La primera planta integral de Sudamérica para la fabricación de automotores.





CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

☆

SUSCRIPCION ANUAL $ 280.-

„ SEMESTRAL $ 150.-

ALSINA 840 BUENOS AIRES

T. E. 34-1309

de 13 a 19 (sábados, 9 a 12)

Colección ORIENTALISTA

YOGI RAMACHARAKA: **La Vida Después de la Muerte.**
14 Lecciones Sobre Filosofía Yogi y Ocultismo Oriental.
Curso Adelantado Sobre Filosofía Yogi y Ocultismo Oriental.
Serie de Lecciones Sobre el Raja Yoga.
Ciencia Hindó Yogi de la Respiración
Bhagavad Gita.
Hatha Yoga (Filosofía Yogui del Bienestar Físico).
Cura por el Agua.
La Ciencia de la Salud.

ROMAIN ROLLAND: **Vida de Ramakrishna.**
Vida de Vivekananda.
El Evangelio Universal.

PROZOR: **La Contemplación Creadora**

ALPHERAT: **Aproveche su Fuerza Oculta.**

MESMER: **Los Fundamentos del Magnetismo Animal.**

ARNOLD EDWIN: **La Luz de Asia.**

ERNESTO WOOD: **Curso Práctico de Concentración Mental.**

YOGI KHARISHNANDA: **Cómo se llega a ser Yogi.**
Lecciones de Ciencias Ocultas.

SWAMI VIVEKANANDA: **Epopeyas de la Antigua India.**
Karma Yoga.

SWAMI PANCHADASI: **Nuestras Fuerzas Ocultas.**
Telepatía y Clarividencia.

PARACELSO: **Botánica Oculta - Plantas Mágicas,** en prensa.

FRAZER: **El Totemismo.**

ALBERT JOUNET: **La Clave del Zohar.**

H. de GLASENAPP: **Misterios Budistas.**

JEAN ROGER RIVIERE: **Ritual de Magia Tántrica Hindú.**
El Yoga Tántrico Hindú y Tibetano

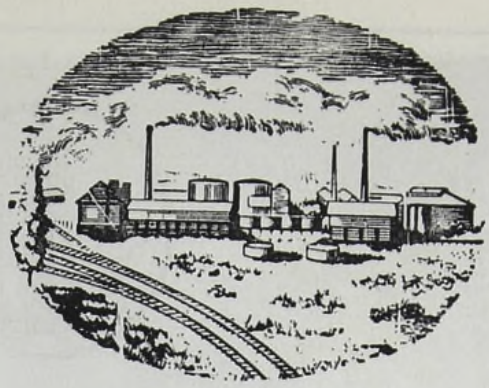
SWAMI VIJOYANANDA: **El Eterno Compañero Brahamananda.**
Así Habló Jesucristo.

PRECIO DE CADA TOMO $ 90.—

SOLICITE BOLETIN BIBLIOGRAFICO Y CATALOGOS

EDITORIAL KIER S.R.L.

Talcahuano 1075, casi esq. Santa Fe
T. E. 41 - 0507
BUENOS AIRES - REP. ARGENTINA



Medio Siglo de vida argentina

1911... Con el primer cargamento de nafta y kerosene traído a bordo del velero "Hall", comienzan las actividades de la que luego sería la actual Esso Sociedad Anónima Petrolera Argentina.

1961... En el año de su Cincuentenario, Esso Sociedad Anónima Petrolera Argentina siente la satisfacción de haber recorrido un largo camino de realizaciones al servicio del progreso de la República y del bienestar de sus habitantes. Y lo celebra con el lema que es expresión de propósitos: **"Si es importante lo hecho, más importante es lo por hacer".**

50 ANIVERSARIO





LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Nº 27
JULIO-SETIEMBRE 1959

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

Dirija su pedido a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

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



UN BUEN AMIGO

MERECE SER TRATADO COMO TAL. ASI SUS LIBROS MERECEN UNA BIBLIOTECA LUNDIACITA. EXTENSIBLES, FUNCIONALES, MODULARES, LAS BIBLIOTECAS LUNDIACITA SE ADAPTAN PERFECTAMENTE A TODOS LOS AMBIENTES.

FABRICANTES: CITA S. A.

Exposición y ventas: Av. Pte. Roque Sáenz Peña esq. Cerrito T. E. 35-9029 - 9202

GUION

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

SUSCRIPCION ANUAL (6 volúmenes)

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

Precio del ejemplar del año corriente:

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

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. COYOACAN Nº 1035 o al Apartado Postal Nº 965. MEXICO 1, D. F. República Mexicana

CUADERNOS

REVISTA BIMESTRAL

Nº 47

ADLAI E. STEVENSON: *Estados Unidos y América Latina.*
F. DIEZ DE MEDINA: *De América, la nuestra, y su destino.*
JAIME BENITEZ: *Iglesia y Estado en Puerto Rico.*
JORGE GUILLEN: *A la altura de las circunstancias.*
ARTHUR KOESTLER: *La decadencia de Oriente.*
C. SANCHEZ-ALBORNOZ: *Originalidad creadora del Arcipreste.*
J. RUBIA BARCIA: *Reflexiones sobre el "ser" de la novela.*

Otros textos de:

Alberto Baeza Flores, Julio Larrea, Mariano Picón-Salas, Víctor Alba, José Bullejos, Daniel Gillés, José Manuel Castañón, Ramón Xuriguera, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

18, AVENUE DE L'OPERA, PARIS I, FRANCIA

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, B. Mitre 950, Bs. As.

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

Sr. Administrador
REVISTA SUR
Independencia 802 - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

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

CHEQUE O GIRO Nº

por valor de **Ciento veinte pesos m/n.** / **Seis dólares m/a.** a la orden de REVISTA SUR.

....

FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

PROVINCIA o FF. CC. .....

LOCALIDAD ....

DOMICILIO (Calle y Nº) .....

NOMBRE y APELLIDO .. .. T. E. .....

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

	NOMBRE Y APELLIDO	DOMICILIO
1	.....	.....
2	.....	.....
3	.....	.....
4	.....	.....
5	.....	.....

NOTA: En caso que las personas que Vd. señala se suscriban a SUR, oportunamente se lo haríamos conocer: tendrá Vd. así la satisfacción de haber colaborado en una obra de cultura que no tiene propósitos de lucro.

¿No pensó en una SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO a SUR como OSEQUIO? Se lo sugerimos como una atención de buen gusto, útil, culta y económica

FABRIL EDITORA

presenta:

- **EL VIENTO, Claude Simon.** Una de las más brillantes novelas de la escuela "objetivista" francesa, que, con estilo de asombrosa potencia evocativa, rompe con los cánones de la novela tradicional y funde en un mismo molde psicología y descripción.($ 190.-)
- **POEMAS, Fernando Pessoa.** Primera antología castellana de la obra completa del "más universal y más portugués de los poetas de este siglo", que se propuso alcanzar la armonía entre lo que la razón niega y lo que la sensibilidad reconoce.($ 190.-)
- **EL ASTILLERO, Juan Carlos Onetti.** Recomendada por el jurado del Concurso de Novela 1960, ésta es la historia, alucinante y real al mismo tiempo, de tres hombres aprisionados en una enmarañada red de conflictos, resentimientos y sospechas mutuas, que nunca lograrán romper.($ 180.-)
- **EL HOMBRE Y LA MUJER, Margaret Mead.** Un enfoque innovador de las relaciones entre ambos sexos, que arroja una luz reveladora sobre las costumbres y tabúes de la sociedad contemporánea, desde la infancia y el noviazgo hasta el matrimonio.($ 220.-)
- **MI HERMANO JAMES JOYCE, Stanislaus Joyce.** Una investigación a fondo en el mundo infantil y adolescente, en el Dublín natal del genial autor de "Ulises", realizada por su propio hermano. "Merece un sitio junto a la obra de James Joyce", ha dicho T. S. Eliot de este libro fascinante.($ 220.-)
- **LOS ESTADOS UNIDOS COMO CIVILIZACION, Max Lerner. (Tomo III)** Este volumen final de la monumental obra de Lerner contiene: credo y opinión pública; las artes y la cultura popular; los Estados Unidos como potencia mundial.($ 450.-)
- **AVENTURAS DE LAS IDEAS, Alfred North Whitehead.** El eminente pensador divide este estudio de los conceptos fundamentales sobre el hombre y la sociedad civilizada en tres partes: sociológica, teológica y filosófica.($ 230.-)

Y los libros del mirasol

RECIEN APARECIDOS:



- **EL TUNEL, Ernesto Sábato, $ 50.-**
- **NIÑEZ EN CATAMARCA, Gustavo Gabriel Levene, $ 50.-**
- **HISTORIA DE JUAN MANUEL DE ROSAS, E. Gutiérrez, $ 80.-**
- **LA DESIGUALDAD DEL HOMBRE, J. B. S. Haldane, $ 65.-**
- **EL SONIDO Y LA FURIA, William Faulkner, $ 65.-**
- **PELO DE ZANAHORIA, Jules Renard, $ 50.-**
- **MARIA, Jorge Isaacs, $ 65.-**
- **EL SEPTIMO VELO, Kit Porlock, $ 50.-**

Distribuidores exclusivos: **PUBLEX**, Maipú 43, Buenos Aires.

Argentina 1930-1960

PROLOGO, por Jorge A. Paita

LA REALIDAD HISTORICODEMOGRAFICA
Cronología, por Julia Helena Acuña
Crónica del período, por Tulio Halperín Donghi
Visión de la Demografía, por L. Dagnino Pastore

LOS FACTORES DE PODER
Introducción a los poderes del gobierno, por C. Sánchez Viamonte
Poder Legislativo, por Mario Justo López
Poder Ejecuitvo, por Carlos S. Fayt
Poder Judicial, por Alfredo Orgaz
Partidos Políticos, por Roberto Cortés Conde
Organizaciones Obreras, por Sebastián Marotta
Fuerzas Armadas, por Horacio Sueldo
Relaciones Exteriores, por Leandro Pita Romero (h.)

LAS ARTES PRODUCTIVAS
Agricultura y Ganadería, por José A. Martínez de Hoz (h.)
Combustibles, Electricidad, Minería, por Abraham Eidlicz
Industria, por José A. Blanco
Comercio, por Leopoldo Portnoy
Economía y Finanzas, por Walter Beveraggi Allende

LA ESTRUCTURA DEL SABER
Historia y Sociología, por Carlos Alberto Floria
Teoría y Práctica del Derecho, por Carlos Cossio
Filosofía, por Miguel Angel Virasoro
Ciencias, por José Babini
Medicina, por Aníbal Ruiz Moreno

CULTURA DE MASAS
Análisis del Fenómeno, por José Enrique Miguens
Radio y Televisión, por Alberto J. Aguirre
Cine, por C. A. Burone
Deportes, por Félix Daniel Frascara
Periodismo, por Joaquín Neyra

SERVICIOS DE LA COMUNIDAD
Educación, por Nélida Baigorria
Obras Públicas, por Ludovico Ivanissevich Machado
Arquitectura y Urbanismo, por Carlos A. Méndez Mosquera

EL MUNDO DE LO ESTETICO
Pintura y Escultura, por Hugo Parpagnoli
Teatro, por Jorge Cruz
Música, por Jorge D'Urbano
Literatura, por Enrique Pezzoni

LA RELIGION Y LA ETICA
Religión, po Joaquín Adúriz, S.I.
Derechos Humanos, por Emilio Carreira

NOTICIAS SOBRE LOS AUTORES

Reserve su ejemplar

EDITORIAL SUR S. A. - Independencia 802 - Buenos Aires

AUTORIDAD Y DELINCUENCIA EN EL ESTADO MODERNO

por Alex Comfort

"La delincuencia de los Estados surge en dos niveles: en la psicopatía del público y en la psicopatía de los individuos que expresan su propia agresión y la de su cultura por medio del mecanismo del poder." Esta tesis, destinada a provocar una nueva corriente del pensamiento en los estudios psicológicos y psiquiátricos, es desarrollada de un modo lúcido y penetrante por Alex Comfort en este libro, esencial para la comprensión de las modernas estructuras de poder. Con una clara visión de los males que corrompen a la sociedad contemporánea, Comfort aplica métodos psicológicos, sociológicos y psiquiátricos para la dilucidación de los elementos psicopáticos presentes en todo gobierno "fuerte" y llega a conclusiones de sorprendente objetividad y rigor lógico.

Es una obra para el sociólogo, para el psiquiatra, para el político y para todo hombre que se plantee el angustioso interrogante de las últimas causas que mueven las corrientes vitales de nuestra época.

Editorial Américalee presenta este ensayo que, no sólo plantea en forma magistral los problemas de nuestra sociedad mecanizada y esclavizada por el temor proyectado hacia las estructuras gubernativas, sino que también enuncia una serie de soluciones positivas, cuyo espíritu puede resumirse en esta cita de J. K. Folsom: "La persona que realmente ama a los otros se ama a sí misma; ama la vida. Difiere así de la persona frustrada, destructiva, que desea restringir a otros y destruir sus valores en tanto que se niega y se castiga a sí misma a la vez. Difiere también del que no se atreve a ser él mismo, sino sólo lo que se espera de él, y que obliga a otros a la misma conformidad".

AMERICALEE - Tucumán 353 - Buenos Aires

JAMES JOICE

LA NOCHE DE ULISES

Dos hombres, uno un hombre de mediana edad, otro un joven, que han recorrido las calles de Dublín desde la mañana, llegan ahora la Ciudad Nocturna. La ciudad nocturna de una ciudad, cualquier ciudad. Pero también el cubil de la Hechicera, Circe, que puede convertir en bestias a los hombres. Estos dos son, en los registros de la ciudad de Dublín, Leopold Bloom y Stephen Dedalus; en un libro más antiguo son Ulises y Telémaco, el padre en busca del hijo, el hijo en busca del padre.

INDEPENDENCIA 802 SUR

La doctrina
de la no-violencia

LANZA DEL VASTO

LAS CUATRO PLAGAS

También nuestra civilización de Occidente ha terminado por llegar al borde del abismo. Lanza del Vasto —maestro espiritual cuyo prestigio se ha afianzado tanto a través de sus libros como mediante su obra en el *Arca*— analiza en estas páginas *las cuatro plagas* en las que se ve las causas del continuo fracaso de las civilizaciones: *miseria, servidumbre, guerra* y *sedición.*

SUR

INDEPENDENCIA 802

Graham
GREENE

Un Caso Acabado

"SU ULTIMA Y MAS GRANDE NOVELA" *"Time"*

El tema de esta novela, la búsqueda de Dios por un hombre que es un triunfador en la vida pero que moralmente es —al igual que ciertos leprosos— "un caso acabado", se desarrolla en un leprosario de la jungla congoleña. A tal lugar arriba un día el protagonista, Querry —apellido que en inglés suena como "indagar", "interrogar"—, para participar de una cautivante aventura interior y externa, tras la cual quedará en el ánimo del lector como uno de los más importantes personajes de la extraordinaria galería de Graham Greene.

Cabe hacer notar que la presente novela se publicó en primer término en su versión sueca. Ello —sumado a otras circunstancias— ha hecho que en círculos literarios internacionales se pronostique que esta obra será consagrada con el Premio Nóbel para 1961.

SUR

INDEPENDENCIA 802 / 23-9603 / BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 272 SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1961

EL CUADERNO NEGRO

La cuestión que me preocupa es la cuestión del ego, del pequeñísimo yo. El yo que se sienta aquí, en este cuarto mohoso, como un papa con un casquete sobre el cabello rojo, insultándome con tinta verde. ¡El viejo enano, el gnomo, el elfo, el bufón aborrecido que soy yo!

A cada uno lo suyo. Para Lobo, la sensualidad. Para el que escribe diarios, un diario. ¡Un diario! Suena como una excursión deliciosa. El sendero ya está preparado, los frutos crecen en los setos, a sus orillas. ¡Pero la arrogancia estupenda de una crónica tal! Un pedestre cómputo, a la luz del sol, o aforismos al vuelo, o el detenido estudio de mis deyecciones, a través de los años. Una combinación de las tres cosas, quizá. No se puede decir. No importa. Comencemos por Lobo. Para los insectos, la sensualidad. Y para Lobo, una victoria sobre la mujer, porque eso es lo que quiere. Digo victoria, pero quiero decir derrota: derrota general y aplastante de su enemigo natural, el que lo degrada porque lleva en sí el todopoderoso talismán de la vagina. Si fuese posible inventar una vagina separada, con vida propia efectiva, entonces Lobo sería un profundo misógino, estoy seguro.

Pero considerémoslo, allí, sentado, trabajando sobre el enorme mapa de tela de la zona sur de Londres. Considérenlo. Cada semana, después de una cierta clase, descuelga el plano y se afana sobre él con sus instrumentos: compases, transportadores, reglas, la tinta china que se endurece en brillantes líneas a lo largo de las avenidas, su caja de lápices, llena de gomas, cintas y estampillas. Sobre la madera oscura se destaca una colorida cacatúa. Esto le recuerda al Perú, aunque no sabe a ciencia cierta por qué causa. En su infancia veía cajones de naranjas que tenían ese mismo pájaro pintado.

Quizá sea esa la razón. Pero lo cierto es que le recuerda a Lima, asentada allí en el mapa, un hermoso y gris trozo de vida. Lima con sus loros y sus naranjas, y las putas de ojos almendrados y las catedrales exquisitas, exquisitas. Esto lo invento, porque, aunque es incapaz de decírmelo, sé que lo siente. Polvo, el eterno polvo en la carretera y los hermosos automóviles que pasan veloces, y el amorrr. El fácil y ardiente amorrr latino, con sus ojos de lagarto fijos en uno, siempre listo para librarlo de un dedal de esperma.

Luz de sol que se desliza por las ventanas entreabiertas como labios, o las guitarras, úteros resonantes sobre el Rimac caliente y especiado. Y el agrio resonar de muchos campanarios, Santo Domingo, San Agustín, La Merced. Imita sus ruidos ahuecados, alzando la mano y marcando el compás con sus recuerdos.

Es fascinante observarlo, allí, sentado, este hombrecito moreno, escribiendo en su plano: los delgados dedos de niña, con las cutículas descuidadas, destapando con precaución los frascos, limpiando las plumas, sujetando un lapicero, mientras se agitan dibujando o haciendo letras. Lobo es un enigma tan grande para mí como debe de serlo para él esa zona de casas ciegas y humo sobre la que dibuja.

Quizá esa observación que hice acerca de los insectos, fue un poco fuerte; no es asunto mío fijar reglas tan severas. Pero, de todos modos, me parece exacta. La mujer es un catalizador, sin vínculos con la vida real, con nada que no sea esa necesidad puramente motriz que crece día a día. ¡Lobo! Quizá todo esto tenga algo que ver con su nostalgia, sus lágrimas, sus melancolías. Lo que a mí me interesa realmente es el enigma en sí, no estas maniobras eróticas realizadas en un plano nervioso y febril de beneficencia: por el estilo de lo que Laclos realizó tan vívidamente.

—Dios mío —dice, a veces—, creo que nunca voy a volver a andar con una mujer, nunca. ¿A qué tanto misterio? ¿Qué pasa después? Te sientes muerto, te sientes asqueado. *¡El olor!* Es imposible. Sigo mi camino, puro, católico, y en cuanto una mujer me mira...

Su pesada cabeza se inclina más aún sobre el plano: sus mejillas se sumen bajo la dominante nariz incaica: permanece callado y es difícil encontrar algo que decirle.

Lobo tiene para mí la fascinación de un grabado antiguo. No puedo ir más allá del recuerdo de este pequeño latinoamericano, sentado en su cuarto, noche tras noche, trabajando como el demonio para obtener un diploma; y todo el tiempo con la cabeza llena de recuerdos de su país, como un alfiletero. Él lo admite:

—Es pensar en mi país lo que me pone triste, amigo. Muchas noches, en la cama, pienso en el Perú y no puedo dormir. Escucho la

radio hasta las doce. Y luego estoy a punto de volverme loco. Esa perra de al lado. Podría matarla cuando estoy solo, aquí. Escucha, anoche le organicé una trampa. De veras. Lloré en la oscuridad. Silencio. Lloré un poco más fuerte. Nada. Me puse a llorar como un loco. En realidad me sentía triste, pero no como para llorar. No podía llorar de veras. Escucha, la oí encender la luz y sentarse en la cama. Seguí llorando. Preguntó: *¿quién es?* Yo no podía hablar, me faltaban las palabras. Pronto apagó la luz. No había servido de nada. Corrí hasta la puerta y golpeé despacito. Le dije: *Soy yo, Miss Venable.* Nada. Golpeé de nuevo, tap, tap, tap, pero nada. Me enojé. Sollocé otra vez, haciendo ruido, pero nada. No había servido de nada, la perra asquerosa. Después me acosté de nuevo y entonces lloré de veras, empapé la almohada, estoy tan furioso que podría matarla.

Sus ojos se dilatan, húmedos bajo sus pestañas de hollín. Ante estos recuerdos se convierte en un puro idealismo emotivo. Como la Virgen María. Un día de éstos se va a apuñalar por amorr, dice. Debo confesar que no supe lo que quería decir con esa frase, hasta la noche del festival, cuando regresamos a las tres de la mañana para beber una última copa en su cuarto. Estaba muy borracho.

—¿Sabes lo que hago cuando alguien me enoja? —preguntó

Exploró un cajón en la cómoda y se volvió con un cuchillo en la mano derecha. Tenía un aspecto tan suave y amigable que, por un momento, sentí miedo.

—¿Lo ves? —dijo, y me lo alcanzó, con simpleza, como una niña. Era una enorme navaja muy afilada.

—Lo hago pedazos —dijo Lobo, tambaleándose. Me la arrebató y dividió el aire que nos separaba en cuatro porciones exactas, sonriendo beatífico: luego volvió el arma a su escondrijo. Cuando habla así es, sin duda, porque planea un furioso hara-kiri o un asesinato.

Pero, confidencia por confidencia, Lobo me encuentra muy poco satisfactorio. Mi humildad lo desconcierta. Y muy especialmente mi completa ignorancia del tema mujeres. Dice, en tono grave y meditativo:

—¿Tú? ¿Un hombre de cuarenta años? ¿Un inglés?

En realidad, y para ser sincero, si uno debe ser sincero, he tenido algunas experiencias poco satisfactorias en ese aspecto. Aventuras literarias con intelectuales maduras en las que mi capacidad para comparar el estilo de Flaubert con el de Huxley era considerada más importante, aun en la cama, que mis dotes físicas; la viuda de un bolsista, un experimento con una pintora, en el que, otra vez, nuestro común respeto por las proporciones volumétricas en la obra

de Cézanne era casi nuestro único vínculo. Podría decirse que eran, más que nada, afinidades. Supongo que en este sentido debo de haber sido nulo hasta que encontré a Grace. Lobo se aburre. ¿Un inglés de cuarenta años? Cuarenta años que podrían haber transcurrido en el desierto, a juzgar por las aventuras que puedo contar. No importa. Me consuelo con la observación de Pascal sobre la caña pensante.

Chamberlain no es menos dañino. Este fanático de pelo amarillo, que vive en uno de los departamentos cercanos con su mujer y tres perros, pasa su tiempo, feliz, pronunciando para nosotros conferencias sobre esos temas esotéricos.

—Sexo, sexo, sexo —exclama a la redonda, sus modismos cuidadosamente imitados del estilo de la correspondencia de Lawrence—. ¿Cuándo conseguiremos que los imbéciles comprendan?

Fraterniza en el bar, rodeado de salivaderas azules. Poderoso y convincente, de pie, con su cerveza en la mano y dirigiéndose a su mujer, para encontrar apoyo.

—Gloria a las ingles, al traste, al vientre, *more ferarum, bestiarum,* tobogán uterino y toda la gama de goces físicos. ¿No les parece? ¿Y qué me dicen de poseer más órganos para la compasión, para la ternura, para el verdadero calor de las entrañas, ¿eh?

En verdad, me molesta esta curiosa forma de hablar, estilo Ejército de Salvación. De mal gusto. De muy mal gusto. Tarquin se contrae y bala en cuanto Chamberlain comienza a perorar.

—Inventemos nosotros un nuevo sistema de casamiento, para revivir a los muertos. Tomen otra cerveza. Lancemos una nueva teoría de la cópula conyugal que consiga, por una vez, un mundo en que se fornique correctamente. Tarquin, no me estás escuchando, imbécil.

Tarquin bala.

—Oh, termina de tratar de imponerle a uno esas ideas, Chamberlain. Lo que pasa es que tú no puedes admitir las diferencias de temperamento de los demás. Cállate.

Se limpia la espuma de la cerveza con una lengua descolorida. Chamberlain se vuelve a su mujer que permanece de pie, respirando tranquila, como un perro de caza.

—¿Tú qué piensas? Dime.

Ella prefiere sonreír con aire meditativo, antes que pensar.

—Ahí tienen —dice Chamberlain, triunfante— está de acuerdo.

—Este interminable teorizar sobre el sexo —gime Tarquin— ¿no te parece, Gregory? ¡Es asqueroso!

—No vayas a ponerte de su parte —dice Chamberlain—. Vamos, Gregory, a tu manera, tú eres un buen muchacho.

—Joven... —lo increpo débilmente.

—Oh, ya sé, por la edad eres un patriarca, pero eso es mera cronología. Todavía te falta crecer un poco.

—Oh, basta —dice Tarquin terriblemente molesto.

—Lo que te pasa a ti, querido —dice Chamberlain— es que aún te resistes, lo que necesitas, en realidad...

Y así sigue. Uno se resiste a transcribir esa charla que, después de un rato se contagia. Su personalidad es lo suficientemente atractiva para hacer plausible cualquier dogma y apoderarse de la imaginación. En cuanto a Lobo, se pasan horas disputando sobre temas doméstico-eróticos. Eso siempre termina mal.

—Escucha, Baudelaire —dice Chamberlain— vives en las nubes: desciende un poco y echa una mirada en torno a ti.

Cuando quiere asustarlo realmente, amenaza con llamar a su mujer y discutir estos problemas en su presencia. Es horrible. El sentido de la caballerosidad de Lobo se estremece ante la sola idea. Lacrimoso, bajo sus pestañas sentimentales, dice, cuando se ha marchado Chamberlain:

—Una bestia, ¿eh? Es bestial. ¿No tiene sentimientos nobles? La pobre mujer, como una prostituta en su propia casa. Es terrible, terrible. Entiende sólo a la prostituta, no a la *verdadera* mujer. Es espantoso.

Y una retahila de juramentos en español.

Niebla sobre los jardines. Niebla avanzando entre los pinos, transformando en piedras borrosas los bloques de estatuaria griega. A la distancia, los trenes excavan sus propios túneles de humo y ruidos discordantes. Luces que brillan pálidas contra los edificios. Los viajantes, con las narices enrojecidas deben de estar alineándose en el bar para tomar un trago. Puedo imaginar el whisky corriendo como orina por sus labios rojos, bajo los bigotes descoloridos. Sentado aquí, a la sombra del plano de tela, fumando y mordiéndome la piel blanda del interior de las mejillas. La locura habitual del atardecer suburbano desciende sobre nosotros en bostezos enormes y repetidos. Aburrimiento.

—No existimos —dice Tarquin—, no existimos, somos una ficción.

Y, en verdad, la idea no es tan indignante como parece.

Más hacia la noche, cuando camino frente a la hilera de casitas, mirando las persianas cerradas en saludo a la muerte del día, sin otra compañía que el cartero, jumento municipal, me sorprende en un mundo ilusorio, cuyos habitantes sólo pueden ser fantasmas. En el salón del hotel, los veteranos están sentados, rígidos como menhires bajo la difusa luz de las lámparas. Las viejas parecen macizos de

cactos, clavadas en sus sillas. El *Times* se extiende sobre los cadáveres, como ropa lavada puesta a secar en los arbustos. Los pasos y las voces se deslizan parejos por las alfombras polvorientas y los débiles sofás eólicos llaman a las estatuas. La noche. El reloj suena en su invernadero de cristal y los abanicos japoneses impulsan un blando aroma de podredumbre vegetal. No hay nada que hacer, nada por hacer.

En el departamento que habita mi cuerpo, el silencio es, a veces, tan espeso que se tiene la sensación de atravesarlo. Alzando los ojos del libro para oír la suave métrica del gas percutir a través de la nada, siento, de golpe, conscientemente, las vidas que existen en mí, en potencia, y que se están perdiendo. Es una fantasía mía que cada uno de nosotros posee muchas vidas potenciales. Están en nuestro interior, digamos, como otras tantas hileras de metal, brillantes, vías de ferrocarril: marchando por una de ellas, hacia el destino, podemos ver las otras, a nuestro lado, en las que también podíamos habernos embarcado, en las que podríamos aún viajar si tuviéramos solamente la fuerza necesaria para hacer el cambio. ¿Bostezan ustedes? Este es, simplemente, mi modo de decir que estoy solo. Cuando hago estos movimientos, al alzar la vista para encontrar la noche entera reunida en mi hombro, pongo en tela de juicio la vida que llevo, y la encuentro, quizás, algo vacía. Una risa de mujer, que me llega desde los cuartos de servicio, me afecta. Estos días me observo con gravedad ante el espejo. Llevo mi casquete un poco bajo, como una afirmación de la vida que he elegido. Sin embargo, a veces, por la noche, me doy cuenta, como si se tratase de un inminente dolor de muelas, de la tendencia gregaria que existe en mí. Dios mío. Esto se está convirtiendo en un estilo, algo a la manera de los Sitwell. Pero permítanme hablar un poco de mí, con tinta verde, ya que nadie se toma el trabajo de hacerlo con palabras de más de una sílaba. En primer lugar, mi nombre no es *Muerte*, como debería serlo, sino *Herbert*. Nombre desagradable, digno de Pepys, maloliente y grumoso como queso, un nombre que pagaría por cambiar, si fuese lo suficientemente rico. Muerte es sólo parte de la adivinanza que construyo en torno a mí, para hacer tolerables mis días. *¡Muerte Gregory!* Cómo brilla, lívido, ese nombre en la página inicial de este cuaderno. Plumas prestadas, como me veo obligado a admitir en estos pequeños ataques de furiosa sinceridad. Prestadas por Tourneur o Marston. No importa. El espectáculo debe continuar.

Mis finanzas, si he de descender al nivel de Pepys, son satisfactorias. Una simpatía vitalicia por el partido comunista no me ha impedido invertir mi dinero en forma prudente, ahorrar con avaricia

y vivir lo mejor que se pueda con la mayor economía. Lo que significa que tengo gustos sibaríticos. Nunca he malgastado un centavo en pan, pero una ocasional botella de buen vino siempre encuentra su sitio en el sótano que llamo mi bodega. Los libros que poseo están impecablemente conservados. Sus hermosos lomos dormitan lujosamente en los estantes, al resplandor de la chimenea. Al contrario de otros, yo leo lo que compro. La mesa que mantengo es frugal pero escogida. Sus maderas no gimen bajo cargas excesivas, pero tampoco gimen quienes se sientan a ella. Ja, ja. Clase y buen gusto en todo, me digo en éxtasis, ¡clase y buen gusto! Limpio y no llamativo, ¡bello, pero sin adornos! Todo lo cual contribuye para que estos arranques nostálgicos resulten tan incomprensibles, tan irrazonables: ¿acaso no he elegido la vida de la moderación y la razón como mi elemento?

Chamberlain acostumbra decirme:

—Por supuesto, querido, tu sistema corre el riesgo de quebrarse, tarde o temprano. O bien el sistema permanecerá en pie y tú te derrumbarás en su interior. A mí personalmente me apasionan los números en la cuerda floja, y los fakires, y las camas llenas de clavos, pero siempre que me diviertan. Tú no me diviertes. Caminas por el alambre sin red de seguridad, y eso aburre. Gregory Estilita, baja de tu percha y toma un trozo de jamón.

Todo esto, por impreciso que sea, me inquieta vagamente, aquí sentado, ante el fuego, con un Pascal encuadernado en cuero y un vaso de jerez seco y amarillento sobre la mesa. ¡Después de todo, es un sistema cómodo! Tan seguro, tan herméticamente construido. Un mecanismo tan hábil, al fin y al cabo. Pero, ¿si uno no encaja en el sistema? Esa es la cuestión. Recuerdo ahora la pequeña fórmula que lanza al final de su despedida de costumbre, cada vez que me visita.

—Bueno, buenas noches —dice con insolencia —muy buena la función.

En todo esto percibo un matiz que arruina mi fachada. Me siento menos seguro de mí mismo, me sobresalto con una extraña nerviosidad infantil. Por supuesto, me complace decir que nadie lo nota. No, mi autocontrol es perfecto, mi pose, casi geológica en su rigidez. Llevo mi casquete con distinción, pase lo que pase, porque soy más orgulloso que Satanás. Pero resulta un poco aburrido que finja que mis encantos a la moda no lo alcanzan. Su mujer me gusta más. Es cierto que sigue su misma línea y trata de encontrarme risible, pero ella percibe ese pequeño núcleo prusiano de orgullo que hay en mí. Se siente un poco impresionada, a pesar de sí misma, ante esas cualidades que mi gorra intenta sugerir. ¿He de aburrir a ustedes con un discurso sobre la intuición femenina? Es un tema del que, por otra

parte, no conozco absolutamente nada. Lo que no significa que sea una desventaja para escribir sobre él. Aquí tengo papel, siete páginas cubiertas de escritura, tengo tinta y poseo también ese aislamiento que inspira a mi pluma más de una noción fantástica. Si acaso ustedes se sienten afectados por mi aburrimiento, no se descorazonen. Esto podría haber sido una novela, en lugar de algo tan agrablamente anónimo como lo es un diario.

Hablando de soledad, ya que esta noche debemos conversar o bien sufrir que el silencio se torne intolerable: Tarquin está también afectado por esta enfermedad, esta locura geométrica del día al que sigue la noche, a la que sigue el día, etc. Pero el estudio que hace sobre sí mismo es tan exhaustivo que está en condiciones mucho peores. Tarquin se encuentra ya tras las persianas, atendido por la única y fatal enfermera del yo. Sus búsquedas lo han convertido rápidamente en una ruina. Complejo, inhibición, fetichismo, trauma, toda la terminología de la nueva psicología pende de su labio inferior como el cigarrillo de un fumador inveterado.

Uno debe explorarse, ¿no te parece? Uno debe tratar de someter su vida a una especie de orden, ¿no crees? ¿Qué piensas del catolicismo, Gregory? A veces me posee un sentimiento tan fuerte de devoción, es como estar enamorado, como ser arrebatado por la contemplación. ¿Lobo sabrá algo de esto? Tengo que preguntarle. Antes, a veces, solía desvanecerme y tener ensueños o visiones, ¿cómo puede decirse? Trauma, según dicen los libros. Eran verdaderos ataques, como de epilepsia, ¿qué me dices? ¿Eh?

Etcétera. Las terminologías psicológica y teológica corriendo cabeza con cabeza, cada una superando a la otra en vaguedad. Duns Scoto y Freud. Adler y San Agustín.

—Supongo que uno tiene que leer realmente los mejores libros —dice desesperanzado—. Hay que cultivar el propio jardín, ¿como dijo quién? Para refinar el gusto y todo eso. Pero esa *Ilíada* es terrible, Gregory, realmente no puedo llegar a terminarla. Y los cuadros tampoco. Dios mío, los *miro* pero no significan más que lo que veo allí, no *siento* nada.

De vez en cuando se asusta, cree haber contraído sífilis y corre al hospital a hacerse un análisis de sangre. La inseguridad del Wasserman lo tortura. Uno nunca puede estar seguro, ¿no? De pie, desnudo, al lado de la cama se golpea en busca de reflejos, con un martillo de goma: cierra los ojos y se cerciora de que, permaneciendo parado con los pies juntos, no se cae. O bien se pasea de arriba a abajo, deteniéndose a examinar las microfotografías de espiroquetas que cuelgan sobre el piano. ¿Por qué le han salido manchas en el pecho?

¿Por qué se siente siempre tan fatigado? Será falta de calcio, ¿o qué? Todo es posible aquí, porque nada es real. Perdón. Los límites del mundo conocido, las divisiones, los corredores, los recuerdos, todo eso cae sobre nosotros en una mísera catarsis que nos golpea. Soy como un niño solitario a quien dejaron abandonado en estos pasillos, estas avenidas de puertas dormidas, entre las estatuas, sin otro amigo que una audiencia de zapatos que bostezan. Por una vez, estoy siendo sincero con ustedes. Yo, Muerte Gregory, el mono en el trapecio. Si ahora marcara mi historia para ustedes, como Lobo sus planos en la tela vieja, ¿comprenderían siquiera por un instante, el significado del acto? Lo dudo. En el campo de la historia, todos compartimos la inconsecuencia de figuras pintadas. Yo poseo solamente esta porción de tiempo, para sufrir.

¡Los dominios de la historia, entonces! El hecho mágico, la invención maravillosa, la realidad fraguada. Todo filtrado, limitado por el mezquino instrumento que es uno mismo. Los setenta millones de yos cuyo campo focal abarca estos fenómenos y los registra en la placa del cerebro. La singularidad del mundo sería inspiradora si uno no presintiera que hay trampa. Cuando yo tenía nueve años, la feroz mujer a quien me habían confiado, exclamaba:

—Los caballos sudan, Herbert, los *caballeros* transpiran. No repitas más esa palabra tan desagradable.

Jamás olvidaré esa frase. Quedará en mí hasta mi muerte —junto con todos los inútiles e imborrables desperdicios— los proverbios, los preceptos y hábitos de una vida muerta sobre una tierra muerta. Eso es, después de todo, la única cosa permanente, la invariable piedra miliar en la ascensión penosa. Soy yo el que cambia: constantes, como mojones que señalan el camino, los desperdicios permanecen. Como un lago visto desde distintas altitudes, durante un viaje, su posición invariable; sólo su aspecto se modifica con relación a mi ubicación en el paisaje. Creo que lo que hemos de ser se decide en nosotros en los primeros años de nuestra vida; lo que adquirimos luego, en el orden de la razón, convivencia, etc., es superficial: un tatuaje que contribuye solamente a agravar el desorden. Perezcan los sabios, los que buscan razones. Yo soy lo que soy. El ente traicionado del yo, queda. Ahora ya no me causa más asombro el que los caballeros, si quieren, pueden tener alas, que el que me causó la otra rígida fórmula social; o saber, por ejemplo, que los peces tienen sangre roja. Nunca me sentí más asombrado en mi vida.

Ni siquiera el fenómeno de la presencia de Grace removió mi vida tanto como esa vislumbre que me permitió ver, por un instante, los misterios sociales. Los caballos sudan, pero Grace transpira; muy de-

licadamente, por su piel suave, en sus costados delgados, bajo los senos pequeños y desnutridos. Los tísicos dedos de venas azules son húmedos y lánguidos. Pero, ¿por qué en tiempo presente? Grace ya no está más: ya no está la muchacha de la calle que se sentaba alzando las rodillas, contemplando el empapelado vacío. ¿Escribiremos sobre ella en un tiempo de verbo indefinido? ¿Hemos de adjudicarle un epitafio? No lo comprendería. No comprendería nada. Parecía no oír. Se le podía hablar, cantarle, bailar ante ella, y las distancias que contemplaba no se reducían un centímetro.

—Vamos, Grace —le decía— muestra una señal de vida. Vamos, a ver, una sonrisa.

Como un trabajoso número de circo, una sonrisa vagaba en la cara oval, desconsolada. Le requería un gran esfuerzo de concentración acomodar los músculos del rostro en forma adecuada para una sonrisa. Sus dientes eran blancos y pequeños, muy poco separados entre sí, lo que sugería una sífilis congénita. Su creador había reservado la sangre de color rojo para los peces y las noticias de policía. Por las venas de Grace fluía el mercurio, la más pura destilación de metal congelado.

Su piel era transparente y pálida. Se tenía la sensación de que si se tomaba un trozo entre el índice y el pulgar y se tiraba hacia abajo, digamos desde la rodilla hacia el tobillo, toda la epidermis se desprendería, húmeda, sin esfuerzo, como un papel mojado, dejando la carne y el hueso a la vista. Por su espalda, sentada en nuestra cama incómoda, más de una vez hice correr un dedo curioso entre los blandos surcos y las vértebras relucientes —nueces descoloridas— que sobresalían bajo su capa transparente. La carne pálida no se entibia (¡otra vez en presente!) nunca la llenó con cosquilleos y escalofríos deliciosos. Podría haber sido una piel muerta, una carne muerta para el mundo del hombre. La pasión sólo le interesaba en sus conclusiones más ardientes, y entonces brillaba tal incandescencia en su rostro, las venas se movían con tal concentración en sus sienes, una tan ardiente llama tropical la hacía hundir sus dedos en la carne del cómplice, que uno se tranquilizaba. Estaba viva, a pesar de todo, en lo profundo; a la temperatura que funde los metales; en el punto de fusión del centro de la tierra, donde las capas minerales se chocan con estruendo y el magma ardiente licua el hierro y la piedra. Estaba viva tras ese elaborado aspecto de indiferencia.

A Grace se la conseguía, sin regateos, por la promesa de una taza de café. Recuerdo que era una noche en que la nieve caía en torbellinos tan espesos que cegaban, tras la Iglesia Católica. El camino estaba sepultado. La inadecuada cobertura de baratijas y lápiz labial

que decoraba su pequeña silueta tiritaba en sus ropas delgadas. La nieve se adhería como un collar brillante al cuello de astracán de su tapado. Negros mechones se congelaban sobre sus mejillas; de su nariz colgaba una gota que sorbía cada vez que se acordaba. No tenía pañuelo.

Permanecía parada, en el portal, pasivamente, como un animal, mientras yo limpiaba su cara, sacudía la nieve de su cuello y de sus ropas mugrientas. La conduje, siempre pasiva y silenciosa hacia mi habitación, abajo, guiándola con golpecitos de mi bastón. A la cruda luz eléctrica se quedó parada de nuevo, muda, y miró lánguidamente las hileras de libros, este escritorio atestado. Luego, hablando por primera vez por su cuenta, dijo:

—¿Aquí, diga?

Una voz pequeña, dura, que se deslizaba por los límites más exteriores de la normalidad mental. Encendí la estufa eléctrica y le ordené que se acercara. Lo hizo lentamente.

Mirándola en silencio, me sentí alarmado por el color que había adquirido su rostro. Era el de un cadáver muerto días antes. Bajo la piel un débil tinte azulado que me hizo recordar las sombras en la nieve.

—¿Cómo te llamas?

Tenía la costumbre de mirarlo a uno una eternidad antes de contestar, como sopesando si el decir o no la verdad sería un arma adecuada para la ocasión. Se dilataron sus ojos y lanzó un suspiro remoto, remoto, que concernía nada más que a sus asuntos privados.

—Grace.

La nieve goteaba de su tapado raído. El tentáculo de cabellos en su mejilla, descongelado, pendía junto a la nariz. Estaba completamente mojada, sucia.

—Es mejor que te saques esas cosas mojadas, en seguida. Ahí tienes una bata. Te voy a traer un poco de café.

Cuando volví estaba sentada, desnuda, ante la estufa, con la barbilla apoyada en las rodillas. Su piel se erizaba de frío.

—Un poco de cognac, primero.

Uno le hablaba con cordialidad, convirtiéndose automáticamente en médico, alcanzándole una copa. Lo meditó un momento y luego tomó la medicina de un trago y se volvió, los ojos dilatándose, tibios, un rubor repentino cubriendo su frente. Con pequeñas sacudidas indiferentes, comenzó a toser trozos de pulmón, insensible, como un animal. Uno sacó un pañuelo limpio del cajón y permaneció mirando la cabeza vuelta, algo sorprendido y asqueado ante el reposo perfecto de esa cara, aun en la enfermedad.

—Bueno, vaya un asunto. Estás tuberculosa.

Ejecutó su mímica, de mirar hacia arriba con dos círculos negros e inexpresivos en sus ojos, como un gato ciego, luego desvió la mirada, muda y paciente.

—Grace, estás inmunda. Tienes que bañarte.

Sus pies estaban sucios, las uñas, las orejas. Pasiva, permitía que la cepillara y fregara con el guante de crin: secada, rasqueteada, frotada y rociada con agua de colonia, fresca y astringente. Después, en mi bata verde, bebió su café, apuntándome con el meñique alzado. Con la misma voz diminuta dio algunos detalles. Tenía dieciocho años y vivía en su casa. Sin trabajo. Le gustaba Gary Cooper. Pero todo esto era una especie de elaboración de su evasión íntima. Al darle una bata y una taza de café, me había ganado el derecho a presenciar las pocas pruebas sociales que sabía ejecutar. Ni siquiera se mostraba interesada. Solamente cortés. Por los servicios prestados pagaba con ese meñique alzado y una vaga charla sobre una taza de café. Temí que, de un momento a otro, adoptara una actitud de dama refinada y reviviera el matiz victoriano que uno encuentra tan molesto en las viejas.

—Oye —le pregunta uno por una casualidad afortunada—, cuéntame algo de tu familia. Dónde viven, y cómo, y todo.

Esto le interesa. Casi consigue que su rostro despierte, que sus gestos se hagan vivaces e instintivos. Sólo sus ojos no logran participar por completo en el cambio, se contraen, se agrandan al borde de la negrura. En realidad, mirarla tiene tan poco sentido como observar el obturador de una cámara fotográfica.

Su familia, dijo, vivía en una casita en Croydon. El papá tenía un trabajo en la fábrica de gas. Era un gran tipo. Sus cuatro hermanos también trabajaban. Y también eran grandes tipos. Las dos hermanas eran telefonistas; y eran dos tipas. Mamá estaba un poco mal de la cabeza y ella, Grace, era la menor. Mamá era muy divertida, ¡las cosas que decía! ¿Reírse? Casi se morían de risa en el saloncito, escuchándola. Porque, ¿no ves?, no sabe lo que dice, casi. Tiene gente en la azotea. Los hacía gritar de risa con sus salidas, especialmente cuando estaba un poco bebida. ¿Reírse? Se descostillaban. Si se pudiesen escribir en un libro, sería fantástico.

Uno trataba de imaginársela en el seno de esta familia ruidosa —este despojo animal con la voz que se deslizaba por el delgado filo de la cordura—, pero no lo lograba. No había nada de isabelino en ella, nada que sugiriese su pertenencia a ese mundo de gritos, papá con su cadena de oro y la pipa de barro, mamá con su botella. El

"saloncito" desbordando de hermanos y hermanas y el oporto desbordando en el cerebro de mamá.

Su padre tenía mala bebida, dijo después. Siempre estaba peleando con Albert, siempre manoseándolas a ella y a Edith, la hermana mayor. Claro que eso sucedía únicamente los sábados por la noche; y Ted, el hermano mayor, era lo mismo. Las dos sabían que eso no estaba bien, pero ¿qué iban a hacer, si era el padre? Tosió un poco.

—¿Vives en tu casa?

—Sí estoy, estoy —dijo pacientemente—. Si no vuelvo, no se preocupan. Se alegran de verse libres de mí. Porque así no tienen que mantenerme, ¿sabes?.

Lo sabía.

Terminó su café y abandonó la taza. Luego se dirigió a la biblioteca y echó una ojeada a los títulos, hizo ruido con la nariz, se volvió y dijo:

—Qué buena colección de libros tienes aquí.

Pero con un gesto tan ajeno, tan fuera de tono, que tuve que reírme. En verdad, estaba seduciéndome, pero no con los métodos habituales, sino con las fórmulas deslumbrantes y gastadas, artificiosas y siniestras, del cinematógrafo. Era asombroso. En esa postura: la cadera saliente bajo la palma de la mano, las piernas delgadas, incitantes —una rodilla sobre la otra— se había convertido en esa especie de cacatúa cinematográfica, una mujer fatal. Hasta su carita se endurecía en una expresión imaginaria, ante una cámara imaginaria. Sólo la traicionaba el terrible vacío de sus ojos. Uno se sentía molesto, avergonzado, como en un teatro cuando un comediante famoso no logra arrancar la más mínima reacción del público.

—Vamos, Grace —dijo uno, incómodo—, déjate de tonterías. Tú no eres una actriz.

Y de golpe quedó contrita y muda, como un perrito castigado. La pose caía destrozada. Sacándose la bata, encendió un cigarrillo y se sentó en mis rodillas; comenzó a besarme en forma mecánica, comercial, deteniéndose de tiempo en tiempo para exhalar nubes de humo por su boquita seca. Sus besos eran insípidos como paja.

—¿Le gusto? —preguntó después, con ávido fervor: la gran estrella de la pantalla se posesionó de su rostro por un instante—. ¿Le gusto de veras, diga?

En ese momento el resplandor de una espada dividió el mundo. Un fulgurante desgarrón con el pasado, cortando por los nervios, las células y las arterias del sentimiento. El pretérito fue amputado y el futuro se convirtió, simplemente, en Grace. Ese afecto particular, absorbía, agotaba en la fascinación de sus exploraciones. Grace se

quedó, y se perdió la cuenta de los días: tan remoto era el mundo en que vagaba con ella, tan absorbente su menor movimiento, la palabra más pequeña, el más mínimo aliento que aspiraba.

Después que se gastaron los primeros ardores, se hizo aún más maravillosa, como una especie de animalito doméstico. Su vocabulario, sus grandes pensamientos, encendían los días como astros. Y la calma desdichada en que se envolvía cuando estaba enferma, hacía que uno se diera cuenta de que era inagotable. ¡Qué curiosa aventura que es otra persona!

Telefoneé a Tarquin.

—Mi querido amigo, debes venir por acá el martes, así te presento a Grace. Voy a dar una pequeña reunión para ella. Tienes que venir. Estoy seguro de que se van a hacer grandes amigos. Escupe sangre.

Vinieron todos. Pérez, el gorila, con su rudo andar masculino y su corbata devastadora. Lobo, mostrando agitado su perfil más interesante, Clare, Tarquin, Chamberlain, con un montón de discos de música ligera y jazz. Se sentaron, incómodos, casi siniestros, mientras yo, gozando de la situación, los hacía beber y ayudaba a Grace a realizar sus pruebas. Era un cuadro cruel, pero era demasiado obtusa para darse cuenta. Hizo el papel de dueña de casa con un celo y una torpeza tales que hubieran hecho llorar de haber tenido el corazón menos duro que el granito. Me felicitaba por mi habilidad para reunir esa colección de ejemplares para su vergüenza y molestia mutuas. Sí, íntimamente me reía al percibir, ocasionalmente, los ojos sobre las copas. La comedia dentro de la comedia. Era como una reunión de miembros del "Pen Club" que, invitados para conocer a una celebridad, se hubieran encontrado de pronto con un mero cronista literario. Escandalizados por el espectáculo que les ofrecía Grace, con el meñique alzado sobre la taza y hablando con la higiénica pureza de una matrona (presérvanos del avestruz) ¡cómo me acusaban sus ojos!

La pobre Grace era, sin duda, una latosa irremediable. Se relajaron un poco cuando comenzó a funcionar el gramófono y Chamberlain se creyó obligado, por puntillosidad, a girar con su huésped. Él era el menos impresionado por Grace. Supongo que porque era el más natural de todos ellos. Pero Lobo y Pérez, después de conferenciar en un rincón, decidieron que tenían un importante compromiso previo. Lobo dijo adiós con la frialdad de un caballero castellano despidiendo a una sirvienta aburrida. Sin duda, no hay modales como los de las personas bien educadas.

Más tarde, sin embargo, Clare bailó con ella y pareció gustarle. Él, único entre todos, parecía hablar un lenguaje mudo que le era

realmente familiar, que, desde el principio, le provocó un agudo entusiasmo. En realidad bailaban tan bien juntos, y su tono de conversación era tan íntimo, que Tarquin comenzó a removerse inquieto y a manejar su copa torpemente.

Chamberlain, que no vivía en el hotel, me siguió al cuarto de baño, haciéndome hablar, con ojos brillantes de entusiasmo.

—¿Qué te parece Grace?

—Muy bien. Aunque no de tu parte.

—¿Qué quieres decir?

Se me rio en la cara, arrugando la nariz. No muy seguro de atreverse o no a ser sincero. Sin embargo, como siempre, corrió el riesgo.

—Esta reunión tuya. Un elaborado trozo de autosatisfacción. Siempre te la tienes que tomar con alguno, ¿no? La vida, para ti, es una larga venganza por tus desventajas.

—Has estado leyendo novelas rusas —le dije. Nada más. Era mortalmente irritante. Me incliné y lo conduje de vuelta al circo. Tarquin apenas se mantenía a flote, empapado de alcohol y listo para partir. Clare bailaba en una especie de control remoto, de comunión social con Grace. Casi no hablaban, pero había entre ellos una comunicación que les envidiaba. Un contacto.

—Bueno, Grace, me voy yendo —dijo Chamberlain con buen humor, estrechándole la mano. A mí, al pasar, me ofreció una palabra al oído, en privado:

—Sentimental.

Confieso que dio en el blanco.

Aquella noche me desquité con Grace; apacigüé la ira que la observación de Chamberlain había despertado en mí. Durante uno o dos días, todo lo que a ella concernía me pareció odioso, *odioso*.

Pero todo esto, me doy cuenta, es simplemente poner por escrito un tema propio desde las alturas de una superioridad intelectual, *à la Huxley*. Es una treta para emplear con cualquier otro, pero no con uno mismo. La superioridad intelectual del emotivamente estéril. Porque yo le estoy agradecido a Grace, mucho más de lo que pueden expresar estas palabras de tinta, cualquiera sea la agonía que se inyecte en ellas. Y, sin embargo, ¡la idea de un auditorio! La idea de que alguien *sepa* que yo experimenté esos sentimientos, los hiela y cristaliza instantáneamente. Los cambia en rabia hacia mi propia debilidad emotiva; y en consecuencia, en rabia hacia el objeto de esa debilidad, es decir, ella. Al recordarla, esa reunión se explica fácilmente. ¿Era posible que yo sintiese algo por ese producto de los barrios bajos, con sus humores tediosos y sus espurias buenas maneras? Pronto, pronto pues, a insultarla e insultarme por esa fla-

grante desviación del alto nivel debido a la pureza intelectual. ¡Cómo acariciamos a la inteligencia devorante! Pero, de nuevo, el sentimiento, si ha de ser interpretado por la emoción, no es mi terreno: sobre todo, si he de escribir sobre él. Porque la emoción barata sólo puede producir el chillido terrible del cerdo degollado. *De Profundis* es el ejemplo supremo. Agradezcamos a Dios, por lo tanto, que yo no trate de apretar ese pus sobre el papel. Me salto el epitafio de Grace, no porque ella no lo comprendería, sino porque no me atrevo a escribirlo.

¡El caparazón de la inteligencia racional! Creo que amé tanto a Grace por la simple razón de que con ella podía huir de mí mismo. La jaula que habitaba se abrió, rota por nuestra aventura. Ella no era auditorio suficiente para que yo la odiara. Sin embargo, escrita primorosamente, "amor" no es la palabra correcta. Porque un hombre como yo no necesita amor en el sentido aceptado. Debería haber otra palabra que expresara este estado. No se sabe muy bien qué hacer sin la palabra clave para una situación. Permítanme dejar un espacio en blanco y continuar.

Cómo y por qué Grace proveyó este alimento, me tomaría un milenio escribirlo... ¡Su idiotez! ¡Su obtusa urbanidad! ¡Sobre todo, su estupidez! Sí, su estupidez me hacía sentirme a salvo en mi profundidad. Me hacía posible entregarme a ella sin restricciones. Mi deseo estaba tan desprovisto de temor y desconfianza, como el suyo de inteligencia. A veces, sentado en la cama con ella, jugando a tontos pasatiempos infantiles, me imaginaba qué hubiera sucedido de transformarse ella allí, bajo mis ojos, en uno de esos precisos ratones que son las mujeres de las clases superiores, con las que sólo se evidencian mis limitaciones. Una sensación escalofriante. Después de todo, yo me había entregado sin reservas, y la idea de Grace convirtiéndose en un Judas en mi presencia era aterradora. ¡Imaginen una Julieta burguesa, firme en su conocimiento de en qué consiste exactamente el amor sagrado y el profano, alzándose de mi propio sofá y predicándome airada! ¡Los latigazos restallantes del romance ultrajado! (No. No. Presérvanos del avestruz).

¿Debo confesar entonces que el secreto de nuestro amor eran la vasta estupidez de Grace y el enorme egoísmo y el terror míos? Esos eran los pivotes sobre los que giraba nuestra relación. Saben, yo no podía *decirle* que la adoraba. No, mi amor se expresaba por medios desviados y ambiguos. Mi lengua se convertía en un látigo para atormentar no sólo a mí mismo, sino también al objeto de mi adoración. Otra mujer sujeta a la befa, fustigada por las palabras, interpelada como "perra", "ramera" o "puta", hubiera tenido la inteligencia ne-

cesaria como para aceptar esos términos por su apariencia visible. ¿Quién hubiera adivinado que, al usarlos, yo trataba de dar a entender únicamente mi propia y abyecta sumisión? Sólo Grace, por supuesto, sentada en el ángulo del sofá, muy *grande dame,* sorda y ciega, ¡alzando su dedo sobre una taza de té! ¿Quién hubiera aceptado un odio aparente y hubiera sabido que se trataba de amor? Nadie sino Grace, mi cinematográfica princesa.

Chamberlain, cuando nos visitaba, se escandalizaba del filo de crueldad que cortaba profundamente nuestras relaciones sociales. No se daba cuenta de la enorme insensibilidad de Grace; sólo veía lo que, para él, era mi deliberada crueldad. No comprendía que mi lengua viperina se hubiese secado en mi boca antes de decidirse a pronunciar un solo término convencional de cariño, "querida" o "queridita". No. Soy lo que soy. El *senex fornicator* si quieren. La "árida lujuria" de Tourneur, si prefieren, pero nunca el amante convencional que funciona como un disco de gramófono. Pero me doy cuenta de que aun esta coloración curiosa me es negada por los conocidos, cuyo método consiste, simplemente en dar vuelta la medalla y declarar que lo que ven es la efigie del cinismo.

—El querido señor Gregory —como dijo alguien— es *tan* cínico! —sea esto lo que sea.-

En cierto modo debe ser una lástima, porque Grace aspiraba al romance, vagamente en su alma obtusa. Meditativa. A veces, al despertarla de un trance, descubrí que el objeto de su meditación era nada más que Gary Cooper. Sea. Es imperioso ofrecerle un sustituto.

Tras mucho dar vueltas al asunto, se destiló para mí un elixir que, en apariencia, da resultados. Las idas al cine, tres veces por semana, parecen aventar la mayor parte del burbujeo romántico que podría emponzoñar nuestra relación; los restos los disipa alguna visita ocasional de Clare. Él representa, como siempre, el lado práctico del romance.

Los sábados a la noche van juntos al Palacio del Baile, ella centelleante en un vulgar vestido de noche nuevo, provisto por mi caridad, adornada, pintada y envuelta en un halo de perfume que la sigue a un metro de distancia, como un paje invisible. Podría casi decirse radiante, si su brillo no fuera el de una máscara de muerte pintada con "rouge".

Conmigo se siente todavía un poco incómoda, pero una vez transpuesta la puerta, adopta cualquier color romántico que elija. Fuera de la crisálida semanal surge la princesa Grace, poseedora de un compañero de baile alto y moreno y de la llave de la puerta de calle. Sería tonto de mi parte escatimarle esto. Y sin embargo, duele. Lo

resiento. Y una vez tras otra, tan desdichado en mi modo de demostrar mis sentimientos que la obligo a ir, la fuerzo, simplemente con la esperanza de que se rebelará, renunciará a su papel y se quedará en casa.

—Pero tienes que ir —le digo en cuanto ella muestra la más ligera vacilación—. Clare se pondrá triste, dice que bailas tan bien.

Esperando, por supuesto, que se reirá, acaso pondrá las manos sobre mis hombros y se quedará. Pero sería imposible encontrar una criatura de mente más literal. Obedientemente, se va. Si yo tuviera el coraje de decirle por ejemplo:

—Esta noche tienes que quedarte. No quiero estar solo —se quedaría, con la misma obediencia; pero, haga lo que haga, no puedo forzarme a pronunciar las palabras. Pobre Grace. Taumaturgo femenino. Cuando cualquier otra quizá trataría de deducir lo que siento a través de las ambigüedades que pronuncio, Grace acepta la versión literal del texto y actúa en consecuencia. En esta forma sólo puedo culparme a mí mismo.

Por supuesto, hay otras soluciones. Pero yo soy demasiado la tímida violeta para intentarlas. Podría, por ejemplo, aprender a bailar. En realidad he comprado un pequeño manual de pasos de baile y me arriesgo a un grave compás o dos frente al espejo, preguntándome si me animaría a tomar el lugar de Clare en el salón. ¡Ay! Inmediatamente percibo lo fatal de tal intento. La falacia de la idea. Porque lo que ella busca no es un compañero de baile, sino un cómplice romántico. Por ágil que fuera mi danza, nunca podría aspirar a desplazar a Clare. Porque, consideremos las disparidades: Clare es alto, con insolentes ojos felinos, cabellos negros y ondulados. En una palabra, un gigoló. Sus hombros nocturnos están rellenos como los de un peso-pesado profesional. Más alto que Grace, se inclina protector sobre ella, canturreando trozos de melodías en su oído. Según parece, conoce todas las palabras de todas las canciones. Su movimiento es un lujoso deslizarse confiado, como el de una foca, sobre el piso lustroso. Confrontando esta imagen, comparándola con mi propio reflejo en el espejo, me siento inmediatamente desagradado por la futilidad de todo esto. No. Los sábados por la noche me instalo, virtuoso, leyendo a Gibbon y esperando que el reloj dé doce campanadas.

A veces Tarquin viene a verme, todo nervios y desinterés fingido, se sienta en el borde de la silla y charla cuidadoso, hasta que ellos regresan.

Resentido porque ella le roba tiempo a Clare, pero sin atreverse

a demostrarlo abiertamente. Según dice, aterrorizado de que "se enamoren". Nervioso, comenta:

—¿No estás enamorado de ella lo suficiente como para percibir el peligro de todo esto?

Naturalmente, mis vísceras se contraen ante esta descarada forma de mencionar un hecho que, hasta ahora, no he querido examinar de cerca.

—¿Amor? le digo que le digo con mi aplomo recientemente adquirido—. ¿Amor, Tarquin? —Esto con todo el mudo control de que dispongo—. Oh, depende de lo que se quiera decir con esa palabra.

Recurro a la memoria de Nelson y clavo mi guardapolvo en el mástil.

—¿Qué es amor? —No me lo pregunto a mí mismo, sino a Tarquin. Firmemente me disocio de la cuestión. ¿Acaso no he indicado ya mi ignorancia con un espacio en blanco en el lugar en que debía figurar esa palabra? A pesar de todo, ahora me siento picado por su tentativa de introducir en mi cerebro el tábano de la duda. ¿He de hacerlo retorcerse?

—¿Tú amas a Clare? digo venenoso.

—Amar —dice, comenzando a temblar—. *¡Amar!*

La palabra es como un motor que se le enciende adentro. Sus rodillas se licúan y se disuelven dentro de los arrugados tubos del pantalón.

—Mi querido amigo, ¿qué quieres decir?

Esta es la séptima vez que Clare va al Palacio de la Danza con Grace. A estas horas ya estamos casi borrachos de clarete. Tarquin, casi histérico, y yo busco la frase adecuada para destriparlo. Verlo a *él* derrumbarse. Quizá borraría mi rabia ante la deserción de Grace. Pero no lo consigo. Sentados como un par de ratas de escuela, hablamos de "la vida". Las confidencias de Tarquin resultan un poco embarazosas, porque son desproporcionadas. Cuando tenía cinco años, me asegura, su hermanita le bajó los pantalones ante cinco de sus amiguitas. Esto, según dice, es la causa de su curiosa psicología. Todo lo cual es vagamente reminiscente de una excursión literaria con uno de los hermanos Powys.

—¿Comprendes la vergüenza que manchó mi vida? —pregunta airado. Insiste en leerme su diario, por lo menos los trozos significativos que abrasan sus entrañas. Mala prosa y peor sentimiento. Pequeños floreos y trozos de bravura que aguardan ansiosos la posteridad. Tarquin deposita en este tomo sus esperanzas de inmortalidad; ¡en este baboseo hipocondríaco!

—¿Tú llevas un diario? —quiere saber: desdeñosamente le digo que no.

Un poco desagradable en conjunto este derrame de su alma, por ser tan trivial.

—Debemos conservar la cabeza, ¿no te parece? —dice cuidadosamente—. Debemos enmarcar nuestras vidas en una especie de orden. Yo trato, con todas mis fuerzas, de llegar al fondo de mí mismo. ¿Qué te parece?

La ira, la ira brillante y dura que siento en mí cuando pienso en Tarquin y en sus excursiones sin retorno, en tranvía, por la calle de la introspección y el psicoanálisis.

—No se trata de nada *malo* —dice, hablando de su amor por Clare—, no es una atracción física. Hice que me revisaran la próstata. Es normal. Es puramente el deseo de una relación emocional entre nosotros. Gregory, amigo mío, tú sabes lo que puede ser la soledad, estar aislado, ¿no?: sentado, solo, día tras día, ¿no?

Se terminó el clarete. Asistiendo con la severa amabilidad de un médico me voy a la cocina y descubro un poco de cerveza. Tarquin se esponja ante el fuego.

Desde que iba a la escuela sentí la necesidad de amor. Un amor ideal, ¿sabes? No soy inmoral. La ley no podría tocarme aunque quisiera. Físicamente soy tan casto como... como... bueno, ¿qué es muy casto? díme, ¿qué es lo más casto que conoces? sí, eso es. Tan casto como un eunuco podrido... Ja... Ja...

Un pequeño espasmo mezclado de risa y lágrimas. La cerveza produce una serie de reverberaciones que van disminuyendo en sus entrañas; una regurgutación. Escupe en el fuego.

Fijaba mis emociones en amigos, maestros, en cualquiera que fuese. Les escribía poemas. ¿Ves? Pero después... ¡Oh, no sé, por qué te estoy diciendo todo esto! Me arrepiento. Me dará vergüenza volver de nuevo. ¿Por qué no puedo callarme la boca y estar en silencio? ¿Por qué? ¿Me sucede algo malo? ¿Qué te parece? Pero esa maldita guerra terminó con cualquier control que pudiese haber tenido. Yo era feliz en el frente. Parece raro, ¿no? Pero era feliz, viejo, nunca he sido tan feliz. Por supuesto mis nervios se fueron al diablo, pero esa falta de responsabilidad, esperando allí, como vacas, a que nos mataran. Sabes, uno no podía *pensar*. Mi Dios, qué bendición, estar allí sentado en ese estruendo, mascando barro y temblando, *incapaz de pensar*. Nunca volverá a ser lo mismo. Lo intento con la música ahora, pero no es igual. Únicamente Wagner, a veces, me da esa sensación, pero realmente no es igual.

¡Aj! Pero demos tregua a Tarquin. Le ha puesto un marco a su

retrato en ese desdichado diario suyo. ¡Qué monumento de humor inconsciente y *pathos*!

La noche en que le dije que Clare le había sido infiel, en lugar de decir que Grace me había sido infiel a mí, quería golpear al gigoló hasta dejarlo sin sentido.

—El mundo no es lo bastante grande como para que quepamos los dos —admitió, comenzando a sentirse enfermo. En el baño, cayendo de rodillas, se aferró a los faldones de mi bata y dijo:

—Ayúdame, Gregory, por el amor de Dios, ayúdame.

Lo ayudé a meterse en cama...

LAWRENCE DURRELL

(*Traducción de Leal Rey.*)

LA HISTORIA ANTE EL TRIBUNAL

En Babilonia la soberanía emanaba del cielo. Ahora debe nacer en la tierra y legitimarse por medio de la historia. Pasaron ya los tiempos en que un sueño incestuoso debidamente interpretado bastaba para ilustrar y consagrar una vocación cesárea: ahora los jefes de la propaganda, en función de historiadores, reemplazan a los sacerdotes de Hércules en Gades.

En nuestro mundo profano de hoy en el que el poder no tiene ya fundamento religioso, el despotismo sólo puede mantenerse imponiendo una visión cada vez más ficticia de la realidad, transformando la historia en mitología. Así, para que el presente sea irreconocible, le es necesario también avasallar el pasado plegándolo a las exigencias de la propaganda. En ninguna sociedad de ninguna época la falsificación de la historia ha alcanzado las proporciones que le ha dado el stalinismo. Los mismos que divinizaron la historia y hasta trataron de sacar de la "obligación histórica" una moral, se entregaron alegremente a una empresa de demolición de los hechos históricos como el mundo no ha visto jamás.

Avasallamiento del pasado

Napoleón ya había presentido este aspecto del despotismo: "Antes que nada es necesario asegurarse el espíritu en que debe ser escrita la historia", decía. "Lo importante es dirigir monárquicamente la energía de los recuerdos" [1]. Y Nietzsche, que conocía estas palabras, hablaba con verdadero terror de la posibilidad de perder, de falsear, todo el pasado. En sus obras siempre se habla de "un gran déspota que forzaría el pasado a su gusto", de un "gran monstruo que nos pondría un látigo en la mano para maltratarlo" [2]. ¿Qué diría Nietzsche ahora? Está ya lejana la época en que Georges Lukacs vituperaba "la esencia no histórica, antihistórica, del pensamiento burgués" y "la inca-

1 Citado por Caulaincourt: *Mémoires*, II, p. 281.
2 *Werke*, ed. Naumann, VI, p. 293, y XII, p. 93.

pacidad de los pensadores e historiadores burgueses para plantear el problema del presente como un problema histórico" [3].

Según él, sólo los filósofos "proletarios" estaban en condiciones de comprender históricamente a su época; quince años después, historiadores, filósofos y literatos marxistas creían que era su deber falsificar sistemáticamente la historia, aun la de la revolución que los predestinaba a la comprensión histórica. "El tribunal de la Historia" que glorificaba la metafísica, fue identificado con el que presidía Vychinski y la depuración llegó así a ser total y retroactiva: la historia fue literalmente vaciada de su sustancia, tanto en lo que se refiere a los personajes que la hicieron como a los acontecimientos en los que se había materializado.

"No hay fortaleza inexpugnable para un bolchevique"; impregnada de este axioma, la propaganda se ha ido arrogando los poderes más exorbitantes, aun aquellos que la teología hasta entonces había negado a la omnipotencia divina. Santo Tomás escribe: "Solum id a Dei omnipotentia excluditor, quod repugnat rationi entis, et hoc est quod fuit non fuisse" [4]; y refiriéndose a Aristóteles: "Et philosophus dixit: hoc solo privatus, Deus ingenita facere quae sunt facta". Esto prueba que lo que le estaba vedado al Dios de Aristótoles y de Santo Tomás era cosa perfectamente posible para una máquina de propaganda emancipada de todo "oscurantismo teológico". Lo que no podía el Dios que implora Thomas Heywood:

> O God! O God! That it were possible
> To undo things done; to call back yesterday,

ha llegado a ser una institución permanente bajo el reinado del "materialismo histórico". Sus apóstoles pudieron deshacer lo que estaba hecho, con tal facilidad, que uno está tentado de creer que el famoso "salto" de la necesidad a la libertad ha llegado a ser una realidad cotidiana.

La historia desmaterializada

Es así como algunos meses después del arresto de Beria y dos meses antes de someterlo a juicio, hasta su nombre había desaparecido de la nueva edición de la *Enciclopedia Soviética*. Al condenarlo al olvido, el "Tribunal de la Historia" se adelantó a la Corte Suprema que le condenó a muerte. Esto no sería sino una ilustración, entre tantas

3 Cf. *Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923, p. 173.
4 *Summa Theol.*, 1, 25, qu. 2 y 4.

otras, de la célebre teoría del "reflejo ideológico", si la rapidez del proceso no fuese también desconcertante. La luz de las estrellas continúa percibiéndose después de miles de años de extinguidas, ¿cómo pues no asombrarse de que aún antes de su muerte la segunda estrella del sistema haya cesado de brillar?

Y no es sólo la existencia del autor de la antes clásica *Historia del Movimiento Comunista Transcaucásico* la que ha llegado a ser históricamente problemática o fantasmagórica; a su lado hay toda una cohorte de almas, y aun de entidades sociológicas, errantes en un mundo crepuscular, entre el Ser y el No-Ser, incapaces de atravesar el "río del olvido" para encarnarse en nuestra memoria. Empieza así a ser posible preguntarse si el mismo Stalin ha existido jamás; aquel Stalin que fue "corifeo de las ciencias y de las artes" y "mecánico de la locomotora de la Historia". ¿Y Trotsky? ¿Fue alguna vez el creador y el jefe del ejército rojo? ¿Boukharin ha sido verdaderamente el teórico oficial, o Zinoviev el presidente de la Internacional comunista? ¿Fue alguna vez "nueva" y "popular" la Yugoslavia titista? ¿En qué momento dejó de ser "un régimen fascista en el sentido científico de la palabra? ¿Por qué corre perpetuamente el riesgo de volver a serlo? Este régimen proteico, que cambia de naturaleza sociológica a cada vuelta de la "coexistencia pacífica", nos lleva a pensar que la teoría tradicional de la determinación de los regímenes sociales por las fuerzas productivas y el rendimiento de la producción, ha sido sustituida, para la ortodoxia, por una nueva teoría que postularía la determinación de la estructura económica de la sociedad yugoeslava según las contorsiones de la diplomacia soviética.

¿Con qué finalidad se hace "marcar el paso" a los hechos más "materiales" de la historia, que llega a ser tan blanda como la cera, en manos de la propaganda? ¿Qué significa esta transformación de la Historia en *ancilla* del poder?

El más allá del marxismo

El "secreto", decía Marx, es el eje alrededor del cual gira el universo burocrático: "El espíritu de la burocracia es el secreto, el *misterio*. Así, toda manifestación del espíritu público, de la mentalidad política, aparece a los ojos de la burocracia como una traición contra su misterio" [5]. Lo que pasa en los regímenes que se dicen marxistas confirma con largueza esta interpretación del "espíritu buro-

[5] *Critique de la Philosophie Hégélienne de l'État,* en *Die Frühschriften,* ed. Kröner, 1953, p. 61.

crático". El Estado burocrático, que ha llegado a ser planificador del conjunto de la economía, ha combinado tan perfectamente el culto del "misterio" con el "secreto de los asuntos", tan reprochado a los capitalistas, que ha terminado por considerar las estadísticas del nivel de vida y de los salarios reales como un secreto militar cuya divulgación es efectivamente *castigada* como crimen de alta traición. Pero lo que Marx no pudo prever es que la burocracia totalitaria iba a llevar su culto del "misterio" hasta el punto de transformar la historia real de los individuos, de las colectividades, es decir de sociedades enteras, en un complicado criptograma cuya clave sería propiedad privada de los dueños de la máquina. Para hacer imposible "toda manifestación del espíritu político", para arrancarlo de raíz, ha sido necesario "despolitizar" el universo mental de sus súbditos y transformar la vida social en su totalidad en una cosa opaca, impenetrable a la conciencia, exterior, por así decirlo, al mundo de la reflexión.

Dentro de este orden de ideas debemos tratar de comprender el languidecimiento del marxismo bajo el reinado de la ortodoxia. Como lo hace notar Fritz Sternberg, uno de los últimos sobrevivientes de la época heroica del marxismo, "ningún análisis marxista de la revolución rusa, del Estado ruso o de la sociedad rusa, ha sido publicado en la URSS desde la época de la revolución" [6]: el marxismo es, más que nunca, el "único" método científico verdadero, pero lógicamente el análisis marxista sólo puede aplicarse a la única sociedad que consiente en ser criticada, es decir, a la sociedad burguesa. En cuanto a la sociedad llamada socialista, constituye una realidad sobre la cual el marxismo no tiene asidero; encarna aquel "más allá del marxismo" que los críticos de Marx tanto invocaban (¿en vano?). Como diría el propio Marx: "Hasta aquí ha habido una historia" que puede explicarse por el materialismo histórico, "pero ya no la hay" [7].

Ya no hay más historia

Ya no existe la historia ni tampoco el mal que, según los buenos autores, es la "forma bajo la cual se manifiesta la fuerza motriz de la historia" [8]. Y así, por decreto de las autoridades competentes, el hombre socialista fue definido como un "hombre nuevo", puro de toda mancha y dotado de todas las virtudes. No más Historia, pero tampoco no más neuróticos, ni infelices, ni malvados: el mundo no

6 *Capitalism and Socialism on Trial,* 1951, p. 209.
7 *Misère de la Philosophie, París,* 1947, p. 97.
8 Engels: *L. Feuerbach...,* en *Études philosophiques,* París 1951, p. 38.

es ya sino el plácido espejo de la Idea. Lo negativo sólo se manifiesta entre las tinieblas burguesas. Como reverso, en el imperio del "devenir dialéctico" nada puede "devenir", sino que el pueblo entusiasta construye el socialismo, edifica la sociedad sin clases, elige por una mayoría de 99,99 % a sus adorados jefes, y goza de una existencia que, cada año, es "más alegre, más gozosa" [9].

Es verdad que el Estado todavía no se ha "debilitado", pero, como lo afirmaba Stalin al día siguiente de las depuraciones de 1936 y 1938, "su papel se limita a la simple protección de la propiedad pública, al apacible trabajo de organización económica, educación y cultura" [10]. No más historia y, por lo tanto, no más lucha: "Ya no hay más explotadores, ni tampoco nadie a quien castigar". Y como ya no hay más oposición ni lucha, hasta el diálogo llega a ser un anacronismo; como lo decía el mismo Stalin en 1934: "ya no hay más nada que demostrar, ni nadie a quien combatir" [11].

¿Para qué sirven las "demostraciones" si no hay ya nadie a quien combatir? Esto fue tan verdadero que algunos meses más tarde (en junio de 1934) se publicó un decreto proclamado que toda familia era colectivamente responsable de cualquier acto de "traición" cometido por uno de sus miembros. Quienes no denunciaran a la policía a sus parientes desleales podían ser severamente castigados. El papel del Estado se reducía a la "simple" protección de la propiedad pública, pero la ley estipulaba (a partir de 1932) la pena de muerte por robo de mercaderías en los transportes o menudos latrocinios en la campaña. El "trabajo apacible de organización económica" implicaba el restablecimiento de la famosa "libreta de trabajo", retenida por la empresa y no por el asalariado, y una "disciplina del trabajo" que resucitaba los peores excesos de los orígenes del industrialismo. "Nadie a quien combatir" pero, dos años después, la más formidable ola de terror se abatió sobre el país. "Golpes, golpes y más golpes", esta fue la definición que dio más tarde N. Khrushchev del "trabajo apacible" de Stalin en materia de "educación y de cultura".

Mientras los cuadros de la administración, de la economía, del Partido, de los sindicatos, del ejército, y hasta de la policía, se veían aplastados por la máquina terrorista que había llegado a independizarse y golpeaba a ciegas, en las usinas y en las granjas "colectivas"

9 Este slogan de Stalin fue lanzado durante el corto intervalo que separa las convulsiones de la colectivización forzosa, del terror de 1936-38.

10 *Informe al XVIII Congreso* (1939), en *Questions du leninisme*, 1947, II, p. 304.

11 *Informe al XVII Congreso* (1934), *op. cit.*, II, p. 173.

se introducían métodos de explotación que recuerdan la servidumbre y justifican la definición marxista del sistema de los asalariados, como una "forma mitigada de la antropofagia". Pero todo esto no pertenece a la historia: si, de tiempo en tiempo, tal o cual jefe "legendario" es desenmascarado como "monstruo" y agente del extranjero; si aun la mayor parte de los compañeros de Lenin se revelan al fin como traidores y "degenerados"; si cierto día una democracia popular modelo cambia súbitamente de naturaleza y se transforma en régimen "fascista", no se trata de ninguna manera de hechos históricos explicables por el materialismo histórico, sino de crímenes de alta traición que se hacen pasibles de tribunales especiales. Entonces el socialismo edénico se desvanece y, en medio de las maldiciones unánimes, surge un universo negro poblado por traidores de melodrama, por "instigadores", por "Chuanes" y otros "agentes" a sueldo del extranjero.

Con la condenación del titismo, la ideología comunista extendió por primera vez su concepción policial del mundo a la historia de una sociedad entera. Resulta así interesante recordar algunas de las tribulaciones de la dialéctica en Yugoslavia.

Una aventura de la dialéctica

En 1948, en efecto, se sentía todavía la necesidad de una justificación teórica, de un "point d'honneur" ideológico. Stalin, que desde 1939 no había considerado necesario convocar ningún congreso del partido bolchevique, reprochaba a los dirigentes yugoeslavos por no haber convocado ningún congreso de su partido desde el fin de la guerra. Denunciaba con indignación las alteraciones cometidas por Tito al "principio" de la democracia interna del Partido. Y al mismo tiempo que reprochaba a los comunistas yugoeslavos por no haberse cebado en la guerra de los "kulaks" y de "educar al Partido en el espíritu de apaciguamiento de la lucha de clases" [12] (desviación de derecha), les echaba en cara "propender a la liquidación de los kulaks" sin tener en cuenta que "la precipitación no puede sino causar perjuicios irreparables" [13] (desviación de izquierda) ...

Siendo Tito un desviacionista desde todos los ángulos, aquellos evangelistas del "comercio con el Oeste" adoptaron con respecto a Yugoslavia una serie de medidas destinadas a estrangular su economía. El precio de las mercaderías vendidas a este país después de

12 Resolución del Cominform del 28/VI/1948, § 3.
13 Ibid., § 6.

julio de 1948 aumentó del 20 al 50 %. Las entregas de equipo industrial fueron totalmente suspendidas (sin duda porque Stalin reprochaba a los titistas no querer industrializar el país "con el fin de mantenerlo bajo el yugo imperialista"), y la entrega de otros productos fue primero reducida en la proporción del 50 al 75 %, y completamente suspendida a partir de mayo-junio de 1940. Y como este procedimiento clásico de la guerra económica traía un "complemento ideológico", la máquina de la lucha psicológica fue movilizada para demostrar a las "masas enamoradas de la paz" que el régimen de Belgrado era un enorme peligro para la "coexistencia pacífica"; un editorial del diario *Szabad Nep* decía: "El odio profundo a la legión de agentes imperialistas comandada por Tito, ha de ser la fuerza motriz de la lucha del pueblo húngaro por la paz".

Se comprende así por qué Bulganin comparaba a Tito con Judas y le prometía que algún día tendría que dar cuenta de sus "sanguinarios crímenes". Después de esto resulta más admirable la explicación dada más tarde sobre la ruptura de 1948, según la cual el único culpable habría sido Beria, que falsificó documentos con el inconfesable propósito de envenenar las buenas relaciones entre la URSS y Yugoeslavia.

Visión burocrática de la historia

Cuando Hitler tuvo repentinamente conocimiento del "horrible expediente judicial" de Roehm y de sus compañeros, en 1934 descubrió que, lejos de ser la perfecta encarnación de los ideales más elevados de la juventud, los jefes de las S. A. no eran sino los "hijos del caos". Igualmente, al estudiar (a la luz del marxismo, por supuesto) "todos los documentos sobre los cuales se fundaron las graves acusaciones y las injurias que en cierta época se lanzaron contra los dirigentes yugoeslavos", Khrushchev tuvo la revelación de que el régimen dirigido por los "camaradas yugoeslavos" jamás había sido un "régimen esclavista" sino, por el contrario, un régimen "socialista". Se había hecho la luz: todas las injurias hasta entonces lanzadas contra Yugoeslavia y sus jefes no eran debidas sino a las maquinaciones de Beria, un agente de los servicios secretos británicos.

La desmaterialización de la historia logra aquí su forma más acabada: la naturaleza sociológica de un régimen entero no se define ya sobre la base de hechos verificables, sino sobre la creencia en informes apócrifos y en "documentos" que basta encomendar a los especialistas.

Marx creyó haber tocado tierra cuando descubrió que los "rendi-

mientos de producción" –rendimientos establecidos "independientemente de la voluntad de los hombres", según el grado de desarrollo económico– forman la "base material" de la sociedad. Pero, por lo pronto ¿quién sabe si los "documentos" en los que se apoyó para describir al capitalismo no habían sido también falsificados por algún polizonte diabólico, agente del "socialismo feudal" o vendido a los enemigos de la *Anti-Corn League*? ¿Quién nos dice que las cifras, los informes, los testimonios que llenan las 2.000 páginas del *Capital* no provienen directamente de alguna oficina reaccionaria? De todas maneras Marx se equivocaba burdamente cuando afirmaba el carácter "empíricamente comprobable" de la vida económica y política de la sociedad. En efecto, no hay nada más invisible que la "vida material" de 22 millones de ciudadanos yugoeslavos: aquí las apariencias socialistas pueden muy bien ocultar "la identificación completa" del capital financiero con un capitalismo de Estado, anónimo. Y, a la inversa, también es posible que el reinado de los magnates del capitalismo financiero y de los bandidos del capitalismo de Estado –denunciados con tanto furor– así como el "martirio del pueblo yugoeslavo", no sean otra cosa que una pura apariencia esotérica detrás de la cual los "hombres enamorados de la paz" tienen que reconocer y saludar "el camino yugoeslavo hacia el socialismo".

Todo depende pues, no del "punto de vista de la clase" donde uno se coloque, sino de la manera, o "superficial" o "profunda", conque el jefe del momento sepa leer los "documentos" que podrán ser verdaderos o falsos, pero que, de todas maneras, permanecen desconocidos para el común de los mortales. Haríamos mal en reírnos de esta manera de erigir los informes policiales al rango de instancia sociológica suprema. Una manera semejante de considerar el presente "como un problema histórico" ¿no es acaso la que mejor conviene a un Estado burocrático fundado –Marx *dixit*– sobre la religión del secreto? Aquí, efectivamente, toda manifestación del "espíritu público" y, más exactamente, toda información económica, política, social, ha llegado a ser crimen de "traición contra el misterio burocrático"; no es de extrañar pues que el halo de la soberanía no sea otra cosa que una vulgar cortina de humo.

Lo curioso del caso es que fábulas semejantes hacía mucho tiempo que no despertaban reacción alguna en los ideólogos *occidentales*. Sin embargo no se habrían arriesgado demasiado al meditar un poco sobre la risa con la que sus camaradas yugoeslavos habían acogido las explicaciones de Khruschev. Se pudo comprobar en 1955 que numerosos militantes y "teóricos" que antes habían denunciado con indignación los crímenes de la "camarilla de Tito" se mostraban

satisfechos con una interpretación de la ruptura de 1948 cuyo carácter, por lo menos humorístico, no podía escapar a nadie. Parecería que, a partir de un cierto grado de desarrollo de los reflejos caporalistas, las justificaciones "teóricas", el fárrago de las fórmulas rituales sobre el "capital financiero", las charlas filantrópicas sobre el "martirio" de los pueblos, llegan a ser completamente superfluos. Sermones y explicaciones no son ya sino supervivencias anacrónicas de formas primitivas de agitación. En su lugar no se ve otra cosa que el desprecio, jovialmente ostentado, por toda suerte de "argumentos", vengan de dónde vinieren, y un llamado al prestigioso modelo de la disciplina militar. ¿Para qué razonar sobre el capital cuando se sabe "lo que cada soldado sabe", o sea, que "un batallón es un batallón y que no es propio de un batallón acomodarse al paso de un soldado"? Bajo la Comuna, Rimbaud invitaba a sus contemporáneos a "estudiar al son de la obra devoradora que se reúne y tiene su origen en las masas". ¿Quién hubiera pensado que se llegaría a no percibir sino el son de las botas?

Así pues, la realidad social a la que el marxismo sirve de "aureola" ideológica se hace "supra-marxista" en la medida en que se vacía de toda sustancia histórica; y los acontecimientos que allí se producen son considerados como pertenecientes a una historia *diferente* de la historia en la cual vivimos y en la que *todavía* podemos pensar.

La nueva historia

Esta nueva Historia se sitúa a la vez *más allá* y *más acá* del concepto tradicional (poco importa si "burgués" o "marxista") de la historia. Está *más allá*, en la medida en que depende de una cierta *meta-historia* de la cual la "marcha de los pueblos hacia un futuro cada vez más radiante" (según la fórmula preferida por Stalin) forma la trama. Y está *más acá*, en la medida en que pertenece a una historia apócrifa y subterránea, en la que los archivos de la policía política (desconocidos y, probablemente, incognoscibles) constituyen la única fuente. De tal manera que el hombre lleva allí una "vida doble" [15] —como diría Marx— celeste y subterránea: por una parte, la existencia en el cielo de su metahistoria, en donde las flores rilkeanas "se abren infinitamente" y en donde todo es cuestión de llegar *in illo tempore* a la "supresión de la oposición entre la ciudad y el campo, entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, y a la

15 Cf. el célebre análisis del "desdoblamiento" del hombre político, en "La cuestión judía", en *Die Frühschriften*, pp. 181 sqq.

liquidación de toda diferencia entre ellos" [16]; y por otra parte, la existencia en el mundo nocturno de su *subhistoria*, donde los complots más extravagantes y las más negras fechorías son perpetradas constantemente por "monstruos con faz humana".

Ya hemos hecho alusión a la imaginería paradisíaca que hace las veces de conciencia histórica en el universo totalitario. ¿Pero qué decir de la profusión de fantasmas demonológicos que la propaganda saca periódicamente de los abismos subhistóricos a la luz de los procesos? Es el fondo sombrío del luminoso *hortus deliciarum* con sus héroes "positivos", seráficos y laboriosos; la "monstruosa fauna" de la catedral política. Todo sucede como si la divinización de la historia no fuera sino un medio elegido para encontrar un último refugio para el diablo y su cortejo de monstruos y brujas. La edificación del mundo luminoso en el que no habrá ya "nada que demostrar y nadie a quien castigar", se ve acompañada por el anatema contra esos "fascistas", esos "perros rabiosos", esas "serpientes lujuriosas", que fueron los "adorables jefes". Actos grotescos de sabotaje, planes de partición del país, absurdos asesinatos, han reemplazado a los cuernos, las zarpas y el aliento sulfuroso del Maligno. Y así, los "traidores" envenenan los pozos, provocan accidentes de ferrocarril (según uno de los acusados en el proceso de 1936-38, únicamente los trotskistas organizaron 3.500...).

"La inmunda hediondez de una morgue se ha expandido súbitamente... Estos seres no son otra cosa que hediondos cadáveres. La sangre se hiela ante sus crímenes... Han perdido ya toda apariencia humana. Hay que aniquilarlos como a carroña que son". Estas palabras fueron pronunciadas por Piatakov, antiguo jefe del primer gobierno soviético de Ucrania, en vísperas de ser arrestado.

Uno queda desconcertado ante esta proliferación de "monstruos" que han traído la supresión de las clases y la abolición de la explotación del hombre por el hombre. Hay que remontarse hasta los procesos por brujería para encontrar el tono y las expresiones que los visioneros del "fin de la prehistoria" han introducido en el vocabulario contemporáneo. Los saboteadores trotskistas, u otros, han tomado el lugar de aquellos que los exorcizadores de la Edad Media designaban con el nombre de *tempestarii* [17]. Éstos tenían el poder de provocar tempestades y eran tenidos por responsables de los estragos causados por el granizo; pero los trotskistas son "monstruos

16 Stalin: *Los problemas económicos del socialismo*, 1952, p. 27.

17 Recordemos al pasar que Friedrich Adler fue el primero que estableció el paralelo entre los procesos de Stalin y los procesos por brujería. Cf. *Un proceso por hechicería*, París, s. f.

con faz humana" cuyos "planes y procederes criminales" se extienden sobre la sexta parte del globo: asesinaron a Gorki con arsénico; trataron de envenenar al jefe de la GUEPEÚ (que más tarde se reveló como uno de los cómplices) por medio de emanaciones de mercurio; vendieron el país, pedazo a pedazo, a todas las potencias extranjeras posibles e imaginables, sabotearon los medios de transporte, deterioraron las máquinas, incitaron a los campesinos a matar el ganado, causaron en todas partes accidentes de trabajo, etc.

En la Edad Media, los campesinos del Lyonnais creían que existía una región que denominaban Magonie, "de donde vienen, por sobre las nubes, embarcaciones que se llevan las cosechas que siega el granizo y abate la tempestad; los *tempestarii* son pagados por estos navegantes aéreos" [18]. Reemplacemos Magonie por América, Inglaterra, Francia, Japón, Yugoeslavia o cualquier otro "imperialismo rapaz" y tendremos una idea aproximada de las visiones demoníacas y de los argumentos por los cuales millones de hombres fueron llevados a cantar en coro el estribillo "matad a estos perros rabiosos" con el cual terminaba invariablemente todo pedimento de los fiscales. Frente a estas verdaderas danzas macabras que los defensores del "racionalismo moderno" y los matamoros del "oscurantismo burgués" nos ofrecieron como espectáculo durante un cuarto de siglo, los miembros del concilio de Braga que, en 563, anatematizó a cualquiera que enseñara que el diablo podía provocar el trueno, el relámpago, la tempestad y la sequía, y con ellos el autor del *decretum Gratiani* que niega toda realidad a las imaginaciones de brujas, y Agobardo, el santo Arzobispo de Lyon que escribió un libro entero *"Contra la estulta y vulgar opinión sobre el granizo y los truenos"*, deberían figurar al lado de Voltaire y de Marx entre los héroes del racionalismo militante.

Nunca se insistirá demasiado sobre los múltiples aspectos que ha tomado en nuestros días la brusca intrusión de la demonología en el dominio hasta ahora "humano, demasiado humano" de la política. Mucho se ha discutido sobre la naturaleza de esas confesiones que fueron, como se sabe, la principal prueba condenatoria en los procesos de Moscú y en muchos otros, y se han aventurado toda suerte de hipótesis sobre cómo fueron arrancadas y la significación que revistieron a los ojos de los mismos acusados. ¿Por qué no ver aquí una especie de "autocrítica" indirecta, "mágica", del régimen mismo, una venganza de la historia sobre la ideología que tan obstinadamente la ha negado?

18 S. Agobardi: Lib. de Grandine et Tronitruis, pp. 147-8 (Migne). Citado por V. Pareto: *Tratado de Sociología General*, 1917, § 198.

Una autocrítica mágica

Escuchemos las confesiones de un demonio exorcisado sobre las reliquias de los santos Marcelino y Pedro:

"Soy satélite y discípulo de Satanás. Durante mucho tiempo he sido portero del infierno; pero desde hace varios años me dedico, con once compañeros, a asolar el reino de los Francos. Tal como nos fue ordenado, hemos destruido el trigo, el vino y todos los frutos que nacen de la tierra para uso del hombre" [19].

¿Quién no reconoce aquí la confesión de un "monstruo trotskista" o de un "judío-titista"? Están todos los elementos: los oscuros orígenes (puertas del infierno, bajos fondos de la reacción), la brusca promoción al rango de saboteador calificado, la abyecta sumisión a las directivas de un centro satánico, trotskista, titista, etc., y hasta las intenciones moralizadoras. Interrogado sobre las causas últimas de las devastaciones de las que había sido instrumento, el demonio saboteador pasaba súbitamente del plano de la economía política al de la moral: *"Propter malitiam, inquit, populi huius, et multimodas iniquitates eorum qui super eum constituti sunt"*. Y como para precisar su pensamiento, agregaba una alusión con respecto a los diezmos: *"Rari sunt qui fideliter ac devote decimas dent"*. Igualmente, los saboteadores arrepentidos terminaban siempre por hacer un llamado a los fieles para que "estrecharan filas" alrededor de la "dirección proletaria" y "redoblaran la vigilancia". La decisión "espontánea" de las masas de ejecutar y sobrepasar "con entusiasmo" las normas de la producción —este diezmo de los regímenes totalitarios— no se hacía esperar mucho tiempo.

Pero los sacerdotes merovingios no pretendieron jamás fundamentar su poder sobre el culto del "desarrollo de las fuerzas productivas"; por lo cual no tenían inconveniente en reconocer la existencia objetiva de los estragos que atribuían a los demonios. En cambio los ideólogos del "desenvolvimiento armonioso de la producción socialista", aunque saben hablar el lenguaje "objetivo" de las estadísticas industriales, según las cuales los progresos vertiginosos de la producción representan saltos gigantescos en la "marcha de los pueblos hacia la tierra prometida del socialismo", adoptan periódicamente, al mismo tiempo, el lenguaje de sus peores detractores y ofrecen al mundo el espectáculo de una "tierra prometida" que más parece inverosímil atolladero. Es la subhistoria

19 Citado por Pareto: *op cit.*, § 201.

económica de la "edificación del socialismo" que sale a la luz del día.

Esto se vio claro, por la primera vez, a raíz del proceso de Chakhty (1928), y del proceso llamado "de los industriales" (1930). Por una parte, se sentía el "vértigo del éxito" y todos quedaban exultantes frente a los progresos fantásticos de la industrialización; por la otra, se proclamaba que una "contrarrevolución económica" había podido devastar libremente durante cinco o seis años, las fuentes hulleras del Dontz; que una camarilla de "naufragadores" y "saboteadores", en la que se agrupaban técnicos y altos funcionarios, preparaba el camino para una intervención militar de Francia y Polonia. Según propia confesión, los acusados pasaban su tiempo anegando los pozos, destruyendo las máquinas, maltratando al personal, todo ello a la sombra de las instituciones más "democráticas" del mundo.

A partir de entonces nadie se asombra de ver a los "demonios" infiltrándose en todos los engranajes de la administración y hasta en su misma dirección. ¿Cuál era su función en la economía profunda del sistema?

No hay nada de nuevo en que el gobierno recurra al procedimiento clásico de las víctimas expiatorias; pero lo que es exclusivamente original de la ideología es la imagen catastrófica, literalmente demoníaca, que ofrece a sus admiradores, del régimen que tiene por función idealizar. La *imago* de la burguesía, tal como aparece a los ojos de sus enemigos, no ha ocultado jamás todos esos "monstruos sanguinarios", esas "ratas", esos "desechos" que nuestros revolucionarios ven surgir unánimemente por todas partes en el régimen que tanta admiración les causa.

Una fraseología idealizante

Los milagros que pueblan el cielo de la "meta-historia" del socialismo no son menos reveladores de los desiertos que reflejan. A propósito de esto hay que recordar la interpretación dada por Marx a la degeneración de las ideologías. Cuanto más se desarrollan las contradicciones de una sociedad —dice Marx— tanto más se rebaja su ideología... "...al plano de una simple fraseología idealizante, de una alusión consciente, de una hipocresía intencional. Cuanto más desmentidos le da la vida, cuanto menos valor tiene ante la conciencia, tanto más resueltamente se la hace valer, y tanto más el lenguaje de una tal sociedad se hace hipócrita, moralizante y sagrado" [20].

20 Marx-Engels: *Die Deutsche Ideologie,* ed. Dietz, 1953, p. 302.

La exactitud de este pensamiento —comentaba Plekhanov en 1908— salta a la vista con especial evidencia ahora, en que, en Alemania por ejemplo, la propagación de la *débauche* (sic), revelada por el proceso Harden-Moltke, corre parejas con el renacimiento del idealismo en sociología" [21]. Según se ve, el "padre del marxismo ruso" era un hombre suficientemente advertido para asociar el "renacimiento del idealismo en sociología" (¿pero de qué sociología hablaba?) con la "propagación del libertinaje" revelada por un tribunal de costumbres. Entretanto, hemos conocido otros procesos, y resulta superfluo preguntarse qué habría pensado Plekhanov —y con mayor razón Marx— de este mundo de terroristas aterrorizados, algunos de cuyos aspectos menudos han sido revelados por el informe secreto de N. Khrushchev.

De hecho existía ya una manera de división del trabajo en vías de "liquidación", para retomar la fórmula de Stalin; era la "diferencia" que existe —al menos para la conciencia común— entre la profesión médica y el oficio de matar a sueldo. El evangelio del "hombre total" se predicaba en el momento mismo "del complot de los asesinos de blusa blanca".

Mientras la fraseología llegaba a ser más paradisíaca que nunca, los demonios aparecían más temibles que nunca. Ya no se contentaban con el sabotaje de las máquinas, ahora saboteaban la vida: nueve médicos, siete de ellos de origen judío, eran acusados de haber matado con falsos diagnósticos y medicamentos voluntariamente erróneos, a algunas personalidades oficiales entre las que se contaba Idanov.

Ha sido necesario llegar al umbral de la Parusía para que la idea —inconcebible en el seno de la "alienación capitalista"— de notabilidades médicas que conspiran contra la vida de sus enfermos llegue a ser una posibilidad, es decir, una realidad evidente. Sólo el nazismo ha producido monstruos semejantes. Pero a los nazis no se les ocurrió creer que el criminal es un producto de su medio. Después de un cuarto de siglo de "edificación socialista", el mundo se ha ido acostumbrando a la idea de que una "sociedad sin clases" es un medio en el que los médicos más notables pueden, de un momento a otro, transformarse en "verdugos del género humano".

Se trata de un caso extremo, casi patológico, de autocrítica mágica. Resulta evidente que "los médicos asesinos" no podían servir de chivos emisarios; pero entonces ¿cuál podía ser su papel sino el de simbolizar el universo mórbido de la derrota y del pecado? Las monstruosas confesiones tendrían pues por función la de permitir

21 *Cuestiones fundamentales del Marxismo,* París 1947, p. 78.

que los maestros de la ortodoxia exteriorizaran por fin su pensamiento profundo, su *desconfianza fundamental* no sólo ante tal o cual realización del régimen, sino con respecto al tipo humano mismo que el régimen había producido.

Así pues, por un lado el "hombre total", el noble entusiasmo espiritual frente a las elucubraciones del jefe sobre las "medidas necesarias para elevar el nivel cultural de los trabajadores"; por otro lado los "médicos criminales" ahogados en un océano de anatemas. En lo alto, en el empíreo de la meta-historia, la "marcha de los pueblos hacia un futuro cada vez más radiante". Y muy abajo, en el subsuelo de la sub-historia, un inmundo entrevero de "ratas, hienas, desechos" y otros demonios, que sólo esperan la señal convenida para brincar hasta la superficie y tomar posesión de cualquiera, con cualquier pretexto.

KOSTAS PAPAIOANNOU

(*Traducción del francés por M. A. O.*)

CARLOS PELLICER

Poeta místico, tropical, rítmico, paisajista, con las limitaciones que esto trae consigo, Carlos Pellicer, nacido en 1899 en Villahermosa, Tabasco, es actualmente, sino el mejor, uno de los más grandes poetas que ha dado la tierra mexicana. Con Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, se esforzó en dar a su lírica un tono personal, desligándose íntegramente del movimiento modernista, defendiendo palabras y colores, músicas y gritos con espontaneidad de sollozo, con risas de una frescura juvenil y definitiva.

En el prólogo a *Piedra de Sacrificios* (Ed. Nayarit. México. 1924), Vasconcelos describe:

"Nada en él es turbio; su corazón se conmueve, pero sin pasión perversa, y su mente es cristalina. De allí que todo le va resultando claro; los panoramas tropicales de colorido espléndido, sus emociones que se tornan visión límpida, su pensamiento que se le vuelve paisaje. Leyendo estos versos he pensado en una religión nueva que alguna vez soñé predicar: la religión del paisaje; la devoción de la belleza interior, limpia y grandiosa, sin interpretaciones y sin deformaciones; como un lenguaje directo de la gracia divina".

En Carlos Pellicer

Arde la esfera
frutal del Trópico.

La naturaleza se identifica. Y como tal, Pellicer se nos aparece con máscaras solares, rebelde, impetuoso, desorbitado a veces, justo; entregado a su amor a Dios, al mar, a las palabras aztecas, a la luz; cuidando responder como el reflejo fiel de la selva, las flores, el mes de junio, el sol, entregándose limpiamente, fiel, auténticamente americano.

Sus libros son *Colores en el mar* (1921); *Piedra de Sacrificios* (1924); *Seis, siete poemas* (1924); *Hora y 20* (París, 1927); *Camino* (París, 1929); *Hora de Junio* (1937); *Recinto* (1941); *Subordinaciones* (1948) y *Práctica de Vuelo* (1956).

GUSTAVO SAINZ

HE OLVIDADO MI NOMBRE

He olvidado mi nombre.
Todo será posible menos llamarse Carlos.
¿Y dónde habrá quedado?
¿En manos de qué algo habrá quedado?
Estoy entre la noche, desnudo como un baño
listo y que nadie usa por no ser el primero
en revolver el mármol de un agua tan estricta
que fuera uno a parar en estatua de aseo.

Al olvidar mi nombre siento comodidades
de lluvia en un paraje donde nunca ha llovido.
Una presencia lluvia con paisaje
y un profundo entonar el olvido.

¿Qué hará mi nombre,
en dónde habrá quedado?
La lucha contra el tiempo, que es el afán del hombre,
construye la intemperie de su templo olvidado.

Siento que un Territorio parecido a Tabasco
me lleva entre sus ríos inaugurando bosques,
unos bosques tan jóvenes que da pena escucharlos
deletreando los nombres de los pájaros.

Son ríos que se bañan cuando lo anochecido
de todas las palabras siembra la confusión
y la desnudez del sueño está dormida
sobre los nombres íntimos de lo que fue una flor.

Y yo sin nombre y solo sin mi cuerpo sin nombre,
llamándole amarillo al azul y amarillo
a lo que nunca puede jamás ser amarillo;
feliz, desconocido de todos los colores.

¿A qué fruto sin árbol le habré dado mi nombre
con este olvido lívido de tan feliz memoria?

En el Tabasco nuevo de un jaguar despertado
por los antiguos pájaros que enseñaron al día
a ponerse la voz igual que una sortija
de frente y de canto.

Jaguar que está en Tabasco y estrena desnudez
y se queda mirando los trajes de la selva,
con una gran penumbra de pereza y desdén.

Por nacer en Tabasco cubro de cercanías
húmedas y vitales el olvido a mi nombre
y otra vez terrenal y nuevo paraíso
mi cuerpo bien herido toda mi sangre corre.

Correr y ya sin nombre y estrenando hojarasca
de siglos.
Correr feliz, feliz de no reconocerse
al invadir las islas de un viaje arena y tibio.
He perdido mi nombre.
¿En qué jirón de bosque habrá quedado?
¿Qué corazón del río lo tendrá como un pez,
sano y salvo?

Me matarán de hambre la aurora y el crepúsculo.
Un pan caliente —el Sol— me dará al medio día.
Yo era 7 y 70 y ahora sólo uno,
uno que sale uno de cerca y lejanía.

El bien bañado río todo desnudo y fuerte,
sin nombre de colores ni de cantos.
Defendido del sol con la hoja de tóh.
Todo será posible menos llamarse Carlos.

CARLOS PELLICER

HOMENAJE A BLAISE CENDRARS

Je suis un homme inquiet, dur vis à vis de soi-même, comme tous les solitaires.

(De *Une Nuit dans la Forêt.*)

El motivo por el cual siempre pienso en Cendrars con cariño y admiración es que se parece tanto a ese chino con cimiento de roca imaginado por mí, probablemente inventado debido a mi odio y desprecio por los hombres que me rodean en el mundo de hoy. Cendrars mismo da la pista de su carácter enigmático en un fragmento autobiográfico, un pequeño libro titulado *Une Nuit dans la Forêt.* *"De plus en plus je me rends compte que j'ai toujours pratiqué la vie contemplative."*

Por turbulenta y caótica que su obra parezca, el significado es siempre cristalino. Cendrars se ancla en el centro mismo de las cosas. Es el más activo de los hombres, pero sereno como un lama. Lamentarse por lo contradictorio de su naturaleza es juzgarlo erróneamente. Es hombre de una pieza, es una substancia creadora inagotable que se realiza continuamente dando. Muchos dirían que es excesivamente generoso. Yo no emplearía la palabra generoso con respecto a Cendrars. Está más allá de eso. Es una fuerza vital, un impulso ciego y despiadado, más cercano a la naturaleza que al hombre. Es tierno y cruel al mismo tiempo. Es antinómico. Y siempre únicamente él mismo, siempre Blaise Cendrars únicamente.

Si se mira una lista de sus obras, se verá que más de la mitad de ellas están agotadas. Y si se observan los títulos de sus obras, se verá que el hombre es inagotable. Es el más contemporáneo de los contemporáneos, de una época y sin época al mismo tiempo. Sabe tanto, que olvida por completo lo que está sucediendo. Cendrars es el mineral bruto del cual salen los metales más preciosos. Puede decir las mentiras más monstruosas y seguir siendo absolutamente veraz. En cada hebra que él hila hay más substancia vital y realidad auténtica de la que puede hallerse, por ejemplo, en el panorama total de la obra de Jules Romain. En cada libro que nos da,

Cendrars parece estar haciendo ademán de agacharse y recoger un puñado de tierra con la mano izquierda, la buena. En cada libro parece abrazarnos con ese brazo mutilado por el cual todavía corre la sangre, cálida y roja. Cendrars conoce sólo la realidad y la rectitud del corazón. Sus gestos, a menudo bruscos y torpes, son sin embargo gestos viriles. Nunca trata de agradar ni de conciliar. Es el peor diplomático del mundo, y en consecuencia, el mejor. No es realista, sino real. A su manera peculiarmente inhumana, hace sólo cosas humanas, responde únicamente a lo que es humano. Si a veces parece una carga de dinamita, ello se debe a que su sinceridad —su integridad— es incorruptible.

Cendrars es viajero. Casi no hay rincón en el globo donde no haya puesto pie. No solamente ha viajado por el mundo, sino más allá del mundo. Ha estado en la Luna, en Marte, Neptuno, Vega, Saturno, Plutón, Urano. Es un visionario que no desdeña los medios ordinarios de transporte, de locomoción. Habitualmente viaja de incógnito, adoptando las costumbres y la lengua de los pueblos que visita. Seguramente, no lleva pasaporte, ni cartas de crédito, ni de presentación. Sabe que, dondequiera llegue, siempre es la misma confusión. No es cuestión de confianza en sí mismo, ni siquiera de fe en su buena suerte —es cuestión de precisión. Cuando describe sus viajes celestes procede simple y sinceramente, como si contara un viaje a Formosa o a la Patagonia. El mundo es uno, lo mismo que en la vida de vigilia. Un plasma y un magma. Las fronteras existen sólo para los tímidos, para los pobres y mezquinos de corazón. Cendrars nunca emplea la palabra "frontera": habla de latitud y longitud. Pregunta acerca del clima, o la naturaleza del suelo, lo que se toma como alimento, etc. Es casi siempre espantosamente natural, casi inhumanamente humano. *"L'action seule libère. Elle dénoue tout."*

Tiene amigos en todas partes, aun entre los hotentotes. Y sin embargo es el más solitario de los hombres. De todos los que he conocido, es el más liberado —pero absolutamente ligado a la tierra. Aplicarle la palabra "cósmico" sería insultarlo; implicaría que acepta la vida. Cendrars no acepta. No acepta nada. No dice ni "sí" ni "no". Trata esas cuestiones sin miramientos. Se torna aterradoramente silencioso. Y por eso quizá sea el conversador más maravilloso que he escuchado. No conversa sobre la soledad, como la mayoría de los hombres: habla sobre el momento absoluto, la nada, sobre el desvanecimiento y la metamorfosis. Y entonces resulta fecundo, mágico, tóxico. Su conversación es destrucción pura de todo lo que no sea del momento; es un espejismo nacido de la atmósfera espi-

ritual peculiar que él ha creado alrededor de sí y en la cual vive. Lo persigue sediento, como el hombre errante en el desierto. Pero nunca se pierde, ni se engaña jamás. Tampoco abandona nunca su cuerpo, como hacen en el Tibet esos extraños perseguidores de la sabiduría. Dondequiera vaya Cendrars, lo acompaña su cuerpo —y su hambre, y su sed. Si ha pasado apuros, vuelve demacrado; si ha tenido una navegación serena vuelve con la cara enrojecida y esa especie de centelleo en los ojos que resulta inolvidable. Se siente uno tentado a afirmar que es alucinante. Cendrars no solamente crea ansiedad, sino que responde a ella. Conversa como si incesantemente estuviera vaciando sus bolsillos. No se va en palabras: habla de cosas, hechos, actos, experiencias. No necesita adjetivos, sino sólo verbos y sustantivos —y conjunciones, y conjunciones, y conjunciones.

Su nacionalidad es imprecisa. Es una mezcla de todas las razas, todos los pueblos. Una vez, yo iba a dedicarle un libro —*"A Blaise Cendrars, el primer francés que me hizo un ademán majestuoso"*— pero al escribir la frase comprendí que sería injusto llamar francés a Cendrars. No, el hombre es, como el chino con cimiento de roca de mi imaginación, el hombre que le habría gustado ser a D. H. Lawrence, el hombre del cosmos que permanece para siempre sin identificación, el que renueva la raza volviendo a colocar a la humanidad en el crisol. *"Je méprise tout ce qui est. J'agis. Je revolutionne"*, dice Cendrars

Recuerdo cuando leí *Moravagine,* uno de mis primeros intentos de leer en francés. Fue como leer un texto fosforescente a través de anteojos ahumados. Tenía que ir adivinando lo que decía Cendrars, pero lo comprendí. Si lo hubiese escrito en javanés también lo habría comprendido. Hasta una obra como *L'Eubage* se comprende, se comprende en seguida —entrañablemente— o nunca. Todo está escrito con sangre, pero con sangre saturada de luz de estrellas. Cendrars es como un pez transparente que nada en esperma planetario; se le ven el espinazo, los pulmones, el corazón, los riñones, los intestinos; se ven los glóbulos rojos moviéndose en la sangre. Se puede mirar a través de él y ver girar los planetas. El silencio que crea es ensordecedor. Lo lleva a uno a los comienzos del mundo, a ese silencio grabado sobre la faz del misterio.

Yo siempre lo veo en el eje del universo, girando lentamente en el vórtice. Veo su sombrero gacho y su hocico magullado debajo. Lo veo "revolucionando" porque no puede evitarlo, porque no puede hacerse otra cosa. Sin embargo, es una especie de brahmán *à rebours,* como dice de sí mismo, un brahmán que es enviado plenipotenciario del principio activo mismo. Es el hombre del sueño

que él sueña, y seguirá siéndolo hasta que el sueño termine. No hay sujeto y objeto. *Hay*. Una forma transitiva que se expresa intransitivamente; acción que es negación de actividad. Cendrars es el orificio del ombligo, el rostro del espejo que queda después que uno le ha vuelto la espalda.

Otro interesante rasgo suyo: hace lo menos posible. No es que sea perezoso —todo lo contrario— ni que lo detenga la futilidad de las cosas. Más bien se debe a que es una porción de radio humano enterrado en el montón de gusanos de la humanidad. En el fondo mismo del montón todavía puede hacer valer toda su fuerza. No necesita levantarse y andar o gritar; sólo tiene que estar, radiar su vitalidad inagotable. Es la encarnación de lo opuesto al principio que gobierna el mundo, como la mentira que gobierna la verdad. Es todas esas cosas que conocemos únicamente por contraste, y por eso no es preciso que mueva siquiera el dedo meñique. Al más mínimo movimiento *voluntario* quedaría fuera de combate, explotaría. Y Cendrars lo sabe. Posee una sabiduría casi geológica, por lo cual nunca es lógico, nunca veraz, nunca serio, ni esperanzado, ni seguro, ni confiado, nunca es nada. No es nunca, nunca, *es*. Llega uno a él retrepando, retrocediendo, poniendo el signo menos por delante. Jamás se lo encuentra cara a cara, nunca se lo sujeta extendiendo los brazos. Tiene uno que renunciar, perderse, cerrar los ojos. Está al comienzo del camino, no al final. Encuéntreme ayer, dice, o anteayer. Es inútil colocar el despertador; nunca se levantará uno bastante temprano como para encontrarlo.

Habría sido con gran éxito cualquier cosa que hubiese querido ser. Pero no quiere. Es como el sabio del cuento chino, aquel que cuando le preguntaron por qué nunca hacía los milagros atribuidos a su discípulo, respondió: "Al Maestro le es dado hacer esas cosas, pero también abstenerse de hacerlas". Su desinterés es siempre una cualidad positiva, activa. No es inactivo: *rehusa, rechaza*.

Ese desafío instintivo, ordenado, de Cendrars es el que hace que la palabra "rebelde" suene a ridícula aplicada a él. No es un rebelde: es un total traidor a la raza, y como tal lo saludo. El saludo, desde luego, sobra, porque a Cendrars no le importa un comino si lo saludan o no. ¿Saludaría uno a un árbol por desplegar su follaje? A Cendrars le da igual que esté uno en la cumbre o en el fondo. No le interesa saber qué trata uno de hacer; sólo le importa lo que uno es. Lo mira a uno hasta el cansancio, sin piedad. Si uno es carne apetecible, mejor: lo devora. Si gordura, al vaciadero —a menos que ese día necesite comer un poco de grasa. Es el epítome de la injusticia, y por eso parece tan magnánimo. No dispensa, ni perdona, ni con-

dena, ni condona. Lo coloca a uno en la balanza, y lo pesa. No dice nada. Deja hablar a los demás. Y es igualmente riguroso consigo mismo. *"Moi, l'homme le plus libre du monde, je reconnais que l'on est toujours lié par quelque chose, et que la liberté, l'indépendance n'existe pas, et je me méprise autant que je peux, tout en réjouissant de mon impuissance".*

Lo han acusado de escribir cosas sin valor. Es verdad que no siempre escribe en el mismo plano —pero Cendrars nunca escribe nada sin valor. Es incapaz de ello. Su problema no es escribir bien o mal, sino escribir o no escribir. Escribir es casi una violación de su forma de vida. Escribe a contrapelo, y más a medida que pasan los años. Si llevado por un impulso del momento, o por simple necesidad, se le ocurre relatar algo, lo hace de buena gana. Cumple con esmero la tarea más trivial, porque fundamentalmente no reconoce que una cosa es trivial y otra importante. Si no anti-humana, su actitud es ciertamente anti-moral. Se avergüenza tanto de sentir fastidio o repugnancia como de sentirse regocijado o estimulado. Ha sabido lo que es luchar, pero también desprecia la lucha.

Sus escritos, como su vida, pertenecen a planos diferentes. Cambian de color, de substancia, de movimiento, así como su vida cambia de ritmo y equilibrio. Sufre metamorfosis, pero sin abandonar su identidad. Su conducta no parece tan sólo regida por meros cambios internos —psíquicos, químicos, fisiológicos— sino también externos, principalmente por aspectos intersiderales. Es tremendamente sensible a los cambios atmosféricos —de atmósfera espiritual. Su alma experimenta verdaderos eclipses; Cendrars sabe lo que es tomar súbitamente otro rumbo, o atravesar el cielo como encendido cometa. Ha sufrido tormentos, ha sido destripado y descuartizado; ha perseguido su propia sombra, ha saboreado la locura. Creo yo que su mayor tribulación ha sido aceptar la calidad de grandioso escrita en su destino. La lucha ha sido contra su propia suerte, contra la grandeza que por alguna razón nunca ha aceptado del todo. De la desesperación y la humildad se ha creado para sí el papel más humano del antagonista. Pero su destino estaba fijado con colores definidos. No encaja en ninguna parte porque su vida entera ha sido vivida a despecho del molde ordenado. Y por desesperado y trágico, aun disparatado, que pueda parecer ese camino, es la virtud más profunda de Cendrars, el lazo que lo une a la familia humana, que hace de él el admirable *copain* que es, el hombre maravilloso entre los hombres, a quien reconocen de inmediato hasta los que no ven. Es este desafío el que lleva consigo y que cada tanto lanza en sus momentos de locura y embriaguez; eso es lo que realmente sostiene

a quienes lo rodean, aun a quienes han tenido el más mínimo contacto con él. No es una actitud heroica, sino el desafío ciego, trágico, de los griegos. Es la resistencia al destino provocada siempre por un gran don de fortaleza, por una supersabiduría. Es el elemento dionisíaco creado en el momento de mayor lucidez: la débil voz humana negando el impulso divino porque aceptarlo significaría la muerte de todo aquello que es creador, todo lo verdaderamente humano. Sobre esta rueda de creación y destrucción gira Cendrars, como gira el mundo mismo. Eso es lo que lo aísla, lo que hace de él un solitario. Se niega a esparcirse perdiendo cuerpo sobre un molde ilusorio de grandeza; forcejea para ahondar cada vez más el centro, el eterno no-principio del universo.

HENRY MILLER

(Traducción de María Raquel Bengolea)

YO

Todo el mundo dice: *Yo tal cosa, yo tal otra,* salvo yo que preferiría no ser yo. Soy adivina. Sospecho a veces que no adivino el porvenir, sino que lo provoco. En las Ortigas comencé mi aprendizaje. Tengo un consultorio en La Magdalena. Nubes de polvo, la policía, mis clientes me asedian.

De acuerdo a la pericia de los médicos, mis documentos de identidad consignan que tengo veintinueve años. Mi madre murió el día de mi nacimiento, así me lo aseguran. Me dijeron, lo que prefiero ahora recordar, que alguien me recogió una noche de enero, en los potreros de Las Ortigas. A lo largo de mi vida, los informes que me dieron sobre mi nacimiento fueron dispares. No tengo motivos para creer en unos más que en otros. Sin embargo, prefiero imaginar mi nacimiento en esos potreros, donde hay una laguna con sauces, y no en la entrada del galpón, con techo de zinc, donde almacenan maíz y lana. La laguna tiene muchos pájaros y un lecho de arena blanca; los sauces proyectan sombras temblorosas, que buscan las majadas y algunos caballos parecidos a Eriberto Soto. El galpón está lleno de gatos y de pieles de ovejas. De noche los gatos ululan y saltan sobre la balanza. Hay pulgas, muchas pulgas, y hormigas coloradas.

En alguna versión de mi nacimiento, mi madre era polaca y vestía un traje nuevo, y calzaba un par de zapatos de charol negro; en otra versión, era italiana y llevaba un vestido raído y un atado de leña; en otra, era simplemente una colegiala que llevaba debajo del brazo un cuaderno y dos libros (uno de geografía y otro de historia); en otra, era una gitana mugrienta, que llevaba en un bolsillo de su falda roja barajas españolas y monedas de oro. No faltó quien me regalara una fotografía apócrifa de mi madre. Esta imagen exaltó por un tiempo mi sentimiento filial. Coloqué la fotografía sobre la cabecera de mi cama y le dediqué durante muchos días oraciones. Después, supe que la fotografía era la de una actriz de cinematógrafo y que alguien la había recortado de una vieja

revista para alegrarme o para mortificarme. La conservo con un ramo de flores viejas.

Durante toda mi infancia, que me pareció muy larga, la gente para entretenerme solía contarme la historia de mi nacimiento. La señorita Domicia amenizaba su relato con dibujos de copas y de casas en un cuaderno cuadriculado. En el momento en que se quitaba los lentes, para limpiarlos con un pañuelo blanco, invariablemente me hablaba de la laguna donde se agrupan los sauces y los pájaros que pueblan las madrugadas. Mis párpados, por donde entraba el sueño, se cerraban. La señorita Domicia era metódica. Durante los dos años que conviví con ella, antes que sobreviniera la riña, que luego relataré, entraba y salía a las mismas horas de mi cuarto. Me contaba con las mismas palabras el mismo cuento. Llevaba en su cintura un manojo de llaves, que me fascinaba. Su pelo oscuro era seco, liso y largo; lo llevaba siempre trenzado y colocado en roscas, de cada lado de la cabeza. La señorita Domicia era una suerte de ama de llaves, aborrecida por la servidumbre. Durante su estadía, la casa estuvo fresca, limpia, ordenada; así lo aseguraba el señor Ildefonso, que la temía un poco. Los juegos de sábanas con vainillas, según sus apreciaciones, no estaban mezclados, como en otras épocas, con los manteles bordados y las servilletas. Los cubrecamas no estaban rotos ni manchados con café o con hierro. La señorita Domicia era el ángel guardián de las alacenas, de la despensa. Con tintineo de llaves abría las enormes puertas de los muebles donde almacenaban jabón, conservas, vinos, frutas secas, té, café, galletitas, dulces; donde guardaban la ropa blanca cubierta de encajes, de bordados y de vainillas.

La señorita Domicia no me quería: me lavaba las manos en agua hirviendo; me ponía las medias torciendo mis dedos; me pasaba un pañuelo, aplastando mi nariz, hasta hacer saltar mis lágrimas. Si la menciono, en primer término, es porque descubrió mi don de adivinación. Recuerdo, como si fuera hoy, un día lluvioso de enero. No nos permitían salir al patio techado, para jugar. Detrás de los vidrios de la sala, mirábamos los follajes de los árboles movidos por el viento. Súbitamente, en medio de mis juegos, anuncié la llegada del ingeniero Kaminsky.

El señor Kaminsky había visitado una sola vez la estancia. Su nombre y su estatura me habían impresionado vivamente. Con minuciosas mímicas describí su llegada, que tuvo lugar unas horas después. La señorita Domicia, con sus manos duras y secas, levantó el pelo húmedo de mi frente, con sus ojos de araña miró mis ojos, y me dijo: "Bandida, serás una bruja". ¿Qué quería decir "bruja"?

Presentí que me decía algo horrible. Bruscamente aparté sus manos de mi frente. Insistió en peinarme y yo en evitar, a manotones y chillidos, el contacto de sus manos. ¿Cuánto tiempo duró la riña? No sé. Me pareció que ocupaba, que ocuparía, toda mi vida. Concluimos encerradas en el cuarto de baño. Me había lastimado. La señorita Domicia mojó mi cabeza y mis párpados con agua fría, me puso en penitencia. Juró que no volvería a tocarme, promesa que cumplió estrictamente. En repetidas ocasiones dijo que hubiera sido mejor para todo el mundo que la vieja de Las Rosas me guardara y que mi presencia en la estancia molestaba a los mayores y pervertía a los menores. Yo trataba de no oír sus palabras y de no mirar su cara, que me parecía encarnar la del demonio. Por una aberración, a mi juicio vergonzosa, contrariando la enseñanza que me habían dado, imaginaba que el demonio pertenecía al sexo femenino y no al masculino (como su traje lo indicaba en las láminas donde lo había visto, como un murciélago, con una capa negra en forma de alas).

La vieja de Las Rosas —así la llamaban a Lucía Almeira porque vivía en el puesto de Las Rosas— me recogió, según me aseguraron, la noche de mi nacimiento y me guardó en su casa hasta que cumplí tres años. Tal vez confunda mis recuerdos con los cuentos que tuve que oír. No lo sé. Un cuarto con piso de tierra, un perro ovejero y cinco gallinas con pollitos se hospedaban conmigo en la casa de Lucía Almeira.

Lucía era delgada, arrugada y morena. Nunca la vi sentada. Siempre se movía de un lado a otro de la habitación. Era tan pobre que sus zapatos no tenían suelas. ¿Por qué me recogió? ¿Con qué me alimentó? Nunca se supo. Algunas personas dijeron que tenía el proyecto de criarme para hacerme trabajar en el circo del pueblo; otras dijeron que amaba con locura a los niños y que al recogerme realizaba uno de sus sueños. En sus manos, arrugadas y negras, recuerdo los trocitos de pan que me daba, recuerdo también la estera que bajaba sobre la abertura de la ventana para hacerme dormir y la chatura de su pecho donde oía latir su corazón.

Aquellos días silenciosos en que mi memoria vislumbra apenas algunos ínfimos detalles del mundo que me circunda, Lucía Almeira me cuidaba celosamente; todas las referencias coinciden con este hecho. Me llevaba a la casa de los Rivas, tres veces por semana, cuando iba a lavar. Mientras ella lavaba, yo me entretenía con viejos trapos rotos, con piñas, con gatos (hasta que uno de ellos me

arañó desagradablemente). Jugando con los niños de la casa, aprendí a caminar. Se acostumbraron tanto a verme que al anochecer, cuando Lucía se despedía y me cargaba en sus brazos para llevarme, algunos de ellos lloraban.

Lucía Almeira consintió en dejarme pasar una noche, la noche de Navidad, en la casa de los Rivas. Volvió a dejarme en otras oportunidades, cuando los niños de la estancia se lo pedían. Poco a poco se acostumbró a aquello que parecía imposible, a separarse de mí. Tal vez la enfermedad que más tarde iba a causar su muerte, estaba debilitándola hasta el punto de quitarle el deseo de guardarme y de cuidarme como a una hija. Tal vez el entusiasmo de Esperanza por mí, despertó sus celos. En una oportunidad, no volvió a buscarme. Después de un conciliábulo prolongado, el señor Ildefonso la convenció de que era mejor que me dejara para siempre en la estancia.

A Esperanza le gustaba mi compañía. El señor Ildefonso pensó que mi estadía en la casa, haría olvidar a su hija el perro cachorro del cual no se separaba. En lugar de jugar con el perro, Esperanza jugaría conmigo.

Esperanza olvidó al perro y yo olvidé a Lucía.

No recuerdo cuándo llegué a esa casa amarilla. La conozco desde siempre. Esperanza me mostró sus rincones más secretos: el altillo y el cuarto de las ratas, como llamábamos una suerte de celda oscura, donde apilaban las botellas y las bolsas vacías. La casa tenía un patio cerrado y un aljibe, un corredor con baldosas azules y una puerta de entrada ojival, con vidrios de diseños blancos, como de encaje. Los árboles que la rodeaban, casi todos eucaliptos y casuarinas, eran muy altos y muy enmarañados.

Esperanza y yo teníamos la misma estatura, la misma edad. Cuando corríamos carreras siempre me ganaba, porque lograba hacer alguna rapidísima trampa; cuando nos trepábamos a los árboles sostenía que la rama final de mi ascensión estaba muy por debajo de la de ella, aunque la mía se encontrara mucho más arriba.

Los brazos de Esperanza estaban cubiertos de pecas. Ella era rápida y alegre; cuando gritaba se le marcaban las venas del cuello y se ponía muy colorada. Le gustaba arañar. Las marcas de sus uñas quedaban por muchos días grabadas en la piel con trazos violetas. Muchas veces pensé que pertenecía a la familia de los felinos y que por ese motivo su perro preferido, al verse libre de ella, se alegró tanto. Nunca pude quererla. Me gustaban los varones y, por

brutos y antipáticos que fueran, me parecían superiores a las mujeres.

Mi dormitorio estaba situado en el ala de la casa que miraba al frente. Dormía con una niñera que me despertaba para preguntarme si había rezado el Padre Nuestro, si tenía miedo, si dormía. Sólo de noche me cuidaba.

Frente a mi puerta, separados por el patio, estaba la pieza de los varones, que antes de ir a acostarse, para asustarnos, golpeaban el vidrio de nuestras ventanas e imitaban el grito de las lechuzas. Muchas veces lloré de miedo, mientras Elsa, la niñera, frente al espejo, se untaba la cara con crema y enrulaba su pelo en papelitos. Muchas veces ahogué mi llanto en la almohada mientras la veía cerrar los postigos, después de haberlos entreabierto un poco para mirar afuera.

Para mí, las noches de tormenta eran las únicas noches tranquilas. Me parecía que la casa, como el Arca de Noé, flotaba sobre el agua y que nadie vendría a perturbar el sueño de su tripulación, formada de hombres malos y de animales buenos. Había perdonado al gato su arañazo, pero no perdonaba a Esperanza ni a la señorita Domicia sus tortuosas maldades.

Desde aquel día en que había anunciado la llegada del señor Kaminsky, algunas personas me trataron con más respeto. Comencé muy pronto a pronosticar el tiempo, a anunciar desde temprano si llegarían o no llegarían cartas, si los conejos morirían. El señor Ildefonso un día que salió para la feria me preguntó si los novillos se venderían bien. Contesté sin vacilar lo que probó después ser la verdad.

El señor Ildefonso era corpulento, tenía el pelo muy negro y abultado, sus ojos verdes brillaban con una extraordinaria vivacidad; usaba un sombrero de paja rojizo, con la copa perforada de agujeritos; sujetaba este sombrero debajo del mentón, con una tira de cuero sobado. Hablaba con énfasis, pronunciando como una amenaza las sílabas finales de cada palabra. Llevaba siempre un pañuelo anudado al cuello, y un alfiler de corbata, con una perlita engarzada en oro. Todo en su persona indicaba que era ordenado, pulcro y dominante. Muchas veces oí hablar de él en términos respetuosos; mucho más respetuosos que los que oí a propósito de su mujer Celina, cuyos actos de caridad mal distribuida, le granjearon ciertos resentimientos, inolvidables entre la gente del lugar. La señora Celina era lejana para mí, como un retrato. Su salud precaria la obligaba a levantarse tarde, a salir fugazmente, con sombrillas, a dormir lar-

gas siestas y a acostarse temprano. Vestida siempre de blanco, con faldas largas, parecía muy alta. A veces cubría la parte superior de su cara con un velo azul; esos días, su boca, cuya sonrisa era dulce, ocupaba toda mi atención. La señora Celina me permitía aproximarme a ella sin temor. Siempre llevaba puestos guantes grises y sólo se los sacaba para cerrar la sombrilla. Después de cerrar la sombrilla, enderezaba entre sus dedos la piedra azul de su anillo y pasaba sus manos desnudas por su frente, como si las manos y la frente no fueran de ella. Besaba distraídamente uno por uno a sus hijos, a mí entre ellos, no sin repugnancia. Horacio, que era siempre el último, recibía el beso más largo, más silencioso. Nunca supe si esa demora era intencionalmente dirigida a Horacio o si formaba parte de la distracción que volvía mecánicamente del último beso a un beso más largo. Yo siempre observaba paralizada, aquel beso, cuyo ademán quedó tan grabado en mi memoria. Me parecía que una voluptuosidad secreta organizaba siempre ese momento: era la mañana con sol y frutas, era la caída de la noche con pasto cubierto de rocío.

Celina Rosas encarnaba para mí todos los dones de la dulzura y del refinamiento. Su cuarto, con las persianas casi siempre cerradas, era una suerte de altar vedado para el resto de los mortales. Yo solía entrever, al pasar frente a la puerta a veces entreabierta de su cuarto, los cortinados floreados y la cama de bronce, misteriosa, donde dormía. Me parecía que su vida no estaba en contacto con las otras.

Esperanza y yo comíamos en la antecocina; Juan Alberto, Luis y Horacio comían en el comedor. Después de las comidas, mientras servían el café, jugábamos en el patio a los vigilantes y ladrones, a Martín Pescador y a las esquinitas.

En una de sus lánguidas sobremesas, en que el señor Ildefonso fumaba su cigarro y la señora Celina distraídamente miraba la ventana, con la mano apoyada en una de sus mejillas, una escena me reveló la falsedad de la calma que reinaba en esa casa.

La ausencia de la señora Celina no parecía entristecer a Horacio. Me asombraba que aquellos largos besos matinales y nocturnos no hubieran dejado más nostalgia en su corazón. Horacio, con un cuchillito y con su perro Dardo, solía emprender excursiones por las mañanas. Apenas me miraba, y si lo hacía, era para exigirme o para reprocharme algo. Su actitud, en cierto modo parecida a la de Juan Alberto y a la de Esperanza, no me ofendía tanto. Yo lo admiraba. Después de muchos subterfugios conseguí vestirme de un modo que me trajo suerte. La vestimenta consistía sólo en una bom-

bacha, una camisa de lino y unas botas de goma, que me habían regalado. Aproveché de un día de carnaval, en que nos disfrazamos, para adoptar esa vestimenta de varón, más conspicua que la de Esperanza, que usaba una jardinera. Horacio empezó a tratarme como a un amigo. Tratarme como a un amigo era, a veces, maltratarme mucho. A menudo me invitaba a salir a caballo. Cuando le venían ganas de orinar, lo hacía delante de mí, sin esconderse, mientras mirábamos los caminitos de hormigas. Teníamos diálogos que no nos hubiéramos atrevido a tener delante de otras personas. Dos o tres veces nos bañamos en el tanque australiano, sin que nadie lo supiera. Para parecer más viril yo me desvestía hasta la cintura. A la hora de la siesta me escapaba a su dormitorio para contarles, a él y a sus hermanos, las conversaciones que había oído en la cocina y para describirles las cosas que hacía Elsa de noche, frente al espejo, antes de acostarse. Nunca pensé que aquella intimidad con Horacio pudiera costarme tan cara.

Juan Alberto decía que los perros eran como las personas; en cuanto uno de ellos estaba maltrecho, todos los otros se precipitaban sobre él, para ultimarlo. Luis decía que los perros eran mucho mejor que los hombres; que los hombres eran como los monos, que se imitan los unos a los otros. Horacio decía que a cada hombre le corresponde parecerse a un animal, o que a cada animal le corresponde parecerse a un hombre y que era ridículo comparar los monos con los perros. La señorita Domicia parecía un camello; Elsa parecía un conejo; el señor Ildefonso, de perfil, un búfalo; el ingeniero Kaminsky, un burro. Esperanza se indignó, y después de algunas protestas en favor de sus padres dijo que los hombres se parecían todos a las lechuzas, porque chistaban de noche a la gente, para que se callara. Yo dije lo único que se me ocurrió: que los hombres se parecían a las chicharras y no supe decir por qué. Luego, cuando nadie me oyó, en medio de la gritería, dije que se parecían a las chicharras, porque hacían mucho ruido.

El tedio que sentía frente a Esperanza prolongaba el tiempo. Muchas veces creía que estaba a punto de desmayarme, cuando *mademoiselle* Gabrielle nos llevaba a su lugar predilecto, bajo los árboles, a darnos clase. Allí, en las sombras de un tilo, abría una bolsa tejida y sacaba, entre ovillos de lana, tiras de género, galletitas y piolines, un libro roto. Todo el mundo sabía que *mademoiselle*

Gabrielle era desordenada: donde ella pasaba quedaban hilachas, géneros, lana, trocitos de galletitas. Cuando nos reprendía porque dejábamos algo tirado, se ruborizaba sintiendo que nada la autorizaba a exigir de los otros lo que ella no cumplía. Era buena, era rubia, era pálida, tenía bigotes. Me enseñó a leer; me enseñó algunos rudimentos de francés y de matemáticas; me enseñó también algunas fábulas, que me obligaba a recitar para el cumpleaños de la señora Celina.

Mademoiselle Gabrielle nos hacía leer, por turno, en alta voz, las páginas de un libro con ilustraciones, que ella misma había coloreado. Los días en que me tocaba soportar estas lecturas eran maléficos para mí. Siempre sucedía algún percance, que surgía directamente de mi malhumor o de mi disconformidad. En uno de esos días rompí deliberadamente la agenda de Juan Alberto, que ya se creía grande y digno de ser respetado, porque tenía una agenda. En esas hojas minúsculas, había leído las ridículas anotaciones: *22 de enero, compré cinco atados de cigarrillos y una raqueta; 23 de enero, bebí una caña; 24 de enero, Luisita me miró cuando pasé frente a su puerta; 25 de enero, es horrible la extracción de una muela.*

Cuando supo que le había roto la agenda no dijo nada, pero en el fondo de sus ojos adiviné sus intenciones: pensaba esperar la oportunidad y vengarse de un modo bajo. Durante todo el día traté de ser amable con él, de darle la razón en todo, pero sabía que cuanto hiciera para evitar su venganza la precipitaría.

Juan Alberto tenía once años. Creo que es la edad en que los varones son más crueles; las mujeres comienzan a serlo mucho más temprano, a los nueve o a los ocho, edades que yo no había cumplido.

Esperábamos la llegada de la señora Celina. Un telegrama la anunció. Yo no me había atrevido a decir que ella volvería, como lo había previsto mucho antes que llegara el telegrama. Desde temprano empezaron a encerar los pisos. *Mademoiselle* Gabrielle, Esperanza y yo, fuimos a buscar flores y duraznos a la quinta. En un platito de porcelana azul pusimos los duraznos y en un bol de cristal las flores más bonitas. Aprovechamos la ocasión para comer duraznos, nueces y dos o tres barras de chocolate, de las tabletas que *mademoiselle* Gabrielle consiguió para hacer unos postres que tenían mucho éxito.

Aquellos días excepcionales, en que podía comer fuera de las horas de las comidas, se hubiera dicho que cualquier alimento me gustaba con locura: diríase que contenía esencias que me embriaga-

ban, pues al probarlas reía sin poder contenerme, con una risa nerviosa. La alegría de volver a ver a la señora Celina se manifestaba en distracciones múltiples, en platos de comida y en flores que elegía *mademoiselle* Gabrielle.

A quien me quiso oír describí una muñeca que imaginé con rulos castaños, ojos azules, un sombrero de paja y un vestido de organdí celeste. Decía papá y mamá continuamente.

A la hora de la siesta aproveché el estado de perturbación que atravesaba la casa para escaparme con Horacio. Sin sombreros cruzamos el sol de la tarde y llegamos al tanque australiano con la intención de bañarnos. Horacio se quitó las alpargatas, la bombacha y la camisa; yo hice otro tanto, pero conservé mis alpargatas y un pañuelo que me até como vincha alrededor de la cabeza. Nos trepamos a la chapa de zinc para deleitarnos frente al agua sucia antes de zambullirnos, cuando Horacio me anunció que había visto una víbora y que iba a matarla. De un salto bajó a tierra y yo me dejé caer detrás de él. La víbora se deslizó y desapareció en la maleza. La buscamos arrodillados. Desde hacía tiempo Horacio buscaba una víbora de coral, para guardarla en una botella: la de esa tarde era la primera víbora de coral que había encontrado. Las había visto en las láminas de los libros. Orinamos, yo en cuclillas, sobre un declive y Horacio de pie, junto a mí; luego, acurrucados entre los pastizales, en la misma postura, pues Horacio pretendía que eso atraía los reptiles, esperábamos recuperar la víbora cuando oímos una voz que nos señalaba: "Aquí están". Nos dimos vuelta. Junto a nosotros estaba Juan Alberto; un poco más lejos, debajo de un paraguas negro, la señorita Domicia. Inmóviles, sin darnos cuenta de lo que sucedía, nos miramos. Juan Alberto nos señaló con el dedo y dijo: "Siempre están haciendo lo mismo". La señorita Domicia, cuya cara estaba escondida por la tela del paraguas, dio una suerte de gruñido y se volvió diciéndole a Juan Alberto de seguirla. La soledad y el calor volvieron a abrazarnos. Horacio se encogió de hombros y volvió a buscar su víbora. Yo me vestí viendo las nubes oscuras y amenazantes del cielo. Sin hablar a Horacio volví corriendo a la casa; entré en mi cuarto y me tiré en la cama. ¡No podía pensar en la muñeca!

Una gran tormenta estaba preparándose. Me sentí aliviada al oír los primeros truenos. *"Tal vez sobrevendrá el diluvio y me salvaré de mi vergüenza"*, pensé. Oí muchas corridas en el patio, luego vi la lluvia y las persianas que se golpeaban. Oí las campanas de las

cuatro, oí el ruido de las tazas y de las cucharas, que anunciaban la hora del té. No me atreví a salir de mi cuarto. Después de un tiempo, que parecía comunicarme con la eternidad, *mademoiselle* Gabrielle vino a buscarme. La miré aterrorizada. Pronto advertí que no estaba disgustada conmigo y me levanté de la cama para seguirla, después de peinarme y de vestirme lo más pronto que pude. En la antecocina Esperanza estaba sentada frente a la mesa. Sin hablarle me senté y para tranquilizarme imaginé que había soñado la escena de la tarde. Faltaban unas pocas horas para que llegara la señora Celina. En un *break* irían a buscarla el señor Ildefonso, Juan Alberto y Luis. Bebí el té con sumisión. Cuando terminamos de tomar el té, al cruzar el patio, oí que hablaban de Horacio y que al nombrarlo me nombraban. El cuento había pasado de boca en boca, llegaría a los oídos de la señora Celina, que dejaría de protegerme con su distante sonrisa.

—Tendremos que decírselo —decía la señorita Domicia.

—¿Y va a atreverse? —contestaba doña Saturna.

—No podría descansar si no lo hiciera. Tendría un cargo de conciencia.

—¿Y quién cargará con los vidrios rotos? —dijo Saturna.

—No sé. Ni me importa —dijo Domicia—. Esto les enseñará a no recoger lo ajeno. Bastantes hijos tienen para no buscar otros. Yo me lavo las manos.

El ruido de un carruaje, en medio de la lluvia, interrumpió el diálogo. El *break* se detuvo frente a la entrada del patio de la casa. El señor Ildefonso, con las gafas puestas y el paraguas abierto, se dispuso a saludar a su mujer. Esperanza corrió para llegar antes que nadie a los brazos de su madre. Juan Alberto y Luis salieron golpeando las puertas. Horacio llegó el último. Yo me quedé mirando, detrás de una columna, lo que pensaba que era el comienzo de una tragedia. Todos bajaban del coche las cajas de cartón, los paquetes y las valijas que la viajera traía, mientras ella pisaba los estribos, envuelta en su capa de goma verde. La señora Celina miró la casa de arriba abajo, como si la viera por primera vez. Besó a sus hijos, interrumpiéndose para sacarse un guante, alisarse el pelo o sacudir la capa de goma, cubierta de gotas de agua.

Al besar a Horacio me vio detrás de la columna y me llamó. Lentamente me aproximé a ella, a recibir su beso. Puso entre mis manos una caja de cartón, pidiéndome de abrirla, para ver lo que había adentro. Asombrada de no provocar la repulsión que espera-

ba, abrí la caja y encontré la muñeca con rulos castaños, ojos azules, un sombrero de paja y un vestido celeste de organdí. La sacudí. La muñeca dijo papá, mamá, con un quejido muy suave. Me aconsejaron que la sacara de la caja arrancando algunas cintas que la tenían presa. Porque no me atrevía a hacerlo, la señora Celina la arrancó ella misma de su prisión.

—Bruja —me dijo la señora Celina.

—*Sorcière* —me dijo *mademoiselle* Gabrielle.

Las dos reconocieron la muñeca descrita por mí.

Así me consagraron al arte difícil de la adivinación.

SILVINA OCAMPO

PARA HACER UN TALISMAN

Se necesita sólo tu corazón
hecho a la viva imagen de tu demonio o de tu dios.
Un corazón apenas, como un crisol de brasas para la idolatría.
Nada más que un indefenso corazón enamorado.
Déjalo a la intemperie,
donde la hierba aúlle sus endechas de nodriza loca
y no pueda dormir,
donde el viento y la lluvia dejen caer su látigo en un golpe
de azul escalofrío
sin convertirlo en piedra y sin partirlo en dos,
donde la oscuridad abra sus madrigueras a todas las jaurías
y no logre olvidar.
Arrójalo después desde lo alto de su amor al hervidero de la
[bruma.
Ponlo luego a secar en el sordo regazo de la piedra,
y escarba, escarba en él con una aguja fría hasta arrancar el
[último
grano de esperanza.
Deja que lo sofoquen las fiebres y la ortiga,
que lo sacuda el trote ritual de la alimaña,
que lo envuelva la injuria hecha con los jirones de sus antiguas
[glorias.
Y cuando un día un año lo aprisione con la garra de un siglo,
antes que sea tarde,
antes que se convierta en momia deslumbrante,
abre de par en par y una por una todas sus heridas:
que las exhiba al sol de la piedad lo mismo que el mendigo,
que plaña su delirio en el desierto,

hasta que sólo el eco de un nombre crezca en él con la furia
[del hambre:
un incesante golpe de cuchara contra el plato vacío.
Si sobrevive aún,
si ha llegado hasta aquí hecho a la viva imagen de tu demonio
[o de tu dios,
he ahí un talismán más inflexible que la ley,
más fuerte que las armas y el mal del enemigo.
Guárdalo en la vigilia de tu pecho igual que a un centinela.
Pero vela con él.
Puede crecer en ti como la mordedura de la lepra;
puede ser tu verdugo.
¡El inocente monstruo, el insaciable comensal de tu muerte!

OLGA OROZCO

JUSTIFICACION

En beneficio de la nada,
de corpiños
semejantes a un vino o vinos
tristes como antiguas fajas,
de largas cáscaras de espejos
dulcemente pelados,
deshago a veces los insomnios.

Algo es, después de todo,
arrojar piedras al aire, o palabras
o lágrimas que arrastran un dolor
sin gracia.

Un rayo o un alcohol
vueltos de pronto calidez y efluvio
por un instante el corazón golpean,
esa noche sin pájaros o estrellas,
y enigmas duros como un pubis
hacia la frente ascienden,
hacia ese borde demasiado noble
donde lo indecible es un objeto
y manos se extienden sin temblor
capaces de rozar al mismo Dios.

Y oh riesgo del decir,
tan semejante al tacto del amor
o el fuego.

ELEGÍA DISCRETA

Alguien
que me dé el secreto de las hojas,
la lengua vibrátil del pájaro,
la reflexión del pez más chico
al darse sin porfía
con la delicadeza primordial del aire

ahora
que desata la lluvia su música de pelo,
adhiere al rostro su lamento de algas,
su leche aleve entrega
y en la memoria emerges, dulce como un vino y triste
como lo demasiado tarde.

JORGE CAPELLO

CRONICAS

MACHADO COMENTADO POR MAIRENA

En 1912, a la cabeza de *Campos de Castilla,* apareció el *Retrato* (autorretrato) de Antonio Machado. Este poema, aparte su belleza, constituye una revelación, sincera y verdadera, del ser y el sentir del autor; todas y cada una de sus afirmaciones pueden documentarse, demostrando así lo fiel de la semblanza, mas pese a cuanto se ha escrito en torno suyo todavía falta dilucidar lo relativo a varios puntos hasta la fecha no aclarados por completo. Pensemos, por ejemplo, en la declaración final de la segunda estrofa:

"y amé cuanto *ellas* pueden tener de hospitalario"

que debiera retener la atención de los interesados en la vida y la psicología del poeta.

No es mi propósito investigar ahora este problema sino buscar la interpretación "auténtica" (empleando la palabra "auténtica" con el sentido que le dan los juristas cuando se refieren a la interpretación de la ley formulada por quien la promulga) de tres afirmaciones machadescas respecto a cuyo significado no siempre están contestes los glosadores. ¿Por qué no buscar en Machado y en su encantador heterónimo Juan de Mairena respuesta e incluso comentario?

El poema machadesco es, según se sabe, un autorretrato espiritual, y en él apenas un dato ("mi torpe aliño indumentario") alude a la apariencia del autor, y aun este dato puede haberse consignado como revelador del carácter. Cuanto dicen los versos es exacto. Y para demostrarlo nada tan adecuado como aportar otros textos del poeta, especialmente enseñanzas, opiniones y dichos de Mairena, el apócrifo profesor de Gimnasia. Lo advertiremos claramente analizando tres de las confesiones contenidas en el *Retrato.*

Sea la primera el verso donde declara su radicalismo político:

"Hay en mis venas gotas de sangre jacobina"

La "sangre jacobina" [1] se trasluce en poemas de distintas épocas; de 1919 es aquél en que alguien, tal vez el poeta mismo, "ríe al pensar" dónde fueron a parar "la corona de Guillermo" y "la testa de Nicolás".

Fecundó ese jacobinismo su educación liberal, el afecto hondo y

[1] "Antonio Machado, la más jacobina de nuestras plumas ilustres": Jorge Guillén en "Prólogo" a *Obras Completas* de F. García Lorca, Aguilar, Madrid 1954, pág. LXIV.

lejano sentido hacia los viejos republicanos de "la Gloriosa", y la convicción de que los males patrios reclamaban enérgico revulsivo. En las cartas a don Miguel de Unamuno, publicadas por García Blanco, hay párrafos concluyentes. Hablando de la primera guerra europea, el 16 de enero de 1915, dice: "Si no se enciende dentro [de España] la guerra, perdidos estamos. La juventud que hoy quiere intervenir en la política debe, a mi entender, hablar al pueblo y proclamar el derecho del pueblo a la conciencia y el pan, promover la revolución, no desde arriba, ni desde abajo, sino desde todas partes". Dictadas por idéntico sentimiento de rebeldía contra el ambiente nacional de aquellos años encuentro otras líneas, más contundentes, dirigidas a Juan Ramón Jiménez en carta escrita hacia 1912: "A veces me apasiona el problema de nuestra patria y quisiera... Pero no se puede hacer nada inmediato y directo. Hay un ambiente de cobardía y de mentira que asfixia. Es verdaderamente inicuo este tácito acuerdo que hemos establecido para respetar lo huero y ficticio y desdeñar todo lo vital. Parece como si pensáramos todos, con honda convicción, que hay una cosa sagrada: la mentira. Cuando se toca la cuestión religiosa, especialmente, el alma española suena a cartón piedra. Y nosotros ¿no somos nadie? En fin, trabajemos pacientemente nuestras armas. Pero, al fin, es preciso ir a la guerra". Y lo hondo de las raíces, el sedimento de distantes memorias de donde arranca su sentir, queda expuesto en carta a Unamuno, fecha 24 setiembre de 1921: "Cuando yo era niño había una emoción republicana. Recuerdo haber llorado de entusiasmo en medio de un pueblo que cantaba "La Marsellesa" y vitoreaba a Salmerón que volvía de Barcelona. El pueblo hablaba de una idea republicana y esta idea era, por lo menos, una emoción, ¡y muy noble, a fe mía!"

En dos de los fragmentos citados se menciona como inevitable la guerra. "Es preciso ir a la guerra", le dice a Juan Ramón; "si no se enciende dentro la guerra, perdidos estamos", escribe a Unamuno. Y la convicción de que es preciso luchar para salvar al país de la falacia dominante la expresa en diferentes páginas de modo igualmente inequívoco y tajante (recordaré el final de *El mañana efímero*). Muy firme sería su convicción y mucho le dolería la situación para obligarle a aceptar como inevitable la perspectiva de una lucha que forzosamente había de ser cruel y de inciertos resultados. Téngase en cuenta que Machado era hombre bonísimo, incapaz de hacer daño a nadie; sólo la segura y firmísima creencia de que la guerra era el único camino para liberar al país, aliada a esas gotas de jacobinismo confesadas en el poema, pudo decidirle (al menos ocasionalmente) por tan extrema y dudosa solución.

Mairena no creía en la "revolución desde arriba", es decir, la hecha desde el poder por quienes, con tal de no perderlo, antes prefieren cambiar de método que ceder sus posiciones a los representantes de otras fuerzas. Con su sorna habitual lo dijo (*Hora de España*, número 2): "¡Revolución desde arriba! Como si dijéramos —comentaba Mairena— renovación del árbol por la copa. Pero el árbol —añadía— se renueva por todas partes, y, muy especialmente, por las raíces. Revolución desde abajo, me suena mejor. Claro que 'revolución desde

arriba' es un eufemismo desorientador y descaminante. Porque no se trata de renovar el árbol por la copa, sino ¡por la corteza!"

Mairena, jacobino igualmente, está por la revolución desde abajo, por la revolución a secas, por un cambio radical —de raíz— en la organización política y social del país, para salvarlo de la catástrofe a que lo sentía abocado. Pero, curiosamente, tal actitud es desde otro punto de vista conservadora y así lo aclara el consejo del personaje a los jóvenes: "Hay movimientos políticos que tienen su punto de arranque en una justificada rebelión de menores contra la inepcia de los sedicentes padres de la patria. Esta política, vista desde el barullo juvenil, puede parecer demasiado revolucionaria, siendo, en el fondo, perfectamente conservadora. Hasta las madres —¿hay algo más conservador que una madre?— pudieran aconsejarla con estas o parecidas palabras: 'Toma el volante, niño, porque estoy viendo que tu papá nos va a estrellar a todos —de una vez— en la cuneta del camino'." (XVI)[2] Y lo inadmisible del viejo conservadorismo lo dejó aclarado en otro momento, diciendo: "¿Conservadores? Muy bien. Siempre que no lo entendamos a la manera de aquel sarnoso que se emperraba en conservar, no la salud, sino la sarna." (XXXIII). En conversación con don Cosme, el amigo representante del buen sentido burgués, Mairena precisa sus ideas, casi siempre en forma irónica y con guasa andaluza que no pasa inadvertida a su interlocutor.

Naturalmente, el humanísimo profesor apócrifo no podía confundir al ser humano que le importaba, al pueblo compuesto por suma de individuos irreductible a fusión y confusión dentro del conjunto, con el hombre masa cuya presencia se anunciaba: "A las masas que las parta un rayo", afirmaba sin morderse la lengua. "Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa [...], el hombre masa no existe para nosotros." (XXXVI).

No hacen falta más pruebas; las expuestas documentan y aclaran la afirmación del poeta "gotas de sangre jacobina", rebelde. Las precisiones finales configuran la actitud, reduciendo el alcance de su revolucionarismo a los límites de una subversión que sin destruir lo sustancial de la organización social vigente, devuelva al hombre la dignidad y la libertad. Así fue y así pensó Machado y su conducta se ajustó a su modo de sentir y de pensar.

La segunda afirmación del *Retrato* cuya exactitud deseo probar glosando con palabras del poeta lo manifestado en el poema, es la declarada sobria y hermosamente:

> "Adoro la hermosura, y en la moderna estética
> corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
> mas no amo los afeites de la actual cosmética,
> ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar."

Tengamos presente la fecha: estas líneas fueron escritas entre 1907, año de *Soledades, Galerías y otros poemas,* y 1912. El modernismo

2 Los números romanos entre paréntesis, se refieren a los capítulos del *Juan de Mairena* a los que corresponden los párrafos citados.

ha triunfado; los retóricos decimonónicos desaparecieron de la escena y faltan años para que surjan los llamados "vanguardistas". En el momento de la irrupción modernista Machado figuró entre los combatientes, se consideró como uno de los renovadores; además, el modernismo en cuanto movimiento (no en cuanto época; pero entonces no se lo veía ni podía ser visto así) al dejar de ser polémico había perdido actualidad. No creo que al hablar de "la actual cosmética" se refiera, pues, a los modernistas. ¿A los epígonos, tal vez? Pudiera ser, pero me parecen poco representativos y sin talla bastante para retener la atención del poeta en trance de expresar líricamente sentimientos definitorios; me resisto a creer que al escribir esas líneas estuviera pensando en los mediocres cultivadores del preciosismo exotista y el artificioso decadentismo circulantes aquellos años por el abierto mundo de las letras españolas.

Y si tales versos no aluden a un movimiento concreto, ni están inspirados por la deformación caricaturesca de los epígonos del modernismo, ¿a quién se refieren? Quizá se aclare la cuestión si leemos los términos "actual" y "nuevo" desde otra perspectiva, inspirada en la oposición establecida por Unamuno entre lo actual y lo eterno, entre "modernismo" (entendido como adscripción a lo del día, a la moda pasajera) y "eternismo", o arraigo en lo permanente. En todas las épocas e incluso dentro de cada movimiento poético coexisten dos tendencias opuestas: la dominada por el preciosismo y la inclinada a la sencillez. Es más: tal diversidad puede darse en el mismo poeta, como lo demuestra la obra de Juan Ramón Jiménez. Recordamos los citadísimos versos de *Eternidades*:

"Vino, primero, pura,
vestida de inocencia"

Los "ropajes" y los "tesoros" condenados por Juan Ramón en este poema son el equivalente de la "cosmética" vituperada por Machado, son —para decirlo en una palabra— la retórica mala de quienes, por incapacidad creadora, confunden arte con artificio. La cosmética, aquí como en la realidad, sirve para disimular y ocultar falta de frescura y belleza; lo natural, piensan los poetas, no necesita ser realzado por afeites y adornos. Es cierto: nunca resplandece más que en la total desnudez. En las "notas" al prologuillo de la *Segunda Antolojía poética*, decía el autor: "Sencillo. —Lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. Por lo tanto, una poesía puede ser sencilla y complicada a un mismo tiempo, según lo que pretenda expresar". Palabras perfectamente aplicables a la obra de Antonio Machado e indicadoras de importantes afinidades en las ideas estéticas de ambos poetas.

Mairena aclaró en prosa lo dicho por Machado en verso refiriéndose a los "afeites de la actual cosmética": "Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad. [...] No olvidéis, sin embargo, que el 'preciosismo', que persigue una originalidad frívola y de pura costra, pudiera tener razón contra vosotros cuando no cumplís el deber primordial de poner en la materia que labráis el doble cuño de vuestra inteligencia y vuestro corazón. Y tendrá más razón todavía si os zambullís en la barbarie casticista, que pretende hacer

algo por la mera renuncia a la cultura universal." (XI). Así se explican históricamente las reacciones preciosistas como contragolpes provocados por la insinceridad y la falacia del obtuso reaccionarismo casticista. Frente a la autenticidad de lo natural, el preciosismo es ridículo; cuando se enfrenta a la rudeza del tradicionalismo cerrado e incomprensivo, su justificación es evidente, pues se convierte en un agente útil, corrosivo de la esterilizante y hueca inmovilidad. El adorno y la extravagancia retórica ayudan a combatir el conformismo y a romper la dura costra formada por el localismo; tanto en los hábitos mentales como en las formas expresivas.

Machado veía lo "nuevo" como obsesión colectiva que con frecuencia arrastra a los mejores espíritus. La novedad por la novedad no le interesaba nada, y en arte, lo actual, sólo por serlo, no atraía su interés. Inmerso en la corriente del tiempo, advertía lúcidamente la inanidad de los esfuerzos llevados a cabo por cuantos se empeñan en cabalgar la cresta de la ola, para representar de modo permanente papel de adelantados y renovadores. Eliminar lo caduco para dejar paso a la retornante primavera le parecía razonable y justo; empeñarse a toda costa en ser distinto se le antojaba error insigne. "Nueva sensibilidad —decía Mairena (XII)— es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar". Tenía razón: al hablar de "nueva sensibilidad" se alude simplemente a la sensibilidad capaz de aprehender los fenómenos, sucesos y matices de la época en que se vive, y según y cuando se viven. "Nueva sensibilidad" será, pues, sensibilidad a secas.

Al rechazar lo "actual" Machado quiere decir que rechaza lo del día, lo de moda, por contrario a lo duradero. En este punto sí se aleja de Juan Ramón que, en uno de sus aforismos dijo: "actualidad y moda son cosas muy diferentes y distintas", estableciendo una identidad entre actualidad y eternidad, según la cual sólo lo eterno será plenamente actual (de ahí la oposición, y no sólo diferencia, entre la moda, esencialmente transitoria, y lo que es de hoy por ser de siempre).

La diferencia entre ambos poetas es aquí más de palabras que de conceptos. Respecto a la hostilidad de Mairena hacia lo nuevo, los testimonio podrían multiplicarse: "de cada diez novedades que se intentan, más o menos flamantes, nueve suelen ser tonterías; la décima y última, que no es tontería, resulta, a última hora, de muy escasa novedad" (XXI). Si no me equivoco, de acuerdo con esta observación las aves "del *nuevo* gay-trinar" son, pues, las empecinadas en lograr el imposible de crear la nada, de inventar partiendo de cero, en vez de expresar lo natural del propio ser. El profesor apócrifo, al prevenir a sus alumnos contra la creencia de que "sólo es nuevo el traje que lleva todavía la etiqueta del sastre y es sólo un elegante quien así lo usa" (XXVIII), no dejaba de advertir cautamente: "no hay originalidad posible sin un poco de rebeldía contra el pasado". El instinto de la medida, respecto a la dosis y a las formas de esa rebeldía, lo ejercita espontáneamente el poeta.

Mairena creía posible una nueva sentimentalidad, basada en la trasmutación de valores y la emergencia de algunos capaces de inspirar

nuevos sentimientos. Rechazó siempre la posibilidad de una "lírica intelectual", considerándola "tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva", y la señaló —en diálogo con Jorge Meneses— como "hazaña de los epígonos del simbolismo francés", por quienes sentía escasa simpatía. La poesía de Mallarmé no debió interesarle mucho, y me pregunto si aceptaba como poesía los versos de Paul Valéry. La lírica machadiana expresa el sentir del corazón y se dirige al lector, entendiendo que no es difícil hacerle vibrar con igual tensión al contacto con un sentimiento auténtico expresado de modo directo y sencillo. Ramón de Zubiría en el capítulo V de su libro: *La poesía de Antonio Machado,* y Carlos Clavería en el excelente estudio: *Notas sobre la poética de Antonio Machado,* aportan más pormenores acerca del tema.

En la séptima estrofa del *Retrato* figura una confesión de singular interés:

> "Converso con el hombre que siempre va conmigo
> —quien habla solo espera hablar a Dios un día—"

La segunda de estas líneas plantea el problema de la supervivencia, indisolublemente ligado al de la existencia de Dios. Indirectamente dice Machado su esperanza en una y otra, contestando así a sus propias preguntas, a sus propias dudas, pero no afirmando sino insinuando lo que probablemente es expresión de un sentimiento más que de una creencia. Ya en *Galerías, Soledades y otros poemas* aparece "siempre buscando a Dios entre la niebla", y veamos si, como en los casos anteriores, las palabras de Mairena ilustran el verso de Machado.

En el primer capítulo del *Juan de Mairena,* dice éste, refiriéndose a la blasfemia del pueblo: "Dios, que lee en los corazones, ¿se dejará engañar? Antes perdona Él —no lo dudéis— la blasfemia proferida, que aquella otra hipócritamente guardada en el fondo del alma, o más hipócritamente todavía, trocada en oración". La mención de Dios parece indicar reconocimiento expreso de su existencia y por lo tanto creencia, pero el contexto en donde se inserta no trata en realidad del sentir o el pensar machadesco sino de la oposición entre dos actitudes (no compartida ninguna de ellas): la del pueblo dialogando rudamente con la divinidad, y la del hipócrita disimulando rencor y temor bajo la capa de resignación. Se describen dos comportamientos antitéticos frente a Dios, pero sin comprometerse, sin decir realmente nada personal acerca de Él.

Muy personales son, en cambio, otros fragmentos del mismo capítulo: "Dios existe o no existe. Cabe afirmarlo o negarlo, pero no *dudarlo.* —Eso es lo que usted cree". Se ha repetido infinitas veces que la fe está hecha de dudas, y el brevísimo dialoguillo declara una más tal proposición. Si Mairena es, según lo parece, el segundo de los interlocutores, no tanto se le reputaría agnóstico como, una de dos, creyente vacilante o, más verosímilmente, incrédulo de la credulidad y de la incredulidad. Señala la dificultad en que se encontraba para decidir de manera concluyente, conforme pueden hacerlo hombres de gran fe o incrédulos absolutos, y esa dificultad no es sólo suya, del viejo profesor provinciano, sino compartida por cuantos hombres se

debaten angustiosamente en busca de una respuesta que únicamente encontrarán, si la encuentran, dentro de sí. La pregunta en torno a Dios es, al mismo tiempo, la pregunta por nuestro destino y a menudo la razón y el corazón dan respuestas contradictorias.

Un paso más y a propósito del argumento ontológico o prueba de la existencia de Dios, sostiene Mairena (XIV) que no se trata de "una trivialidad que pueda ser refutada por el sentido común". La discusión se desarrolla en el nivel racional, oponiéndose creencia a creencia, la fe a la desconfianza, ideas a realidades, y de tal suerte no es posible llegar a una solución unánimemente aceptada. Lo racional va mostrando su incapacidad para resolver el problema. Frente al escepticismo aconsejaba Mairena (XVII) "una posición escéptica", y el ateísmo le parecía actitud individualista que impedía creer en el prójimo, "en la realidad absoluta de su reino" (XXXIII), por falta "de la visión o evidencia de lo otro"; cuando esa actitud fuese superada, —añadía— "estará Dios en puerta", "como objeto de comunión cordial que hace posible la fraterna comunidad humana".

Y en este mismo fragmento encuentro palabras decisivas: "es allí, en el corazón del hombre, donde se toca y se padece otra otredad divina, donde Dios se revela al descubrirse, simplemente al mirarnos, como un *tú de todos*, objeto de comunión amorosa, que de ningún modo puede ser un *alter ego* —la superfluidad no es pensable como atributo divino—, sino un *Tú que es Él*". Ese es el Dios buscado entre la niebla, entre brumas interiores, naturalmente, y nótese cómo se lo descubre en el corazón, en el diálogo consigo mismo previsto en el *Retrato;* por eso se anunciaba al autoconversador como posible interlocutor con Dios, dispuesto a encontrarlo en la contemplación y en la palabra. Aventura puramente espiritual hacia esa visión y confrontación suprema con el Creador, sugerida también en el admirable —unamuniano— final del poema *Iris de la noche.*

Como antes, Mairena precisa y aclara lo dicho por Machado: la esperanza se da en el hombre vuelto hacia sí mismo, en el ensimismado y mejor dispuesto a la "comunión amorosa" que, como dice el apócrifo refiriéndose a palabras de su maestro Abel Martín (XXXIX), no implica una metafísica panteísta sino una concepción finalista muy próxima a la cristiana. Esto sin olvidar cuanto el poeta y su maestro escribieron en verso y prosa sobre la nada y el gran cero, y recordando, por otra parte, que aquél no consideraba más verdaderas las creencias que las razones, sino "más persistentes, más tenaces, más duraderas" [2].

No sería difícil aportar otros textos corroboradores de la función interpretativa que cabe asignar a las prosas de Mairena respecto a los versos de Machado. Lo expuesto basta para demostrar lo entrañable de esa relación y testimonia, una vez más, sobre la unidad de la obra machadiana, trazada según líneas de fuerza que en lo sustancial no cambian desde el principio hasta el fin de la actividad creadora de su autor.

RICARDO GULLÓN

2 *Miscelánea apócrifa,* en "Hora de España", nº 12.

PARA UNAS OBRAS COMPLETAS DE ANTONIO MACHADO

En 1940 la "Editorial Séneca" lanzó una edición de Obras de Antonio Machado. Fue el primer intento de reunir la obra completa del poeta muerto en el exilio en 1939. El volumen está precedido de un admirable prólogo de José Bergamín. Emilio Prados cuidó la edición.

Bergamín sabía que la edición no era definitiva. "No apuramos con ello enteramente la obra del poeta. Algo pudiera todavía habérsenos escapado de inédito. No es esta que hacemos una edición con pretensiones definitivas".[1] No podía serlo. Después de 1940 se han encontrado otras publicaciones de Machado, desperdigadas, aquí y allá, por distintas revistas, difíciles de hallar entonces en México. Salieron a la luz pública cartas personales del poeta dirigidas a otros escritores, se hallaron papeles inéditos, se han recogido versos y artículos nunca recopilados por el autor... Todo esto, naturalmente falta en la edición de 1940. Sin embargo, por su clara disposición y por su fidelidad al propio criterio del poeta en cuanto al orden a seguir, la edición de "Séneca" sigue siendo el modelo para las futuras ediciones de la obra machadiana.

La Editorial Losada bajo la dirección de Guillermo de Torre, ha dado la obra de Machado casi en su totalidad, en varios volúmenes de la Colección Contemporánea.[2] Quedan, sin embargo, varios textos por incorporar.

En 1947 la Editorial Plenitud publicó un lujoso volumen de *Obras Completas de Antonio y Manuel Machado.*[3] Pronto tuvo que hacer una segunda edición, esta vez al cuidado de Heliodoro Carpintero. Por una serie de circunstancias --dificultades con los herederos, por ejemplo— algunos textos bien conocidos por el señor Carpintero, han tenido que quedar fuera.

Pero en España está además, y sobre todo, el problema de la censura, que no se limita a prohibir o mutilar ciertos escritos de actualidad: extiende su radio de acción hacia el pasado, y saca de circulación todo aquello que, directa o indirectamente pueda entenderse como crítica al Gobierno o a los intereses creados.

Por esto, gran parte de la obra machadiana, en prosa y en verso, es impublicable en la España actual. Lo es, por ejemplo un texto poco conocido, que vio la luz en *Alma Española*, con el título de *Trabajando para el porvenir.*[4] Texto corto, lleno de humor y sátira anticlerical, que termina con el siguiente párrafo:

1 *Obras*. México. Edit. Séneca, 1940.

2 *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1943, 275 p.; Juan de Mairena. *Sentencias denaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (2 volúmenes), Buenos Aires, Losada, 1943; Abel Martín. *Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias.* Buenos Aires, Losada 1943, 156 p.; *Los complementarios* (Prólogo de Guillermo de Torre), Buenos Aires, Losada, 1957.

3 Manuel y Antonio Machado. *Obras completas*. Madrid. Edit. Plenitud, 1947, 1, 336 p.

4 "Alma Española", Madrid, 20 de marzo de 1904, año II, n. 19, p. 14-15. Fue

"Y en esta tierra de vividores aborrecemos ya seriamente a los curas, porque ellos son los únicos que han logrado vivir. No es extraño. Ellos poseen las dos grandes virtudes de la vida; los dos grandes valores de que el maestro Galdós lo espera todo: la paciencia y la voluntad. Yo creo que en vez de aborrecerlos debiéramos imitarlos. Y si para eso nos falta voluntad, tengamos paciencia, que ellos acabarán por regenerarnos."

Y son impublicables, desde luego, todos sus escritos —prosa y verso— de la Guerra Civil.

Circunstancias claramente comprensibles han hecho que gran parte de las páginas escritas durante esos años se perdiesen. Algo, sin embargo, se salvó. Hoy contamos —además de todo lo publicado en "Hora de España" y recogido ya en 1940, en la Edición de Séneca— con los artículos de la "Vanguardia" de Barcelona, y una serie de conferencias, discursos, autógrafos... [5]

Pero, a juzgar por los testimonios de los que estuvieron cerca del poeta durante los años de guerra, todavía hay mucho que —si no del todo perdido— resulta muy difícil de localizar. Acaso imposible.

Hablándonos de la enorme actividad de don Antonio dice su hermano José:

"Y para que se vea hasta qué punto no dejaba de trabajar por la causa, basta saber que el último día que estuvo en Barcelona, 22 de enero de 1939, escribió un artículo que le habían pedido sobre el General Rojo.

Como se retardaban en ir a recogerlo, telefoneó él mismo para que enviasen por él. Una hora más tarde llegó un ciclista del Ministerio de Propaganda, para llevar aquel trabajo a su destino" [6].

En cuanto a la poesía de esos años creo, aunque nada puede asegurarse, que todo, o casi todo, se ha salvado. [7] Al menos lo publicado. No intento aquí discutir la discutida existencia, pérdida y posible reciente hallazgo de otros cuadernos inéditos que vendrían a aumentar el número de "Los Complementarios" ya publicados. Me refiero sólo a aquello que, en alguna ocasión, ha visto la luz pública.

José Machado hace referencia en los siguientes términos a un poema que, por lo visto fue muy popular en su momento y que, sin embargo, no pasó a ninguna de las ediciones de las poesías completas de don Antonio. Es el titulado *Alerta*, que más adelante transcribo:

"Otra tarde unos jóvenes entusiastas fueron a pedirle una poesía para su Asociación. Y entonces les escribió el magnífico himno titulado "¡Alerta!" que es de una vibrante emoción. De

reproducido por Geoffrey Ribbans: "Bulletin Hipanique", Bordeaux, 1957, LIX, p. 415.

5 Recogidos en buena parte por Guillermo de Torre en *Los Complementarios*.

6 José Machado: *Últimas Soledades del Poeta Antonio Machado*, Chile, 1959, (multigrafiado).

7 He reunido todas las que he podido hallar en mi libro *Poesías de Guerra de Antonio Machado* (inédito).

> esta admirable poesía se hicieron muchas reproducciones en ejemplares sueltos y también se publicó en el suplemento literario del Servicio Español de Información, que se publicaba por aquel entonces bajo la advocación del Ministerio de Propaganda, en Valencia. Desgraciadamente estas publicaciones se han perdido, pero queda la fundada esperanza de que acaso algún día se puedan encontrar algunos ejemplares de los que deben andar por ahí dispersos." [8]

No he podido hallar nada relacionado con esos "ejemplares sueltos" de que habla José Machado, ni con el suplemento literario del Servicio Español de Información. El poema sé que fue publicado en "Ayuda" en 1938. En "Repertorio Americano", en el mismo año. [9]

"Repertorio Americano", de Costa Rica, fue uno de los periódicos más al día durante la Guerra Civil. En sus páginas se conservan vivos aún todo el entusiasmo y toda la tragedia de aquellos años de lucha. Allí se quedaron no sólo éste, sino también otros escritos —prosa y verso— de Machado, como de muchos escritores del lado republicano.

"Ayuda" era el órgano de Socorro Obrero Español, la organización que se dedicaba a procurar auxilios a las familias de los presos políticos. En el Consejo de Redacción figuraban, entre otros, Rafael Alberti y María Teresa León. El escritor puertorriqueño Emilio Delgado, miembro también del Comité de Redacción de dicho órgano —y a quien debo la información anterior— me dijo, además, que otro conocido poema machadiano, el dedicado a la muerte de Federico García Lorca, se publicó en "Ayuda" por primera vez. Luego pasó inmediatamente a varias revistas, periódicos, y ediciones de poesías. Precisamente a instancias de Emilio Delgado, Machado envió a "Ayuda" ese poema.

Alerta —himno para las juventudes deportivas y militares, como el autor lo titula— es interesante no sólo para el especialista, sino para cualquier admirador de la poesía de Machado. Una vez más expresa don Antonio su fe y esperanza en el futuro, personificado como siempre, en el joven. En el joven que vela. En el que, con los ojos abiertos, está en camino de comenzar a vivir un presente que algunos jóvenes del pasado soñaran.

Es *Alerta* un canto entusiasmado, confiado, en medio de la guerra "—plena guerra"—. El entusiasmo no decae —por el contrario, aumenta— ante el cerco de circunstancias adversas que oprime con sus sombras a esta juventud que empieza a vivir.

Es un canto de vida y esperanza que se queda en el aire como un arco tendido hacia el futuro.

El poema es típicamente machadiano, tanto en su contenido como en sus formas expresivas. El tema —fe y esperanza en la juventud— es frecuente en toda la obra de Machado. Hay palabras, versos completos, que no podían haber sido escritos más que por don Antonio: "aguas frías", "viento helado", "y las ondas del viento entre las sierras"...

8 Opus cit., p. 93-94.

9 "Repertorio Americano", San José, Costa Rica, 1938, n. 21, p. 334. Es ésta la versión que reproduzco.

Ideas expresadas en la prosa de esa época, aparecen ahora puestas en verso:

En las encrucijadas del camino
crueles enemigos nos acechan:
dentro de casa la traición se esconde,
fuera de casa la codicia espera.
Vendida fue la puerta de los mares
y las ondas del viento entre las sierras...

Indudablemente, hay en el poema versos que no son de primera calidad, ya por su prosaísmo, ya por la abundancia en lugares comunes, como el lector podrá comprobar; mas, en cambio, momentos tales como "sólo la tierra en que se muere es nuestra", son del gran Machado. Lo mismo creo de los cuatro versos que cierran el poema.

Mas ahí está, en forma total, para que el lector lo juzgue por su cuenta.

ALERTA

Himno para las juventudes deportivas y militares

Día es de alerta, día
de plena vigilancia en plena guerra
todo día del año. ¡Ay del dormido,
del que cierra los ojos, del que ciega!

No basta despertar cuando amanece:
Hay que mirar al horizonte. ¡Alerta!

Los que bañáis los cuerpos juveniles
en las aguas más frías de la alberca,
y el pecho dais desnudo al viento helado
de la montaña, ¡alerta!
Alerta, deportistas y guerreros,
hoy es el día de la España vuestra.
Fortaleced los brazos,
agilizad las piernas,
los músculos despierten al combate,
cuando la sangre roja grita: ¡Alerta!
Alerta, el cuerpo vigoroso es santo,
sagrado el juego cuando el alma vela
y aprende el golpe recto
al pecho de la infamia, ¡alerta, alerta!
Alerta, amigos, porque el tiempo es malo,
el cielo se ennegrece, el mar se encrespa;
alerta al gobernalle,
al remo y a la vela;
patrón y marineros, todos de pie en la nave,
¡alerta, alerta!

En las encrucijadas del camino
crueles enemigos nos acechan:

dentro de casa la traición se esconde,
fuera de casa la codicia espera.
Vendida fue la puerta de los mares,
y las ondas del viento entre las sierras,
y el suelo que se labra,
y la arena del campo en que se juega,
y la roca en que yace el hierro duro;
sólo la tierra en que se muere es nuestra.

Alerta al sol que nace
y al rojo parto de la madre vieja.
Con el arco tendido hacia el mañana
hay que velar. ¡Alerta, alerta, alerta!

Con estos fuertes versos, termina el poema *Alerta,* que en una próxima edición de las obras de Antonio Machado, no puede quedar fuera.

AURORA DE ALBORNOZ

MÚLTIPLE RETRATO DE BOLÍVAR

Después de una minuciosa indagación en la vasta bibliografía bolivariana el historiador José Luis Busaniche pudo concluir antes de su muerte su *Bolívar visto por sus contemporáneos* [1]. Ponderable labor que nos brinda una visión amplia de la vida fantástica y tormentosa del Libertador, reflejada en el variable espejo de los testigos de la época —cartas y documentos, cronistas y memorialistas— que el recopilador comenta con información de especialista y mesurada objetividad. Con esos elementos ha compuesto un libro de interés fecundo para el aficionado y para el estudioso de la historia americana. Sus capítulos condensan en síntesis apretada o transcriben las páginas sustanciales de innumerables obras de acceso no siempre posible y nos permiten un contacto directo con la gran figura de Bolívar, tan honda y contradictoria, tan plena de humanidad y dramatismo.

El *pathos* romántico de la época surge de las vívidas escenas relatadas por los testigos más distintos, sea en la distorsión admirativa de los partidarios o en la diatriba aviesa de enemigos, como el mercenario Duccoudray-Holstein que se introdujo en las guerras de la indenpendencia en busca de oro y buena paga. Desfilan así a lo largo del volumen los más diversos puntos de vista, desde las opiniones de ese dudoso personaje hasta los conmilitones del gran triunfador, como O'Leary y O'Connor, pasando por Manuelita Sáenz, hasta llegar a los juicios que en distintas épocas de su vida emitió su émulo en la fama y su rival en la historia desde su lejano retiro de proscripto en Boulogne-sur-Mer o en Grand Bourg.

1. Fondo de Cultura Económica, *México,* 1960.

Lo que más impresiona en la sucesión de las escenas relatadas por gentes de tan distinto carácter y nivel mental, es el aura de grandeza que el Libertador imponía a su alrededor, a pesar de sus defectos y de lo primitivo del medio circundante. Desbordaba en los discursos y en los brindis, en las resoluciones heroicas, en los actos desesperados y tremendos que debió adoptar tantas veces, cuando la suerte de los pueblos se decidía en un rápido combate y la vida humana, la de cada cual y la colectiva, se jugaba cada minuto en forma total. Hay en la personalidad de Bolívar un formidable ímpetu romántico asentado en la fuerza de los gestos y en las cualidades de su oratoria de frase rotunda y de elocuencia directa, como no la tuvo quizá ningún otro de los grandes paladines de la libertad de América salvo José Martí. La agudeza y precisión de sus apotegmas y sus salidas hacen buena competencia al mismo Napoleón. No cabe duda de que el discípulo conocía muy bien al modelo y además había trasegado la gran retórica del tiempo desde Rousseau a Byron. De ahí que el ímpetu de los gestos, la grandiosidad de los proyectos y las palabras adecuadas podían suministrar a los oyentes la doble borrachera de la imaginación y del champagne, de magnífico y generoso consumo en los brindis de los triunfos. Como en el verso de Quevedo las médulas sabían arder gloriosamente.

El compilador transcribe valiosos documentos de las conversaciones diplomáticas de Bolívar con los distintos personajes que aparecen a lo largo de sus campañas, representantes o mensajeros de las grandes potencias de aquel entonces. Hay en ellos el esbozo de una política americana perspicaz y de alto vuelo, destinada a obtener y preservar la independencia y la libertad. Se insinúa desde el primer momento la idea de unidad federativa que trató de llevar al Congreso de Panamá. En los momentos cruciales interfieren los angustiosos peligros que amenazaron el destino de las débiles y nacientes repúblicas. A un capitán Malling, a quien mandó llamar a su despacho de Lima poco después de la batalla de Ayacucho, llegó a proponerle un acuerdo para organizar las bases de su apoyo a fin de sostener "el soberano que nos dé Inglaterra" (p. 166). La apertura diplomática importaba una maniobra preventiva para obtener la protección y garantía británicas contra una posible acción de la Santa Alianza y sus agentes —el gran cuco de la época. Podía temerse no el renovado apoyo a Fernando VII sino la perspectiva de una campaña imperialista impuesta por ciertos sectores de la monarquía borbónica en Francia. Aspiraciones que fueron reales y efectivas y al poco tiempo optaron por el norte de África y la invasión de Argelia y Túnez. Cabe señalar que en este caso el guerrero triunfante de 1825, ante una situación parecida, creía conveniente reiniciar el proyecto tan acerbamente criticado al general San Martín cuando éste lo insinuó en julio de 1822 en la entrevista de Guayaquil.

Tienen particular interés para nosotros las trascripciones y comentarios del historiador sobre el testimonio del general Alvarado respecto a los planes de Bolívar cuando la ocupación del Alto Perú por el mariscal Sucre. Este movimiento trascendental que significó la segregación de buena parte del Virreinato del Plata y la fundación de

Bolivia, espera todavía un estudio detallado y de conjunto desde nuestro punto de vista. Parece indudable que la opinión de Bolívar fue al principio favorable en cuanto al reconocimiento de los derechos de las *Provincias* —entonces tan desunidas— *del Sud.* Los acontecimientos, la dominante opinión altoperuana y la anarquía y debilidad de los gobiernos argentinos cambiaron el destino.

Los capítulos finales transportan al crepúsculo trágico del poder y de la vida del Libertador. Vio negada y deshecha su obra, hundidos sus proyectos. Desde el cenit de la gloria terminó por perderlo todo. Un historiador venezolano con la ilusión de conservar al héroe en el máximo de su fulguración exterior, llegó a opinar que debió haber muerto el día de recibir la noticia del triunfo de Ayacucho para no descender "lentamente como los astros en las regiones siderales hasta ocultarse en el horizonte de las aguas de Santa Marta", donde moría el 17 de diciembre de 1830.

Pero los dioses saben más que los historiadodes. Ese final ucrónico era menos humano y más débil en fuerza dramática que el real y verdadero. Uno de los rasgos admirables del carácter de Bolívar ha sido no sólo su capacidad para la gloria sino también para la desventura. Su biografía tiene el vigor trágico de las grandes novelas.

ROBERTO GARCÍA PINTO

SALUDO A BORGES [1]

Conocí a Borges hace la friolera de 35 años o más. Me lo presentó Ricardo Güiraldes. Eran los tiempos de *Proa*. Adelina y Ricardo me decían, pues no sólo cantaban las loas de Georgie: "¡Vieras qué encanto es la familia Borges!" Pronto tuve ocasión de comprobarlo. Entré en aquella casa donde reinaba la tantas veces madre de Borges, la sonriente Leonor, y donde crecían, no ya materialmente, sino espiritualmente, sus dos *enfants terribles,* pero mágicamente terribles, entendámonos, por su singularidad. Ambos a su manera, parecían caminar algunos centímetros por encima de la tierra que todos pisamos; "le plancher des vaches", así le llaman los franceses.

La primera, o una de las primeras veces que hablé con la casi niña de rostro angelical que se llamaba Norah, me preguntó: "¿Qué le gusta más, una rosa o un limón?" Vi en seguida el rosado de la rosa y amarillo del limón, porque probablemente la propia Norah los estaba viendo. Norah me los transmitió como una imagen televisada en colores, pero sin necesidad de los soles artificiales y las boas constrictor, medios sin los cuales no funciona la televisión vulgar y silvestre. Todo pasaba en el mundo de lo invisible, visible por instantes, y visible de una manera que hasta hoy no ha podido captar, ni nombrar la ciencia.

Así como Norah me transmitía (con preguntas que pueden parecer infantiles por ser exactamente lo contrario de un cliché) los colores rosado y amarillo de una seductora naturaleza muerta en que se juntaban la flor y la fruta, su hermano por su lado, me ha transmitido, como ha de haber transmitido a muchos otros (si no, no hubiera llegado el premio de Formentor) todo cuanto tocó con su palabra. Todo lo nuestro y lo que pasa por no ser nuestro y que yo, como él, siento tan nuestro como lo más nuestro.

Lo que de esta tierra, sin ir más lejos, ha conmovido al poeta en Georgie es lo mismo, en muchos casos, que nos ha conmovido a los habitantes de esta provincia, de esta capital y de sus alrededores. No

[1] Palabras pronunciadas el 24 de julio en la comida con que SUR celebró el Premio Internacional de los Editores.

se trata de lugares de suntuoso esplendor como el Iguazú o los lagos del Sur. Se trata de lugares modestos, como Adrogué. Lugares de los que se podrían decir lo que me dijo un gran *metteur en scène* de Colón: "Este decorado tiene que ser de un romanticismo modesto" El Adrogué de Borges para mí se llama San Isidro; y para otros, probablemente, Tigre, Olivos, Morón, Temperley, San Fernando, ¡Qué sé yo!

Ultimamente, alguien relacionado con la casa Philips Argentina me explicaba, a propósito de un proyecto que está en pie desde hace tres años para hacer *Son et Lumière* en la quinta de Pueyrredón (San Isidro), uno de los motivos de la demora de esa poderosa empresa holandesa para llevar a cabo el programa criollo. La casa Philips ha hecho *Son et Lumière* en lugares históricos como Versailles y el Partenón. Cuando mandaron a Holanda fotografías de la casa en que San Martín y Pueyrredón conferenciaron y planearon la titánica campaña de los Andes, les pareció que era una tapera (no sé cómo se dirá tapera en holandés). Por consiguiente, la pretensión de hacer con eso lo que se ha hecho en palacios reales y ruinas griegas resultaba grotesca. Claro que, desde el punto de vista europeo, tenían razón de espantarse. Fue necesario un gran despliegue de perseverancia y diplomacia para convencerlos de que América y Europa tienen, en ciertas cosas, otra escala de valores, y que la Argentina nuestra es un país sin castillos para sus héroes. Precisamente, el contraste que ofrece la modestia, incluso la pobreza de los lugares donde vivieron nuestros grandes hombres con la magnitud de sus hazañas, crea un ambiente especial que no podría dar Versailles con su magnificencia. Simplemente, es otra cosa.

Víctor Hugo que era un conocedor y consumidor de contrastes en su poesía, quiso que lo llevaran al cementerio en el *corbillard des pauvres*. Adivinaba que la pompa la crearía el contraste entre la multitud que lo acompañaría en su último recorrido de las calles de su París, y el pobre coche fúnebre en que iría su cajón. *Ombre et Lumière.*

Traigo esto a colación porque creo que Borges (sin parecerse en nada a Víctor Hugo, fuera de su condición de poeta) ha creado no sólo su "ombre et lumière" sino su *Son et Lumière*, sin ayuda de reflectores y bandas sonoras. En sus mejores páginas (no sé en verdad si las mejores, pero las que más me gustan), ha conseguido el milagro de convertir en palacios de las mil y una sugestiones poéticas nuestras taperas nacionales. Los patios, las baldosas, las esquinas rosadas o grises, las pobrecitas calles de suburbio con árboles devorados por los bichos canastos, la luz del poniente que ennoblece

hasta el peor empedrado y el charco más mal oliente, el barro que patrióticamente, supongo, llega a las veredas para recordarnos que la tierra es la gran riqueza argentina, todo, todo esto que si se presentara como material para una obra de arte sería rechazado ipso facto por cualquiera hipotética casa Philips de las letras; todo esto, en Borges se ha convertido en poemas que lo son de verdad. No en poemas que fingen ser poesía, como por desgracia abundan.

Cuando yo paseaba por uno de los patios del Buen Pastor, donde tendían la ropa de la cárcel, oía las campanas ya familiares de San Telmo y miraba los corredores y las viejas paredes anchas, miraba las sólidas rejas, miraba, como dijo Wilde en su balada de Reading Gaol:

That little tent of blue
Which prisoners call the sky,
And at every drifting cloud that went
With sails of silver by.

Pensaba entonces en el partido que Borges hubiera sacado de este espectáculo, el de una cárcel criolla, y sentía que no estuviera, por unas horas, en mi lugar. Sólo por unas horas... Yo no disponía, para estas cosas, del fijador que él tiene. Por eso sentía que se me iba a escapar lo que veía y sentía. Para que *eso* quedara en las páginas de un libro y que otros lo pudieran vivir como lo estaba viviendo yo, se necesitaba un poeta de la talla de Borges.

Cada lector le agradece al escritor el haber expresado lo que él, lector, no acierta a expresar. Y a fin de cuentas, el escritor que no llega a expresar *eso* que ansían decir los demás, fracasa en parte.

Borges, a pesar de ser él mismo quintaesencia de cultura y refinamiento, dice a veces exactamente lo que siente y piensa el *common reader,* de que habló Virginia Woolf.

Para sentir lo que Borges siente cuando piensa en su Adrogué, no se necesita saber latín, ni griego, ni sánscrito, ni siquiera el viejo anglo-sajón que Borges está actualmente estudiando, porque el estudio es su gran diversión. Al regalarnos Adrogué, Borges nos ha regalado muchos otros pueblitos. El que para cada uno de nosotros queda marcado con "nostálgicos amores", en esa cuarta dimensión que es la memoria.

El poema de Adrogué termina de esta manera:

Cómo pude perder aquel preciso
Orden de humildes y queridas cosas,
Inaccesibles hoy como las rosas
Que dio al primer Adán el Paraíso.

El antiguo estupor de la elegía
Me abruma cuando pienso en esa casa
Y no comprendo cómo el tiempo pasa,
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía.

Pero las rosas que al primer Adán dio el Paraíso no se han perdido porque hay otros Adanes, los poetas, que ven el mundo como si se terminara de crear unos minutos antes de que abrieran los ojos. Y el Borges de *El hacedor* lo sabe. Cuenta cómo Marino *vio* la rosa, en ciertas circunstancias. La vio como pudo verla Adán en el mismo Paraíso y sintió que estaba en la eternidad. Y en la eternidad estamos todos, los que pueden expresarse y los que no pueden; pero los que como Borges están dotados para eternizar lo visto, eternizarlo temporalmente, están en otra forma de eternidad también; una forma de eternidad terrena que es testimonio de la eternidad que a todo y a todos nos abarca.

Esta noche, Borges del premio de Formentor, donde viviste en tu juventud, soñando tal vez con glorias futuras (el menos dotado confunde su juventud con un glorioso porvenir) quiero saludarte en nombre de SUR, de los que fueron de SUR, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Jules Supervielle, Drieu la Rochelle, Amado Alonso, Ortega y Gasset, y de los que hoy son de SUR. En mi nombre propio quiero darte las gracias por haber cantado cosas tan humildes y subterráneamente mágicas como Adrogué. Tu obra tiene muchas facetas y muchos méritos, pero éste es el que quiero destacar. SUR no puede ofrecerte medallas, rosetas, títulos académicos. Te ofrece, simbólicamente, una rosa y un limón de Adrogué, cortados en San Isidro. SUR no conoce las artes de los prestidigitadores. Pero por ser amigo de los poetas ha aprendido que estos milagros son, en el mundo de los poetas, el pan nuestro de cada día.

VICTORIA OCAMPO

CINE

DIARIO DE UN CURA RURAL, de Robert Bresson

El 27 de mayo de 1961, con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires y del Cine Club Enfoques, se exhibió en el Teatro Sarmiento *Diario de un Cura Rural,* el film de Robert Bresson, basado en la obra homónima de Georges Bernanos.

Este espectáculo de tan singular jerarquía artística tuvo la adhesión de nutridas concurrencias en la sección de la tarde y de la noche, ésta última seguida de un debate.

La obra, y el film, relatan el drama de vocación y de conciencia del cura de Ambricourt, pequeña parroquia de la campiña francesa. El enfrentamiento del héroe de la historia con el medio ambiente —una clase social elevada encarnada por el conde y su familia, el cura de Torcy, el pueblo mismo, y todas las reacciones contradictorias entre el personaje y los factores antedichos—, proponen el conflicto que asume en manos de Bresson agudos perfiles dramáticos y morales, y que dicho realizador resuelve creando lo que hoy se considera no sólo una obra maestra, sino también itinerario de una escuela de cine, de la que participan realizadores tan importantes como Antonioni, por ejemplo.

Este film de Bresson tiene más de diez años de vida. Fue un fracaso comercial en su oportunidad. Se había proyectado en los cineclubs de todo el mundo. Sólo hace unos días, en un esfuerzo que honra al Cine Club Enfoques, pudo ser conocido por el público en su versión íntegra.

Este film es anticomercial gracias a una doble austeridad, diríamos: su tema y su ritmo cinematográfico.

El cura joven de Ambricourt, que comienza su carrera precisamente en la parroquia del mismo nombre, acomete su labor armado de una sola arma: la verdad de Dios. Esto es suficiente para él y no puede ser de otro modo. Su vocación es la verdad de Dios, y es inconcebible que al llevarla a la práctica pueda tergiversarse lo que la letra del Evangelio exige. No hay dos caminos para acercarse a Dios, no puede haber dobleces para vivir de acuerdo con la letra de Dios. Pero nuestro joven héroe está confundido. El camino no es tan recto, tan simple en este mundo. La duda trabaja dentro de él y crece en su corazón porque su sinceridad choca con el medio ambiente, tanto en el pueblo como en el cura de Torcy, otro símbolo magistral. ¿Tiene él la razón? Está en lo justo al pedir sólo lo que Dios pide? ¿Y además es su juventud, su ferviente vocación, lo

suficientemente fuerte para hacer frente a sus propias dudas, a su falta de experiencia, a las acechanzas del mundo que lo rodea, de este pequeño mundo mezquino?

El conflicto moral y psicológico no podía ser resuelto sino como lo hace Bresson, es decir, reflejando el alma del personaje, su lucha interior, mediante un austero y lento proceso de exposición, en su foto-drama que se interesa sólo por lo que hay dentro de su criatura —hasta en los personajes adyacentes que subrayan o convergen en el conflicto: el conde, la condesa que lamenta la pérdida de un hijo aislándose del mundo y culpando a Dios, la hija de éstos, la institutriz amante del conde, la tentación de Serafita—, y se ciñe estrictamente a la naturaleza del tema.

El curso de la narración es casi lineal. Bresson no se apoya en técnicas de montaje o de tomas que debe conocer a fondo sin duda. Tan sencillo es que sólo busca la ayuda del mismo *Diario* de Bernanos y la música de Grunewald. Quizás esta postura está en la razón misma de la lucha espiritual que propone el tema.

En *Un Condenado a Muerte se escapa,* el otro trabajo de Bresson conocido hace poco en Buenos Aires, los perfiles y la técnica eran semejantes: un joven casi adolescente, prisionero de guerra, se arriesga para conseguir su libertad. No es una libertad sólo física sino que el drama se instala, como en el caso del *Diario,* en un plano mucho más profundo, y Bresson lo desarrolla hasta sus últimas consecuencias.

El Cura de Ambricourt al morir se plantea el dilema. ¿Volvería a la libertad de elegir? No duda, no duda en elegir hasta el amor de una mujer si fuera necesario para vivir en libertad.

El reparto es completamente desconocido, salvo el Dr. Delbende, encarnado por Balpetre.

Este film olvidado y buscado sólo por los que aman el cine, obtuvo los siguientes premios: Premio Louis Delluc 1951, Gran Premio del Cine Francés, Gran Premio Internacional, Premio de la Crítica Italiana, Premio de la O.C.I.C., Premio Referendum de la F.C.C.

La versión castellana es del Cine Club Enfoques, que con excelente criterio decidió transcribirla en su integridad, aun a riesgo de que el público perdiese parte del mismo por la frondosidad de los diálogos.

Previamente se proyectó el hermoso corto metraje *La Rose et le Resedá,* versión del poema de Aragon dicho por Barrault.

VALENTÍN FERNANDO

TEATRO

FIN DE PARTIDA, de Samuel Beckett

Se ha dicho que la originalidad de Beckett reside en la capacidad de transformar algunos interrogantes metafísicos en situaciones sombríamente ridículas, trocando la tragedia en farsa. Se ha dicho también que dirige sus burlas al existencialismo, mientras que sostenedores de

esta filosofía consideran a las obras de Beckett como la versión dramática de sus propias inquietudes. De todos modos, lo que realmente importa, lo que constituyó la clave del inesperado éxito que en 1953 alcanzó *Esperando a Godot* es el lenguaje escénico de Beckett —en el que las palabras brotan en torno de situaciones aparentemente absurdas— pues responden a una especie de lógica de los seres que no han alcanzado un nivel racional y se agitan en una logorrea que les da la sensación de existir; y en el que el movimiento y los objetos que aparecen en escena cobran un sobresaliente valor significativo y están señalados por el autor con una precisión que es otra cifra de su importancia. Mediante tales elementos, Beckett apunta a una realidad que no es por cierto la directamente tangible y visible, pero tampoco se remonta a un orden fantástico, sino que penetra en un estrato de la realidad más profunda del hombre, que trata de verter en imágenes escénicas. No es una realidad de índole psicológica abismada en buceos psicoanalíticos, sino una descripción honda de la situación del hombre en el mundo, según la ve el autor, una singular radiografía de su carácter menesteroso, que en ciertas ocasiones contrasta ridículamente con sus arrestos de mando, de sojuzgamiento de otros hombres.

En *Fin de partida* ni se espera a ningún Godot ni se disfruta del aire libre. Los personajes están encerrados en una habitación con dos altas ventanas —una que da al mar y otra que da a la tierra— rodeados de paredes. El encierro se acentúa porque los dos viejos viven en sendos tachos de basura, el ciego Hamm está tullido y sujeto a una silla, y Clov, el sirviente rengo, que es el único que puede trajinar por el cuarto, carece de voluntad y obedece ciegamente a su amo. Ellos conforman la atmósfera torvamente trágica de esta piedra de "pensar siniestro", en que la muerte se hace más sombría con rasgos de menoscabo físico en los seres y de fealdad en los objetos. El mundo configurado por Beckett es tremendo, incluso demasiado, y apenas deja intersticios para celebrar las salidas risibles, con un fondo negrísimo siempre, con que algunos de sus personajes parecen confirmar lo que dice Hamm, que "nada es más divertido que la desgracia". De todos modos la pieza es menos eficaz que las que se han dado aquí anteriormente: la acción imprecisa se pierde en un discurso desconcertante que dura dos horas. La tensión dramática decrece y el clima trágico se pierde. Hay algunas palabras y se indican algunos gestos que movieron a la Municipalidad a prohibir su representación. Julio Castronuovo, que el año pasado ofreció una excelente versión del mimodrama *Acto sin palabras,* también de Beckett, dirigió la pieza con precisión, cuidando el aparato y el movimiento escénico.

Las funciones tuvieron lugar en el Teatro Larrañaga.

JORGE CRUZ

EL CARTERO DEL REY, de Tagore

Con motivo del centenario del nacimiento de Rabindranath Tagore, la Comedia Nacional representó *El cartero del rey,* en una jornada en

que la voz del poeta bengalí se escuchó a través de dicho poema dramático y de diversas composiciones de *Gitanjali.*

Victoria Ocampo, que previamente trazó una animada semblanza de Tagore y recitó con fervor las versiones de André Gide, explicó las circunstancias de la composición de *El cartero del rey,* redactado en la misma época de *Gitanjali,* dos de cuyos poemas, el 44 y el 50 son una prefiguración del drama. Fue escrito para ser representado en la escuela de Santiniketán fundada por Tagore. Su forma dramática es simple y escaso su movimiento; en realidad es el poema de Amal, su protagonista, que acodado a su ventana sueña con la libertad; es la efusión lírica de un niño, y los demás personajes no hacen más que provocarla y estimularla sin apartarse de su segundo plano. El único que —aun sin aparecer— deja sentir su fascinante proximidad, es el Rey, cuyo mensajero trae al pequeño una carta de paz eterna.

Amal se ha dormido para las cosas de la tierra. Despertará solamente cuando el Rey llegue y lo llame.

La dificultad mayor de la puesta en escena consistía en dar consistencia escénica a un drama ingrávido, sin "climax", sin intriga, que pende únicamente de sus aladas palabras. Había que crear el contorno visual de estas palabras para hacerlas más netas, más hermosas. Puede decirse que la versión de la Comedia Nacional lo logró con la interpretación del niño Oscar Orlegui, con la acertada escenografía de José Varona, inspirada en pinturas indias, y la puesta en escena precisa de Tito Cāpobianco.

J. C.

EL RHINOCÉROS, de Barrault

Del breve y limitado repertorio con que el ahora "Théâtre de France" se presentó en varios países sudamericanos, un repertorio insistentemente de comedia que, según Barrault, aspiraba a exaltar la "joie", sobresalieron como puntos de culminación *Les fausses confidences* de Marivaux, como admirable ejemplo de ajuste interpretativo, y *Rhinocéros,* presentada como novedad absoluta en Buenos Aires por la compañía que la estrenó en París y cuando la pieza triunfa en varios escenarios prestigiosos del mundo.

Rhinocéros marcaría, luego del "vanguardismo" total, una segunda época, en que el antiteatro de Ionesco se habría convertido en teatro, es decir se habría acercado al tipo más común y aceptado de teatro. En la superficie, esta pieza nos muestra la misma complacencia del Ionesco primero en los juegos de palabras y de situaciones (por ejemplo, las conversaciones paralelas de Bérenger, el protagonista, y Jean y del Lógico y el Viejo Señor en el primer acto), y en la comicidad lograda mediante el absurdo o los recursos "clownescos". Claro que en este caso se trata de una obra en tres actos, una obra de duración normal y dividida según un hábito tradicional. La duración de la intensidad de los malabarismos verbales o escénicos que caracterizan

las "anticomedias" es breve, de modo que para sostener esa intensidad en la construcción teatral hay ya en *Rhinocéros* una organización, una progresión e incluso un significado. En los cuatro cuadros en que Ionesco ha dividido su pieza (dos forman un acto) hay un principio organizador que se traduce en la progresión del tema del rinoceronte. En el primero, uno o dos rinocerontes pasan a lo lejos; en el segundo llegan casi hasta la oficina; en el tercero un personaje se convierte en rinoceronte ante el público, mientras que en el cuarto todos, menos Bérenger, se han sumado a la tropa paquidérmica. Según hemos dicho, la pieza sugiere también un significado. En líneas generales apunta a la exaltación del individuo frente a la masa. Ionesco declaró haber elegido el rinoceronte porque es el animal más feo, estúpido y feroz. La pieza fue inspirada por la invasión nazi a Rumania, y por eso ha tenido una gran repercusión en Alemania, que la vio como sátira antitotalitaria, como una alegoría de la imposición del nazismo. Pero no hay que dar a esto un significado estrecho ni olvidar lo que hay de ambiguo en la pretendida tesis de la obra. Tratándose de Ionesco, más que afanarse en la búsqueda de un significado preciso conviene librarse a su superficie. Por otro lado, la parte más débil de la obra nos parece precisamente la final, por lo menos en la versión de Barrault, en que luego que todo ha transcurrido en un plano de comedia "reidera", el protagonista se yergue de pronto como el hombre que no capitula en su condición humana, como el único y último hombre. Quizá en esta ruptura entre el final y el resto de la pieza radique el error más notable en la dirección y la interpretación de Barrault, que en los aspectos que podrían llamarse más técnicos realizó una labor magnífica. Barrault se ha inclinado francamente hacia lo cómico, en perjuicio de la hondura que la pieza posee indudablemente y que debería equilibrarse con el aspecto más superficial.

J. C.

ENTREVISTA A JEAN-LOUIS BARRAULT

Cronista: — Mr. Barrault: ¿la interpretación cómica que usted dio a *Rhinocéros* fue idea suya o fue hecha con el visto bueno de Ionesco? Mucha gente opina que quizás el *humour* está fuera de lugar, ya que *Rhinocéros* no es una farsa sino más bien el torvo retrato de una sociedad que se maneja con *clichés*. ¿Qué lo hizo a usted presentar ese retrato cómico?

Barrault: — Mi propia intuición.

—¿De modo que Ionesco no lo aprobó?

—No he dicho eso. En realidad, aprobó todo lo que hice, o por lo menos mi interpretación básica. En cuanto a la interpretación cómica, creo que estaba totalmente justificada, a pesar del diálogo lleno de lugares comunes, o quizás a causa de eso. Si se hubiesen pronunciado esas palabras con gran seriedad hubiese resultado ridículo. Y las palabras no conducen a ese fin.

—Entonces usted admite que las palabras no son originariamente cómicas.

—Por supuesto que no. Pero son intencionalmente no-cómicas. Ionesco es, por encima de todo, extraordinariamente concienzudo. Es decir, es cabalmente conciente de todo lo que hace. Repito, a pesar del diálogo, aunque fuese bastante trágico, sentí que se justificaba hacer reír al público.

—¿Pero no cree usted que hacernos reír dos minutos antes del dramático y heroico final es forzar un poco las cosas?

—¿Y Charlie Chaplin? ¿Y Kafka? Hay en realidad dos maneras de interpretar *Rhinocéros.* Está la versión alemana, que es extremadamente seria, quizás un poco pesada. Muy eslava. Y luego está el *Rhinocéros* francés. ¿Se dio cuenta usted de que en mi versión aún había sol en la escena? El lenguaje era deliberadamente vulgar, pero sin embargo ciertas situaciones eran realmente graciosas, y como me parecieron graciosas, era mi deber comunicar esa comicidad al público. La mente latina no puede dejar de ver la parte más liviana aun de la situación más seria. Y usted debe de recordar que Ionesco es un rumano criado en Francia. Y Rumania es un país latino colocado en medio de países eslavos, con *humour* eslavo. Por sombríos que nos pongamos, no podemos dejar de ver el sol o de recordar que existe. Y tal vez esa risa ante circunstancias trágicas fluye de una fuente mucho más profunda de lo que podríamos suponer.

—Sé lo que usted quiere decir. Tengo una amiga en Buenos Aires que fue llevada a operar de urgencia. El médico —una de esas personas que quieren "la verdad por encima de todo"— intentó dos veces decirle que quizás no sobreviviera a la operación. Fue recibido con bromas. "Cree que es un chiste" —gritó el médico, exasperado. Y así, realmente, lo creía la enferma, que todavía está viva.

—Sí, siempre hay lugar para la risa. En realidad, podría decir honestamente que toda mi vida ha sido, y todavía lo es, una búsqueda de la alegría. Repito la frase porque es importante: una búsqueda de la alegría.

—Dígame, Mr. Barrault, ¿opina usted que Ionesco se ha identificado con Bérenger?

—Clara y enfáticamente. Hasta en los más ínfimos detalles. Bérenger es un gran bebedor. Ionesco lo es. Me ha confiado que teme al mundo y por eso bebe. Pero volvamos a su identificación con Bérenger. Hasta tal punto existe, que ahora está escribiendo otra pieza cuyo héroe es Bérenger, y en dicha pieza, Bérenger debe morir. Bueno, está tan identificado que no puede terminar de escribirla, por miedo de morir. ¿Recuerda una de las frases de Bérenger al principio de la pieza: "No me puedo acostumbrar a este mundo"? Bueno, el mismo Ionesco ha dicho: "Nunca he podido acostumbrarme a la existencia, ni a la del mundo, ni a la de los otros, y por supuesto, ni a la mía." Es una dolorosa confesión.

—¿Cuál es la solución de Ionesco?

—Solución es una palabra demasiado abstracta y tal vez demasiado fuerte para un poeta. Como le dije hace unos minutos, Ionesco es

extremadamente concienzudo. Terriblemente concienzudo. Y para serlo tanto, se debe ser objetivo. Ionesco observa. Describe, y luego se recuesta en su sillón, rehusando actuar como juez y dejando que lo hagan los intelectuales. No hay duda que no está de acuerdo con el mundo. No es una persona sana. Ionesco está enfermo. Pero es mucho más que una enfermedad física o mental. Es una enfermedad deliberada, consciente. Casi una elección. Ionesco ha elegido, artísticamente, estar enfermo. No puede soportar la normalidad de los otros, y como sus reacciones no son las del animal sano y normal, las llamamos enfermedad de desasosiego. Acaso lo que le ocurre a Ionesco es que está demasiado sano en un mundo enfermo, y ve las cosas demasiado clara, demasiado profundamente.

—En sus primeras piezas presentaba la orgía destructiva como la única respuesta a la existencia. Esto significaría que su mensaje podría definirse como anarquismo antiburgués. Pero en *Rhinocéros* queda Bérenger que sobrevive al colapso general que desemboca en frenesí irracional, para usar los términos del suplemento literario del *Times*. Pero es un humanismo muy frágil el que se presenta como respuesta para todo.

—Sí, es frágil porque, como he dicho Ionesco es un poeta, y es inescrupulosamente honesto. Es un poeta porque para él no siempre las cosas encajan entre sí como para hacer con ellas un paquete fácil de trasportar. Y es honesto porque aún no ha encontrado la solución para sí mismo. Pero esto no le importa, porque su deber no es dictar sentencia, sino presentar la situación tal cual la ve.

—¿Pero no dijo usted que estaba enfermo y veía el mundo como a través de anteojos ahumados?

—Es cierto, pero tiene sus momentos de lucidez, que son por supuesto los momentos en que escribe. Los intelectuales se lamentan y dicen que echan de menos sus primeras piezas de un acto, y que *Rhinocéros* es demasiado convencional. Están tan metidos dentro de su propia nube gris que no se dan cuenta de que las primeras obras de Ionesco eran como acuarelas y que sólo ahora está empezando a hacer pintura al óleo. Si Ionesco es o ha sido de vanguardia, no ha sido deliberadamente, sino porque le pusieron esa etiqueta. Es admirable porque se niega a permanecer estático: sigue su propio instinto artístico y no categorías exteriores. Creo que en realidad, el trabajo de Ionesco acaba de empezar. Yo, como hombre que trabajo con las manos quizás más que con la cabeza, puedo ver el ajuste, lo "acertado" de *Rhinocéros*. No hay cabos sueltos, y el hombre que lo escribió no es un intelectual de mirada distraída. Es un astuto artesano con un profundo conocimiento de su medio, que creo que es lo que todo artífice debe tener.

—Volviendo a la frase de Ionesco que usted citó, en que dice que no puede acostumbrarse a la existencia. ¿No está muy relacionada con el Surrealismo?

—El teatro de Ionesco deriva del Surrealismo. Es una sistemática (recuerde que dije que era un artífice muy astuto) destrucción del lugar común, porque el lugar común es precisamente lo que es falso,

es una capa de falsedad consabida que esconde la perpetua novedad del horror de la vida.

—Nuevamente su miedo.

—Sí. Como le dije, esa es la razón por la cual bebe. Le proporciona un escape de la subyacente vacuidad y desamparo que ve a su alrededor. Supongo que es su forma de buscar la felicidad.

—Con respecto al lenguaje, he notado que el habla de Bérenger es menos segura, menos estereotipada, menos dogmática.

—Sí, también eso ha sido hecho a propósito. En la pieza, todos los personajes son personajes-tipos. Todos son muy parecidos a la gente que conocemos, y todos hablan como gente que conocemos. Y porque son tan irreflexivos, porque carecen de base real, pueden hablar con tanta seguridad. Pero, y este es un punto muy sutil que no siempre es advertido, su seguridad se manifiesta en los peores *clichés*.

—Sí, noté eso cuando en la escena final, el compañero de oficina pronuncia muy alto: "No juzgues para no ser juzgado".

—Exactamente. Es una frase nauseabunda. Slogans. La pieza está llena de slogans de la segunda guerra mundial. Palabras vacías. La seguridad es pura apariencia. Seguridad aparente, porque fíjese que a pesar de toda su seguridad, todos esos personajes sucumben, uno por uno, al deseo de transformarse en rinocerontes. Es porque en la profunda realidad son personajes débiles, inseguros, blanduzcos. Son pura charla. No tienen base real, es como si estuviesen edificados sobre agua. Son como huellas en la arena. La primera ola los borra. Al principio mantienen algo de su antigua personalidad después de haber sido convertidos en rinocerontes. Pero como esa personalidad no era real, pronto se esfuma y en un breve lapso quedan reducidos a bestias. A rinocerontes sin la menor traza de personalidad o individualidad. Sólo Bérenger, que parecía el menos seguro de todos ellos mantiene su integridad básica, moderada, en medio del colapso general, que desemboca en frenesí irracional.

—Sí, pero hacia el final vacila. Dice que le gustaría ser como los demás. Se pasa la mano por la frente con la esperanza de encontrarse un cuerno, pero no encuentra nada.

—Es un gesto simbólico muy hermoso. El carácter de Bérenger, como el de casi todos nosotros, está hecho de más de un elemento. Hay una dualidad en su ser. Por lo tanto, cuando su parte más trivial, la menos real, quiere ser como los otros, su ser más profundo, más real no lo permite. De ahí la imposibilidad de que le crezca un cuerno. Es la afirmación del ser auténtico. E insisto: la actitud de Bérenger no es una solución, sino más bien una confesión, como Ionesco ha dicho de su teatro. Si fuese una solución, no habría necesidad de seguir escribiendo, especialmente con Bérenger como personaje. Pero como le he dicho, Ionesco está trabajando aún en una tercera pieza en la que Bérenger es el héroe. De modo que es obvio que no ha dado la respuesta, por lo menos no irrevocablemente. Ionesco es joven todavía, todavía está creciendo; no sería honesto confinarlo a lo que el público cree que él debería pensar. Además, Ionesco es antirracionalista. Sólo

que lo es en la tradición clásica de Aristófanes y Molière en el sentido de que trata de dar forma racional a su irracionalismo.

—Recuerdo una frase del suplemento literario del *Times*, que dice: "En la medida en que Ionesco es freudiano es racionalista, ya que la teoría freudiana es, por definición, la comprensión racional de lo irracional".

—No se puede ser artista hasta el extremo de excluir el arte.

—No comprendo.

—Quiero decir que, aunque el artista está definitivamente fuera de tono con respecto a su época, debe ser lo suficientemente conciente de lo que está ocurriendo como para hacer poesía. Si fuese un artista puro, no podría haber comunicación con el mundo que lo rodea. No puedo dejar de repetir que Ionesco es un hábil artesano. ¿Se ha dado cuenta usted de que la pieza comienza con un elenco muy numeroso, y gradualmente, como un cono, llega a un vértice hasta que queda sólo una persona? ¿Y se ha dado cuenta de que paralelamente a este desarrollo hay un paulatino eclipsamiento del sentido cómico? Fíjese que la primera escena es principalmente una farsa, con muy poco de drama serio. A medida que la pieza continúa, la proporción se va invirtiendo hasta que al final hay 90% de drama serio y 10% de farsa. Ese es el trabajo de un hombre de teatro extraordinariamente hábil, además de poeta. No olvide que una pieza teatral es un todo orgánico y hay que leerla como tal. Tomadas individualmente, las frases son por cierto prosaicas y antipoéticas. Pero tomadas como un todo, se puede advertir la poesía que hay en ellas. La poesía no consiste solamente en frases bonitas y asombrosas imágenes y metáforas. Es a menudo el resultado de un estado de ánimo, que es exactamente lo que ha logrado *Rhinocéros*.

—Una última pregunta, Mr. Barrault: En la segunda escena vemos la transformación de Jean en rinoceronte ante nuestros propios ojos. ¿Le parece que eso está bien?

—Estoy de acuerdo con usted. A mí no me gusta. Y en realidad, traté de mostrar lo menos posible de eso haciendo que se fuese al cuarto de baño.

—Sí, pero ¿por qué no hacer que toda la transformación ocurriera fuera de la vista del público?

—Porque sería demasiado largo. Es necesario que esté a la vista lo más posible. En realidad, creo que aun como está, pasa demasiado tiempo en el cuarto de baño. Quiero decir que es excesivamente largo.

—¿Por qué?

—Porque el público espera ver algo cada vez que sale. Esa es la causa por la que tuve que ponerle un cuerno, aunque hubiese querido no hacerlo. Habría preferido que representara simbólicamente un rinoceronte, por medio de gestos, más que por medio de elementos teatrales, lo que es demasiado grueso.

—Eso era lo que yo pensaba. Piense en la belleza de las piezas Noh, o del drama de Yeats, en los que no hay escenografía de ninguna clase. Sólo la melodía de los versos y unos pocos gestos. Eso es el verdadero teatro.

—Bueno, usted ha tocado mi tema favorito. El drama no "represen-

tacional", como se lo encuentra en los griegos y especialmente en el Noh japonés, que son tan sutiles en sus gestos simbólicos, y que dan tan amplio campo al verdadero actor-artista. Éste ha sido siempre mi sueño, hacer algo de esa clase, pero traducido al lenguaje occidental. Pero desgraciadamente hay pocos actores dispuestos a dedicarse tan íntegramente como ese tipo de teatro exige. Recuerdo una pieza de Claudel inspirada en el simbolismo oriental. La opinión del público fue totalmente negativa. Supongo que no están acostumbrados a ese teatro. O quizás el grueso del público, y aun el público seleccionado, son más burgueses de lo que pensamos. ¡Pero la belleza, la magnífica auteridad, la desnuda belleza del drama japonés! Por ejemplo, como despliegan un abanico, que representa la mente: lo despliegan con lentitud, imperceptiblemente, con la expresión profundamente concentrada, mientras el coro describe con cantos poéticos cada movimiento.

(Aquí Barrault me hizo una demostración del ritual del abanico. Verlo tan íntegra y cabalmente entregado a algo que ama, respeta y conoce constituyó una experiencia que nunca olvidaré.)

Lo último que le oí decir a Barrault en el momento en que se iba fue: "El poeta está en contacto con la tierra a través de los talones".

JEFF MASSON

Montevideo, junio de 1961.

ARTES PLASTICAS

CRíTICA OPTIMISTA

La temporada de artes plásticas en Buenos Aires empezó en abril. Por lo menos en ese mes se inauguraron algunas exposiciones que debían ser atendidas por la crítica. Y en casi todos los casos tocó a los pintores y escultores jóvenes abrir el fuego.

Además, en abril se inauguró una nueva galería llamada El Pórtico, resultado de la fusión de las galerías Libertad y Yumar, ambas de trayectoria breve, caracterizada por un buen nivel de calidad, pero de poco eco en el ambiente en primer lugar, casi seguro, por su ubicación fuera de zona. Florida sigue siendo la calle obligada. Allí también se trasladó la galería Rubbers después de varios años de actuación en Talcahuano al mil.

Las primeras manifestaciones del recomienzo de temporada reavivaron también las discusiones sobre la pintura. Pocos elogios, muchas censuras y murmuraciones. Otra vez se desconfía de los *marchands*, los críticos y los artistas. Vuelve el tema de los advenedizos, los atrevidos que encontraron en el informalismo el medio fácil para engañar y lucrar, el olvido de los valores consagrados, etcétera.

Todo lo cual, en el fondo, es bastante cansador, poco simpático y nada eficaz para favorecer a los posibles valores, que son pocos por supuesto, y siempre surgen —como es bien sabido— acompañados, imitados y mimetizados por una multitud de figuras secundarias.

Hay que permitir que estas figuras secundarias y hasta los macaneadores tengan su papel en el movimiento artístico (como en todos los movimientos). Ayudan a establecer los niveles, mantienen vivo el interés, difunden las formas nuevas como altoparlantes.

Es claro que sólo permanecerá lo bueno, pero para comprobarlo se necesita tiempo. La producción artística, considerada en su totalidad y al filo de cada día no se halla decantada.

Algunos críticos, aun sin presumir de infalibles, descubren aquí y allá lo bueno de entrada y lo dicen. Entonces salta la desconfianza del público: "¿cuánto le habrá pagado por el elogio?".

La actitud verdaderamente negativa es la del pesimista. Según él, un pintor de la generación del 30 que no se ha "modernizado" y sigue expresándose con el lenguaje de la escuela de París, es un estancado, una especie de cadáver. Pero si el mismo pintor intenta explorar las experiencias contemporáneas, entonces es un desesperado.

En uno y otro caso sería más sensato comprobar si ese artista transmite algo con el lenguaje del 30 o con el de nuestros días.

El pesimista se da en todas las edades y condiciones y uno de sus temas favoritos es el dinero. Así lo oímos afirmar "la pintura es el gran negocio en Buenos Aires".

¿Y qué hay con eso? ¿Es lamentable?

Ante todo, no es exacto afirmar que la pintura en Buenos Aires es un buen negocio. Por lo menos no lo es para todos. Todavía sobreviven galerías de arte que padecen penurias económicas y artistas que no pueden pagar sus gastos necesarios con la venta de sus obras. Estos deben dedicar la mayor parte de su tiempo a un empleo que poco o nada tiene que ver con su vocación y con dolor ven pasar sus mejores años sin poderse dedicar por entero a desarrollarla.

Pero aun el hecho aislado (o repetido) de que una galería progresa porque está dirigida por un excelente *marchand* o un artista logra vender caros sus primeros trabajos, no es motivo para defender el tema de la "prostitución del arte", "el arribismo de los más jóvenes" o "la falta de escrúpulos de los comerciantes".

No está reñida la honestidad personal del comerciante ni siquiera con la venta de los productos de calidad inferior. No hablo de comestibles naturalmente sino de cuadros y esculturas. Si un señor tonto y de mal gusto quiere pagar mucho dinero por una obra que no vale nada, no se exigirá que el vendedor lo desaconseje. Hay en Buenos Aires lugares donde lo mismo se vende una mesa aproximadamente Luis XVI que un ridículo paisaje "al óleo". Y los "clientes" quedan muy satisfechos. ¿A quién habría que censurar más, al que compra o al que vende?

Se dirá que es poco serio dejar a los "pobres" compradores de cosas artísticas en la ignorancia, que la crítica tiene que orientar y colaborar en la depuración del gusto.

Sería deseable. No faltan críticos que hasta se empeñan en esa dura tarea pedagógica. Pero aun suponiendo la existencia de un equipo de críticos eminentes en cuanto a capacidad, "libertad" y

"honestidad", no se puede esperar que su acción sea muy eficaz, porque, en definitiva, para conseguir que los amantes del arte amen las cosas buenas y no las malas habría que imponerse por la fuerza...

Conozco a muy pocas personas que dicen (en confianza) "como yo no entiendo de arte me hago asesorar por fulano", pero nunca encontré a nadie que diga "como yo tengo muy mal gusto, cuando quiero comprar un cuadro le pregunto a fulano cuál le gusta a él y lo compro".

En fin, hay múltiples categorías de público y de compradores y en una ciudad como la nuestra no es demasiado poco que existan tres o cuatro colecciones privadas de gran valor. Y existen.

No es por el lado del dinero y el éxito comercial por donde corre peligro el arte argentino (además el arte no corre más peligro que el mundo). En todo caso peligraría si durante años y años no surgiera entre los millares de artistas que exponen, son premiados y venden o no venden, uno o dos de talento. Mas no es así. En las pocas semanas que lleva la temporada 1961 aparecieron o reaparecieron esos artistas que nos permiten afirmar que el talento puede soportar el espaldarazo de un premio o la resonancia de una exposición.

Y para que esta alusión no se diluya en el anonimato daré algunos nombres de pintores o escultures que ya expusieron este año en Buenos Aires, en el interior o en el extranjero, entre los cuales es fácil señalar al trabajador serio, al joven verdaderamente prometedor o al autor de indiscutible talento. Sólo en dos meses contamos a Vicente Forte (exposición en Brasil), Ramón Gómez Cornet y Leónidas Gambartes (exposición en Santa Fe); Leopoldo Torres Agüero (exposición en Japón); Ernesto Deira, Juan Carlos Badaracco, Rómulo Macció, Juan Del Prete, Juan A. Ballester Peña, Luis Felipe Noé, Ludovico Casagrande, César T. Miranda, Aldo Papparella, Norberto Berdía, Josefina Miguens, Antonio Seguí, Roberto Matiello, Delia Puzzovio y dos o tres más. "Tocados" o no por el éxito hay en ellos efectivos valores. ¿No es algo para un principio de temporada?

HUGO PARPAGNOLI

QUINCE AÑOS DE PERCEPTISMO

Al mismo tiempo que la exposición titulada *Quince años de Perceptismo* que ocupó todo el primer piso del Museo Municipal de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe, se desarrolló en el mismo lugar un cursillo de tres conferencias sobre el tema de la muestra, que estuvieron a cargo de Raúl Lozza, creador del perceptismo y de Abraham Haber, su teorizador de la primera hora.

La colección de obras de Lozza —fechadas desde 1945 hasta hoy— y las conferencias tuvieron por resultado inmediato informar a un amplio sector de público santafecino acerca de la interpretación del "objeto" perceptista que cuenta con escasa bibliografía, casi toda agotada. Lozza fundó la revista que lleva el nombre de su propio ismo y que sostuvo con carácter teórico y polémico la correspondien-

te teoría en 1950. Aparecieron siete números y en 1953 se interrumpió su venta.

Pero la actual producción plástica de Lozza y sus esperanzas de dar una dimensión popular a su arte, principalmente realizando composiciones pictóricas no sobre pequeños tableros sino sobre paredes reales (internas o externas) de edificio, invitan a decir dos palabras sobre sus realizaciones.

En arte no importan tanto los propósitos y las teorías de los autores como las obras mismas. Es justo, sin embargo, reconocer que, a veces, las obras se interpretan mal, no se saben leer o descifrar porque se carece de una simple clave para hacerlo.

Corriendo los riesgos de una simplificación extrema, se puede afirmar que la clave de los cuadros de Lozza está en considerar la pintura como una cosa que no representa otra cosa. Tal como diríamos de una silla. Pero no se trata de una cosa de la índole de un mueble, sino de una "cosa estética".

Es erróneo mirar un cuadro perceptista y preguntar "qué representa", pero es injusto decir que forma parte del contorno utilitario cotidiano. Aun sin representar nada, el objeto perceptista debe pertenecer a un mundo aparte, al que el espectador ingresa mediante las referencias que le proporciona su sentido estético.

Para no convertir este comentario informativo en una contrapropuesta al perceptismo, podemos pasar por alto una seria dificultad —la de separar de semejante modo lo "estético" de lo real cotidiano— y reconocer que Lozza es lógico consigo mismo.

Como ilustración de su teoría sus cuadros son exactos. En ellos los colores han sido buscados de modo que correspondan a la forma elegida y las formas aspiran a tener la medida adecuada a su color. El conjunto produce un efecto de equilibrio.

No es un hecho indiferente que simples curiosos, más o menos ciegos para las cosas artísticas, después de asistir a un cursillo sobre perceptismo miren obras perceptistas y descubran en ellas lo que, según la teoría, deben tener.

Es cierto que de aquí a una difusión "popular" del perceptismo hay una gran distancia.

El mismo concepto de "cosa en sí" que se halla en la base de una austera y depurada organización perceptista de tres polígonos irregulares de color diverso, subyace en un cuadro informalista en donde las asperezas de superficie, las disonancias de color o la elocuencia del azar se dan cita como para demostrarle al espectador que allí hay un ser con vida propia que se presenta a sí mismo y no quiere suscitar ilusión alguna.

Recuérdese, por otra parte, que una demostración de la obra de arte como cosa en sí es aplicable hasta al cuadro figurativo más realista. Y también éste refiere al espectador que no se limita a leer el tema o a controlar los parecidos, a un mundo aparte "en el que se ingresa mediante las referencias que proporciona el sentido estético".

Ahora bien, en la sucesión de espectáculos pictóricos de nuestro siglo, al despojamiento y el formalismo geométrico siguió el des-

orden (aparente) y la maraña de elementos del lenguaje informal. Como si ya los artistas y los públicos se hubiesen saciado de lisuras y líneas rectas.

Si la atracción de "lo otro" justifica que, a veces, el espíritu, sacudido por una situación caótica, descanse unos instantes en las tensiones armónicas de un pentágono, del mismo modo aquella atracción explica que el hombre, encerrado en un cubo terso y brillante, recree su vista en una aspereza o en un movimiento arrítmico.

En la actualidad tiene más sentido, por ejemplo, que una arquitectura de acero y vidrio incluya un mural apasionadamente arrugado que un mural apasionadamente geométrico. La oposición de los contrarios lo aconseja.

Una destilada construcción perceptista que, por otra parte, coincide difícilmente con el arreglo ortogonal arquitectónico, no alcanza para proporcionar calor sensible a un muro o un ambiente de nuestros días. Por esta razón es difícil imaginar una difusión "popular" de las composiciones perceptistas.

Es plausible, en cambio, esperar que a los quince años de tesonera labor de su creador el perceptismo proyecta del diseño industrial que podría aplicarlos y sancionarlos, los frutos de su investigación sobre los colores y las formas hacia las últiples realizaciones.

H. P.

PREMIOS PARA LA PRODUCCION LITERARIA

Las Ediciones Ruedo Ibérico (Editions Ruedo Ibérico, 27, Boulevard Malesherbes, París) han instituido dos premios anuales para los escritores de habla española: el *Premio de Novela Ruedo Ibérico,* de 10.000 francos nuevos a la mejor novela inédita en lengua española, y el *Premio de Poesía Antonio Machado,* consistente en 2.000 francos nuevos.

La extensión del manuscrito de novela no debe ser menor de 200 folios. El manuscrito deberá ser presentado en dos ejemplares mecanografiados a doble espacio. La extensión del manuscrito de poesía no deberá ser inferior a 700 versos. Deberá ser presentado en dos ejemplares mecanografiados a doble espacio. Las siguientes disposiciones son comunes para ambos certámenes: ... ...

En la primera página de cada ejemplar figurará una cifra o lema que corresponda al inscripto en un sobre cerrado que contendrá el nombre del candidato. Se extenderá acuse de recibo de cada manuscrito en la forma que lo indique el depositante. El plazo de admisión de manuscritos vence el 31 de diciembre de 1961. El concurso podrá ser declarado desierto. El premio no será divisible en ningún caso. La composición del Jurado será dada a conocer durante la primera quincena de enero de 1962. El fallo del Jurado será hecho público el 22 de febrero de 1962. Ediciones Ruedo Ibérico se reserva todos los derechos de edición de la obra premiada, y se compromete a su publicación dentro del plazo de un año, a partir de la fecha del fallo. Ediciones Ruedo Ibérico se reserva un derecho preferente sobre los manuscritos cuya publicación juzgue interesante. En este caso, se someterá a las condiciones generalmente aplicadas con respecto a derechos de autor y propiedad literaria. Los manuscritos no reclamados en el plazo de tres meses a partir de la fecha de publicación del fallo serán considerados como propiedad de Ediciones Ruedo Ibérico.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

FILOSOFIA - ENSAYOS

ELÉMIRE ZOLLA: *Antropología negativa*

Traducción de Juan Carlos Pellegrini

(Sur, *Buenos Aires, 1961*)

No es necesario recorrer demasiadas páginas de este libro excepcional para reconocer en su autor no sólo un gran dominio de la materia sino una forma de penetración tan aguda como pasmosa. Aunque los temas —que, por cierto, no son nuevos— atacan una multitud de asuntos, éstos son tratados no sólo hasta su médula sino en las implicancias menos sospechables y, ello, con una fuerza que, por momentos, alcanza el vuelo impetuoso, a veces desbordante, de la polémica.

Aunque los temas son varios, el trabajo de Zolla puede reducirse a dos, netamente perfilados: la era idustrial como responsable de una forma de vida aislada de la naturaleza y —en última instancia— de la humanidad y la definición —revestida de contornos dramáticos— del hombre masa.

Dentro del primer aspecto pueden destacarse otras tantas variantes: la literatura como reflejo de la industria y, a la vez, como sujeto de la evolución técnica que aquélla comporta. En la primera, Zolla pone de relieve el elemento premonitorio que es dable advertir en los escritos producidos bajo su aura. Dickens y Balzac son, en este sentido y por diversos motivos, profetas o expositores ejemplares. La poética de aquél y la revolución industrial coinciden en un parentesco que ya evidencian, literalmente, los asuntos. Balzac comenta los efectos económicos del movimiento en los tipos humanos y en sus vicisitudes, manejadas por el imperio de la técnica y del dinero. Esta premonición literaria, que se instala en el siglo XIX y prolonga su curso hasta las alucinantes advertencias de Kafka, puede adivinarse, también aunque Zolla no lo señale de modo expreso, en el terreno más abstracto de la música. Se percibe en el período romántico una profecía que recuerda el abismo, el volcán que no tardará en estallar con la primera guerra. Antes de alcanzar la angustia bien definida de Bartok, asoma, como sospecha, tanto en un pasaje inocente del Freischutz, como en un compás de Franck o en una frase de Liszt (el romanticismo parece despedirse nostálgicamente de sí mismo), para no mencionar sino ejemplos: hasta que Beethoven convierta la tormenta en el tema de una época.

Pero donde Zolla logra su percepción más alta es en la descripción del hombre masa. Más que en los aciertos parciales del análisis la excelencia del acierto reside en la línea general de su existencia, como producto de una etapa histórica. La característica esencial consiste en la ausencia de una perspectiva intelectual, de una posición frente a los valores que su antecesor inmediato, el burgués —del que guarda, pese a todo, no pocos rasgos— conservaba, así fuese de un modo hipócrita y medroso. El "snobismo" de éste asume, así, otros ropajes no suficientemente disimulados por el desasimiento y la indiferencia. Lo grave de su posición en el mundo es que ha decidido no luchar por una problemática que, sin embargo, conoce y acepta. Su postura es darle la espalda. El hombre masa toma, simplemente, los productos de una cultura sin hacerse cuestión y sin establecer a su respecto una proyección personal. Hay, naturalmente, problema. El hombre masa —se ha dicho— no lo ignora. Sólo que no intenta resolverlo, ni se avergüenza de su omisión. Más bien, atina a disolverlo. Su posición, amparada en categorías psicoanalíticas demasiado simples, podría encuadrar, desde un punto de vista filosófico que armoniza con su desprecio del lenguaje, en la sistemática de un Wittgenstein. Más alejado de una creencia en la cultura que de ésta misma, de la que no guarda una idea conciente, convierte el conflicto del hombre en una incomodidad personal que hay que resolver por una técnica de las relaciones humanas más que por una meditación de sí mismo y del contorno. El adelanto de los medios de difusión hace el resto. Más todavía: ya parece evidente que difusión y cultura son, de más en más, términos antagónicos. La difusión por medio de la radio y la televisión deforma los productos culturales hasta volverlos irreconocibles y el hombre no discute este divorcio, satisfecho de no entrar en una discusión estéril. Esta incomunicabilidad con el devenir de las cosas genera una condición dramática que Zolla recoge en la afirmación de Günther Anders: el hombre se ha convertido en un "animal anticuado". En efecto, la técnica lo ha excedido, obligándolo a seguir sus huellas: su modo de expresión vuelve a la imagen, al período oral.

Un tema fundamental que las observaciones de Zolla sugieren es el de la influencia del psicoanálisis en la mecánica de las relaciones humanas que incluyen al hombre masa. La idea —la obsesión— de curarse, que el autor señala, se encuentra estrechamente ligada a la del "confort" mental que el hombre masa venera y el método psicoanalítico persigue. Pues la tendencia a disolver el conflicto, ¿no es, acaso, un modo de allanar el camino, proponiendo al hombre una libertad? Entre las miserias de la doctrina freudiana se cuenta, en efecto, la de haber transferido las relaciones humanas a un plano de escepticismo tanto más grave cuanto que el hombre masa no quiere hacer psicología. No percibe, claro está, que la hace. Sólo que desde dentro de una concepción psicoanalítica que lo distrae de aceptar el mundo como conflicto, de oponerle una fuerza macerada en su proyección humana, más bien que en los reductos de una censura liberada. Aunque la teoría psicoanalítica —que en su fundador tenía la mira más vasta de abrazar también la religión y el orbe de los sistemas sociales— no desconoció la idea de fatalismo, de hecho lo confinó en un concepto

inerte, a rescatar en la zona oscura de nuestra biografía mediante una catarsis capaz de ganarlo para la esfera conciente. Sin embargo, pese a las arbitrariedades de una terapéutica demasiado centrada en sí misma, la idea determinista de naturaleza no ha perdido su eficacia —y la nueva psicoterapia hace algo más que tenerla en cuenta— en la medida en que deja al hombre una zona de libertad teóricamente conquistable. Al circunscribir el hombre a sus estorbos vitales, al cosificar el espíritu, el psicoanálisis termina por trivializar el programa vital, desconociendo que el "equilibrio" orgánico era un concepto estético sin aplicación a la esfera moral, siempre comprometida en el proceso psicológico. La nueva psicología reconoce, ya, que el hombre no avanza sin el conflicto ya que el estar en el mundo es, sencillamente, una aventura dramática tan inevitable como el trauma inicial que tal situación comporta. La divulgación ha hecho que el hombre masa se sienta más cómodo en el terreno de un psicoanálisis simplificado, sobre el que, por lo demás, no se hace demasiado problema —"no hay problema" es ya una voz de orden general— pero del que extrae la ubicua salida del "complejo". Sobre este molde construye sus excusas. Pero todo se conjura. Porque la filosofía existencial no desdeña los aportes freudianos, y así contribuye a la desorientación de un hombre que no sabe qué hacerse de su mala o buena fe, ni siquiera con esa figura excesivamente interesante que de sí mismo le ofrece la doctrina al uso. Narciso de una imagen abstracta, arrivista de su propio ser (como Jourdain con su prosa), el hombre común se debate en un círculo sin salida. Ha abandonado las viejas amarras de sus antecesores sin encontrar el cabo que lo fije a una costa firme. Su enfermedad es sentirse enfermo, si es que no radica en vacilar ante la seducción de la cura.

Cabe esperar de Zolla un complemento, en el plano de las causas, de su lúcida mostración del hombre masa. Pues es un lugar común que la irrupción de los valores vitales en el seno mismo de la filosofía está demostrando que la inteligencia como razón está lejos de resolver los problemas del hombre. Más todavía: si el propio pensamiento está en crisis, si uno de los exponentes más altos de la filosofía actual vuelve a preguntarse por la cuestión más primitiva del significado del pensar [1], entonces parece lícito superar la crítica del hombre masa mediante el planteo simultáneo de una indigencia filosófica que no le es del todo imputable.

El libro de Zolla, altamente recomendable para quien se interese por estar al día en una cuestión tan palpitante, constituye un aporte valioso a los estudios sociológicos que intentan encarar la crisis actual de nuestro tiempo.

MARIO A. LANCELOTTI

[1] M. Heidegger, *¿Qué significa pensar?* (Nova, Bs. As.).

RAÚL A. ORGAZ: *Obras completas. Ensayos Históricos y Filosóficos*, tomo III.

(Assandri, *Córdoba, 1960*)

El objetivo de esta obra es el acontecer humano en sus múltiples facetas: el sentido y el destino del hombre, de ese ente individual e irreemplazable en su ser íntimo, pero necesariamente evadido de su subjetividad y objetivado en su circunstancia, en su esfera social —para usar el lenguaje orteguiano.

Los ensayos que comprende el volumen son variados en su contenido y en su aspecto formal, pero su unidad ideológica agiliza el texto, elegante y esmerado, sin retórica ni recursos artificiosos, aunque pleno de comentarios y citas de diversos autores, principalmente sociólogos y filósofos de nuestro medio y extranjeros, cuyas doctrinas repercutieron en la formación intelectual de la geneción argentina que actuó en el primer cuarto de siglo.

El tomo se inicia con el tema del dualismo histórico. Espontáneo y agudo planteamiento de una posición tan antigua como la humanidad: las fuerzas contrarias en pugna. La lucha mítica de las buenas y malas pasiones. "La tendencia a las explicaciones con base dualista debió nacer desde el instante mismo en que los hombres de la remotísima edad del mundo, en la selva poblada de rumores pavorosos, frente a las mil voces del universo, bajo el cielo enigmático, formularon las primeras interrogaciones fundamentales: vivíase en un mundo visible —harto inquietante y duro— y se esperó un mundo invisible, habitado por seres infinitamente superiores al hombre, originándose de ese modo la lucha entre la experiencia y el dogma, cuyo armisticio firmaría Heriberto Spencer después del advenimiento que intentara ese genial diplomático de la filosofía que fue Manuel Kant" (pág. 21).

Lleva el ensayo que nos ocupa a la consideración de la posición dualista frente a los problemas de nuestra historia nacional. Desde Echeverría a Groussac, nos dice, los sociólogos e historiadores han tentado explicar los grandes acontecimientos mediante la contraposición de principios. Orgaz lleva el concienzudo análisis a sus últimas consecuencias y previene contra el ingenuo criterio que ve a la realidad histórica en un continuo dualismo que se convierte a veces, a fuerza de teórico, en una pura formalidad de simples vocablos en los cuales se pretende encerrar una abigarrada realidad social.

Con deseo esclarecedor, no mediante el ufano comentario, ni la crítica mordaz y destructiva, sino a través del análisis minucioso trata el autor el tema de la vida colonial, y se adentra especialmente en esa Córdoba del siglo XVIII, típicamente heredera de la tradición española, pero a la vez mezcla azarosa de razas y de tendencias. El sentimiento religioso da colorido a la vida en esa latitud, pero es un sentimiento demasiado terrenal, carente de todo misticismo, tal como lo acuña la personalidad española y amalgamado con el aporte indígena, fruto híbrido de un cristianismo deformado y de una sociedad

envilecida, ritualista por excelencia y suntuosa sin posibilidades de suntuosidad.

La brevedad que exige una nota bibliográfica, hace que, aun cuando los ensayos a que nos dedicamos merecerían un comentario más minucioso, tomemos temas aislados y omitamos otros que, también serían acreedores de especial dedicación. Entre ellos: "La historia filosofía y la historia ciencia", "El vitalismo histórico", "Córdoba y la Guerra del Paraguay", "El sentimiento de la historia y los jóvenes", "En el centenario de Facundo", "La crisis del estilo", "La vitalidad del estado liberal", "Croce y el renacimiento idealista", "La obra de Max Weber", "Teorías de la revolución".

Los argentinos nos inclinamos con entusiasmo a ser intérpretes afanosos de nuestra heredad, sedientos buscadores de heroicas tradiciones o a lo menos de hechos que justifiquen y ayuden a la pretendida unidad espiritual de la nación. Así llegamos al tema de "Un precursor del liberalismo americano". Y ¿quién fue Don Victorián de Villava?: aquél, nos dice Raúl Orgaz, a quien con un mensaje de tinte jacobino recuerda el Segundo Triunvirato cuando expresa en un documento: "La franqueza y la protección que dispensó (Villava), a la libertad de estas provincias, en aquel tiempo ominoso en que la concepción de un pensamiento liberal se juzgaba crimen de alta traición" (pág. 156). Pero Villava ocupa un lugar en la tradición americana, pues, aunque de cuño español y estudioso antes que político, prevé la revolución latinoamericana y enuncia con claridad las razones de la misma, desde tiempo antes de consumarse. Una inteligencia clara, deseosa de verdad no podía aquietarse en el tumulto de incertidumbres "lo difícil era decidirse a perturbar la siesta colonial, voceando el inminente peligro y los medios de conjurarlo. Villava tuvo ese coraje, y prefirió arriesgarse a parecer güelfo a los gibelinos y gibelino a los güelfos antes que callar" (pág. 160).

El inagotable tema de la psicología de la sociedad, el problema del advenimiento de las muchedumbres en la urbe contemporánea es tópico de varios de los ensayos que nos ocupan. Freud no sólo influye en la medicina y en la educación, sino también mueve los cimientos de las hipótesis sobre el comportamiento gregario; Gustavo Le Bon obtiene un éxito quizá efímero pero sonoro cuando publica *Psicología de las multitudes,* donde proclama que "no es en los consejos de los príncipes sino en el alma de las muchedumbres donde se preparan los destinos de las naciones"; Gabriel Tarde compara al hombre social con un sonámbulo que imita y magnetiza. Todos ellos desfilan con múltiples consideraciones muy impregnadas de intuicionismo bergsoniano, en los artículos del presente volumen.

La Decadencia de Occidente, una de las obras más discutidas de nuestro siglo, induce a Orgaz a realizar un estudio minucioso de algunos tópicos que Spengler utiliza y a mostrar críticamente el aporte de la obra en el ámbito de la cultura de ese Occidente que pretende senil. Spengler, nos dice, no escatima sus censuras al principio de causalidad aplicado a la historia y de esta manera "lleva su ataque al corazón mismo del conocimiento científico" (pág. 245) y más adelante: "ocurre que al negar Spengler la posibilidad de que exista una cien-

cia de la historia, al estampar que sólo existe una ciencia preparatoria para la historia niega al mismo tiempo la legalidad de la sociología, que es la única ciencia que puede construirse con la historia porque comporta una transfiguración de la fenomenología histórica mediante principios y generalizaciones que escapan a la competencia y al propósito del puro historiador" (pág. 146). Las perspectivas son así fascinantes, pero al rechazar el principio de causa se niega el principio de ley, aplicado a las manifestaciones de la historia y sostiene Orgaz que si los fenómenos de la sociología ocurren en el tiempo y en el espacio reales, deben ser tratados en su relación de causa a efecto y no de otra manera. Pero, una "cultura que produce un Spengler no puede ser la cultura entre-muriente que él nos describe, ni lo es, desde que suscita críticas apasionadas, análisis prolijos, polémicas encendidas" (pág. 259). Sea este pasaje ilustrativo de la actitud científica, sagaz y equilibrada que inspira la obra que comentamos.

En *Ensayos Históricos y Filosóficos* encontramos en suma una alta manifestación espiritual, no sin cierta inclinación didáctica, expresada en un lenguaje muy accesible y acorde con la modalidad argentina.

EDITH BEATRIZ DE KROON

SAMUEL LILLEY: *Automatismo y progreso social*

(Taurus, *Madrid, 1959.*)

Cuando la moderna organización del trabajo dio el paso definitivo para instaurar "la fábrica", es decir, cuando ésta dejó de ser una simple agrupación de pequeños artesanos y se introdujo la máquina, y con ella la automatización, se produjo un desequilibrio social que provenía, no tanto de la nueva instancia técnica, como de la total falta de directivas que solucionaran el nuevo planteamiento en torno a las relaciones humanas que aquélla hizo surgir. Desde entonces, la idea del *automatismo* como medio de producción ha suscitado juicios crecientemente adversos, tanto en lo que respecta al individuo como a la sociedad. En lo concerniente al primero, el reproche es de orden psicológico; se sostiene, por ejemplo, que la rutina de control a que se ve reducida la tarea del obrero destruye su iniciativa y adormece la dimensión creadora de su personalidad. En cuanto a lo social, el principal reproche fue la desocupación que motivó el maquinismo, y en segundo lugar, que la producción excede rápidamente la necesidad del consumo, ocasionando las actuales aberraciones en el mercado mundial.

Estas objeciones no carecen de fundamento, pero la crítica está mal dirigida. El desorden económico-social que está padeciendo el mundo, es efecto indirecto del desarrollo técnico en general y del automatismo en particular, en cambio lo es directamente del desequilibrio que supone una política laboral inadecuada, que ha quedado muy por detrás del progreso de las fuentes de producción. Uno de los ejemplos que cabe señalar, y que dio un mentís a las promesas que acompañaron el surgimiento del automatismo con respecto a la forma de vida, es que,

en vez de reducirse el horario de funcionamiento de una fábrica se cuatriplicó, utilizando en turnos, las veinticuatro horas del día. Esta circunstancia salvó momentáneamente el problema de la desocupación, pero no libró al sistema del juicio adverso. La obra de Lilley trata de superar todas estas objeciones posibles alrededor del automatismo, al tiempo que busca una plena justificación del mismo. Compara en general las formas de producción de la U.R.S.S., de EE. UU. y de Gran Bretaña, centrando sus ejemplos concretos en las fábricas de automóviles, que es donde más tempranamente comenzó la automatización y donde en la actualidad se observa su más alto grado de desarrollo. Con estadísticas y observaciones extraídas de los viajes que realizó a fin de estudiar la cuestión, deduce que allí donde el automatismo se ha generalizado como medio de producción, el standard de vida, el progreso social ha sido más acelerado, señalando como ejemplo el caso de la U.R.S.S. Cree el autor que la organización del trabajo en el sistema capitalista es un fracaso, y que se debe llegar a la plena función social del mismo. En tal caso, el automatismo, lejos de ser un inconveniente para el progreso social, será el factor esencial que permita un mayor consumo de los productos de primera necesidad con un esfuerzo mínimo de producción, y por ende de costo. "Una fuerza de trabajo reducidísima produciría esos artículos, la mayoría en fábricas automáticas. Y éstas trabajarían una semana de seis o diez horas en tareas especializadas y creadoras... La humanidad, al fin, dispondrá de tiempo para considerar seriamente el viejo sueño de entender el universo por el puro gozo de contemplarlo."

No cabe duda de que todos deseamos reducir el esfuerzo por la subsistencia, y el automatismo sería un medio eficaz para ello —el más eficaz—, pero las intenciones de ese *ocio* resultante, no son idénticas por cierto. Es la primera vez que un optimismo como el del autor se pretende probar con gráficos y estadísticas actuales. Compartimos su confianza en el progreso de la humanidad, pero nos parece que reduce a fórmulas demasiado simples la estructura compleja de la sociedad.

HÉCTOR OSCAR CIARLO

TESTIMONIO

VICTORIA OCAMPO: *Tagore en las Barrancas de San Isidro*

(Sur, *Buenos Aires, 1961*)

Verdadero descubrimiento de la alegría es este trabajo. Lo que Victoria Ocampo dice deberle a Tagore —lo que le debemos todos— podemos a nuestra vez decirlo de su libro. Resulta difícil comentar cada nueva obra de Victoria Ocampo. Parece como si ella hubiera usado ya antes todas las palabras, desposeyéndolas. Porque decimos "testimonio", y luego recordamos que toda su vida ha sido eso, y que el mismo nombre toma, casi invariablemente, cada escrito suyo. Testimo-

nio: así vuelve a definir a estos breves, verticales, ricos capítulos: *"El testimonio que hoy traigo es tan sólo un 'utterance of feeling', como diría Tagore. Algo que hubiera podido ser poema, si tuviera el don de transformar en poemas una lágrima o una sonrisa. Pero no lo tengo. Y la lágrima permanece al estado de lágrima en mis ojos, y la sonrisa de sonrisa en mis labios."*

En este tono, en esta luz atenuada corren las páginas. Un Tagore desconocido, o mejor, un Tagore que confusamente habíamos llegado a intuir por medio de la lectura de sus poemas, se corporiza así ante nosotros. Victoria Ocampo lo rescata tanto en la anécdota menor como en el contorno mayor de su pensamiento y de su acción; porque cada página que Tagore escribió era eso: él mismo. Pero faltaba la mano que nos hiciera recorrer los rincones inexplorados del poeta y del hombre, que por los hombres, y sólo para ellos, escribía, y que lo hacía como un ejercicio de santidad. Camino silencioso pero elocuente, que traza, ahora, este libro. Camino que tanto necesitábamos; y que no desdeña la nota tierna, el recuerdo amable, hasta risueño, y que llega a darnos, también, un paisaje acabado de la religiosidad interior del poeta indio, esa "gran aventura de la vida entera", según palabras del mismo Tagore. La autora lo hace con la voz, con la perspectiva con que lo hubiera intentado, de poderlo, cualquiera de nosotros: con la humana. Su estilo, claro y sosegado; sus alusiones, hasta esa constante presencia y juego de lo vegetal (lo vegetal, tema tan profundo y definitorio, siempre, en sus obras) tejen el diáfano tapiz de este libro, en torno de la figura de Tagore, al que sentimos cercano, puro, nuestro, igual que un niño, porque *"los poetas son los hombres que han guardado intactos ciertos rasgos de la infancia. Y parte de la grandeza de los grandes hombres radica en que no son sólo hombres como los demás, sino niños. Si fueran perpetuamente justos, sabios, infalibles en una palabra, los admiraríamos más, pero los amaríamos menos."* Y surge, así, nuestra pregunta fundamental: ¿conoceríamos nosotros, de no ser por Victoria Ocampo, al verdadero Tagore? ¿No sólo a éste, íntimo y bañado en una luz dulcísima, sino también al otro, al escritor, al poeta, al artista?

Hay una deuda que tenemos las generaciones más jóvenes para con Victoria Ocampo. Una deuda cuya valoración quizás fuese arriesgado intentar ahora, pero cuya importancia no puede soslayarse. Nosotros, siempre tan alejados del mundo de la cultura —del centro geográfico donde ese mundo hierve en lo que tiene de más representativo— tuvimos sin embargo, gracias a su obra infatigable, luminosas aproximaciones. A los que nos precedieron les tocó en suerte tratar directamente a buen número de las figuras máximas del pensamiento, del arte universal. Pero ella pensaba también, entonces, en nosotros, en los que vendríamos después. Sus libros se han dedicado, con devoción y con constancia ejemplares, a conservarnos vivos a esos hombres, a esas mujeres, algunos de ellos hoy casi legendarios. Basta abrir cualquiera de sus obras: están allí, existen, igual que ayer, frescos, incorruptos. A ellos se agrega hoy Tagore; y pocos tal vez comprendan cabalmente esta grande fortuna nuestra: la de tener, sólo para nosotros, algo que es y no es un documento, porque mal puede llamarse docu-

mento a lo que nace del amor. Amor en el propio trabajo, y hacia aquellos a quienes ese trabajo estaba dirigido. Amor que es a la vez confianza y, volviendo a las palabras de la autora, alegría. Amor que también Tagore comprendió, cuando, refiriéndose a Victoria Ocampo, escribía: *"Por estas cosas digo que las mujeres, en Occidente, expresan su amor a través de acciones positivas, a través de algún servicio tangible. Su amor es una clase de amor que eleva, que enaltece."* Y así perdura: alto, y elevando.

CÉSAR MAGRINI

RELATOS, NOVELAS

MICHEL BUTOR: *Pasaje Milán Nº 15*

Traducción de Fina Warschaver.
(Fabril, *Buenos Aires, 1961*)

La característica fundamental de la *nouvelle vague* literaria francesa parecería ser una total renovación en los medios técnicos. Digo "parecería", y ya explicaré por qué. Como en el cine, y siguiendo los pasos de la pintura abstracta, el *tema* ha dejado de importar, en cuanto tema, a este importante sector de la narrativa contemporánea. Ya no interesa tanto lo que hay que contar, como la forma en que se cuenta. Las dos novelas de Butor traducidas a nuestro idioma lo confirman abundantemente. Es indudable, por otra parte, que la técnica —o para usar una palabra más grata— que los medios de expresión de un escritor, eso que a veces puede identificarse como *"estilo"*, juega un papel principalísimo en su obra. Pero toda extralimitación entraña siempre riesgos que es necesario ubicar en sus exactas proporciones. Riesgos que pueden, incluso, comprometer seriamente los resultados. Reducida a lo argumental, la historia de Butor no daría para más de media página de crónica policial. Esta es, pues, su riqueza más deslumbrante y absoluta. Haber eludido la anécdota, partiendo de ella. "¡Qué liberación, por fin! —parecen decirnos los personajes de la novela—. ¡Ya no dependemos de un *fatum* o de una *moira*, ya hemos casi reconquistado nuestra estatura humana! Nos poseemos." Porque Butor ha hecho posible algo parecido a ese viejo sueño del hombre invisible: irrumpir en la vida de un grupo de seres, sorprendiéndolos sin forzarlos, y, por lo tanto, sin falsearlos. Desde este punto de vista, *Pasaje Milán Nº 15* es sencillamente asombrosa. La pluma del escritor se mueve de la misma manera en que lo haría la cámara cinematográfica. Otra dulce venganza: la de recuperar, por medio de la literatura, un territorio que el cine había estado invadiendo sin contemplaciones, y con un éxito notorio. Claro que el precio es alto: se adoptan su misma técnica, su ritmo, sus *raccontos*, sus cortes (aunque no sus silencios); y esto es algo extraliterario. No se trata de que nos aferremos o no a las desgastadas y hoy inocuas teorías de los géneros. Pero tratemos de entregar, siempre, lo menos posible. Ya que hay además una amenaza

que ronda sin cesar en torno de toda obra que descanse su fuerza, principalmente, en lo formal: el aburrimiento, derivado inexorable de la repetición. Ya notábamos esto, aunque en escala mucho menor, en *La modificación;* fragmento hay, en *Pasaje Milán Nº 15,* que obligan al lector a una constante gimnasia, que poco tiene de estética, y la magia del libro se derrumba estrepitosamente. Magia que se sostiene, por lo mismo, en esa casi ilimitada capacidad de Butor para sorprendernos. Fino, inteligente, lírico, observador. Sobre todo observador. Por eso decíamos al principio que la *nouvelle vague* pareciera ser una renovación técnica de la novela. Porque en el fondo de todas estas almas, Flaubert está intacto. Aclaremos que difieren las herramientas, que la visión del hombre actual se ha ampliado notablemente, pero en lo fundamental se repite —y del mejor de los modos— la lección de Flaubert. La novela de Butor nos deslumbra como quizás pudo deslumbrar a sus contemporáneos *Madame Bovary.* Pero deberíamos preguntarnos si después del resplandor se nos dará el fuego, o si sólo quedará en cambio la llama, una hermosa, una correctísima llama formal, pero fría al fin. Quizás así sospechásemos también la presencia de alguien a quien, curiosamente, la *nouvelle vague* se ha empeñado en negar, pero que permanece igualmente debajo de ella, insobornable y escéptico como fue, y con quien esta novísima corriente parece estar paradojalmente comprometida. Estamos sugiriendo a André Gide.

C. M.

OSAMU DAZAI: *El sol que declina*

Traducción de Kazuya Sakai

(Sur, *Buenos Aires, 1960*)

En el año 1957 Sur dedicó uno de sus números a la literatura japonesa. Entre los cuentos incluidos en él, *La mujer de Villon* era tan bueno como los demás, de modo que la figura de su autor, Osamu Dazai, pasó casi inadvertida.

Dazai —cuyo verdadero nombre era Shuji Tsushima—, nació el 19 de junio de 1909. Inició estudios de Filosofía y Letras —que rápidamente abandonó— en la Universidad de Tokio. En 1935 publicó *Últimos años de la vida,* primero de una serie de testimonios de sorprendente madurez. *Fuegos artificiales de invierno* y *Hojas muertas de primavera* (ambas en 1946), son sus principales obras de teatro; *La madre* (1947) lo es entre sus novelas cortas; y *No humano ya* y *Adiós* (que comenzó a publicarse por entregas en un matutino japonés y quedó inconclusa) —junto a *El sol que declina,* son sus novelas más notables, publicadas en 1948, año en el que se suicidó.

Su desaparición voluntaria conmovió a la opinión pública que lo había ungido representante de una generación moralmente aniquilada por la guerra y espiritualmente inválida para enfrentar la postguerra; que veía en él la extinción de la polémica entre nacionalismo literario y universalidad gracias al tratamiento de temas accesibles a cualquier

mentalidad moderna; que vivió apesadumbrado durante la búsqueda de su cadáver, hallado seis días después de su desaparición, el 19 de junio (fecha de su cumpleaños).

Acosado constantemente por la enfermedad, intentó huir refugiándose en una vida disipada, pero también en un idealismo basado en la idea del amor al prójimo. *Filosóficamente, la angustia del hombre nace de la dificultad para expresar el amor,* dice Dazai; esa inhibición le hace sonreír con timidez (en toda su vida y su obra Dazai parece pedir, permanentemente, *perdón por haber nacido, al sonreír, contenta al prójimo, y al suscitarle alegría,* concluye, *le da amor, lo ama.*

El otro conflicto que obsesiona a Dazai proviene de la relación entre el novelista y la palabra: *El novelista es el actor de la palabra, pero la representación no cesa nunca, no le concede reposo. El actor abandona la escena, se cambia, pone punto final a la función; y si en su labor llega a representar una realidad que* no es él, *la transformación no alcanza a alterar la suya propia. El novelista, en cambio, se halla permanentemente entre dos ficciones: se convierte en actor de palabras que* no son él *y, por otra parte, ese actor de palabras representa a un individuo que* no es él. Esa ficción del novelista, agrega Dazai, evidencia su amor al prójimo, su deseo de complacerlo (en su epitafio deseó que se leyera: *gustaba, más que nada, contentar a los otros*) y lo transforma en un histrión, en el humorista que a sí mismo se consideraba el escritor japonés, sólo como consecuencia de su amor al prójimo.

En verdad, esto es fundamental para comprender la obra de Dazai, basada en la experiencia personal aun cuando no sea estrictamente autobiográfica. Sin embargo, de una manera absoluta, sus novelas son *él mismo.* Una prueba es *El sol que declina,* que ha sido traducida —directamente del japonés— por Kazuya Sakai.

En *El sol que declina,* ese amor al prójimo adquiere relieve inusitado a través de criaturas que no se limitan a destacar —mero coro griego— el conflicto de la protagonista, sino que adquieren validez de símbolos sin perder en ningún momento la verosimilitud que los hace aparecer, en conjunto, como una verdadera familia o grupo humano, e individualmente, como natural contexto de los restantes. Esto sucede, no solo en relación con los personajes, sino también en cuanto a la comunicación de éstos con el lector, a cuya existencia se incorporan para reemplazar, por momentos, su verdadera vida y hacerle temer el momento en que desaparecerán.

Así sucede con el personaje de Mamá, uno de los hallazgos de Dazai en su propósito de describir la caída de la aristocracia —de la que el autor provenía y a la que repudió— que aquélla representa: hasta tal punto este personaje causó impresión que, según ha explicado Donald Keene, la expresión "gente del sol poniente" —aludiendo a la otra posible traducción del título original como *El sol poniente,* se adoptó en el lenguaje cotidiano del Japón para referirse a aquella clase social; o con Naoji, el escritor frustrado —de asombrosa identificación con Dazai—, cuya paulatina degradación va ensombreciendo también al lector; o con Uehara, que encarna —si puede concederse validez a

esta aparente paradoja— todas las contradicciones que revelan lógico a un artista.

Desde luego, es Kazuko (heroína que nos cuenta la historia de un ¡ah! en medio de paréntesis divagadores de los que retorna con precisión al punto de partida), el personaje que demora al autor —sólo en sentido figurado, pues hay una permanente agilidad interior dentro del tono intimista, que en ningún momento sugiere lentitud—. A través del relato de Kazuko, Dazai nos entera de la derrota simultánea de su país y de ese grupo de seres ("...el mismo año en que Japón se rindió incondicionalmente a las fuerzas aliadas, a comienzos de diciembre, abandonamos la casa de la calle Nishikata, en Tokio, y vinimos a esta otra de estilo más bien chino, en medio de la montaña"... "Pero después de la guerra también la situación social cambió; Tío Wada le dijo a Mamá que nosotros no podíamos seguir así, y que no teníamos otra alternativa que vender la casa, despedir a los sirvientes, y como posible solución comprar alguna linda casita en el campo para que viviéramos las dos solas, a nuestro gusto". Esa caída pone a ambas mujeres (extravagantes mujeres que, en nuestro tiempo, ¡Oh!, no saben nada de negocios...) en el trance de someterse a lo que deciden sus parientes, viviendo al margen de todo cálculo, ausentes de los bienes materiales y sin la menor noción de la propiedad ("Pobreza, ¿qué es eso? Y dinero, ¿qué es? Yo no lo entiendo. Solamente he vivido con la fe en el amor..."). Con el mismo sigilo de que se vale para explicar la iracundia juvenil ("...una vez terminada la guerra, nuestra generación perdió la fe en los adultos y creó la norma de que para encontrar el verdadero camino en la vida hay que apoyarse en todo aquello que condenan los mayores"), Kazuko sugiere la emoción de abandonar la casa de Nishikata por la de Izu; acepta los forzados cambios mientras se mueve entre personajes que sonríen a menudo, que no se agreden, que se aman; escribe cartas de amor de inesperada valentía; admira a Marie Laurencin mientras siente nostalgia de árboles, estrellas o lagos y deja en el lector la sensación de hallarse ante una criatura de Fujita.

El relato, al desarrollar cada escena y cada estado de ánimo con una progresión magistralmente natural (si se exceptúa, tal vez, la transformación ideológica de Kazuko, algo apresurada o forzada) es culpable —en medio de una nitidez que recuerda a Chéjov— de una insensatez: hacer creer al lector que resulta muy sencillo describir con perfección lo más pequeño, lo más íntimo, lo más profundo y perdurable.

Precisamente, la ausencia de artificio permite al lector advertir que la singularidad de Kazuko —una fuerte individualidad, netamente anticonformista— consiste en que no se rebela gratuita ni violentamente en contra del orden constituido ni de esquemas más o menos arraigados o generalizados. Se trata de una rebelión infinitamente más sutil y de consecuencias más profundas, que surge de un despojado relato y trastorna al lector a fuerza de veracidad, mesura y refinamiento. Y es precisamente en el lector en quien despierta una rebeldía: la que nace al pensar que un hombre que sintió la soledad de manera tan absoluta —Dazai exigió a su amante que lo acompañara en el suicidio, consi-

derando que sólo así, tras dos tentativas frustradas, podría llevarlo *exitosamente* a cabo—, no haya encontrado apoyo en la obra que acababa de escribir de la que, curiosamente sale amparado el lector, sostenido por nuevas fuerzas que ordenarán —por un tiempo, al menos— su propio caos.

CELIA ZARAGOZA

MARGUERITE YOURCENAR: *El tiro de gracia*

Traducción de Herman Mario Cueva
(Fabril, *Buenos Aires, 1960*)

Esta novela corta tiene por temas los dos más antiguos de la literatura: la guerra y el amor. Su excelencia radica en la manera, no absolutamente nueva, porque eso sería imposible, sino lo bastante diferente de acercarse a esas dos actividades eternas de la especie, como para mantener al lector suspenso y hacerlo reflexionar a menudo. Lo maravilloso de la ficción es precisamente eso: el hecho de que cada escritor de talento tenga, tan única como la impresión digital de su prontuario, una manera intransferible de percibir y de recrear el mundo.

Marguerite Yourcenar describe en *El tiro de gracia,* un ambiente para nosotros un poco remoto: la guerra civil en los países bálticos, después de la revolución rusa. Narra la historia de un aventurero alemán que tomó parte en su juventud en aquellas luchas; cuenta, con su lenguaje conciso y despiadado, casi demasiado objetivo, las crueldades inútiles y el heroísmo superfluo, la miseria y la devastación, la mezquindad, el coraje, el miedo, el altruísmo, todo lo que la guerra hace nacer a su paso con contornos más precisos que la paz, porque mata también el disimulo. En este triste ambiente, viviendo en el castillo semidestruido de unos amigos de su infancia, sujetos todos al constante peligro y a la privación diaria, Eric von Lhomond —a la sazón de veinte años de edad— tiene su primer amor con una muchacha, si es que así puede llamarse la experiencia psicológica extraña, perversa y anormal que describe. La infeliz, que se ha enamorado en serio, sufre en manos de su verdugo como sólo puede sufrir una mujer sana, leal y sin dobleces cuando le toca en desdicha un sujeto sexualmente indiferente y sentimentalmente patológico. Cuando cae en cuenta de que el desapego del amado se debe a que éste estuvo siempre enamorado del propio hermano de ella, no sorprende del todo que Sophie huya del castillo y se pase a las filas enemigas, después de escupir a Eric en plena cara en las escaleras.

Sophie es dura, también, o la ha endurecido la presencia continua del horror. El perro muerto y el amante muerto le producen reacciones parecidas; hasta el propio dolor parece serle indiferente, como la vida. Cuando se entrega al fin a la muerte, hay en esa inmolación impasible en apariencia, algo de suicidio y mucho de venganza. Eric von Lhomond le da el golpe de gracia, pero no hace sino concluir su propia obra.

Lo más notable en esta novela es, a mi juicio, el estilo: las frases son cortas, precisas, inteligentes, y van presentando la tragedia sin

afectación ninguna, sin comentarla ni darle importancia; el dolor es un hecho tan trivial y cotidiano como la salida o la puesta del sol. A eso se debe, tal vez, su peculiar patetismo. La muchacha, mientras espera su turno para ser fusilada, echó "una fugaz mirada de soslayo sobre lo que sucedía a su izquierda y volvió después la cabeza, como una mujer que procura no ver el gesto obsceno que alguien hace cerca de ella." Eso es todo, y es más dramáticamente real que cualquier acumulación de detalles escalofriantes.

La traducción está bien hecha y se le pueden hacer pocas objeciones, aunque no alcanzo a comprender por qué el tratamiento de "vous" en francés, ha sido transformado en el muy ceremonioso de "vos", entre amigos que difícilmente pueden llevar el protocolo más allá del "usted". Con esto, el diálogo adquiere un tono arcaico y extraño que está en desacuerdo con lo contemporáneo del relato. Marguerite Yourcenar —admirable narradora— no tiene, por supuesto, la culpa.

ALICIA JURADO

ELVIRA ORPHÉE: *Uno*

(Fabril, *Buenos Aires, 1961*)

Un fenómeno harto frecuente en una amplia zona de la literatura contemporánea es que se tome un asunto —religioso, psicológico, político, etc.— y se lo envuelva en algo que tiene un cierto parentesco con la novela o el cuento, pero "allí no pasa nada", estéticamente hablando. O lo que es lo mismo: no hay "ficción", la trama no tendría vigencia propia si no fuera por... Como que lo que en rigor ha impulsado al autor *no* ha sido una verdadera intención literaria.

A Elvira Orphée ante todo le interesa narrar y aunque en lo que lleva publicado hasta ahora —aun en sus relatos más breves— se advierte un enjuiciamiento adverso de nuestra realidad, lo que *auténticamente* hace es literatura. Ya había mostrado que era novelista con *Dos veranos*, publicada en 1956 y lo corrobora con el libro que acaba de editar Fabril.

Uno es una especie de radiografía de la paradójica personalidad de los argentinos, los de todas las clases sociales a quienes les tocó empezar a vivir su madurez en el lapso más sórdido de lo que va de nuestra historia del siglo veinte: la década del 45 al 55 y su culminación, el período del 1º de mayo al 16 de junio de 1955. Personalidad particularmente crispada por las especiales condiciones políticas. En todos, el mismo divorcio de la realidad, manifiesto en una rígida y como fabricada "conciencia de clase"; la misma estructura convencional básica vestida de esquemas exteriores —lenguaje, gustos— que difieren sorprendente y arbitrariamente de una clase a otra pero nunca de individuo a individuo dentro de una misma clase. Todos idénticamente angustiados, huyen de sí mismos, procurando esfumarse ante sí y ante los otros detrás del pronombre impersonal "uno". Inmersos en una angustia sin salida, porque es imposible ser persona si casi hasta se

respira por medio de moldes prefabricados. De ahí que el tango, concretamente el tango homónimo de Discépolo y en general cualquiera —con su denso lastre externo de inautenticidad y en la medida en que lo no auténtico es el común denominador de todos, por ese lastre—, sea en definitiva el medio expresivo con el que todos comulgan: las clases altas —creen— por afán de lo "distinto"; las otras —también *creen*—, porque es "verdadero". Fascinante pero difícil armazón para cubrir con vestimenta de novela. Imposible hacerlo si se hubiese partido con el único bagaje de la premisa. Pero así como en *Dos veranos* no enunció lo más esencial de la provincia —resentimiento, insuficiencia; resentimiento por insuficiencia que se intuye culpable— sino lo mostró a través de la historia de un oscuro —en las dos acepciones de la palabra— muchachito norteño, en *Uno* esa caracterización de los habitantes de la ciudad surge de las historias paralelas, superpuestas o entrecruzadas de personajes de distintas capas sociales. Elvira Orphée los deja que hablen, que se muevan, que se disgusten o depriman por trivialidades.

Dos peligros tiene el usar una materia que nos es tan próxima: que la gente se crea "retratada" (los que confunden literatura con chisme) y que se tache de "superficiales" a los personajes (acusación que pueden hacer quienes olvidan que cada uno de las innumerables dimensiones de nuestro ser está íntegramente expresada en cada una de las demás). Con respecto a lo primero, como decía Proust, no hay una sino muchas claves para los personajes de esta novela: y todos estamos "retratados", precisamente porque la ficción estereotipa la vida. El otro peligro no es tal: felizmente, no se nos *explican* los personajes, se describen, se señalan, se delinean sus dimensiones más definitorias (a veces, apresadas en sólo un rasgo, agudamente captado y agudamente sintomático: por ejemplo las "rayitas" que Royarte tiene en vez de ojos, que dan la pauta de su sangre indígena, de su alcoholismo, de su radical imposibilidad para *ver*).

De entre los muchos "unos" diestramente movidos por la autora, dos tienen importancia especial. Un narcisista frustrado, lleno de oscuros atractivos, e incapaz de vivir su más real posibilidad —su parte turbia—: Martín Cabal; y una solitaria muchacha talentosa y neurótica que lleva una especie de diario en que la exasperación no es otra cosa que dolorido lirismo, fuente y raíz de su agresiva dureza: Margarita Cámpores. Aunque vinculados con amigos comunes, nunca llegan a *encontrarse:* sólo hay algún soslayado autorreconocimiento del uno en el otro, de paso, accidentalmente. Esta prescindencia de una concesión en la que hubiese sido fácil y no demasiado ilegítimo caer sería suficiente para considerar las condiciones de novelista de la autora. Además, sacados del contexto de la Argentina, estos dos personajes —y casi todos los otros— son especímenes no sólo de este país, sino de cualquiera del mundo contemporáneo.

El problema formal de los distintos planos de la acción está resuelto con un respetable dominio, a veces con algo de alarde, de las técnicas narrativas más actuales. Por momentos, E. Orphée toma partido, pero rápidamente se sacude esa tentación y el comentario sirve como de halo

al instante de la narración con el que, en forma muy hábil, lo deja indisolublemente ligado.

Que una novela cuyos personajes nuestros hablan un idioma verosímil —quiero decir el que *realmente* se usa— haya obtenido una mención de un jurado, no deja de sorprender, y muy favorablemente por cierto. Quizás, empero, pudo más el que usa la autora: maduro, fluido, siempre preciso y casi ascético.

En suma, absurdamente, hay que calificar en la actualidad a un escritor de "original" para significar que —en primera instancia— es un verdadero novelista, que no usa el vehículo de la ficción para servir intereses extraliterarios. Elvira Orphée es original en ese sentido y en el de que, seguramente, sus narraciones son de las más importantes de la actual literatura nuestra, *también* —y esto por absoluta añadidura— porque nos señalan las facetas más significativas de nuestra idiosincracia —que no son las únicas, para consuelo de nacionalistas y optimistas.

MARÍA LUISA BASTOS

JOYCE CARY: *La prisionera*

(Editorial del Nuevo Extremo, *Santiago de Chile - Buenos Aires, 1960*)

Entre la Geometría Analítica que desvanece en fórmula algebraica la visualidad de una curva, y la Geometría Descriptiva que con sus sistemas de proyecciones es capaz de revelarnos aspectos nuevos de un sólido, tal como un prisma o una pirámide, por el sucesivo desplazamiento de sus proyecciones, esta última me parece de mayor poderío mágico. La abstracción, en Geometría, tiene algo de escamoteo, mientras que la posibilidad de descubrir nuevos aspectos de nuestro mundo tangible presupone un enriquecimiento vital. Esa rama de la Geometría no hizo para mí sino racionalizar experiencias muy anteriores que desde muy niño me obsesionaron, a las que tantas veces he aludido, y volveré a aludir, sin duda, relacionadas con la multiplicación de las imágenes cuando nos asomamos a los triples espejos de tocador que nos muestran, no sólo como somos frente a frente, sino que nos sorprenden de soslayo, desde todos los ángulos de los perfiles imaginables. La realidad parece entreabrirse como una flor de infinitos pétalos en todas sus virtualidades.

Joyce Cary tuvo la genial idea de aplicar ese principio a la novelística. No contento con la habitual proyección —que podría llamarse ortogonal— del protagonista sobre las páginas del libro utilizado como espejo en el clásico ejemplo stendhaliano, resolvió recurrir a la triplicidad del espejo para acrecentar la corporeidad de sus héroes. En sus trilogías, la más famosa de las cuales está centrada en torno a su magistral *La boca del caballo,* cada una de sus novelas muestra la totalidad del conjunto vista "desde" uno de sus protagonistas que pasa a convertirse en el punto de mira del lector. La experiencia nos muestra la diversidad de versiones que de un presunto acontecimiento único nos ofrecen las personas que en él intervienen, hasta hacérnoslo

aparecer como una serie de hechos distintos, cuando no irreconocibles.

La integración de esas diversidades, si no logra encajar en una hipotética unidad, puede proporcionar al lector, por lo menos, la ley de esas divergencias. Se lo instituye a él, en una especie de providencia, melancólica o regocijada, en su capacidad de observación de esa convergencia de desencuentros.

Algún autor de novelas policiales había insinuado ya el manejo de este truco, pero con el objeto, en exceso evidente, de desorientar más que de orientar la atención del lector convertido así en su víctima. El propósito de Joyce Cary es más serio y de mayor alcance. En su triple relato no se busca la desorientación del lector en procura de una desconcertante aclaración final de la trama, sino que se persigue un efecto de relieve, semejante al del estereoscopio por la superposición de imágenes. Cada detalle, al ser considerado desde tres puntos de vista diversos, acrecienta sus aspectos, e incluso es susceptible de añadírselos nuevos con independencia de la voluntad del autor, pues pueden ocasionar inesperadas sugerencias ocultas. Además otro enriquecimiento proviene del hecho de intercambiarse objetividades y subjetividades, (más exacto sería decir supuestas objetividades y subjetividades) puesto que una fatalidad impone que lo que en una de las novelas aparece como testimonio irrecusable, en la otra deba tomarse como interpretación, acaso sospechosa de parcialidad, cuando no como deliberada diatriba. La fe en sí mismo de cada relator es contrastada con la idéntica fe en sí mismo de los otros, lo que si no nos lleva al logro de ninguna quimérica verdad absoluta, nos muestra al menos, entre el maremagnum de las pasiones humanas, la fragmentaria información directa, los elementos de realidad capaces de permitir al lector formarse "su" criterio al respecto.

La Prisionera forma parte de una nueva trilogía, en la que una importantísima época de la política británica, la que media entre la campaña contra los boers y el fin de la primera guerra europea, es revivida a través de uno de sus principales protagonistas. Se trata de un político de origen "radical" y pro boers, cuya evolución, no tanto ideológica cuanto pragmática, mediante la flexible adaptación de sus convicciones a los inesperados planteos que la realidad le provoca, es presentada en este libro a través de los recuerdos de una persona íntimamente ligada a él: su propia mujer. La caracterización del tipo está lograda de modo magistral y nos muestra la peculiar sinuosidad del sentido moral que permite impedir el choque con las propias convicciones cuando las urgencias de la política requieren un cambio de rumbo, que el político, con plena sinceridad ante sí mismo, considera justamente como todo lo contrario, como la maniobra indispensable para mantener su orientación de siempre. El pacifista pasa así a convertirse en hábil conductor de una guerra, el enconado crítico del capitalismo en presidente de compañías anónimas, sin encontrarse nunca en conflicto consigo mismo. Y es su mujer quien asiste paso por paso a esta curiosa evolución. La excesiva proximidad a una persona origina fenómenos de desacomodación óptica que causan aberraciones en las imágenes. Uno de los más sutiles efectos novelísticos de esta obra está conseguido por medio de las a su vez variables con-

sideraciones de la relatora, protagonista no menos fundamental del libro, como que es ella "la prisionera" aludida en el título, que va adoptando distintos criterios para considerar la complejísima figura de su marido como hombre y como político. Es evidente que ella trata de ser objetiva a ese respecto, y no menos evidente su natural falta de objetividad. El lector avisado puede, valiéndose de esa descompensación, adquirir conocimiento simultáneo y válido para ambas figuras de su siempre ambigua relación. Porque esta prisionera, que sin duda alguna lo es, tiene a su vez no poco de carcelera. El político liberal se nos aparece visto desde el enfoque de ella, en alguna oportunidad como auténtico monstruo del peor de los despotismos, el que se ejerce sin práctica de ninguna violencia física.

Es curioso observar cómo la gradual modificación de valores que en él se produce es seguido por su propia y nada fiel mujer que le acompaña en su juego, aunque ligeramente desfasada en algunos casos, cuando ella, que en cierto modo va a remolque, da por descontado, e incluso hace declaraciones públicas de que su marido "por supuesto" obrará en el sentido contrario del que acabará haciéndolo. Porque entonces ella representa la opinión del interesado, pero la de la víspera, cuando aún la necesidad no le ha llevado a interpretar su propia estimativa con distinto criterio... Luego termina por "comprenderlo" y lo acompaña en su inesperada actitud. Tal vez en eso resida lo peor de su auténtica prisión.

En dos o tres oportunidades de la novela ella adopta actitudes irrevocables para cortar el vínculo que la ata a tan absorbente personalidad. En apariencia, hacia el final lo consigue y logra divorciarse para casarse con su primer amante y verdadero padre de sus hijos. Todo ello en vano. El espíritu posesivo del viejo político demuestra la revocabilidad de lo irrevocable en cada caso hasta reimplantar un irrecusable dominio por encima de toda norma o conveniencia.

Esta novela, válida de por sí, adquiere un oculto poder virtual para los lectores de Joyce Cary, porque al formar parte de una trilogía, todos sus personajes y acontecimientos aparte de su valor inmediato, reservan el de imágenes provisionales que posteriormente habrá que relacionar con las no menos provisionales llegadas de las otras novelas, de cuyo mutuo intercambio de reflejos podrá intuirse la entidad de los seres que en ella actúan.

Una observación acerca de la traducción de Guillermo Blanco. Acaso menos objetable si el zócalo editorial no uniera a Santiago con Buenos Aires, pero excesivamente trasandina con sus "quiltros", sus "boches" sus "el papá" y otros chilenismos no del todo aconsejables en una novela inglesa.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

MARTIN A. NOEL: *La chilena*

(Editorial De Andrea, *México, 1960*)

Es posible considerar a *La Chilena* como un retorno del autor a formas más simples de la narrativa. En efecto, frente a los desarrollos paralelos, a los múltiples personajes de las más distintas categorías psicológicas y sociales en similares planos de importancia, a la complejidad temática de *La Balsa* (1954), nos encontramos aquí con un esquema mucho más sencillo, que se evidencia por el tratamiento lineal del tiempo, por la ausencia de historias incluidas, por el único desarrollo central cuyo eje son exclusivamente Diego y Mercedes.

Por otra parte, mucho de *La Balsa* está presente aquí: una profunda comprensión de algunos de los personajes que hacen pensar inevitablemente en la autobiografía, la sobriedad, la ausencia de ese "color local" (pienso en Pedrito, Fadel y en Catamarca; y pienso especialmente en las escenas relacionadas con el carnaval en *La Chilena*); además es casi imposible no considerar a Merceditas como un desarrollo de la Mercedes de *La Balsa*: aparte de la coincidencia del nombre, es igual el destino de ambas, dar, siempre dar todo. Mercedes también había llegado del Norte "...en leva de servidumbre para la cual la designaban la piel cobriza y los pómulos quichuas"; Horacio, uno de los personajes "creía reconocer en cada arruga de ella... la obra de su egoísmo; ésta, horizontal en toda la anchura de la frente, la habían labrado sus quejas de enfermo... Destino de sal el de Mercedes, de sal de las propias lágrimas y de esas del hijo ajeno que ella se iba bebiendo calladamente, en la oscuridad de su sacrificio...". Es demostrativo comparar este trozo con uno de la novela que nos ocupa: Merceditas "...se comprobaba una vez más esas arrugas tan pronto llegadas... A cada una... le prestaba su historia: ésta, ancha, mayor que las otras venía de tantas malas noches; aquellas otras, sesgadas en las mejillas habían empezado cuando lo de los amores de su niño... Era como si su chileno se las hubiese ido marcando...".

También pueden verse desarrolladas aquí algunas características de estilo que ya aparecen en *La Balsa*: el uso de los predicativos, de la construcción comparativa, de los verbos semánticamente vacíos. Su empleo —que ya era abundante— se hace aquí, a mi juicio, excesivo. Esto en especial en lo que se refiere a los sustantivos y adjetivos predicativos; construcciones como esta, que tomé al azar, son quizá demasiado frecuentes: "Había sido un tiempo largo, muy largo, galopado de fiebres que le echaban encima caóticos tropeles en la oscuridad olorosa a hojas de eucalipto de su cuarto". Es notable también por su frecuencia el uso que hace el autor de la construcción comparativa (o de la proposición subordinada comparativa), en especial con verbos vacíos de contenido.

Sin duda, estas características de estilo responden a una peculiar visión de la realidad que es (creo) esencialmente poética, y ésta es quizá la palabra que mejor convendría a todo el ámbito de la novela, o en especial a trozos como el que describe la casa ciudadana de los

Oyarvide, pero es posible que su empleo reiterado termine por disminuir su valor expresivo, o por fatigar al lector. Uno se sentiría tentado a pensar aquí en influencias específicas, pero el hecho de ser el autor profesor de literatura iberoamericana nos hace pensar también en la imposibilidad de otras influencias que las que no hayan sido adquiridas de una manera perfectamente consciente, caso en que ya no se justificaría el empleo del término.

En resumen, yo creo sinceramente que aligerando el estilo y practicando ciertas supresiones, el autor hubiera logrado un buen cuento largo en vez de esta novela, que llega al lector sobre todo por medio de una directa y sincera emotividad.

Aunque el autor no es responsable de ello, hay que señalar que la parte editorial ha sido generosamente descuidada. Los acentos sobre las mayúsculas han sido omitidos con todo cuidado, sin excepción, (y ésta es, desgraciadamente, una costumbre que se generaliza cada vez más, si bien hasta ahora la había visto limitada a anuncios publicitarios, a letreros, etc.) y a veces sobre las minúsculas; los signos de puntuación son a veces incoherentes o defectivos: esto último con respecto especialmente al punto final o al signo de apertura de la interrogación.

Existe también otro tipo de errores, y así un perro se llama "Gaucho" o "Guacho" según la página; el nombre de la esposa del protagonista vacila entre "Humberta" y "Umberta", por lo que (a falta de datos en uno u otro sentido) nos quedamos sin saber si es o no de origen italiano, ya que la última lección es la que más abunda.

PEDRO ALBERTELLI

POESÍA

HENRI MICHAUX: *Poemas* 1927-1954

Selección y traducción de Lysandro Z. D. Galtier
(Fabril, *Buenos Aires, 1959*)

La lectura de esta selección de obras del poeta belga, que abarca desde su libro inicial *El que fui* (1927), hasta *Frente a los cerrojos* (1954) tiene algo de viaje a un Universo regido por un acontecer sometido a leyes diversas del que nos es habitual, pero integrado por elementos muy semejantes al nuestro. Sus vaquitas blancas acaso estén preocupadas por la porcelana, pero para entender el sentido —o la falta de sentido— de ello, es indispensable que las porcelanas, las vaquitas blancas y su preocupación, sigan siendo de una índole equiparable a la nuestra. Se nos presenta un mundo en un barajamiento inesperado y se nos exige para lograr nuestro acceso a él, un tipo de inocencia semejante al de la infancia, porque algún fondo de perversidad tiene que adivinarse más que advertirse. Cierto candor es indispensable para atreverse a interpretar la mayoría de sus poemas, ese candor del ser primitivo que acuerda su valor actuante a las fórmulas mágicas. En uno de los poemas de su libro *Pruebas, Exorcismos*, titulado "Mundo", dice el poeta:

"Apartad de mí al hombre sabio, dice el Maestro de Ho. El sarcófago de su saber ha limitado su razón. '¡Oh Libertad!' dice el Maestro. Apartad de mí al que se sienta para meditar."

Esta pequeña estrofa me ha impresionado muy en especial: acaso resida en ella el secreto de toda la poesía de Michaux, así en sus aciertos como en sus limitaciones. En efecto, es evidente que en cada uno de sus poemas intenta quebrar el sarcófago de su saber que limita su razón. Justamente su *razón,* no su ser, o su vida, o su esencia, sino su *razón,* su capacidad discursiva y relacionadora. Michaux se muestra siempre, bien a su pesar, me imagino, como un poeta inteligente en el que cada supuesto extravío está maravillosamente premeditado, un algebrista del sueño que con infabilidad calcula el sitio donde su lector descuenta que no lo hallará para ubicarse en él. Es en eso en lo que fundamentalísimamente difiere de Kafka con quien su traductor nos dice que ha sido comparado. Las leyes del mundo de Kafka son desconocidas, aún más desconocidas que las del nuestro, pero también más inquebrantables, hasta el punto de no tolerarse en él ni el menor atisbo de juego. En el mundo de Michaux, las cosas pueden ser terribles, pero siempre nos dejan el resquicio de consuelo de saberlas el resultado de una tensión lúdica. Ignoramos las normas aunque, a veces, a fuerza de verle repetir sus ejercicios de magia, empezamos a adivinar el mecanismo de su sortilegio. Lo que forzó a Michaux a echarse a correr mundo, atravesar el Brasil por la línea ecuatorial, o internarse en el Asia, debemos buscarlo en esas palabras citadas "Apartad de mí al que se sienta para meditar". Justamente él es de los que necesitan moverse para meditar, romper sus propios límites, extravertirse, extraviarse, palpar sus propias entretelas, mirar detrás de los bastidores, asomarse por el otro lado de lo absurdo, quebrantar, en suma, "el sarcófago de su saber", en procura de esas "razones que la razón ignora". Pero ¡ay de nosotros! ¿No es esa una de las sagacidades más funestas de la razón cuando trata de ponerse en guardia? Toda esta poesía de Michaux, con sus Hacs y sus Emanglones, con sus animalitos tragacerraduras, con sus cielorrasos a voluntad y sus poderosos insectos, ¿no constituye un supremo esfuerzo de la razón para colonizar —vale decir para corromper— lo absurdo y someterlo a su tiránico dominio, como quien establece reservas territoriales, "parques nacionales" para salvaguardar una flora y una fauna en peligrosa vía de extinción, pero a la que se confina dentro de esa aparente libertad? ¿No tendría mucho que meditar, sentado, o sobre la cubierta de un velero o trotando mundos, el Maestro de Ho sobre ese sapientísimo quebrantamiento del sarcófago del saber?

No siempre es así, por cierto. A veces lo terrible asoma sin necesidad de estar supeditado a ninguna categoría de juego. Aparece por su cuenta, trémulo, y el patetismo deja de serlo para abrirse en ardido dolor, como en ese extraordinario poema de apasionado llanto que se titula "Nosotros dos aún", o como en los ardientes cantos de sus "Laberintos" invadidos por el estrago y la destrucción. Pero tales testimonios aparecen en medio de la totalidad de su labor poética a modo de ejes de referencia para medir el sentido, o el sinsentido del resto, para valorar con exactitud lo que tienen a un mismo tiempo de

sacrificio y de riesgo en su intento de ampliar los límites de la razón más allá de sí misma. Fuera de sí misma. Contra sí misma. Pero siempre bajo el contralor de su mirada, lejanísima pero avizora.

Debemos agradecer a Lysandro Z. D. Galtier la pulcritud de una traducción erizada de dificultades, que en algunos casos parecen insuperables cuando el poeta lleva sus arrebatos hasta los límites mismos de lo expresable por la palabra, y la inteligente selección de los poemas más significativos, que permiten al lector en castellano formarse muy cabal idea de la labor de tan importante poeta.

E. G. L.

ANTONIO REQUENI: *Umbral de horizonte*

(Tirso, *Buenos Aires, 1960*)

En los 21 poemas que integran este libro —el quinto de su producción— Antonio Requeni ha elegido un lenguaje suntuoso acorde con la naturaleza del hecho descripto que, junto a la rica sensibilidad —un tanto abstracta— del autor, son la materia prima que motiva su canto: paisajes, lugares, ciudades, monumentos del viejo mundo en su maduro esplendor de tiempo, historia y cultura.

La descripción asume aquí la subjetividad de un monólogo librado a sí mismo en una mente exaltada donde han hecho impacto la belleza y la realidad del mundo creado por el hombre. El pensamiento de Requeni se mueve sin hallar conclusiones específicas, lo cual no implica una limitación; señalo simplemente el hecho de la existencia de una actitud meditativa que por sí sola enriquece esta poesía. De algún modo, Requeni siempre desarrolla una idea.

En general, los poemas están bien estructurados y desarrollados en una solución de continuidad sin fisuras que los presenta en un todo coherente; predomina el verso endecasílabo combinado a veces, aunque de manera asimétrica, con el heptasílabo, ambos de limpio trazado. El alejandrino es caudaloso de imágenes que se van sucediendo con naturalidad y sin rebuscamientos, siempre mantenidas con una sobria adjetivación.

El vocabulario es a menudo convencional por el abusivo empleo de términos que se han convertido en lugares comunes del lenguaje poético. Este aspecto negativo se hace excesivamente visible en el primer poema del libro. Pero se trata, para el caso, de un demérito que Requeni se muestra, por lo menos potencialmente, capaz de superar si se tienen en cuenta sus vivos hallazgos en otros órdenes de la expresión. Ilustra con riqueza esa virtud el poema titulado "Ante una tela de Van Gogh".

JOAQUÍN O. GIANNUZZI

CARLOS F. GRIEBEN: *Dulcísima aventura*

(Buenos Aires, 1961)

Carlos F. Grieben nos suministra con este libro, integrado por cinco composiciones-liras, un caso evidente de servilismo literario. Un "estudio preliminar" que firma Manfred Schönfeld señala obviamente que en un determinado "sentido", el autor ha seguido "las huellas" de San Juan de la Cruz, como si no bastara para advertirlo la lectura menos atenta, "prima facie" de esta liras contemporáneas.

Sería ocioso destacar que las liras de San Juan de la Cruz han sido escritas definitivamente y una sola vez. Lo prueba el mismo Grieben al haberse limitado a una deslucida versión que lejos de repetir el milagro da la impresión de haberlo invertido, es decir, caricaturizado:

"Mas tú, señor, no temas
no pueden encerrarte entre sistemas"

donde el obligatorio pareado parece acentuar la presuntuosa puerilidad del pensamiento específicamente pobre.

Grieben maneja el verso con soltura y lo desarrolla con fluidez, pero sólo hasta donde alcanza su congelada técnica. Teniendo en cuenta las "huellas" del místico español, el remedo carece en sí mismo de vibración, de gracia, de fuerza expresiva y de esa dosis de misterio y extrañeza que enriquece definitivamente la calidad artística del texto que Grieben ha adoptado conscientemente como modelo.

Son demasiadas carencias que no resultan compensadas con atributos propios y reales; ninguna sorpresa es deparada, todo es previsible en esta fría organicidad que Grieben ha trascripto partiendo de un hecho poético *dado,* en el sentido de que ya estaba artísticamente resuelto.

Esto no implica negar que la hazaña ya *consumada* admita un tratamiento nuevo, pero de ninguna manera puede lograrlo el proceder de Grieben, que ni siquiera se cuidó —tal vez deliberadamente— de remozar el vocabulario. De este modo, creaturas sigue rimando con alturas.

Digo deliberadamente porque es posible que Grieben haya asumido la actitud objetiva de *tener presente* la forma del poeta español, pero se trata de una fidelidad inoperante, pues es obvio que el vaso de San Juan de la Cruz sólo puede pertenecer a éste. Para el caso, Grieben ha cometido una falacia estética que le quitó toda posibilidad de re-creación. Desde el punto de vista artístico —que es el que cuenta y no el teológico— el autor de *Dulcísima aventura* no fue más allá de un ejercicio retórico sin porvenir. Nada más ajeno a esto último que la obra de San Juan de la Cruz, cuyo lenguaje poético se inscribe no sólo en una experiencia —desde muchos puntos de vista intransferible— sino también en un determinado y airoso momento de un idioma en marcha hacia su plenitud.

J. O. G.

JAVIER VILLAFAÑE: *Atá el hilo y comenzá de nuevo*

(Losada, *Buenos Aires, 1961*)

Insensiblemente, pero no por ello con menos seguridad, la poesía de Javier Villafañe se ha ido rodeando de las esencias metafísicas que le confieren particular forma. No es difícil señalar por cuáles caminos ha llegado a la meta: la influencia de autores que le son afines (Vallejo, principalmente) y su propia manera de ser, reconocible y casi inconfundible en *Atá el hilo y comenzá de nuevo*. Ya en sus cuentos para niños se advertía una tristeza impropia del género —si es que tales cuentos se escriben realmente para niños—, que anticipaba la atmósfera de desdicha, de callejón sin salida en la condición del hombre, que es su actual manera en sus libros de versos. Dos o tres notas caracterizan esa trágica visión.

En lo que se refiere a la *metafísica*, la presentación trastrocada de la realidad, la ruptura con su concepción lógica, es la señal constante de que los versos van a introducirnos en un mundo alucinante, elegido voluntariamente por el autor para sacudirnos y conmovernos, si fuera posible a través de la belleza, que no siempre se transmite porque el exceso o lo simplemente contradictorio no alcanza aquella categoría. Una vieja fábula serviría para ilustrar la intención (*fábulas* se llaman muchas de las composiciones de *Atá el hilo y comenzá de nuevo*): "el cordero persiguió al lobo, los búfalos a la mar", etcétera. Lo imposible, en los contrarios, se vuelve realidad, y la alucinación está a un paso de la locura. Algo así como el mundo al revés: escapatoria de la realidad cuando el dolor llega al límite.

Narrador o contador en quien se adivina que habrá de repetir lo dicho perfeccionando la forma, sin saber si la que nos da será la última, Villafañe poeta consigue entregar al lector la imagen de la ternura, como si sus últimas aspiraciones —las que bordean el ser—, fueran la transformación de ese amor ansioso que es el afán de entrega hacia los demás. De ahí ese compartir las *lacrimae rerum*, ese *flere voluptas* que signa sus versos y que, aparte lo desesperado, parece condenar al hombre irremisiblemente al fracaso.

Hay otras alucinaciones. Pero éstas parecen guardar un optimismo mayor, o al menos nos acercan a su apreciación inmediata con más certeza. Me refiero al lenguaje, a las formas del habla usadas desde el título. Villafañe afirma lo que otros iniciaron con titubeos y acentúa sin más ni más las formas del verbo, tal como las usamos en la conversación, tal como surgen en la emoción. Está bien claro que sus versos fueron escritos por un argentino.

OSCAR HERMES VILLORDO

CÉSAR MAGRINI: *Relato del sobreviviente*

(Áncora, *Buenos Aires, 1960*)

La poesía puede volverse música o pintura, en la misma medida que una pieza musical puede ser plástica o literaria. La *Pavana para una infanta difunta* de Ravel, o *La siesta de un fauno,* de Debussy, son principalmente literarias y plásticas, además de musicales. En *Relato del sobreviviente* de César Magrini, encontramos una trayectoria perfectamente delineada, en la cual la naturaleza juega un papel acústico, de ambientación o ensoñación, a la manera impresionista. A medida que recorremos los poemas iniciales vamos sintiendo esa musicalidad, o esa pintura, que nos traslada a la Pinacoteca Vaticana en Roma, o a la Piazza San Marco en Venecia. Hay una comunicación directa con el renacentismo que trata de lograr un efecto armónico, una cadencia plástica; en todo el conjunto de poemas que componen el libro de Magrini hay un "tempo", ya sea en sus *relatos* franceses, ingleses o italianos. Es una especie de gran fresco humano engarzado en un juego de naturaleza, no viva, creciendo, sino en reposo: un cuadro calmo, de placidez cromática y grandes planos cálidos (sin ser brillantes), para ser contemplado.

Si bien no tiene la composición arquitectónica de una pieza de música, el *Relato del sobreviviente* es para ser *escuchado* más que leído.

Se aprecia mejor su fondo considerándolo como un todo integrado, aunque hay poemas aislados que no necesitan del resto.

Existe también una actitud, que tal vez quiera trascender la forma, en varios aspectos religiosa. Algo de Divino reúne el paisaje, y esa nostalgia de muerte da sentido a todo interrogante, a toda condición de vida:

> "Mi país de los muertos crece por las mañanas
> y a mediodía da
> una fruta
> de aceite."

dice el principio del poema titulado "Orphée aus Champs Elysées".

En otro poema, el que lleva el nombre del libro, creo distinguir íntegro el mundo que César Magrini vive y que descubre su esencialidad poética. En él está dada su temática compuesta de torres, caballos, violines y pájaros, flores y perfumes, y el tema de la muerte, cimentando alegóricamente la vida. En "Relato del sobreviviente" y "Antífonas de los muertos constantes", Magrini muestra sigilosamente su interior desnudo; en el resto el autor se desvanece, se sumerge y aparece por momentos en la tibieza de su música, de su pintura.

De cierta manera Magrini parece emprender con su poesía una vuelta a la romantización de la naturaleza despersonalizada por el hombre moderno. Aunque no ha perdido la negatividad sobre la que está elaborada la poesía moderna, intenta un juego que puede ser solamente estético, o de alcance mayor. Todos sabemos al fin que la poesía, un poema, obedece siempre a una necesidad artística. Creo

que el autor es algo más que un esteta, y se pueden esperar otras cosas. *Relato del sobreviente* es un libro armonioso y desborda además su romántico juego de luces.

Conviene recordar a Hugo Friedrich cuando escribía que "la lírica moderna es como un gran cuento jamás oído y muy solitario." Algo de eso hay también en Magrini.

RAÚL VERA OCAMPO

NOTICIA

Amigos del Arte de Montevideo cumplió treinta años en octubre pasado. Durante ese lapso, no sólo se realizaron exposiciones, conferencias, audiciones musicales, exhibiciones cinematográficas que son de rigor en instituciones de ese tipo, sino que todas ellas estuvieron sorprendentemente al día, tanto en el plano americano como internacional. Lo que no es poco mérito para un momento de nuestro siglo xx en que no era tarea fácil la acertada discriminación en materia artística. Baste señalar unos pocos ejemplos:

En 1931 estaban presentes en una exposición de "Pintura Francesa Contemporánea" los nombres de Chagall, Matisse, Van Dongen. En 1933 se expusieron cuadros de Pedro Figari. En 1937 presentó esculturas y tejidos antiguos indígenas, Marina Núñez del Prado.

Junto a los nombres ilustres de huéspedes extranjeros —Alfonso Reyes, Karl Vossler, Henri Michaux, Américo Castro, Roger Caillois, Aron Coppland, Nicolás Guillén, Albert Camus, Lanza del Vasto— figuraron entre otros los de los argentinos: Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Victoria Ocampo, Enrique Larreta, Ernesto Sábato, Samuel Eichelbaum y los de los casi-argentinos: Guillermo de Torre, Augusto Roa Bastos. Y desde luego, conspicuos uruguayos como Alberto Zum Felde, Susana Soca, Joaquín Torres García, se encuentran a menudo mencionados en los programas de años pasados.

SUR desea que *Amigos del Arte de Montevideo* trasponga los 50 años de vida que se ha fijado en su estatuto y se complace en señalar que al revisar los programas de la institución se comprueba una vez más la hermandad —por no decir identidad— de la cultura de ambas orillas del Plata.

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El fragmento de DURRELL que se publica en este número pertenece a la novela homónima del autor de *El cuarteto de Alejandría,* que será publicada por SUR próximamente. KOSTAS PAPAIOANNOU es profesor de filosofía en la Universidad de Atenas. Entre sus libros más importantes figuran: *L'Homme et son ombre* (1951), *La crise du marxisme* (1954) y *Sous-développment économique et révolution sociale* (1958). GUSTAVO SÁINZ —joven escritor mexicano, director de la revista *Estaciones*— presenta a su compatriota, el conocido poeta CARLOS PELLICER.

El ensayo sobre Blaise Cendrars de HENRY MILLER —nacido en Manhattan en 1891— fue publicado en un volumen titulado *The wisdom of the heart*. Se creyó oportuno reproducirlo con motivo de la muerte del poeta. SILVINA OCAMPO —autora de *Autobiografía de Irene, Enumeración de la Patria, La Furia*, etc.— publicará en breve un nuevo tomo de cuentos. OLGA OROZCO nació en La Pampa y pertenece a la llamada "Generación de 1940". Ha publicado dos libros de poemas: *Desde lejos* y *Las muertes*. El tercero, *Los juegos peligrosos*, está en prensa. JOSÉ CAPELLO —nacido en Buenos Aires en 1922— es poeta y narrador. Ha dado a conocer un volumen de poesía y SUR acaba de editar su primera novela: *La hermosa vida*.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Fermín Alfredo ANZALAZ, *Folklore de los Valles Calchaquíes* (Colmegna, Santa Fe 1961); Juan Antonio AHUMADA, *El hombre de los ojos nuevos* (Córdoba, 1960); Samuel BECKETT, *Molloy* (SUR, Bs. As., 1961); Raúl Horacio BURZACO, *Un dios para Lesbia* (Tirso, Buenos Aires, 1961); Damián Carlos BAYÓN, *Diario poético*; *Ser en sombra* (Bs. As., 1961); Alfredo CAHN, *Literaturas germánicas* (Fabril, 1961); Augusto CORTINA, *Proximidad distante* (Cuadernos de La Brújula, Bs. As., 1961); Ángela Francisca COLOMBO, *Nueve días y el plenilunio* (Ed. Colombo, Chivilcoy, 1961); Emile DURKHEIM, *Sociología* (Assandri, Córdoba, 1961); Jan DOAT, *Teatro y público* (Fabril, 1961); Julián DÍAZ PEÑAFIEL, *El caballero de la flor azul* (Ed. Mi Desván, Bs. As., 1961); Luis FRANCO, *Constelación, Antología general* (Stilcograf, Bs. As., 1959); Georges FRIEDMANN, *¿A dónde va el trabajo humano?* (Sudamericana, Bs. As., 1961); Ramón GONZÁLEZ MONTALVO, *Barbasco* (Dep. Edit. del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1960); Vicente GESUALDO, *Historia de la música en la Argentina: 1836-1851* (Ed. Beta, Bs. As., 1961); Germán GARCÍA, *Roberto J. Payró* (Nova, Bs. As., 1961); Lisandro Enrique GAYOSO, *Tiempo y distancia* (Cuadernos del Siroco, Bs. As., 1960); John HERSEY, *El amante de la guerra* (Fabril, Bs. As., 1961); Max HENRÍQUEZ UREÑA, *De Rimbaud a Pasternak y Quasimodo* (Tezontle, México, 1960); Stjepan HEFER, *Comunismo o libertad* (Servicio Informativo croata, Bs. As., 1961); Geoffrey JENKINS, *Un laberinto de Arena* (Fabril, Bs. As., 1961); Ricardo JUAN, *Ayeray* (Periplo, Bs. As., 1959); JOSÉ MARÍA, *Motivos* (Bs. As., 1961); Alicia JURADO, *La cárcel y los hierros* (Goyanarte, Bs. As., 1961); Jorge LARDE Y LARIN, *El grito de la Merced* (Dep. Edit. del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1960); José Ramón MEDINA, *Razones y testimonios* (Cuadernos literarios de la "Asociación de Escritores venezolanos", Caracas, 1960); Tomás MERTON, *Poemas* (Univ. Autónoma de México, México, 1961); Martín MAYER, *Madison Avenue, la avenida de la publicidad* (Fabril, Bs. As., 1961); Yukio MISHIMA, *Confesiones de una máscara* (SUR, Bs. As., 1961); Max MÜLLER, *Crisis de la metafísica* (SUR, Bs. As., 1961); Otto MORALES BENÍTEZ, *Planteamientos sociales* (Imprenta Nac. de Bogotá, 1960); Salvador de MADARIAGA, *El semental negro* (Sudamericana, Bs. As., 1961); León MIRLAS, *O'Neill y el teatro contemporáneo* (Sudamericana, Bs. As., 1961); Aarón MEGUED, *Jana Szenes* (Ed. Israel, Bs. As., 1961); Clarisa MUNIAGURRIA MINOLI, *Viaje hacia el sol* (Hachette, Bs. As., 1961); Ulises NOBODY, *El frac* (Emecé, Bs. As., 1961); Elvira ORPHEE, *Uno* (Fabril, Bs. As., 1961); Norberto RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, *La filosofía social de Alberdi* (Dep. de Filosofía de la Univ. de La Plata, 1961); Ramón XIRAU, *Comentario* (Cuadernos de la Fac. de Filosofía y Letras, Universidad veracruzana, México, 1961).

OBRAS DE EDITORIAL SUR

NOVELAS

	m$n.
ALEXANDRE ARNOUX: La Cifra	45
GIORGIO BASSANI: Los Anteojos de Oro	80
RICCARDO BACCHELLI: La Mirada de Jesús	60
RICCARDO BACCHELLI: Una Pasión Conyugal	45
RICCARDO BACCHELLI: El Hijo de Stalin	60
SAMUEL BECKETT: Malone Muere	65
SAMUEL BECKETT: Molloy	140
MAXIMO BONTEMPELLI: Gente en el Tiempo	45
ALBERT CAMUS: La Peste	110
JORGE CAPELLO: La Hermosa Vida	95
OSAMU DAZAI: El Sol que Declina	100
E. M. FORSTER: Donde los Angeles no se Aventuran	45
E. M. FORSTER: El Paso a la India	120
JOHN GALSWORTHY: El Manzano	35
DAVID GARNETT: Aspectos del Amor	45
GAROLINE GORDON: Los Hijos Extraños	60
JUAN GOYTISOLO: Para Vivir Aquí	90
JULIEN GREEN: Medianoche	60
GRAHAM GREENE: El Fin de la Aventura	75
GRAHAM GREENE: El que Pierde Gana	45
GRAHAM GREENE: El Revés de la Trama	95
GRAHAM GREENE: Un Caso Acabado	140
CHRISTOPHER ISHERWOOD: Adiós a Berlín	60
JAMES JOYCE: Esteban, el Héroe	140
HERMANN KASACK: Falsificaciones	45
NIKOS KAZANTZAKI: El Pobre de Asís	100
NIKOS KAZANTZAKI: La Ultima Tentación	190
JACK KEROUAC: El Angel Subterráneo	70
ALEXANDER LERNET-HOLENIA: El Barón Bagge	35
YUKIO MISHIMA: Confesiones de una Máscara	130
HENRY DE MONTHERLANT: Los Solterones	100
ALBERTO MORAVIA: La Desobediencia	75
H. A. MURENA: El Centro del Infierno	45
H. A. MURENA: Las Leyes de la Noche	100
H. A. MURENA: La Fatalidad de los Cuerpos	100
ROBERT MUSIL: Las Tribulaciones del Estudiante Törless	100
VLADIMIR NABOKOV: Invitado a una Decapitación	120
VLADIMIR NABOKOV: La Verdadera Vida de Sebastián Knight	90
VLADIMIR NABOKOV: Lolita	130
SILVINA OCAMPO: La Furia	150

	m$n.
OLIVIA: Olivia	75
SHOHEI OOKA: Hogueras en la Llanura	75
JUAN CARLOS ONETTI: Los Adioses	40
CESARE PAVESE: Noche de Fiesta	90
ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES: La Muchacha Debajo del León	80
KATHERINE A. PORTER: Pálido Caballo, Pálido Jinete	60
HORACIO QUIROGA: Anaconda y otros Cuentos	170
HORACIO QUIROGA: Anaconda y otros Cuentos (encuadernado)	230
ABRAHAM TERZ: El Proceso Continúa. - ANONIMO: ¿Qué es el Realismo Socialista?	90

TEATRO

MARCEL AYME: Las Cuatro Verdades	45
ALBERT CAMUS - WILLIAM FAULKNER: Réquim para una Reclusa	90
FRIEDRICH DURRENMATT: Un Angel en Babilonia	90
JEAN GENET: Las Criadas	40
GRAHAM GREENE: El Cuarto en que se Vive	60
GRAHAM GREENE: La Casilla de las Macetas	60
GRAHAM GREENE: El Amante Complaciente	60
JAMES JOYCE: Desterrados	90
JAMES JOYCE: La Noche de Ulises *	
ANITA LOOS - COLETTE: Gigi	90
ARCHIBALD MACLEISH: J. B.	90
VICTORIA OCAMPO: Habla el Algarrobo	90
JOHN OSBORNE: El Animador	80
JOHN OSBORNE: Recordando con Ira	90
DYLAN THOMAS: Bajo el Bosque de Leche	48
HEINRICH VON KLEIST: Pentesilea	45
TENNESSEE WILLIAMS: Orfeo Desciende	90
THOMAS WOLFE - KETTI FRINGS: Acuérdate del Angel	90

BIOGRAFIAS

J. F. ANGELLOZ: Rilke	120
LANZA DEL VASTO: Peregrinación a las Fuentes	120
LANZA DEL VASTO: Vinoba	120
T. E. LAWRENCE: Los Siete Pilares de la Sabiduría	500
T. E. LAWRENCE: El Troquel	150
PHILIP LINDSAY: El Poseso	65
ANTONINA VALLENTIN: El Drama de Alberto Einstein	60
VIRGINIA WOOLF: Diario de una Escritora	200

HISTORIA

ARGENTINA 1930-1960	350

COLECCION ESPECIAL

	m$n.
GRAHAM y HUGH GREENE: El Libro de Cabecera del Espía . . .	100
RABINDRANATH TAGORE: El Libro de los Cumpleaños	370

POESIA

ANA GANDARA: La Semilla Muerta	50
JOAQUIN O. GIANNUZZI: Nuestros Días Mortales	45
ALBERTO GIRRI: Línea de la Vida	45
ALBERTO GIRRI: Examen de Nuestra Causa	45
ALBERTO GIRRI: La Penitencia y el Mérito	45
ALBERTO GIRRI: Propiedades de la Magia	80
ALBERTO GIRRI: La Condición Necesaria	75
EDUARDO GONZALEZ LANUZA: Transitable Cristal	45
H. A. MURENA: El Círculo de los Paraísos	35
SILVINA OCAMPO: Espacios Métricos	45
SALVATORE QUASIMODO: Obra Completa	300

ENSAYOS

FRANCISCO AYALA: El Escritor en la Sociedad de Masas	50
ARTURO BAREA: Unamuno	35
WERNER BOCK: Momento y Eternidad	60
ROGER CAILLOIS: La Incertidumbre que nos Dejan los Sueños . .	45
CYRIL CONNOLLY: La Tumba sin Sosiego	120
RICHARD CHASE: La Novela Norteamericana	65
LEON CHESTOV: La Noche de Getsemani	35
CHARLES DE GAULLE: El Ejército del Porvenir	45
LANZA DEL VASTO: Principios y Preceptos del Retorno a la Evidencia	180
T. S. ELIOT: Sobre los Poesía y los Poetas	130
DORIS V. FALK: Eugenio O'Neill y la Tensión Trágica	90
M. K. KANDHI: La Civilización Occidental y Nuestra Independencia	80
JEAN GIONO: El Caso Dominici	45
ROMANO GUARDINI: El Fin de los Tiempos Modernos	80
MARTIN HEIDEGGER: ¿Qué es Eso de Filosofía?	60
KARL JASPERS: Esencia y Formas de lo Trágico	80
KARL JASPERS: Leonardo como Filósofo	60
VICTORIA KENT: Cuatro Años en París	190
EDWIN LIEUWEN: Armas y Política en América Latina	190
SUSANNE K. LANGER: Nueva Clave de la Filosofía	150
LANCELOT LAW WHYTE: La Forma de lo Desconocido	65
Literatura Contemporánea	70
DWIGHT MACDONALD: El Cine Soviético	35
EDUARDO MALLEA: La Vida Blanca	100
ANDRE MALRAUX: Discurso ante el Acrópolis	10
THOMAS MANN: Advertencia a Europa	20

	m$n.
P. MANSELL JONES: Charles Baudelaire	35
JACQUES MARITAIN: Los Judíos entre las Naciones	10
KRISHORLAL MASHROUWALA: Gandhi y Marx	65
HENRI MICHAUX: Un Bárbaro en Asia	55
MAX MULLER: Crisis de la Metafísica	110
LEWIS MUMFORD: Las Transformaciones del Hombre	140
IRIS MURDOCH: Sartre	35
H. A. MURENA: El Pecado Original de América	100
VICTORIA OCAMPO: Tagore en las Barrancas de San Isidro	120
VICTORIA OCAMPO: Testimonios (2ª Serie)	100
VICTORIA OCAMPO: Testimonios (5ª Serie)	100
VICTORIA OCAMPO: Virginia Woolf en su Diario	35
GEORGE ORWELL: Ensayos Críticos	65
Panorama de la Cultura de los Estados Unidos	130
DENIS DE ROUGEMONT: El Amor y Occidente	140
ALBERTO SALAS: Relación Parcial de Buenos Aires	35
JEAN PAUL SARTRE: Reflexiones Sobre la Cuestión Judía	80
JEAN PAUL SARTRE - MARTIN HEIDEGGER: Sobre el Humanismo	90
MAX SCHELER: Amor y Conocimiento	120
PIERRE-HENRI SIMON: Los Católicos, la Política y el Dinero	50
CECIL SPRIGGE: Benedetto Croce	35
ENID STARKIE: André Gide	35
LIONEL TRILLING: Imágenes del Yo Romántico	65
EDMUND WILSON: Literatura y Sociedad	70
VIRGINIA WOOLF: Un Cuarto Propio	50
ELEMIRE ZOLLA: Antropología Negativa	110

COLECCION BLANCA

JORGE LUIS BORGES - ADOLFO BIOY CASARES: Libro del Cielo y del Infierno	140
ALBERT CAMUS: El Verano - Bodas	120
LANZA DEL VASTO: Comentario del Evangelio (Rústica)	250
LANZA DEL VASTO: Comentario del Evangelio (Encuad.)	300
LANZA DEL VASTO: Las Cuatro Plagas	250
ALFRED HARKNESS: Antología de la Prosa Norteamericana	180
ALBERT SCHWEITZER: El Camino Hacia Ti Mismo	140

ÍNDICE

El cuaderno negro, por Lawrence Durrell 1
La historia ante el tribunal, por Kostas Papaioannou 22
Carlos Pellicer, por Gustavo Sáinz 37
He olvidado mi nombre, por Carlos Pellicer 38
Homenaje a Blaise Cendrars, por Henry Miller 41
Yo, por Silvina Ocampo 47
Para hacer un talismán, por Olga Orozco 58
Justificación; Elegía discreta, por Jorge Capello 60

CRÓNICAS

Machado comentado por Mairena, por Ricardo Gullón 62
Para unas obras completas de Antonio Machado, por Aurora de Albornoz .. 69
Múltiple retrato de Bolívar, por Roberto García Pinto 73
Saludo a Borges, por Victoria Ocampo 76

CINEMATÓGRAFO

Valentín Fernándo: *Diario de un cura rural,* de Robert Bresson 80

TEATRO

Jorge Cruz: *Fin de partida,* de Samuel Beckett; *El cartero del rey,* de Tagore; *El Rhinocéros,* de Barrault 81
Jeff Masson: Entrevista a Jean-Louis Barrault 84

ARTES PLÁSTICAS

Hugo Parpagnoli: Crítica optimista; Quince años de Perceptismo 89

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Mario A. Lancelotti: *Antropología negativa,* de Elémire Zolla 94
Edith Beatriz de Kroon: *Obras completas,* t. III, de Raúl A. Orgaz 97
Héctor Oscar Ciarlo: *Automatismo y progreso social,* de Samuel Lilley .. 99
César Magrini: *Tagore en las barrancas de San Isidro,* de Victoria Ocampo . 100
C. M.: *Pasaje Milán Nº 15,* de Michel Butor 102
Celia Zaragoza: *El sol que declina,* de Osamu Dazai 103
Alicia Jurado: *El tiro de gracia,* de Marguerite Yourcenar 106
María Luisa Bastos: *Uno,* de Elvira Orphée 107
Eduardo González Lanuza: *La prisionera,* de Joyce Cary 109
Pedro Albertelli: *La chilena,* de Martín A. Noel 112
E. G. L.: *Poemas* 1927-1954, de Henry Michaux 113
Joaquín O. Giannuzzi: *Umbral de horizonte,* de Antonio Requeni 115
J. O. G.: *Dulcísima aventura,* de Carlos F. Grieben 116
Oscar Hermes Villordo: *Atá el hilo y comenzá de nuevo,* de Javier Villafañe 117
Raúl Vera Ocampo: *Relato del sobreviviente,* de César Magrini 118

NOTICIAS

Amigos del Arte de Montevideo cumplió treinta años 119
Sobre los colaboradores 119

ULTIMOS LIBROS RECIBIDOS 120

Este número 272
de SUR se terminó de imprimir
el día 6 de septiembre de mil novecientos sesenta
y uno en los talleres gráficos
Américalee, Tucumán 353,
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: Tucumán 685, 2º - D
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

LIBRERIAS RECOMENDADAS

librería
biblioteca
circulante

novedades
español
inglés
francés
alemán

corrientes 515
t. A. 31-3621

PIGMALION

Librería RODRÍGUEZ

Libros en Español e Inglés
Textos en Inglés
Revistas Extranjeras

Suscripciones

SARMIENTO 871

35-8125/26

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANCAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

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

Librería PREMIER

CIENCIA Y TECNICA
POLITICA - DERECHO
ECONOMIA Y COMERCIO
SOCIOLOGIA - PSICOLOGIA
FILOSOFIA - RELIGION
LITERATURA - HISTORIA
ARTES - TEATRO - POESIA

Av. CORRIENTES 1583
T. E. 46-6116

Carola
AV. LIB. GRAL. SAN MARTIN 13.727
T. E. 792-9966 - MARTINEZ

LIBROS: castellano - inglés
francés - alemán - arte
y regalos exclusivos

Sábados y Domingos abierto

Librería HUEMUL

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

solicite nuestros catálogos

SANTA FE 2237 - 83-1666
Buenos Aires

GALERIAS DE ARTE

GALERIA BONINO

ANTONIO BANDEIRA

Setiembre: MARINA NUÑEZ DEL PRADO
Octubre: SEOANE
BASALDUA

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

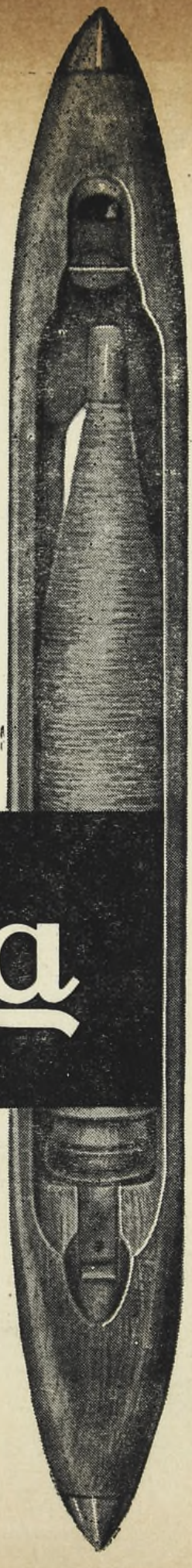
FLORIDA 760

RIOBOO

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948 — Tel. 32 - 2544

Cada minuto de cada día, para cada argentino



Grafa

teje calidad

A través del tiempo, sus prestigiosos artículos: SABANAS "GRAFA", de calidad indiscutida y rendimiento insuperable, tanto en blanco como en su vistosa gama de colores... CAMISA Y PANTALON "OMBU", las prendas que han sido creadas especialmente para el hombre que trabaja... TELAS PRE-ENCOGIDAS "GRAFA", garantía de calidad y duración en toda aplicación... han respondido plenamente a todo lo que el público esperaba de ellas. Es por eso que "GRAFA" configura hoy un potente esfuerzo industrial que acrecienta considerablemente el prestigio de la industria argentina.

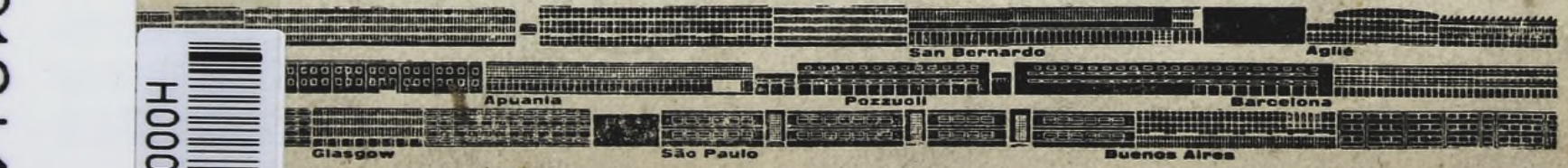


DIEZ FABRICAS OLIVETTI: IDENTICOS METODOS, IDENTICAS MAQUINAS

En estos establecimientos se fabrica según un plan común de trabajo unificado. Los métodos productivos están a la vanguardia de la actual mecánica de precisión. Las fábricas Olivetti de ambos continentes promueven e intercambian valiosas experiencias. Los materiales empleados, las pruebas, los controles, los criterios para seleccionar el personal, son idénticos en todas las fábricas. El servicio de asistencia a los clientes tiene, asimismo, en cada uno de los países del mundo, los mismos caracteres de continuidad y de eficiencia. En cualquier lugar en que se escribe y se calcula, son visibles los principios de organización industrial y estilo comercial que se asocian al nombre de la Olivetti

olivetti

Olivetti Argentina S.A.
Buenos Aires - San Martín 550



S1CJ.15.1.
H0008070