Col.522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

IVO ANDRIC	El puente sobre el río Zhepa
J. P. SNOW	Las dos culturas y la Revolución científica
CARLOS VIOLA SOTO	Verse as speech and verse as song
EZRA POUND	La tumba de Akr Caar; Figura de danza
OCTAVIO PAZ	Corriente alterna
M. HARRIAGUE	Exilio; Desde el limbo
OSCAR H. VILLORDO	La isla
IVONNE BORDELOIS	Queneau: El drama del lenguaje

CRÓNICAS Y NOTAS

Joseph Prescott: Homenaje a James Joyce • Carlos Albarracín Sarmiento: Lectura de *La sinrazón* • NOTAS BIBLIOGRAFICAS por Mario A. Lancelotti, Raúl Vera Ocampo, Héctor Oscar Ciarlo, Edith B. De Kroon, Hilda Burghi, Carlos Arcidiácono, Patrick O. Dudgeon, Celia Zaragoza, Nélida Salvador, O. H. V. • ARTES PLÁSTICAS: Hugo Parpagnoli: La otra figuración • TEATRO: Osborne y Huxley en Londres, por Alicia Jurado • *Ejercicio para cinco dedos,* de Peter Shafer; *Biedermann y los incendiarios,* de Max Frish, por Jorge Cruz • CINE: *Alias Gardelito,* de Murúa, por Valentín Fernando • NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES • ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS • ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1961.

274

ENERO Y FEBRERO DE 1962

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

Redacción
TUCUMAN 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 GONZALEZ GARAÑO
GUILLERMO DE TORRE
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI
FRANCISCO ROMERO

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto ..... $ 32.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

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

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

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

LAWRENCE DURRELL

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

El Cuaderno Negro

LA OBRA MAS OSADA DEL AUTOR DE "JUSTINE"

H0008072
S1CJ.15.1.1 46

El célebre autor de **El cuarteto de Alejandría** nos proporciona a través de las páginas de este libro una impresionante demostración de sus virtudes de novelista y estilista.

Acaso mucho más osada que **Justine, Clea** o cualquiera de sus otras creaciones novelísticas **EL CUADERNO NEGRO** ha suscitado la admiración de escritores notables y de dispar orientación.

T. S. Eliot ha dicho: **"EL CUADERNO NEGRO,** de Lawrence Durrell es la primera obra de un escritor inglés que me dé esperanzas respecto al futuro de la ficción en prosa".

Cyril Connolly manifiesta: "Durrell es más que un novelista, es un escritor. De ahí deriva el incomparable placer que proporciona **EL CUADERNO NEGRO.**"

Henry Miller afirma que "este libro es para aquellos que ya han nacido a una nueva vida creadora."

SUR

INDEPENDENCIA 802 / 23-9603 / BUENOS AIRES

LA TABLE RONDE

LA VOIX DE L'EUROPE SUR LES PROBLÈMES DU MONDE

Vous apporte chaque mois:

— Les réflexions d'une élite d'écrivains et de penseurs du monde entier.
— Un esprit ouvert et dynamique.
— Un souci de culture et d'information sérieuse sur notre temps.

Extraits de nos sommaires:

— Paul Chauchard: "Ordre et désordre de la douleur" (Nº 165, Octobre 1961).
— Pieper: "Liberté et inquiétude de la foi".
— "Noël" vu par Henri Agel, Stanislas Fumet, Henri Queffélec, Pierre-Henri Simon etc. (Nº 167, Décembre 1961).

— Trois numéros spéciaux sur:

"L'Europe de la recherche"
"Diagnostic spirituel de notre temps"
"Pascal"

— Tous les mois:

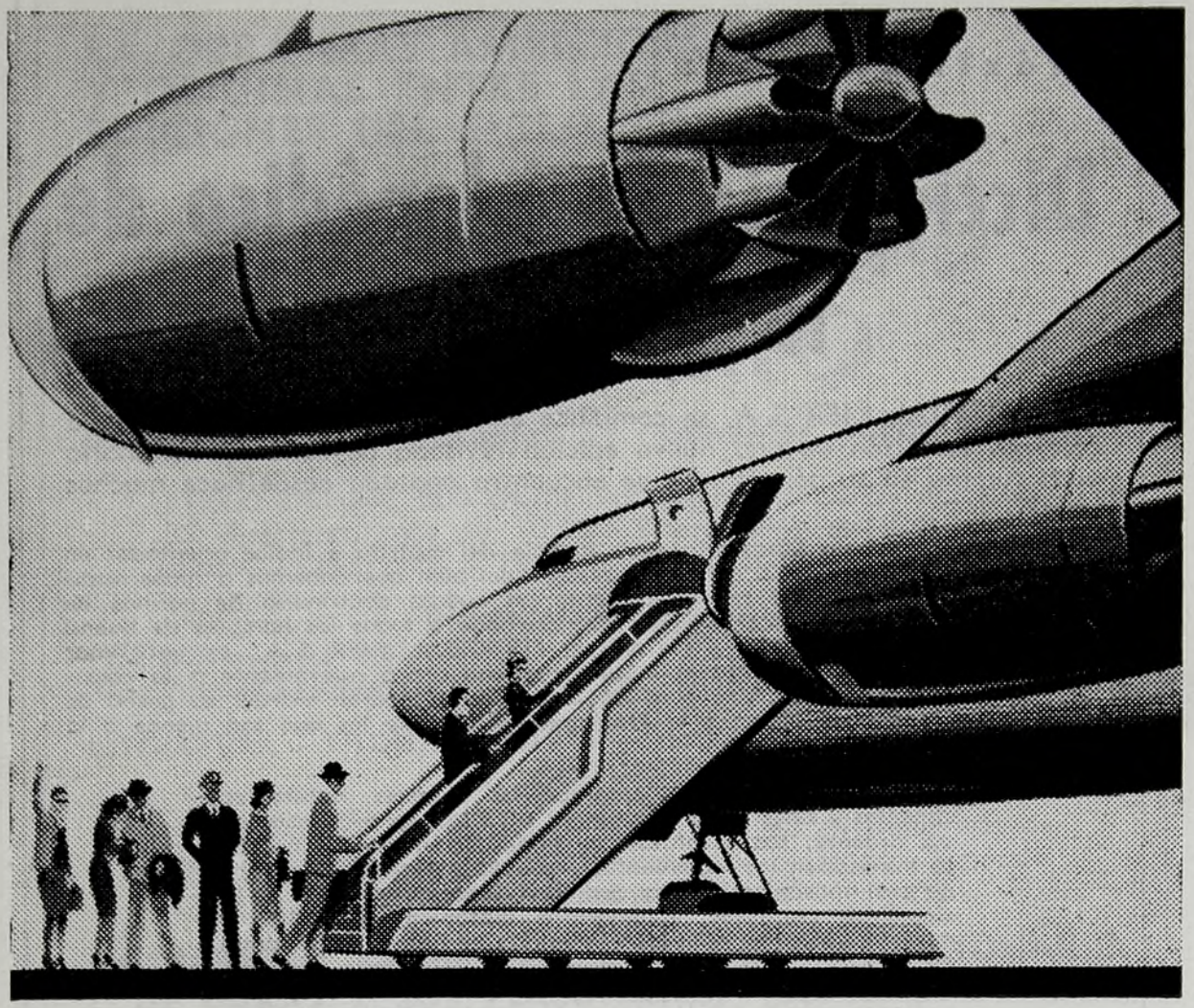
"Actualité", "Les Essais", "Les Lettres et les Idées", "Les Arts", "Les Spectacles", "Les Sciences".
Les chroniques de Jacques de Bourbon Busset, Philipe Sénart, André Thérive.

Abonnements:

Etranger: 6 mois: 20,00 NF
1 an: 40,00 NF

S. E. P. A. L.

23, RUE DU RENARD - PARIS IVe.



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 AM

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

Próximamente:

Diccionario Enciclopédico de la Masonería

La EDITORIAL KIER S. A. se complace en anunciar al público lector la próxima aparición de una nueva edición revisada de esta extraordinaria obra cumbre en su género, que se encuentra agotada desde hace muchos años.

La universalidad de la Masonería como ciencia del espíritu e índice orientador en la esfera de lo moral, como diáfana expresión del bien que debemos a todos nuestros semejantes, conforma categóricamente un cuerpo doctrinario de normas de conducta indvidual y de acción social que conviene a todos los hombres de buena voluntad y rectas intenciones. Por ello la EDITORIAL KIER S. A., sin escatimar esfuerzos y venciendo dificultades máximas ofrece ahora nuevamente a la consideración de los estudiosos, una obra de la que todos podrán extraer su grano de oro, tanto los que pertenecen a la **Francmasonería** como los que son ajenos a la Augusta Orden.

TEMARIO: Estudia con amplitud los orígenes, naturaleza, símbolos y fines de la Masonería; sus ritos, su nomenclatura, sus órdenes, sus estatutos, la significación de sus grados; se transcriben los reglamentos y convenciones de observancia general masónica. Se ha dedicado especial atención a los siguientes capítulos: Bibliografía masónica, Biografía de masones célebres, Ciencia Cabalística, Teoría de Hermes, Masonería Oculta, Masonería Jesuítica, Masonería de Adopción o de Damas, Carbonarismo y demás instituciones análogas a la Orden Masónica. Se estudia también la Biblia, en sus relaciones con la tradición y los mitos de la Masonería; la Iconografía, la Mitología; y se historia el número de Potencias masónicas esparcidas por el mundo.

Tres Grandes Tomos (20 x 30 centímetros). Lujosamente encuadernado en cuerina y oro.

Abarca este monumental trabajo aproximadamente unas tres mil páginas de nutrido texto, impreso sobre papel de primerísima calidad, incluyendo infinidad de grabados en negro y muchas láminas a todo color de los más insignes masones.

Edición limitada. Reserve desde ya su ejemplar, pues los pedidos serán atendidos por riguroso orden de llegada.

Aparecerá en marzo de 1962: PRECIO: $ 7.200 m/arg. (Dlls. 90)

Pedidos a:

EDITORIAL KIER S. A.

TALCAHUANO 1075, casi esq. SANTA FE - T. E. 41 - 0507

BUENOS AIRES - REPUBLICA ARGENTINA

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

DICCIONARIO LITERARIO

De Obras y sus Personajes **González Porto, Bompiani**

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.**

DIVISION DE LA OBRA

I. Movimientos espirituales **II. Diccionario de obras**
II. Personajes literarios **IV. Indice y tablas cronológicas**

LITERATURA - FILOSOFIA - ARTE - TEATRO - MUSICA - RELIGION PINTURA

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 Edwin F. Rubens.**

Entregamos los 12 tomos por **$ 650.-** mensuales

DISTRIBUIDORA EXCLUSIVA

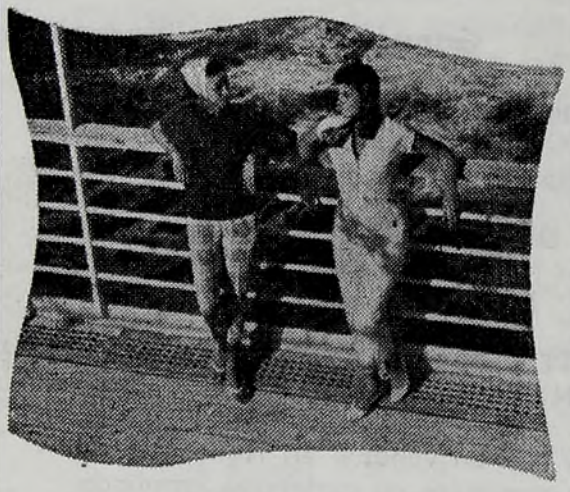
Renacimiento Argentina S. A.

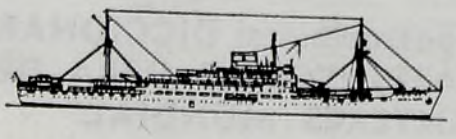
CHARCAS 957 - T. E. 31-9781 - BUENOS AIRES

A NUEVA YORK

Viaje en las suntuosas
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 CABALLERO DE LA FLOR AZUL

Memorias - Imaginaciones
Ensayos

por **Julián Díaz Peñafiel**

PROLOGO DE HECTOR OLIVERA LAVIE

Una novela en las sierras de Mar del Plata hace medio siglo

"Cuya lectura se hace indispensable, confirma los méritos literarios ya probados de su autor, con su estilo expresivo y sugerente, de tónica elegante y evocaciones filosóficas y artísticas (la literatura científica es insuficiente: hace falta el arte); Ud. narra y hace 'historia' con admirable soltura estilística. Y esto es lo mejor." **Prof. D. Avelino Herrero Mayor, Buenos Aires.** "Je les ai **savourés** ovec ravissement: quelle sensibilité et quelle culture a la fois! Je me sens beaucoup d' harmoniques avec vous et votre pensée, marqués au coin de l'humanisme..." **Dr. Alain Guy, Universidad de Toulouse.** "Es Ud. un novelista de excepción... Y en este libro, que radica en cosas de nuestra tierra, su prosa se hace más emotiva y tal vez más íntima... Y luego esa estampa de don Santiago, que Ud. alza como una verdadera estatua viviente..., gran señor de la estirpe, gaucho entero por dentro, con toda su nobleza y su coraje, y caballero por herencia ancestral y vivencia interior, es admirable en todo, y yo la considero rectora, monitora, ejemplar." **Dr. Delio Panizza, Concepción del Uruguay.**

224 págs. **$ 80**

EN TODAS LAS LIBRERIAS

Ediciones Mi Desván

E. I. S. A.

Aráoz 864 - T. E. 54-0435 - Bs. Aires

AHORA 2 VUELOS SEMANALES

MADRID

AIR FRANCE

OBRA POETICA

de

Vicente Barbieri

La presente edición comporta un justiciero homenaje al hombre que consagró sin retaceos su existencia toda a la creación artística, realizada siempre como admirable tributo de fidelidad exigido por una vocación plenamente servida y aceptada. Por su inspiración, seriedad y autenticidad inconfundible, la obra poética de Vicente Barbieri constituye un aporte feliz a las letras argentinas y, ampliando la perspectiva, al vasto imperio de nuestra lengua. Así lo ha establecido el juicio de la crítica a medida que el proceso creador iba ascendiendo hacia las cimas de una cada vez más alta y depurada estética. De ello dan fe los estudios de Carlos Mastronardi y Juan Carlos Ghiano, que respectivamente preceden y cierran la edición. Por eso nos remitimos aquí a ambos, como anticipo de segura orientación para el lector.

A juicio de Ghiano, la obra de Barbieri "es el testimonio de un canto irrenunciable, impuesto en pesada y dulce certeza; quizás su forma de pago a aquella infancia nunca olvidada: manera intensa de saldar una deuda que lo consustanciaba con los seres y lugares del recuerdo". "Pocos poetas argentinos —agrega— han logrado, y con mayor constancia, la fijación de un paisaje, los símbolos, intrincados o simplemente decorativos de algunos poemas anteriores, se ordenan en procura de un nivel que es el de la vida".

En cuanto a la ubicación de Barbieri en el conjunto de tendencias que le fueron contemporáneas, piensa Ghiano que hay poetas cuya adhesión a una escuela literaria se manifietsa por el peso de las corrientes de la época. En otros, se impone la nostalgia de un estilo hecho por sus maestros. "Unos pocos, los mayores, se afilian a una poética porque no pueden crear en otra actitud; de estos últimos fue Barbieri. Su romanticismo es anterior a las clasificaciones que señalaron en la poesía argentina, hacia 1940, la aparición conjunta de un grupo valioso de líricos neorrománticos, que se alejaban de la generación aparecida veinte años antes por los rumbos de una poética que daba dimensiones dramáticas a la visión de la tierra y de la época, como a sentimientos en permanente actividad evocativa, que esfumaba las presencias como si fueran recuerdos".

Por su parte, Carlos Mastronardi halla la exacta definición de la obra del poeta cuando escribe: "Los versos de Barbieri obran a manera de poderosa descarga, ocasionan un largo deslumbramiento y se apoyan con levedad en el tema que les sirve de base, como si el mundo visible y la vida inmediata fueran el ínfimo escalón desde el cual es preciso ascender, según lo quiere la doctrina platónica, hacia los serenos arquetipos de la poesía". Y algo más adelante agrega: "La operación de orden poético que realiza con mayor acierto y destreza es la suma, la venturosa reunión de elementos destinados a esclarecer una ternura, un recuerdo".

Así fue verdaderamente el arte de este hombre, que vivió con los ojos siempre abiertos a la realidad, a una realidad interiormente trasmutada por el fuego del dolor y el tamiz de una sensibilidad permanentemente en vela, al acecho del misterio y su clave.

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**

SIMBOLO DE AVANCE PARA LA TV ARGENTINA

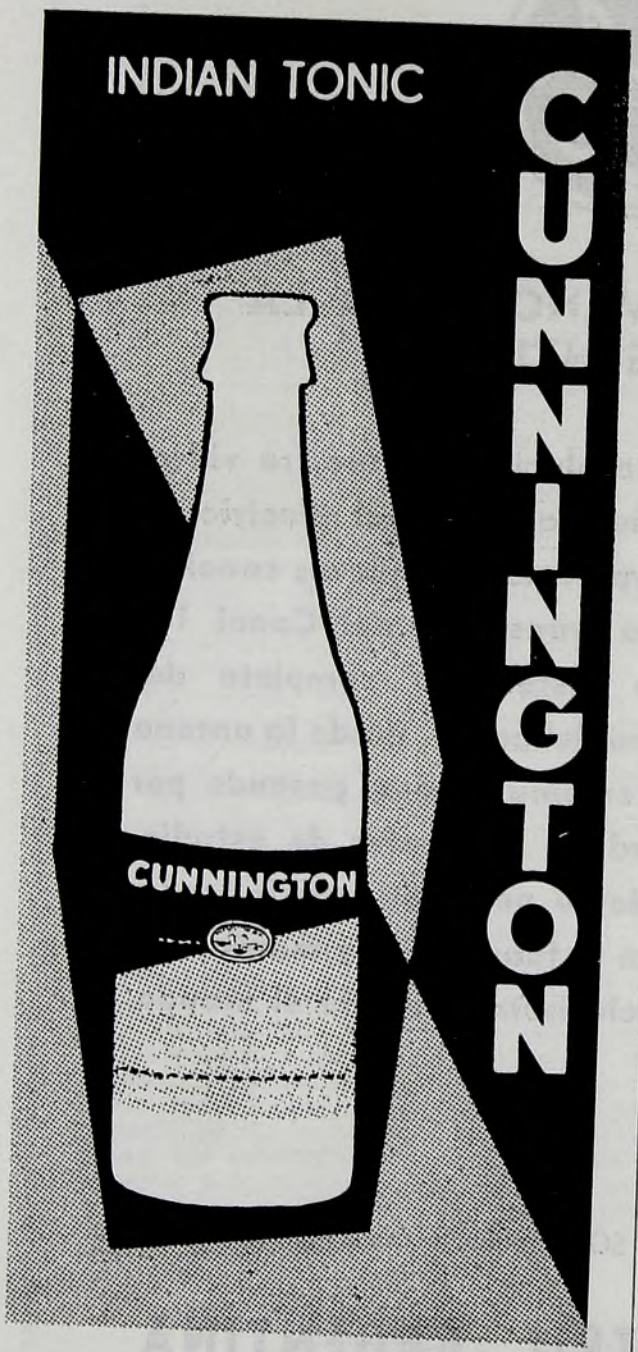
Intimamente ligada a la evolución de nuestro video, desde sus primeras experiencias, General Electric ha facilitado también la incorporación de nuevos canales: ha suministrado el equipo transmisor del Canal 13; realizado la provisión e instalación completa del Canal 11 —el más moderno del país— desde la antena hasta el más pequeño intercomunicador, pasando por las cámaras y la totalidad de elementos de estudio. Y ha brindado, a través de su personal especializado, la experiencia adquirida en la fabricación y montaje de equipos para estaciones televisoras en todo el mundo.

NUESTROS PRODUCTOS SON INDICE DE PROGRESO

GENERAL ELECTRIC ARGENTINA

SOCIEDAD ANONIMA

Buenos Aries - Córdoba - Mendoza - Rosario - Tucumán



''DAVAR''

REVISTA LITERARIA TRIMESTRAL

Editada por la Sociedad
Hebraica Argentina

Nº 87 - MAYO Y LA LIBERTAD

"Davar" y el Sesquicentenario de Mayo. Colaboran: José Babini, Juan Canter, Carlos Alberto Erro, Roberto F. Giusti, Antonio Pagés Larraya, Fernando Rosemberg, Juan Carlos Ghiano, Lázaro Liacho.

Nº 88 - ENERO-MARZO 1961

Colaboran: Ezra Spicehandler, Luis Franco, Norman Golb, Daniel M. Friedenberg, César Tiempo, Carlos M. Grunberg, Bernardo Ezequiel Korenblit, Canto 38 de Salomón Ibn Gabirol, Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, Jaim Najman Bialik, Fernando Rosemberg, Leonardo Glusberg, Lázaro Liacho, Reina E. Schvetz, Francisco Tomat Guido, Natalio Kisnerman.

Dirección y Administración:

SARMIENTO 2233

T. E. 48-5880 y 5740

BUENOS AIRES

Suscripción anual: $ 110 m/arg.
Exterior: 2 dólares

GUION

LIBROS, DISCOS, REVISTAS...

EN ESTANTERIAS

T

Rieles y ménsulas de aluminio que le permitirán hacer a usted mismo cualquier tipo de biblioteca funcional y decorativa. Ménsulas para estantes de madera, cristal,o estantes inclinables para revistas o discos.

FABRICANTES:

CITA S. A.

AV. PTE. ROQUE SAENZ PEÑA 1164 - 1º y 2º P. - T. E. 35-9029/9202

EXPOSICION Y VENTAS

AV. PTE. ROQUE SAENZ PEÑA ESQ. CERRITO

LAPICERAS
SHEAFFER'S®
303
RIVER

THE RIVER PLATE SUPPLY Co. S. A. C.
Moreno 854 Buenos Aires

CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual: $ 100.—

Alsina 840 Buenos Aires
T. E. 34 - 1309
de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

Charles of the Ritz

Los productos de belleza más preciados del mundo

le ofrece

Tratamientos Completos - Maquillaje Moderno
y el UNICO Polvo Facial Compacto
"hecho a medida" para destacar
SU BELLEZA INDIVIDUAL

Exclusivamente en **HARRODS o GATH y CHAVES** y sus casas del interior
PARIS • LONDRES • NUEVA YORK • RIO DE JANEIRO • BUENOS AIRES

Di-dác-ti-ca,

arte de enseñar

El conocimiento y dominio de la DIDÁCTICA permite al maestro perfeccionar sus métodos, conocer intimamente la teoria y utilizar mejor sus recursos logrando así resultados superiores con menor esfuerzo.
Las cuatro didácticas que publicamos * abarcan el panorama completo de la realidad escolar. Ningún maestro deberia dejar de leerlas.

Didáctica del cálculo, de las lecciones de cosas y de las ciencias aplicadas,
por J. Leif y R. Dézaly.
Rúst. 344 págs.

Didáctica de la historia y de la geografía,
por J. Leif y G. Rustin
Rúst. 152 págs.

Didáctica de la moral y del lenguaje,
por J. Leif y G. Rustin
Rúst. 240 págs.

***Didáctica de la escritura y de las asignaturas especiales,**
por J. Leif, R. Dézaly y G Rustin, aparecerá en 1962.

...y puede adquirirlas mediante una CUENTA PERSONAL a sola firma, abierta a docentes, cooperadoras y profesionales.

BIBLIOTECA DE CULTURA PEDAGÓGICA

KAPELUSZ
E D I T O R E S

siempre dinámicamente identificados
con el anhelo nacional de expandir la cultura.

MORENO 372 • BUENOS AIRES

FABRIL EDITORA
PRESENTA:

Beatrice Lane Suzuki: BUDISMO MAHAYANA. Reveladora exposición del sistema filosófico que completa y perfecciona el budismo, en la que se incluyen textos traducidos por primera vez al castellano. ($ 200.-)

Philip Pollack: CARRERAS Y OPORTUNIDADES DEL MUNDO ACTUAL. Sentido didáctico y rigor científico en un panorama de las oportunidades que la ciencia actual ofrece a los jóvenes. ($ 200.-)

Ottocar Rosarios: TUSITALA. Todos los placeres, sorpresas y deslumbramientos de un maravilloso viaje por las exóticas islas y pueblos del Pacífico, que siempre han fascinado al hombre blanco. ($ 300.-)

Milosz: ANTOLOGIA POETICA. Una completa selección de la obra del poeta del misterio y la trascendencia, cuya influencia es notable en la poesía francesa y de habla hispana. ($ 220.-)

Joseph Rovan: ALEMANIA. Palpitante visión de la actualidad germana a través de su economía, su prosperidad, sus gentes, su idiosincrasia, y de esa trágica vida bicéfala que hoy atrae la atención del mundo. ($ 280.-)

Paul Lechat: ITALIA. Humor, profundidad de observación y amor por el gran país, en una sugestiva guía de viaje que reúne los datos prácticos con la historia, la cultura y la capacidad vital de los italianos. ($ 280.-)

Dominique Aubier y Manuel Tuñón de Lara: ESPAÑA: El pasado y el presente de los españoles, plenos de tradiciones, de viejas grandezas y permanente interés, en una apasionante guía para el viajero. ($ 280.-)

y los libros del mirasol
RECIEN APARECIDOS:

J. J. Rousseau: EL CONTRATO SOCIAL, $ 65.- James Joyce: GENTE DE DUBLIN, $ 50.- Paul Claudel: JUANA DE ARCO EN LA HOGUERA, $ 50.- R. L. Stevenson: EL MUERTO VIVO, $ 50.- Manuel Gálvez: LA TRAGEDIA DE UN HOMBRE FUERTE, $ 80.- Marc Boulolseau: ROBESPIERRE, $ 50.-

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA S.A.

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

EXPRESE SUS BUENOS AUGURIOS CON EL MENSAJE DE UN LIBRO

"CONFLICTO INTERNACIONAL EN EL SIGLO XX" H. Butterfield
Un libro valiente que, con toda audacia, muestra el núcleo y la raíz de la actual guerra fría. Pero el autor no se limita a presentar el problema; da también la solución que consiste en la revaloración de los objetivos espirituales.

"ENTRAMOS EN LA GUERRA" Italo Calvino
Los tres relatos que componen "Entramos en la guerra" son testimonio de las mejores virtudes del talento narrativo de Calvino, un fuerte sentido realista, con una dosis de fábula y también la inversa un fuerte sentido de la fábula, con una carga de realismo.

"EL ENIGMA DE OSSIAN" Fred Hayle
Una extraordinaria novela de alta calidad imaginativa y científica. Thomas Sherwood el protagonista es enviado a investigar "El enigma de Ossian" y a través de un relato vertiginoso y alucinante donde se mezclan lo policial y lo científico, las peripecias de una peligrosa misión de espionaje con verosímiles planteos de lo que será la humanidad de mañana.

"VIDA Y HAZAÑAS DE EDELMIRO MAYER" Juan H. Lenzi
Vida heroica y novelesca de un general argentino, que en pos de su ideal de independencia y libertad americanas; para el conocimiento de aspectos desconocidos de la historia constituye un valioso aporte esta biografía de aquel militar que actuó bajo las órdenes de Mitre, de Lincoln y de Juárez.

"MEMORIAS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL"
Winston S. Churchill
Esta obra es un compendio de los seis volúmenes de "La Segunda Guerra Mundial". Presenta gráficamente los sucesos y el planteo de la guerra en las palabras del magnífico conductor que obtuvo por su obra el Premio Nobel de Literatura.
Para esta edición Sir Winston Churchill ha escrito un Epílogo en el cual expone su opinión de la era de la post-guerra, durante la cual varios de sus discursos ejercieron influencia decisiva.

"CARAVANA HACIA EL BUDA" André Migot
Testimonio vívido y auténtico, a través de perspicaces observadores y reflexiones sobre el paisaje, las gentes y la cultura de antiquísimas civilizaciones de pueblos que por acontecimientos políticos y militares en los últimos años han llevado al primer plano la atención mundial.

EDICIONES
Peuser
San Martín y Cangallo
Florida 750 - Rivadavia 2718 - Lima 1686 - BOEDO 735
LA PLATA - ROSARIO - MENDOZA - CORDOBA - RIO CUARTO - SAN JUAN
y librerías de todo el país.

NOVEDADES DEL SELLO NOVA

ALEJANDRO KORN: El pensamiento argentino. Contiene: "Influencias filosóficas en la evolución nacional", "Filosofía argentina" y "Nuevas Bases". Con un estudio preliminar de G. Weinberg.

$ 150

J. L. CASSANI y A. J. PEREZ AMUCHASTEGUI: **Del "epos" a la historia científica. Una visión de la historiografía universal a través del método.** Obra de alto interés didáctico e informativo, con un extenso prólogo de L. Aznar sobre "Teorizadores y metodólogos de la historia".

$ 180

OSVALDO LOUDET: **Humanistas y médicos en el Renacimiento.** Ilustrado.

$ 110

RAUL H. CASTAGNINO: **Biografía del libro.** (Exégesis y exégetas)

$ 98

G. MIALARET: **El educador y el método de los tests.**

$ 120

B. ISSAEV: **La masculinización de la mujer.** Estudio sociológico-psicoanalítico.

$ 120

EDITORIAL NOVA

PERU 858 — BUENOS AIRES

ULTIMAS NOVEDADES

PRIMER PREMIO NACIONAL DE POESIA

EDUARDO GONZALEZ LANUZA:

Oda a la alegría y otros poemas ..... $ 60
Suma y sigue ..... „ 100

PREMIO DE LITERATURA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

MARIA DE VILLARINO:

Los espacios y los símbolos ..... $ 70
La rosa no debe morir ..... „ 50
Luz de memorias ..... „ 40
Antología poética ..... „ 50

CRISTAL DEL TIEMPO

VALDO FRANK: **Cuba, isla profética** ..... $ 150

Waldo Frank, penetrante psicólogo y avezado narrador, ha redactado este vivo y apasionado documento de la realidad cubana.

POETAS DE AYER Y DE HOY

TUDOR ARGHEZI: **Poesías.** (Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti) ..... $ 90
OMAR KHAYYAM: **Las Rubaiatas.** (Versión directa del original iraniano realizada por Christovam de Camargo y Ragy Basile) ..... „ 150
PABLO NERUDA: **Cantos Ceremoniales** ..... „ 150

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

JOSE INGENIEROS: **El hombre mediocre** (núm. 88) ..... $ 55
JOSE INGENIEROS: **Las fuerzas morales** (núm. 107) ..... „ 35
JOSE INGENIEROS: **Los tiempos nuevos** (núm. 132) ..... „ 45
JOSE INGENIEROS: **La simulación en la lucha por la vida** (núm. 152) „ 45

OTRAS NOVEDADES

JOSE INGENIEROS: **Antología. Su pensamiento en sus mejores páginas.** (Panoramas) ..... „ 275
JORGE VOCOS LESCANO: **El tiempo más hermoso** ..... „ 55

REIMPRESIONES IMPORTANTES

PABLO NERUDA: **Veinte poemas de amor y una canción desesperada.** (Edición conmemorativa 1.000.000 de ejemplares) ..... „ 35
MAX PLANCK: **¿Adónde va la ciencia?** (4ª ed.) ..... „ 180
AUGUSTO ROA BASTOS: **El trueno entre las hojas** (2ª ed.) ..... „ 165
AUGUSTO ROA BASTOS: **Hijo de hombre** (2ª ed.) ..... „ 160
FERDINAND DE SAUSSURE: **Curso de lingüística general** (4ª ed.) ..... „ 200

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

URUGUAY - CHILE - PERU - COLOMBIA

PROBLEMAS TEATRALES

por FRIEDRICH DÜRRENMATT

Conocida es por el público de habla castellana la labor narrativa y teatral de Friedrich Dürrenmatt. Sus novelas y sus piezas han conquistado rápidamente a grandes masas de lectores y espectadores en todas las latitudes y con su nombre la literatura de habla alemana ha recibido un impulso vigoroso y renovador.

En estas páginas el lector hallará otra de las dimensiones de Dürrenmat: su capacidad para teorizar, que en verdad se halla a la altura de lo que en los demás campos este autor había cumplido. A lo largo de las páginas del presente libro —dividido en dos partes: "Problemas teatrales" y "Schiller"— se recogerá una profunda enseñanza sobre los temas más dispares. Pues, a más de brillante artesano que discurre sobre su quehacer, Dürrenmatt afronta en sus consideraciones los problemas de la política y del mundo presente, las posibles salidas que el arte en general tiene en nuestros tiempos y, entre otras cosas, las experiencias que debemos extraer del hecho de que un gran dramaturgo como Bertold Brecht haya cumplido su obra dentro de la ideología comunista.

SUR

ALBERTO DE ZAVALIA

EL OCTAVO DIA

El octavo día es algo así como un panorama teatral del descubrimiento, conquista y colonización de América. Los hechos históricos que ocurren en la obra si no siempre sucedieron tal cual los revive el autor dieron a éste la posibilidad de que, acomodándolos dramáticamente, realizase una síntesis escénica de la gesta impar. Empero, **El octavo día** no es solamente una obra de teatro inspirada en la hazaña portentosa que fue la incorporación del Mundo Nuevo al orden cristiano, es también un canto de amor a América y una profesión de esperanza.

INDEPENDENCIA 802 SUR

SUR

NÚMERO 274 ENERO - FEBRERO DE 1962

EL PUENTE SOBRE EL RIO ZHEPA

Llegado el cuarto año de su período como Gran Visir, Yusuf cometió un error e inesperadamente cayó en desgracia. La lucha se prolongó durante un invierno y una primavera enteros. Fue una primavera mala y fría, que se negaba a que comenzara el verano. Pero en mayo Yusuf salió del destierro, vencedor. Y así continuó la vida, gloriosa pero tranquila y uniforme. Sin embargo, esos meses de invierno durante los cuales la distancia entre vida y muerte, gloria y ruina, había sido ínfima, dejaron rastros de fatiga y preocupación en el Visir victorioso. Era algo intangible, algo que los hombres de experiencia, los que han sufrido, guardan como un tesoro oculto y no revelan nunca, salvo involuntariamente, en la mirada, el gesto, o la palabra.

Mientras vivió, por así decirlo, en el destierro, solo y en desgracia, los recuerdos que el Visir conservaba de sus orígenes y de su viejo país se tornaron más claros, pues el desengaño y el dolor siempre hacen que la mente se vuelva al pasado. Recordó a su madre y a su padre. (Ambos habían muerto cuando él era todavía un modesto ayudante del Caballerizo Mayor del Sultán; después ya había encargado que rodearan sus tumbas con albardillas de piedra y las marcaran con lápidas blancas). Recordó a Bosnia y la aldea de Zhepa, de donde lo habían sacado a los nueve años.

En su infelicidad, resultaba grato pensar en ese país alejado y en la aldea apartada, en cuyas casas todas se contaban las historias de su triunfo y su gloria en Constantinopla, y donde nadie conocía

ni sospechaba siquiera cuál era el reverso de la medalla de la gloria ni el precio que se pagaba por el triunfo.

Precisamente aquel verano había tenido oportunidad de hablar con gentes de Bosnia. Les hizo preguntas y ellos le dijeron lo que deseaba saber. Después de las sublevaciones y las guerras, había habido desórdenes, escasez, hambre y toda suerte de epidemias. Mandó que se invirtieran sumas considerables para ayudar materialmente a los de su pueblo que aún estuvieran en Zhepa. Al mismo tiempo, dio instrucciones para que se averiguara qué era lo que más falta hacía en materia de construcciones. Le informaron que los Shetkiche todavía tenían cuatro casas y eran la familia más rica de la aldea, pero que la aldea misma y los alrededores se habían empobrecido, que la mezquita había empezado a arruinarse y por fin un incendio la había deteriorado, que la primavera había secado todo y, peor aún, que no había puente sobre el río Zhepa. La aldea se levanta sobre una colina cercana al punto en que el Zhepa desemboca en el Drina, y la única forma de llegar a Vishegrad es atravesando el Zhepa, unas cincuenta yardas arriba de la confluencia. Cualquier tipo de puente de tablones que se levantara siempre era barrido por el agua, porque o bien el Zhepa crecía rápida e inesperadamente, como todo río de montaña, o bien era el Drina el que crecía de pronto, inundando el cauce del Zhepa y estorbando su fluir normal. Entonces el Zhepa se desbordaba y levantaba el puente, que desaparecía como si nunca hubiese existido. Además, en invierno los tablones se cubrían de hielo y se tornaban resbaladizos, de modo que tanto los hombres como los animales a menudo se lastimaban. O sea que si alguien haciera construir un puente firme, les haría el mayor de los servicios.

El Visir donó seis alfombras para la mezquita, y dinero suficiente para una fuente de tres chorros. Al mismo tiempo, decidió que se construyera un puente.

En esa época vivía en Constantinopla un maestro de obras italiano. El hombre había construido varios puentes cerca de la ciudad, y se había hecho famoso. El tesorero del Visir lo contrató, y lo envió a Bosnia con dos hombres de la Corte.

Llegaron a Vishegrad antes que la nieve se hubiera fundido. Durante varios días los asombrados habitantes de Vishegrad observaron al maestro de obras, encorvado y canoso pero de tez rojiza y cara juvenil, que inspeccionaba el gran puente de piedra, lo golpeaba, desmenuzaba la mezcla y la probaba con la lengua. Después fue a pasar unos días a Bania, de donde provenía la piedra del puente de Vishegrad. Pagó mano de obra para que despejaran la

cantera, que se hallaba enteramente tapada con tierra y cubierta de matas y cola de caballo. Continuaron cavando hasta dar con una veta ancha y profunda de piedra, más resistente y más blanca que la empleada para el puente de Vishegrad. Entonces el hombre bajó por el Drina hasta el Zhepa y decidió así dónde había que atravesar la piedra. Uno de los dos enviados del Visir regresó entonces a Constantinopla con los cálculos y los planos.

El maestro de obras se quedó a esperar que volviera, pero no quiso permanecer ni en Vishegrad ni en ninguna de las casas cristianas que miran al Zhepa. Construyó para sí una cabaña de troncos sobre un montículo del triángulo que hay entre el Drina y el Zhepa (el otro hombre del Visir y un empleado de Vishegrad le sirvieron de intérpretes), y allí se alojó. Compraba huevos, crema, cebollas y frutas secas a los campesinos y cocinaba su propia comida. Se decía que nunca compraba carne. El día entero estaba atareado construyendo, dibujando, investigando las diversas clases de piedra y estudiando el curso y la dirección del Zhepa.

Entretanto, el otro funcionario volvió a Constantinopla con la aprobación del Visir y un tercio del dinero necesario.

Comenzó la obra, y la gente no dejaba de maravillarse ante el insólito espectáculo. Porque lo que se estaba construyendo no se parecía en absoluto a un puente. Primero se colocaron oblicuamente pesados tablones de pino a través del Zhepa y dos hileras de pilotes entre ellos. Estos se unieron después con zarzas, y se reforzaron con arcilla, de modo que aquello parecía una trinchera. Así se desvió el río y se desaguó la mitad del lecho. Pero un día, justamente al terminarse este trabajo, estalló una nube en alguna parte de la montaña y en poco tiempo el Zhepa se inquietó y creció. Esa misma noche se abrió paso por el centro de la represa recién terminada. Al amanecer del siguiente día, el agua ya había retrocedido, pero las zarzas entretejidas se habían dispersado, los pilotes se habían roto y los tablones estaban fuera de su sitio. Entre los obreros y la gente se susurraba que el Zhepa no permitiría que se construyera un puente sobre él. Pero al mismísimo día siguiente el maestro de obras ordenó que se clavaran nuevos pilotes, esta vez más profundamente, y que se repararan y enderezaran los tablones que habían quedado. Y entonces de nuevo volvió a resonar el lecho rocoso del río con el choque de los troncos, los gritos de los obreros y sus golpes acompasados.

Sólo cuando todo estuvo preparado, y entregada la piedra de Bania, llegaron los albañiles y constructores —hombres de Herzegovina y de Dalmacia. Habían edificado para ellos cabañas de ma-

dero, y frente a éstas picaban las piedras, cuyo polvo los ponía blancos como molineros. El maestro de obras andaba por todos lados, se inclinaba sobre ellos y constantemente verificaba su trabajo con una escuadra amarilla de hierro y un nivel verde. Cuando concluyeron las secciones en los dos márgenes escarpados y rocosos, se acabó el dinero. El descontento cundió entre los obreros, y la gente del lugar empezó a murmurar que el puente quedaría en nada. Algunos recién llegados de Constantinopla informaron que habían oído rumores de que el Visir había sido substituido por otro hombre. Nadie sabía qué le pasaba, si estaba enfermo o preocupado, pero cada vez se tornaba más inaccesible y olvidaba o abandonaba obras públicas emprendidas en Constantinopla misma. Sin embargo, días después llegó el enviado del Visir con el dinero que faltaba, y los trabajos continuaron.

Quince días antes del de San Demetrio, los que atravesaban el Zhepa por el puente de madera más arriba de la nueva obra percibieron por primera vez un muro blanco y liso de piedra cortada, cubierto de un andamiaje como telaraña, que sobresalía de los dos márgenes del río, de pizarra gris oscura. Desde entonces, fue creciendo día tras día. Pero empezaron las primeras heladas, y la obra se suspendió. Los albañiles se marcharon a sus casas a pasar el invierno, en tanto que el maestro de obras pasó la estación en su cabaña de troncos, de la cual no salía casi nunca. El día entero estaba inclinado sobre sus planos y sus cálculos, y sólo salía cada tanto a inspeccionar el sitio donde se estaba levantando el puente. Cuando poco antes de la primavera empezó el deshielo, se lo veía a cada momento revisando el andamiaje y las represas con aire preocupado. A veces hasta lo hacía de noche, antorcha en mano.

Antes de San Jorge volvieron los obreros, y se reanudó el trabajo. Y exactamente en la mitad del verano quedó terminado el puente. Los obreros quitaron alegremente los andamios, y detrás de la estructura de tablones y maderos apareció un puente blanco y esbelto, con un solo arco que atravesaba el espacio entre las márgenes graníticas.

Nada más inconcebible que esa estructura maravillosa en aquella región empobrecida y desolada. Parecía que las dos orillas del río hubieran arrojado una hacia otra chorros de agua petrificada, que, unidos, habían formado un arco y allí habían quedado, suspendidos por un momento sobre el abismo. A través del arco, en el punto más lejano, se veía una extensión pequeña del Drina azul, y por debajo pasaba murmurante el Zhepa, entonces manso y aprisionado. Durante mucho tiempo la vista no pudo acostumbrarse

a la línea proporcionada y esbelta de aquel arco, que parecía sólo descansar un momento en ese desierto áspero, triste y rocoso, con sus matas de barba de chivo y sus zarzas, y que en la primera oportunidad continuaría su vuelo y desaparecería.

La gente acudía desde las aldeas de los alrededores para ver el puente. De Vishegrad y Rogatitse llegaron los ciudadanos para lamentarse de que lo hubiesen construido en ese desierto rocoso en lugar de hacerlo en la propia ciudad.

"Es una gran cosa que un Visir haya nacido aquí", decían los de Zhepa, palmeando el parapeto del puente, cortado en línea recta, con bordes filosos, como hechos de queso y no de piedra.

Mientras los primeros viajeros, mudos de asombro, cruzaban ya el puente, el maestro de obras despidió a sus obreros, llenó y cargó sus cajones de herramientas y papel, y partió para Constantinopla junto con los dos hombres del Visir.

En ciudades y aldeas se hablaba ya de él. Selim, un gitano que con su jaca había transportado las cosas del maestro de obras desde Vishegrad, y era el único que había entrado alguna vez en la cabaña de troncos, se sentaba en el café y contaba, quién sabe cuántas veces, lo que sabía del forastero.

"En verdad que no es hombre como todos. Durante el invierno, cuando se interrumpió el trabajo, no me llegué hasta la cabaña durante unos quince días. Pero cuando volví todo estaba en el mismo desorden en que lo había visto la última vez. El estaba sentado en la cabaña helada, cubierto con un gorro de piel de oso, y tan tapado que sólo se le veían las manos, azules de frío. Picaba una piedra, y luego anotaba algo, y después volvía a picar y volvía a anotar otra vez. Yo abro la puerta, él me mira con esos ojos suyos, verdes, y esas cejas erizadas, que hacen pensar que va a comérselo a uno. Pero ni una palabra, ni un susurro. Nunca he visto nada semejante. No creerán, muchachos, cómo trabajó ese hombre durante año y medio, y cuando todo se acabó, lo llevamos hasta el otro lado en la balsa y se fue trotando en este mismo caballo."

La gente de la ciudad, cada vez más interesada, preguntaba a Selim por el maestro de obras y la vida que había llevado, y cuando más oían, más se maravillaban. No podían perdonarse por no haberle prestado más atención cuando aún era posible verlo por las calles y callejones de Vishegrad.

Mientras tanto, el maestro de obras se dirigía a su casa, y se hallaba ya a sólo dos noches de Constantinopla cuando cayó enfermo de peste. Llegó a la ciudad con mucha fiebre, imposibilitado casi de mantenerse sentado. Inmediatamente se trasladó al hospital

de los franciscanos italianos, y al día siguiente a la misma hora expiró en brazos de un monje.

A la otra mañana, el Visir recibió la noticia de la muerte del maestro de obras, y las cuentas que quedaban y los proyectos del puente. El maestro sólo había cobrado la cuarta parte de su paga. No había dejado deudas ni dinero, ni testamento ni herederos. Después de pensarlo detenidamente, el Visir ordenó que un tercio de lo que aún se le debía fuese pagado al hospital, y que con los otros dos tercios se hiciera una fundación para dar pan y sopa a los huérfanos.

Justamente cuando estaba dando las instrucciones a tal efecto —una mañana tranquila de mediados de verano— le llegó el pedido de un joven y sabio maestro del Corán, originario de Bosnia, que escribía versos muy pulidos y a quien el Visir de vez en cuando había protegido y ayudado. El maestro había oído hablar —continuaba la carta— del puente que el Visir había hecho construir en Bosnia, y esperaba que ésta —como todas las obras públicas— llevara una inscripción consignando cuándo y por orden de quién se había construido. Como siempre, ofrecía sus servicios al Visir, y se honraba sometiendo a su juicio el texto de la inscripción, que esperaba fuera aceptado —texto que había compuesto con sumo esmero y esfuerzo. Juntamente con la carta iba el texto, en papel más grueso, bellamente copiado, con una inicial en rojo y oro.

Cuando la Amable Habilidad marchaba de la mano
Con la Administración Maravillosa,
Nació este asombroso puente
Para deleitar a los hombres del Visir Yusuf,
Y provocar la eterna admiración de la humanidad.

Debajo, el sello del Visir —un óvalo, dividido en dos campos desiguales; en el más grande: *Yusuf Ibrahim, siervo sincero de Alá;* en el más pequeño, su lema personal: Seguridad en el Silencio.

El Visir pasó largo rato considerando la solicitud, con las manos separadas, una palma apoyada sobre la inscripción en verso, la otra sobre los proyectos y cálculos para el puente. En los últimos tiempos había dedicado cada vez más horas a la consideración de las solicitudes y documentos oficiales.

Ese verano se cumplirían dos años de su desliz y su caída en desgracia. Al principio, al volver al poder, no había notado en sí cambio alguno. Estaba en la edad —la mejor de todas— en que el hombre conoce y siente todo el valor de la vida: había vencido a

sus opositores y era más poderoso que nunca; podía medir la magnitud de su fuerza por la gravedad de su caída reciente. Pero aunque a veces conseguía disipar sus preocupaciones, era incapaz de impedir los sueños. Por las noches había soñado últimamente con la prisión, y la visión de esas pesadillas, como un terror vago, se prolongaba durante el día, envenenándolo.

Se hizo más sensible a los objetos que lo rodeaban. Ciertas cosas que hasta entonces nunca había notado empezaron a molestarle. Mandó que se quitaran todos los terciopelos del Palacio y se los reemplazara por telas brillantes, suaves y crujientes al tacto. Surgió en él algo parecido al odio por el nácar, porque tenía sugerencias de desierto helado y de su propio aislamiento. Con sólo tocarlo, o verlo, le castañeteaban los dientes y se le helaba la piel. Quitaron de sus departamentos todos los muebles y todas las armas que tenían nácar.

El mal bullía en él, y no había persona a la cual pudiera siquiera pensar en confesarlo o en quien confiar. Y cuando por fin el mal completó su obra y apareció en la superficie, todavía hubo que guardar el secreto, y la gente decía simplemente: la muerte. Porque la gente no sospecha cuántos de los grandes y poderosos de este mundo mueren dentro de sí, silenciosa e imperceptible, pero rápidamente.

El Visir empezó a mirar todo con desconfianza profunda aunque oculta. De uno u otro modo llegó a ser en él idea fija que toda acción humana, toda palabra, puede conducir al mal. Esa posibilidad le parecía implícita en todo lo que oía, decía o pensaba. El Visir victorioso había empezado a temer a la vida. Así, sin sospecharlo él, cayó en ese estado que es la primera etapa de la muerte, en que el hombre comienza a interesarse más por la sombra de las cosas que por su realidad.

Aquella mañana el Visir estaba otra vez cansado por falta de sueño, pero tranquilo y repuesto. Tenía los párpados cargados y la cara como helada en la frescura de la mañana. Pensó en el maestro de obras, el extranjero que había muerto, y en los huérfanos que se comerían lo que el hombre había ganado. Pensó en la tierra de Bosnia, distante, montañosa, triste (no podía pensar en Bosnia sino como en algo triste), a la que la luz del Islam sólo había logrado iluminar en parte, y donde la vida, carente de cultura y refinamiento, era desdichada, brutal, dura. ¿Cuántas regiones así había en este mundo de Alá? ¿Cuántas corrientes turbulentas sin puente ni vado? ¿Cuántos lugares sin agua para beber, cuántas mezquitas sin adorno ni belleza?

La desdicha, la pobreza y el temor, bajo formas diversas, de los cuales estaba lleno el mundo, ocupaban sus pensamientos.

El sol brillaba sobre las tejas de su casita de verano. El Visir bajó la vista hasta la inscripción del maestro del Corán, levantó lentamente la mano, y luego la tachó dos veces. Ya quedaba poco de ella, y un momento después aún menos, pues el Visir tachó la primera mitad del sello que llevaba su nombre. Quedó sólo el lema: *Seguridad en el Silencio.* Permaneció un rato con los ojos fijos en él, luego levantó la mano y lo tachó también. Así fue cómo el puente no tuvo ni nombre ni inscripción.

Allí está, en Bosnia, destellando al sol y brillando suavemente a la luz de la luna, y cargando sobre su espalda a hombres y ganado. Poco a poco el círculo de suelo alborotado y objetos esparcidos que rodea toda nueva construcción fue desapareciendo. La gente, o las aguas, se llevaron los pilotes rotos, los fragmentos restantes del andamiaje y lo que quedaba de la construcción, y las lluvias borraron los últimos rastros de la acción de las estaciones. Pero todavía el país no podía amar al puente ni el puente al país. Visto desde el costado, su arco blanco y osado parecía siempre aislado y solitario, y sobresaltaba a los viajeros como un pensamiento extraño que se hubiera perdido y hubiera sido atrapado entre las rocas en ese desierto.

El que cuenta esta historia fue el primero a quien se le ocurrió investigar los orígenes del puente. Fue una tarde, cuando volvía de las montañas, y, rendido, se sentó un momento sobre el parapeto. Fue un verano en que hubo días sofocantes y noches heladas. Al recostarse sobre la mampostería, notó que estaba todavía tibia por el calor del día. El estaba transpirando, y desde el Drina soplaba un viento frío. El contacto de la piedra cortada y cálida era agradable, extraño, y de ahí el lazo de simpatía entre el hombre y el puente, y entonces, allí mismo y en ese momento el hombre resolvió escribir la historia.

IVO ANDRIC

(Traducido del inglés por María Raquel Bengolea)

LAS DOS CULTURAS Y LA REVOLUCION CIENTIFICA

1. *Las dos culturas*

Hace aproximadamente tres años, esbocé un problema que me preocupaba desde hacía tiempo [1]. Era un problema que yo no podía eludir debido, precisamente, a las circunstancias de mi vida. Mis únicas credenciales para reflexionar sobre el tema provenían de tales circunstancias, de un puro azar, nada más. Cualquiera, con una experiencia semejante, habría visto cosas muy parecidas y, creo que habría hecho casi los mismos comentarios sobre ellas. Sólo que se trataba de una experiencia poco corriente. Por educación, yo era un hombre de ciencia; y era escritor por vocación. Eso era todo. Era una ventura, si se quiere, debida al hecho de haber nacido en un hogar pobre.

Pero mi propia historia no cuenta ahora. Sólo debo señalar que vine a Cambridge e hice trabajos de investigación aquí en momentos de gran actividad científica. Tuve el privilegio de ver de cerca uno de los períodos creadores más maravillosos de toda la física. Y entre las casualidades de la guerra sucedió que —además de haber conocido a W. L. Brigg en el buffet de la estación de Kettering una mañana muy fría de 1939, lo cual tuvo una influencia decisiva sobre mi vida práctica— pude seguir contemplando de cerca las cosas, y hasta me vi moralmente obligado a hacerlo. De modo que durante treinta años he estado en contacto con hombres de ciencia, y no solamente por curiosidad, sino como parte de mi vida de trabajo. Durante los mismos treinta años estuve tratando de dar forma a los libros que quería escribir, lo cual a su debido tiempo me situó entre los escritores.

Muchos días he pasado las horas de trabajo entre los científicos y luego he salido por la noche con algunos colegas escritores. Hablo literalmente. Y desde luego que he tenido amigos íntimos tanto entre hombres de ciencia como entre escritores. Creo que por vivir entre esos grupos y muchos más, por pasar y volver a pasar regularmente de uno a otro, me interesó el problema de lo que para mí había ya bautizado con el nombre de las "dos culturas", mucho antes de llevarlo al papel. Porque constantemente sentía que me movía entre dos grupos de inteligencia comparable, de idéntica raza, de origen social no muy diferente, que ganaban más o menos lo mismo, y

1 "The Two Cultures", *New Statesman,* 6 de octubre de 1956.

que casi habían dejado de comunicarse entre sí, y cuyos climas intelectuales, morales y psicológicos tenían tan poco en común que en vez de pasar de Burlington House o de South Kensington a Chelsea, parecía haberse atravesado un océano.

En realidad, se había hecho más que atravesar un océano, porque después de unos miles de millas atlánticas, se hallaba que Greenwich Village hablaba precisamente la misma lengua de Chelsea, y ambas tenían con el M. I. T. * la misma comunicación que si los científicos sólo hablaran tibetano. Porque este problema no es exclusivamente nuestro; debido a nuestra idiosincracia social y educacional, se acentúa ligeramente aquí, y a causa de alguna otra peculiaridad social inglesa se atenúa ligeramente; pero en general es un problema de todo Occidente.

Me refiero a algo grave. No estoy pensando en la simpática historia de uno de los más joviales entre los grandes personajes de Oxford —he oído la historia atribuida a A. L. Smith— cuando vino a comer a Cambridge. Tal vez haya sido en la última década del siglo pasado. Creo que tiene que haber sido en St. John's o posiblemente en Trinity College. Sea como fuere, Smith se hallaba sentado a la derecha del Presidente —o del Vicedirector— y era hombre a quien le agradaba incluir en la conversación a todos los que lo rodeaban, aunque la expresión de sus vecinos no fuera alentadora. Contó un chiste oxfordiano al comensal sentado frente a él y obtuvo un gruñido. Luego probó con el hombre que tenía a su derecha, y obtuvo otro gruñido. Después, cosa que le sorprendió, los hombres se miraron uno a otro, diciendo: "¿De qué está hablando?" "No tengo la menor idea." Al oír esto, ya hasta Smith empezó a impacientarse. Pero el Presidente para suavizar el ambiente, lo tranquilizó con estas palabras: "¡Oh, esos son los matemáticos! Nunca hablamos con *ellos*".

No, me refiero a algo grave. Creo que la vida intelectual de la sociedad occidental entera se está dividiendo cada vez más entre dos extremos. Cuando digo vida intelectual, me refiero también a gran parte de nuestra vida práctica, porque sería la última persona en sugerir que ambas pueden distinguirse en el fondo. Más adelante volveré sobre la vida práctica. Dos grupos extremos: en un extremo, tenemos a los intelectuales literarios, que, dicho sea de paso, aprovecharon un momento de distracción de los demás para tomar el nombre de "intelectuales", como si no existieran otros. Recuerdo que una vez B. H. Hardy, allá por mil novecientos treinta y pico, me comentó ligeramente asombrado: "¿Ha notado usted cómo usan ahora la palabra "intelectual"? Es como si existiera una nueva definición que por cierto no incluye a Rutherford, ni a Eddington, ni a Dirac, ni a Adrian ni a mí. Realmente, parece un poco extraño." [2]

Los intelectuales literarios en un extremo —en el otro, los hombres

* Instituto Tecnológico de Massachusetts.

[2] Esta conferencia fue pronunciada ante un auditorio de Cambridge, y por eso empleé algunas referencias que no necesité explicar. G. H. Hardy, 1877-1947 fue uno de los matemáticos puros más sobresalientes de su época, y una figura pintoresca de Cambridge tanto en su papel de preceptor joven como cuando en 1931 volvió a ocupar la cátedra Sadleir de matemáticas.

de ciencia, y, como más representativos, los físicos. Entre los dos, un abismo de incomprensión— a veces (en particular entre los jóvenes), hostilidad y antipatía, pero sobre todo falta de comprensión. Cada grupo tiene del otro una imagen curiosamente deformada. Sus actitudes son tan diferentes que ni aun en el plano emotivo encuentran un terreno común. Los no científicos tienden a pensar que los hombres de ciencia son insolentes y jactanciosos. Escuchan a T. S. Eliot, quien puede tomarse como arquetipo para estos ejemplos, que, hablando sobre sus intentos para revivir el teatro en verso, dice que poco podemos esperar, pero que se conformaría si él y los que con él trabajan pudieran preparar el terreno para un nuevo Kyd o un nuevo Greene. Ese es el tono, restringido y encogido, con el cual se sienten a gusto los intelectuales literarios: es el tono sumiso de su cultura. Luego escuchan una voz mucho más fuerte, la de otro arquetipo, Rutherford, que pregona: "¡Esta es la edad heroica de la ciencia! ¡Es la época isabelina!" Muchos de nosotros la hemos oído, y hemos oído otras afirmaciones al lado de las cuales ésta resulta moderada; y no se nos dejaba lugar a dudas acerca de quién representaría para Rutherford el papel de Shakespeare. Lo difícil de comprender, imaginativa o intelectualmente, para los intelectuales literarios, es que tenía toda la razón.

Y compárese "así termina el mundo, no con un estrépito sino con un sollozo" —que, dicho sea de paso, es una de las profecías científicas menos probables hechas jamás— compárese con la famosa respuesta de Rutherford: "Hombre de suerte, este Rutherford, siempre en la cresta de la ola." "Bueno, yo hice la ola ¿no es así?"

Los no científicos tienen arraigada la impresión de que los hombres de ciencia son superficialmente optimistas, de que no tienen conciencia de la condición humana. Por otra parte, los hombres de ciencia creen que los intelectuales literarios carecen totalmente de previsión, que no se interesan por sus semejantes, que son, en el sentido profundo, anti-intelectuales, y están deseosos de limitar tanto el arte como el pensamiento al momento existencial. Y cosas por el estilo. Quienquiera tuviera un mediano talento para la invectiva podría presentar gran abundancia de esta especie de críticas subterráneas. De cada lado hay algo no del todo infundado. Pero todo es destructivo. Y mucho se apoya en interpretaciones erróneas que resultan peligrosas. Me gustaría referirme ahora a dos de las apreciaciones más profundas, una de cada lado.

Primero, al optimismo de los hombres de ciencia, acusación tan frecuente que se ha convertido en trivialidad. La han hecho algunas de las mentes no científicas más agudas de la época. Pero proviene de una confusión entre la experiencia individual y la experiencia social, entre la condición individual del hombre y su condición social. La mayoría de los científicos que he conocido bien han sentido lo trágico de la condición individual de cada uno de nosotros —tanto como los no científicos a quienes he conocido. Cada uno de nosotros está solo: a veces escapamos de la soledad, a través del amor, o el afecto, o tal vez en los momentos creadores, pero esos triunfos de la vida son manchas de luz que alcanzamos mientras el borde del camino se mantiene a oscuras: cada uno de nosotros muere solo.

Algunos hombres de ciencia que he conocido han tenido fe en una religión establecida. Quizás ellos no sientan con tanta fuerza lo trágico de la condición humana, no sé. La mayoría de las personas de sentir profundo, por más alegres y felices que sean, y a veces más las más felices y alegres, llevan ese sentimiento en las fibras mismas de su ser y es parte del peso de la vida. Ello es tan cierto en los hombres de ciencia que mejor he conocido como en cualquier otra persona.

Pero ninguno de ellos —y aquí es donde aparece auténticamente el matiz de la esperanza— vería razón alguna para considerar como trágica la condición social por el mero hecho de que lo sea la condición individual. Cada uno de nosotros es un solitario; cada uno de nosotros muere solo; está bien; es un sino contra el cual no se puede luchar— pero en nuestra condición hay mucho que no es sino, y contra lo cual luchamos salvo que seamos menos que hombres.

La mayor parte de nuestros semejantes, por ejemplo, están desnutridos y mueren antes de tiempo. En los términos más crudos, *esa* es la condición social. Hay una trampa moral que a través de la comprensión llega a la soledad del hombre: y lo tienta para que permanezca inactivo, satisfecho en su tragedia única, mientras los demás no comen.

Como grupo, los hombres de ciencia caen menos en esa trampa que los demás. Tienden a averiguar si se puede hacer algo: y se inclinan a creer que sí se puede, hasta que se pruebe lo contrario. Ese es su verdadero optimismo, y es un optimismo que nos hace mucha falta a los demás.

Y a la inversa, ese mismo espíritu vigoroso y bueno y resuelto a luchar al lado de su hermano hombre, ha hecho que los científicos consideren que las actitudes sociales de la otra cultura son despreciables: algunas lo son, pero constituyen una fase temporaria que no ha de tomarse como representativa.

Recuerdo que una vez me interrogó un distinguido hombre de ciencia. "¿Por qué la mayoría de los escritores adoptan opiniones sociales que en tiempos de los Plantagenet se habrían considerado abiertamente bárbaras y anticuadas? ¿No es eso verdad acerca de la mayor parte de los escritores más famosos del siglo veinte? Yeats, Pound, Wyndham Lewis, nueve de cada diez de los que han dominado la sensibilidad literaria de nuestra época ¿acaso no eran políticamente ridículos y además políticamente perversos? ¿Acaso la influencia de todo lo que ellos representan no contribuyó en algo a Auschwitz?"

Creí entonces, y sigo creyendo, que la respuesta adecuada era no defender lo indefendible. De nada valía afirmar que Yeats, según amigos en cuyo juicio confío, era un hombre singularmente magnánimo tanto como un gran poeta. De nada valía negar los hechos, verdaderos en líneas generales. La respuesta sincera era decir que hay, en realidad, una relación que los literatos no vieron sino con culpable lentitud, entre algunas especies de arte de comienzos del siglo veinte y las expresiones más imbéciles de sentimiento antiso-

cial.[3] Esa fue una de las muchas razones por las cuales algunos de nosotros volvimos la espalda al arte y tratamos de abrirnos un camino nuevo o diferente.[4]

Pero aunque muchos de esos escritores dominaron la sensibilidad literaria durante una generación, ya no ocurre lo mismo, o, al menos, no en igual medida. La literatura cambia más lentamente que la ciencia. No tiene el mismo correctivo automático, de modo que sus períodos extraviados son más prolongados. Pero es desacertado por parte de los hombres de ciencia juzgar a los escritores apoyándose en las pruebas del período 1914-50.

Estos son dos de los malentendidos entre las dos culturas. Debería decir, puesto que he empezado a hablar sobre ellas —esto es, sobre las dos culturas— que me han criticado. La mayoría de mis relaciones del campo científico creen que hay algo de verdad en esto, y lo mismo piensan la mayor parte de los artistas que conozco. Pero me lo han discutido no científicos con intereses marcadamente pedestres. Opinan que se trata de una excesiva simplificación, y que si se ha de hablar en tales términos, tendría que hablarse al menos de tres culturas. Sostienen que, aunque ellos no son hombres de ciencia, compartirían en gran parte el sentir científico — tal vez aún menos, ya que la conocen mejor. J. H. Plumb, Alan Bullock y algunos de mis amigos sociólogos norteamericanos han dicho que se niegan rotundamente a que se los encasille en un casillero cultural con gentes con quienes no querían que los vieran ni muertos, o que se considere que están contribuyendo a crear un clima que no permitiría la esperanza social.

Respeto esos argumentos. El número 2 es un número muy peligroso: por eso la dialéctica es un procedimiento peligroso. Cualquier tentativa de dividir en dos una cosa debería ser mirada con gran desconfianza. Durante mucho tiempo pensé buscar mayores sutilezas: pero al final opté por lo contrario. Yo buscaba algo que fuera un poco más que una metáfora precipitada y mucho menos que un mapa cultural: y para ese fin basta con las dos culturas, y sutilizar más sería más desventajoso que otra cosa.

En un extremo, la cultura científica es realmente una cultura, no solo en sentido intelectual sino también antropológico. O sea que no es necesario que sus miembros siempre se comprendan mutuamente del todo — y desde luego que a veces no se comprenden; los biólogos las más de las veces tendrán una idea bastante vaga de la física contemporánea; pero hay actitudes comunes, formas y normas de conducta comunes, enfoques y supuestos comunes. Esto es de una amplitud y profundidad sorprendentes. Atraviesa otras conformaciones mentales, como las de la religión, o la política, o la clase.

Estadísticamente, supongo que, en términos religiosos, hay más

[3] Dije algo más sobre esto en "Challenge to the Intellect", *The Times Literary Supplement*, 15 de agosto de 1958. Algún día espero llevar más lejos el análisis.

[4] Sería más exacto decir que, por razones literarias, sentíamos que las modas literarias predominantes nos resultaban inútiles. Pero nuestro sentir se fortaleció cuando se nos ocurrió que esas modas marchaban a la par con actitudes sociales perversas, o absurdas, o ambas cosas a la vez.

incrédulos entre los hombres de ciencia que en el resto del mundo intelectual — aunque hay muchos que son religiosos, y entre los jóvenes su número parece ir en aumento. También estadísticamente, más hombres de ciencia son izquierdistas en política — aunque también muchos siempre se han considerado conservadores, y ello también parece más común entre los jóvenes. Comparados con el resto del mundo intelectual, muchos más hombres de ciencia de este país y probablemente de los Estados Unidos provienen de familias pobres.[5] Sin embargo, en todo un orden del pensamiento y la conducta, nada de eso importa mucho. En su trabajo y en gran parte de su vida emotiva, sus actitudes se acercan más a las de los otros hombres de ciencia que a las de los no científicos que en materia de religión o política o clase pertenecen al mismo grupo que ellos. Si se me permite una conclusión rápida, diré que naturalmente llevaban el destino en la sangre.

Les gustará o no, pero lo llevan. Es tan cierto esto con respecto a los conservadores J. J. Thomson y Lindemann como con respecto a los radicales Einstein o Blackett; tan cierto acerca del cristiano A. H. Crompton como del materialista Bernal; de los aristócratas Broglie o Russell como del proletario Faraday; de los que nacieron ricos, como Thomas Merton o Víctor Rothschild, como de Rutherford, que era hijo de un obrero. Sin pensar en ello, responden en forma semejante. Que es lo que significa una cultura.

En el otro polo hay más amplio despliegue de actitudes. Es evidente que al pasar de la sociedad intelectual de los físicos a la de los intelectuales literarios, se dan entre una y otra todos los matices de la sensibilidad. Pero creo que el polo de la total incomprensión de la ciencia irradia su influencia sobre todos los demás. La incomprensión total da —en forma mucho más penetrante de lo que creemos los que vivimos dentro de la ciencia— un sabor científico a toda la cultura "tradicional", y ese sabor científico, con mayor frecuencia de lo que lo admitimos, está a punto de tornarse anticientífico. El sentir de un polo se convierte en el anti-sentir del otro. Si los científicos llevan el futuro en la sangre, la respuesta de la cultura tradicional es desear que el futuro no exista.[4] La cultura tradicional, en cierto modo notablemente poco disminuida con el surgimiento de la científica, es la que dirige el mundo occidental.

Esta polarización significa pura pérdida para todos nosotros. Para todos nosotros como personas, y para nuestra sociedad. Es al mismo tiempo una pérdida en lo práctico, lo intelectual, y lo creador, y repito que es falso imaginar que estos tres aspectos pueden separarse. Pero por un momento quiero concentrarme en la pérdida intelectual.

El grado de incomprensión por ambos lados no tiene nada de gracioso. Hay alrededor de cincuenta mil hombres de ciencia que trabajan en el país, y unos ochenta mil ingenieros profesionales u

5 Es ilustrativo el análisis de las escuelas de las cuales proceden los miembros de la Royal Society. La distribución es marcadamente diferente de la que se da, por ejemplo, entre los miembros del Servicio Exterior o del Consejo de la Reina.

6 Compárese *1984*, de George Orwell, que es el deseo más ardiente de que el futuro no exista, con *World Without War*, de J. D. Bernal.

hombres dedicados a la ciencia aplicada. Durante la guerra y en los años transcurridos desde entonces, mis colegas y yo hemos tenido que entrevistar de treinta a cuarenta mil de ellos — esto es, aproximadamente a un 25 por ciento. La cifra es suficientemente amplia como para servir de prueba, aunque la mayoría de los hombres con quienes hemos hablado tendrán aún menos de cuarenta años. Hemos podido averiguar en parte lo que leían y lo que pensaban sobre lo que leían. Debo confesar que hasta yo, que les tengo cariño y respeto, me horroricé un poco. No esperábamos que los lazos con la cultura tradicional fueran tan tenues, tan sólo una relación formal y distante.

Tal como era de esperar, algunos de los mejores hombres de ciencia han tenido y tienen mucha energía y curiosidad de sobra, y tropezamos con varios que habían leído todo aquello sobre lo que hablan las gentes de letras. Pero era una excepción. El resto, en su mayoría, cuando uno trataba de indagar qué libros habían leído, confesaban modestamente: "Bueno, he *intentado* algo de Dickens", como si Dickens fuera un escritor extraordinariamente esotérico, complicado y dudosamente merecedor del esfuerzo, algo como Rainer María Rilke. En realidad, así es exactamente cómo lo ven: nosotros consideramos que ese descubrimiento, el de Dickens transformado en ejemplar típico de la incomprensibilidad literaria, fue uno de los resultados más extraños de todo el trabajo.

Pero es claro que al leerlo, al leer a casi cualquier autor digno de ser valorado, sólo saludan de lejos a la cultura tradicional. Tienen su propia cultura, completa, rigurosa, y en constante actividad. Esa cultura encierra gran cantidad de temas, por lo general mucho más rigurosos, y casi siempre de un nivel conceptual superior, que los temas de las gentes de letras — y aunque los científicos emplean jovialmente las palabras en sentidos no reconocidos por las gentes de letras, los sentidos son precisos, y cuando dicen "subjetivo", "objetivo", "filosofía" o "progresivo",[7] saben lo que quieren decir, aunque no sea lo que uno acostumbra esperar.

Recuérdese que son hombres muy inteligentes. Su cultura en muchos sentidos, es cabal y admirable. No encierra mucho arte, con excepción, y excepción importante, de la música. Intercambio verbal, discusión porfiada. Discos de 33 revoluciones. Fotografía en colores. El oído, y, en cierta medida, los ojos. Libros, muy poco, aunque quizá muchos no lleguen al extremo de mi héroe, colocado, tal vez tenga yo que admitirlo, algo más bajo en la escala científica que las personas de quienes he estado hablando, y el cual, cuando se le preguntó qué libros leía, respondió firme y confiadamente: "¿Libros? Prefiero usar los libros como herramientas." Fue difícil no dejarse llevar por divagaciones: "¿qué clase de herramienta puede ser un libro? ¿Un martillo? ¿Un primitivo instrumento para cavar?".

[7] *Subjetivo,* en la jerga tecnológica contemporánea, significa "dividido por temas" (en inglés, "tema" = "subject"). *Objetivo* significa "dirigido hacia un objeto". *Filosofía* significa "enfoque o actitud intelectual general" (por ejemplo, la "filosofía de las armas guiadas" de un científico, puede llevarlo a proponer determinados tipos de "investigación objetiva"). Un empleo "progresivo" significa empleo con posibilidades de ascenso.

De libros, entonces, poco. Y de libros que para la mayoría de las personas con inclinaciones literarias constituyen el pan de cada día, novelas, historia, poesía, teatro, casi nada. No se trata de que no les interese la vida psicológica, o moral, o social. Por cierto que se interesan más en la vida social que la mayor parte de nosotros. En cuanto a la moral, son en todos los aspectos el grupo de intelectuales más sano que tenemos; hay un elemento moral en la índole misma de la ciencia como tal, y casi todos los científicos se forman sus juicios propios de la vida moral. En la vida psicológica tienen tanto interés como la mayoría de nosotros, aunque supongo que a veces se les despierta demasiado tarde. No es que carezcan de intereses. Es que consideran que toda la literatura de la cultura tradicional está fuera de esos intereses. Desde luego que están absolutamente equivocados. En consecuencia, su entendimiento imaginativo es menor de lo que podría ser. Se han autoempobrecido.

Pero ¿qué ocurre del otro lado? También se han empobrecido — quizá más seriamente, porque se enorgullecen de ello. Todavía les agrada fingir que la cultura tradicional es toda la "cultura", como si no existiera el orden natural. Como si la exploración del orden natural no tuviese interés alguno de suyo ni por sus consecuencias. Como si el edificio científico del mundo físico no fuera, en su hondura intelectual, su complejidad y su coherencia, la obra colectiva más bella y maravillosa de la mente humana. Pero los no científicos no tienen ningún conocimiento del edificio. Aunque quieran tenerlo, no pueden. Es como si todo un grupo fuera incapaz de percibir el sonido de la cuerda inmensa de la experiencia intelectual. Sólo que esa sordera no se tiene por naturaleza, sino por educación, o más bien por falta de educación.

Y como no perciben los tonos, no saben lo que se pierden. Hacen una mueca de risa piadosa al saber que hay científicos que no han leído jamás una obra importante de la literatura inglesa. Los descartan como especialistas ignorantes. Y sin embargo su propia ignorancia y su propia especialización son igualmente pasmosas. Muchas veces he estado en reuniones de gentes consideradas muy cultas según las normas de la cultura tradicional, y que con sumo placer expresaban su incredulidad ante la ignorancia de los hombres de ciencia. Una o dos veces me he incomodado y he preguntado a los presentes cuántos de ellos podían decirme cuál era la segunda ley de la termodinámica. La respuesta fue fría, y también negativa. Sin embargo, yo estaba preguntando algo que es el equivalente científico de "¿Ha leído usted alguna obra de Shakespeare?"

Ahora pienso que si hubiese preguntado algo todavía más simple — como qué era la masa, o la aceleración, científicamente equivalente a preguntar *¿Sabe leer?* — no más de una entre diez de las personas muy cultas habría sentido que yo hablaba el mismo idioma que ellas. Así, el gran edificio de la física moderna se va levantando, y la mayoría de la gente más inteligente del mundo occidental tiene de ello más o menos la misma conciencia que habrían tenido sus antepasados neolíticos.

Una pregunta más de este tipo, que mis amigos no científicos consideran del peor gusto. Cambridge es una universidad donde científi-

cos y no científicos se encuentran todas las noches a la hora de la comida.[8] Hace cosa de dos años, se llevó a cabo uno de los experimentos más sorprendentes de toda la historia de la ciencia. No hablo del sputnik — que fue admirable por motivos diferentes, como proeza de la organización y empleo triunfante de conocimientos ya existentes. No, hablo del experimento de Yang y Lee en Columbia. Se trata de un experimento de gran belleza y originalidad, pero el resultado es tan asombroso que olvida uno lo bello que es el experimento. Nos hace repensar algunos de los fundamentos del mundo físico. Simplemente, se invirtieron la intuición y el sentido común. El resultado es lo que comúnmente se conoce como contradicción de la paridad. Si existiera una comunicación seria entre las dos culturas, se habría hablado sobre tal experimento en todas las mesas de profesores de Cambridge. ¿Ocurrió así? Yo no estaba aquí, pero me gustaría hacer la pregunta.

Parece entonces que no hay lugar donde se encuentren las dos culturas. No voy a perder el tiempo diciendo que es una lástima. Es mucho peor que eso. En seguida mencionaré algunas de las consecuencias prácticas. Pero en el centro del pensamiento y la creación estamos desperdiciando, por negligencia, algunas de nuestras mejores oportunidades. El punto de tangencia de dos temas, dos disciplinas, dos culturas — dos constelaciones, en la medida en que nos afecte — debería generar oportunidades de creación. Dentro de la historia de la actividad espiritual, allí fue donde surgieron algunos de los caminos. Ahora se nos presentan las oportunidades. Pero allí están, por así decir, en el vacío, porque los hombres de una y otra cultura no saben hablar entre sí. Es extraño comprobar qué poca ciencia del siglo veinte se ha asimilado al arte del siglo veinte. De vez en cuando solía uno encontrar poetas que empleaban escrupulosamente expresiones científicas, y las entendían mal — hubo un tiempo en que "refracción" aparecía en los versos en forma equívoca, y "luz polarizada" se empleaba como si los escritores creyeran que se trataba de una luz particularmente admirable.

Desde luego que no es esa la forma en que el arte puede servirse de la ciencia. Hay que asimilarla juntamente con toda nuestra experiencia mental, y como parte integrante de ella, y ha de empleársela con tanta naturalidad como se emplea todo lo demás.

Dije antes que esta separación cultural no es solamente un fenómeno inglés: se da en todo el mundo occidental. Pero posiblemente parezca una división más tajante en Inglaterra por dos motivos. Uno es nuestra creencia fanática en la especialización de la educación, mucho más profundamente arraigada en nosotros que en ningún otro país del mundo, occidental u oriental. El otro es nuestra tendencia a dejar que nuestras formas se cristalicen. Esta tendencia parece acentuarse y no debilitarse a medida que vamos borrando las desigualdades económicas; y es especialmente cierta en el terreno de la educación. Significa que en cuanto se establece algo así como una división cultural, todas las fuerzas sociales obran para tornarla más y no menos estricta.

[8] En casi todas las meses de las autoridades de los "colleges" hay profesores tanto de materias científicas como no científicas.

Las dos culturas ya estaban peligrosamente apartadas hace sesenta años; pero un primer ministro como Lord Salisbury pudo tener su laboratorio propio en Hatfield, y Arthur Balfour tenía algo más que un interés de mero aficionado por las ciencias naturales. John Anderson hizo algunas investigaciones en el campo de la química orgánica en Würzburg antes de entrar a formar parte del personal civil de la nación, e incidentalmente abarcó una diversidad de materias actualmente imposible.[9] Hoy no es posible, ni imaginable ese grado de intercambio entre quienes ocupan importantes cargos del gobierno.[10]

En realidad, la separación entre científicos y no científicos es entre los jóvenes aún mucho menos subsanable que hace treinta años. Treinta años atrás las culturas hacía rato que habían dejado de departir una con otra: pero al menos se las ingeniaban para intercambiar un sonrisa helada a través del abismo. Ahora ha desaparecido la cortesía, y sólo hacen muecas. No se trata sólo de que los hombres de ciencia jóvenes actualmente sientan que son parte de una cultura cada vez más eminente en tanto que la otra es una cultura en retirada. Para decirlo brutalmente, se trata también de que los hombres de ciencia jóvenes saben que con un título mediano conseguirán un puesto cómodo, mientras que sus contemporáneos y contrapartes graduados en literatura o historia tendrán suerte si logran ganar el 60 por ciento de lo que ganan ellos. Ningún científico joven de talento sentiría que no lo necesitan o que su trabajo es ridículo, como sentía el héroe de *Lucky Jim,* y en realidad el descontento de Amis y sus compañeros es un poco el descontento del graduado en humanidades que no desempeña el cargo que merece.

Sólo hay una salida de todo esto: repensar nuestra educación. En este país, por las dos razones expuestas, es más difícil que en ningún otro. Casi todos coincidirían en que nuestra educación escolar es demasiado especializada. Pero casi todos creen que está fuera del alcance del hombre alterarla. Otros países están tan insatisfechos con su educación como nosotros, pero no están tan resignados.

En los Estados Unidos se educan hasta los dieciocho años muchísimos más jóvenes que aquí; la enseñanza es mucho más amplia, pero mucho menos rigurosa. Saben que esto es así, y esperan que el problema quede resuelto dentro de diez años, aunque tal vez no puedan perder tanto tiempo. En la Unión Soviética también se educa a más jóvenes que aquí (y es un absurdo mito occidental eso de que su enseñanza escolar es especializada), pero demasiado rigurosamente.[11] Lo saben — y están haciendo esfuerzos por mejorar. Los escandinavos,

9 Rindió exámenes en 1905.

10 Con todo, es cierto que lo cerrado de las capas dirigentes de la sociedad inglesa —el hecho de que "todos se conozcan entre sí"— hace que científicos y no científicos en realidad se conozcan como individuos más fácilmente que en la mayoría de los países. También es verdad que muchos importantes políticos y miembros de la administración mantienen vivos sus intereses intelectuales y artísticos en mayor medida, dentro de lo que puedo yo juzgar, que en los Estados Unidos, por ejemplo. Son dos de nuestras ventajas.

11 Intenté comparar la educación norteamericana, la inglesa y la soviética en "New Minds for the New World", *New Statesman,* 6 de septiembre de 1956.

en particular los suecos, que serían mucho más sensatos que cualquiera de nosotros, sufren la desventaja de la necesidad práctica de dedicar excesivo tiempo a las lenguas extranjeras. Pero también ellos han tomado conciencia de problema.

¿Lo hemos hecho nosotros? ¿Nos hemos anquilosado tanto que ya no tenemos la más mínima flexibilidad?

Se habla con los maestros de escuela, y dicen que los exámenes de ingreso para becarios de Oxford y Cambridge imponen nuestra especialización extremada. Si así fuera, se podría pensar que no es totalmente impracticable modificar los exámenes de ingreso a Oxford y Cambridge. Sin embargo, creer que eso sería fácil es subestimar la capacidad nacional para las defensivas intrincadas. Todas las lecciones de nuestra historia educacional indican que sólo somos capaces de aumentar nuestra especialización, no de disminuirla.

De algún modo nos hemos impuesto la tarea de producir una *élite* reducida — relativamente mucho menor que la de cualquier país comparable al nuestro — educada en determinada disciplina académica. Durante ciento cincuenta años, en Cambridge, fueron las matemáticas; después, las matemáticas o los clásicos; después, se abrieron las puertas a las ciencias naturales. Pero siempre había que elegir una cosa.

Puede ser que este proceso haya avanzado ya demasiado para invertirlo. He expuesto los motivos que me hacen juzgarlo desastroso para los fines de la cultura viva. Paso a exponer las razones por las cuales lo creo fatal, si hemos de desempeñar nuestras tareas prácticas en el mundo. Sólo puedo recordar un ejemplo, dentro de toda la historia educacional inglesa, en que se resistió con éxito a nuestra pretensión de ejercicios mentales especializados.

Ocurrió aquí, en Cambridge, hace cincuenta años, cuando se abolió el viejo orden de méritos en el curso tripartito de matemáticas ("Tripos"). Durante más de cien años se había ido anquilosando la naturaleza de los "Tripos". La competencia por los puestos más altos se había tornado más feroz, y las carreras se apoyaban en ellos. En la mayoría de los "colleges", y por cierto en el mío, si uno lograba salir primero ("Senior") o segundo ("Second Wrangler"), inmediatamente era elegido miembro ("Fellow"). Se había establecido todo un mecanismo de preparación. Hombres de la calidad de Hardy, Littlewood, Russell, Eddington, Jeans, Keynes, propiciaban un estudio de dos o tres años para un examen sumamente competitivo y sumamente difícil. La mayoría de la gente de Cambridge estaba muy orgullosa del viejo sistema, con un orgullo semejante al que casi todos los ingleses sienten por nuestras instituciones educativas, sean lo que fueren. Si se estudian los volantes de la época, se hallarán los argumentos apasionados a favor del mantenimiento del examen tal cual era para toda la eternidad: era la única forma de mantener el nivel, era la única prueba seriamente objetiva del mundo. Los argumentos, en verdad, eran casi exactamente los mismos esgrimidos hoy con exactamente la misma sinceridad apasionada cuando alguien sugiere que los exámenes de ingreso para becarios podrían ser pasibles de cambio.

En todos sus aspectos, salvo uno, el viejo "Tripos" parecía verdaderamente perfecto. Pero esa única excepción era para algunos bas-

tante importante. Se trabata simplemente —según decían los jóvenes creadores matemáticos como Hardy y Littlewood— de que la enseñanza carecía totalmente de mérito. Fueron un poco más lejos, y dijeron que el "Tripos" había matado completamente las matemáticas serias en Inglaterra desde hacía cien años. Bien, aun en la discusión académica hubo algunas maniobras, y se salieron con la suya. Pero tengo la impresión de que Cambridge, entre 1850 y 1914, era mucho más flexible que en nuestra época. Si nosotros hubiésemos encontrado el viejo "Tripos" matemático firmemente establecido ¿habríamos logrado abolirlo?

2. *Los intelectuales como ludditas * por naturaleza*

Los motivos de la existencia de las dos culturas son muchos, profundos y complejos, algunos enraizados en las historias sociales, otros en las historias personales y otros en la dinámica interna de las mismas especies diferentes de actividad mental. Pero quiero señalar una cosa que no es tanto un motivo como un correlativo, algo que surge una y otra vez en cualquiera de estas discusiones. Puede expresarse sencillamente, y es lo siguiente. Si olvidamos la cultura científica, el resto de los intelectuales de Occidente nunca han intentado, ni querido, ni han sido capaces de comprender la revolución industrial, y mucho menos aceptarla. Los intelectuales, en particular los intelectuales literarios, son por naturaleza ludditas.

Esto es especialmente cierto con respecto a este país, en donde la revolución industrial nos alcanzó antes que en ninguna otra parte, durante un período prolongado de distracción. Quizás eso contribuya a explicar nuestro grado actual de anquilosamiento. Pero, con algunas reservas, también es cierto, asombrosamente cierto, con respecto a los Estados Unidos.

En ambos países, y por cierto que en todo Occidente, la primera oleada de la revolución industrial se fue acercando insensiblemente, sin que nadie percibiera lo que estaba sucediendo. Desde luego que fue —al menos estaba destinada a convertirse, ante nuestros propios ojos, en nuestra propia época— la mayor transformación sobrevenida a la sociedad desde el descubrimiento de la agricultura. En realidad, esas dos revoluciones, la agrícola y la científico-industrial, son los dos únicos cambios cualitativos de la vida social que el hombre ha conocido. Pero la cultura tradicional no lo percibió; o cuando lo hizo, no le agradó lo que veía. No es que la cultura tradicional no obtuviera grandes ventajas de la revolución; las instituciones educativas inglesas sacaron tajada de la riqueza del siglo diecinueve inglés, y, a la inversa, ésta contribuyó a anquilosarlas en las formas que conocemos.

Casi nada del talento, casi nada de la energía imaginativa, reingresó en la revolución que estaba produciendo la riqueza. La cultura tradicional se apartó más de ella a medida que se fue tornando más rica, preparó a sus jóvenes para la administración, el Imperio de la India, para que perpetuaran la cultura misma, pero en ningún

* Partidarios de Ludd, opositores de la revolución industrial. (N. de la T.).

momento los equipó para que comprendieran la revolución ni para poder seguir produciendo riqueza, el país necesitaba instruir en la ciencia, particularmente la ciencia aplicada, a algunos de sus cerebros más brillantes. Nadie los escuchó. La cultura tradicional no prestaba la más mínima atención: y los científicos puros que había no escucharon muy afanosamente. La historia, que en espíritu continúa hasta hoy, se puede encontrar en *Technology and the Academics*, de Eric Ashby.[12]

Los académicos no tuvieron nada que ver con la revolución industrial; como decía Corrie, el viejo director del Jesus College, hablando de que los domingos llegaban trenes a Cambridge, "A Dios le desagrada tanto como a mí". En la medida en que hubo pensadores en el campo de la industria en el siglo diecinueve, los hubo entre los excéntricos y los obreros inteligentes. Algunos historiadores sociales norteamericanos me han dicho otro tanto con respecto a los Estados Unidos. La revolución industrial, que se inició en Nueva Inglaterra más o menos cincuenta años después de la nuestra,[13] parece haber recibido poco aporte de personas cultas, entonces y más avanzado ya el siglo diecinueve. Tuvo que contentarse con las directivas que pudieron darle los trabajadores —algunos, como Henry Ford, trabajadores con mezcla de genios.

Lo curioso es que en Alemania, en las décadas de 1830 y 1840, mucho antes de que se iniciara allí una industrialización seria, ya era posible recibir en materia de ciencias aplicadas una buena educación universitaria, mejor que la que Inglaterra o los Estados Unidos pudieron ofrecer durante un par de generaciones. No entiendo esto: es un disparate, socialmente hablando, pero así fue. Y en consecuencia, Ludwig Mond, hijo de un proveedor de la corte, estudió en Heidelberg y aprendió allí muy bien química aplicada. Siemens, oficial de señales prusiano, en la academia militar y en la universidad siguió lo que para su época eran excelentes cursos de ingeniería eléctrica. Después vinieron a Inglaterra, en donde no encontraron competencia alguna, trajeron a otros alemanes cultos, e hicieron fortunas exactamente como si hubiesen tenido que negociar con una colonia rica y analfabeta. Los tecnólogos alemanes hicieron parecidas fortunas en los Estados Unidos.

Pero en casi ninguna parte la gente comprendía lo que estaba sucediendo. Por cierto que no lo comprendían los escritores. Muchos de ellos se alejaban con un estremecimiento, como si el camino acertado para un hombre sensible fuera desentenderse; algunos, como Ruskin y William Morris y Thoreau y Emerson y Lawrence, intentaron diversas especies de fantasías no más operantes que los gritos de horror. Resulta difícil recordar el nombre de algún gran escritor que realmente haya dilatado su comprensión imaginativa, que haya sabido ver al mismo tiempo las callejuelas espantosas, las chimeneas humeantes, el costo interno — y también las perspectivas de vida que se abrían ante los pobres, las perspectivas de aquello hasta entonces desconocido excepto para los afortunados, y que acababa de ponerse

12 El mejor libro sobre el tema, y casi el único.

13 Se desarrolló rápidamente. Ya en 1865 viajó a los Estados Unidos una comisión inglesa para estudiar la productividad industrial.

al alcance del otro 99 por ciento de sus semejantes. Algunos de los novelistas rusos del siglo diecinueve habrían podido hacerlo: eran suficientemente amplios; pero vivían en una sociedad preindustrial y no tuvieron oportunidad de hacerlo. El único escritor de categoría mundial que parece haber comprendido la revolución industrial fue Ibsen en su vejez: y no había mucho que ese viejo no comprendiera.

Porque desde luego que hay una verdad innegable. La industrialización es la única esperanza para el pobre. Empleo la palabra "esperanza" en un sentido crudo y prosaico. No me interesa la sensibilidad moral de quien sea demasiado refinado para emplearla así. Para nosotros, tranquilamente sentados, está muy bien eso de que los niveles materiales de vida no importan tanto. Está muy bien que alguien, como elección personal, rechace la industrialización — se construya un moderno Walden, si le gusta, y si tiene poco para comer, vea morir en la infancia a la mayoría de sus hijos, acepte que la propia vida se acorte en veinte años, desprecie las ventajas del leer y el escribir; entonces lo respeto por la firmeza de su apartamiento estético.[14] Pero no lo respeto en lo más mínimo si, aun pasivamente, trata de imponer la misma elección a quienes no tienen la libertad de elegir. En realidad, sabemos cuál sería su elección. Porque con notable unanimidad, en todos los países en donde han podido hacerlo, los pobres han abandonado la tierra por las fábricas en la medida en que las fábricas podían tomarlos.

Recuerdo que, de chico, solía conversar con mi abuelo. Era un buen ejemplo de artesano del siglo diecinueve. Era muy inteligente, y tenía mucho carácter. Había dejado la escuela a los diez años, y hasta la vejez había continuado autoeducándose esforzadamente. Tenía toda la fe apasionada en la educación que tienen los de su clase. Sin embargo, nunca había tenido la suerte —o, sospecho yo ahora, la fuerza y habilidad mundana— de llegar muy lejos. En realidad, nunca fue más que capataz de mantenimiento de una estación tranviaria. Su vida resultaría para sus nietos increíblemente difícil y con pocas compensaciones. Pero a él no le parecía del todo así. Era demasiado sensato como para no saber que no había recibido trato adecuado; tenía demasiado orgullo como para no sentir el debido rencor; estaba decepcionado por no haber hecho nada — y con todo comparado con *su* abuelo, sentía que había hecho mucho. Su abuelo debe de haber sido peón agricultor. Ni siquiera sé su nombre de pila. Era una de esas "personas oscuras", como solían llamarlos los antiguos liberales rusos, completamente perdido en el lodo anónimo de la historia. En la medida en que mi abuelo podía afirmarlo, no sabía ni leer ni escribir. Había sido un hombre capaz, opinaba mi abuelo; y no perdonaba lo que la sociedad había hecho, o dejado de hacer, a sus antepasados, y no tenía ideas románticas sobre su situación. No era nada agradable ser peón agricultor en la segunda mitad del siglo dieciocho, época que nosotros, de puro snobs que somos, recordamos sólo como época del Iluminismo y de Jane Austen.

La revolución industrial se veía como algo muy diferente según se

[14] Es razonable que los intelectuales prefieran vivir en las calles dieciochescas de Estocolmo y no el Vallingby. Yo mismo lo preferiría. Pero no es razonable que impidan la construcción de otras Vallingby.

la mirara desde arriba o desde abajo. Parece muy diferente hoy según se la mire desde Chelsea o desde una aldea de Asia. Para las gentes como mi abuelo, no se trataba de que la revolución industrial fuese menos mala que lo que la había precedido. Lo único que importaba era cómo mejorarla.

En un sentido más complejo, eso es todavía lo que sigue importando. En los países adelantados, hemos comprendido en forma rudimentaria pero eficaz lo que la revolución industrial trajo consigo. Un gran aumento de población, porque la ciencia aplicada marchaba de la mano con la ciencia médica y los cuidados médicos. Alimentos suficientes, por motivos similares. Posibilidad de que todos lean y escriban, porque una sociedad industrial no puede prescindir de eso. Salud, alimento, educación; nada sino la revolución industrial podría haberlos hecho llegar hasta los más pobres. Estos son beneficios elementales — y desde luego que existen también desventajas,[15] una de las cuales es el hecho de que organizar una sociedad para la industria facilita que se la organice para una guerra total. Pero los beneficios se mantienen. Constituyen la base de nuestra esperanza social.

C. P. SNOW.

(Traducción de María Raquel Bengolea)

15 Vale la pena recordar que hubo pérdidas semejantes —que se prolongaron durante un período mucho más largo— cuando los hombres pasaron de la caza y la vida errante a la agricultura. Para algunos, debe de haber significado un auténtico empobrecimiento espiritual.

VERSE AS SPEECH AND VERSE AS SONG

De poderse resumir en la brevedad de un aserto, la clave última de la poética de Pound cabría en haber resuelto en la poesía anglosajona esa aparente fractura que está en la raíz del arte poética: *verse as speech and verse as song,* o sea, el verso en su función discursiva (inorgánica) y en su condición (orgánica) de canto: ambivalencia crítica que será característica permanente de la poesía poundiana desde los tiempos del imaginismo hasta su evolución épica en los *Cantos.*

Pero el precio de esa consumación, de ese periplo *à rebours* hacia las fuentes mismas del lenguaje poético para desentrañar e intentar una especie de racionalización de los resortes de su vertebración inicial será, inevitablemente, la reversión del poema cumplido a una especie de paráfrasis del acto inicial y la reducción de la expresión poética a una ecuación, una proeza técnica que hará que críticos como R. P. Blackmur * no vean en él sino un esteta, no un filósofo ni un poeta, sino "más que un poeta un artífice de gran poesía".

Otros, Eliot, entre ellos, llegarán a afirmar que Pound no debe ser juzgado sólamente por su obra intrínsecamente poética y sí "por toda su obra literaria... por su poesía, por su crítica, y por su influencia sobre los hombres y acontecimientos" en determinado momento de la historia de la literatura. En lo que se advierte una crítica implícita, aunque tímida y tal vez involuntaria, a la obra *intrínsecamente poética* del "miglior fabbro".

Y habrá quienes sostengan que lo mejor de su obra y lo más perdurable está por imperio de su incapacidad fundamental de crear *ex nihilo,* de construir un mundo poético propio, en sus versiones de poetas provenzales, chinos y latinos, que ha sabido recrear con asombrosa fidelidad orgánica inspirada por su voluntad de rescatar para nuestro lenguaje actual y nuestra sensibilidad moderna el espíritu mismo, redivivo, de la antigua poesía, empañado y sofocado, cuando no anquilosado por las traducciones académicas.

Aunque puede advertirse que a veces el artista ha postergado en él al creador (en el sentido etimológico del término) y, otras, el especto puramente discursivo, el verso *as speech,* rompe la ambivalencia y crea antinomia con el verso *as song,* el conjunto orgánico de su obra, cuya última y monumental expresión son los "Cantos" — que alguien ha exaltado como la *Divina Comedia de nuestro* tiempo — hace, que, por encima de su importancia histórica y su papel de crítico y *grand semeur,* Ezra Pound merezca, más que ninguno de sus contemporáneos, el antiguo título de Bardo.

CARLOS VIOLA SOTO

* R. P. Blackmur, *Language as Gesture,* "Essays in Poetry", Harcourt Brace, 1952.

LA TUMBA DE AKR CAAR

"Soy tu alma, Nikoptis; he velado
Estos cinco milenios y tus muertos ojos
No se movieron ni respondieron jamás a mi deseo,
Y tus ligeros miembros que recorrí llameante
Por mí no ardieron ni por ninguna cosa azafranada.

Mira, la leve hierba brotó para servirte de almohada
Y con un millar de herbosas lenguas te besó;
Mas tú no me besaste.
He despintado el oro de los muros,
He fatigado mi inteligencia en los signos
Y nada nuevo he hallado en este sitio.

He sido bondadosa. Mira, he dejado las ánforas selladas
Por si despertabas llorando por tu vino.
Cuidé la suavidad de tus vestidos.

¡Oh, descuidado! ¡Cómo olvidar!
—Hasta el río hace tiempo,
¿El río? Eras demasiado joven
Y tres almas vinieron hacia Ti—
Y vine yo también,
Y en ti me deslicé, haciéndolas huir.
He intimado contigo, he conocido tu manera de ser.
¿No he tocado tus palmas y las puntas de tus dedos,
Fluyendo en ti, a través de ti y en torno a tus talones?
¿Cómo "entré en ti"? ¿No he sido tú y Tú?

THE TOMB AT AKR CAAR

'I am thy soul, Nikoptis. I have watched
These five millennia, and thy dead eyes
Moved not, nor ever answer my desire.
And thy light limbs, wherethrough I leapt aflame,
Burn not with me nor any saffron thing.

See, the light grass sprang up to pillow thee,
And kissed thee with a myriad grassy tongues;
But not thou me.
I have read out the gold upon the wall,
And wearied out my thought upon the signs.
And there is no new thing in all this place.

I have been kind. See, I have left the jars sealed,
Lest thou shouldst wake and whimper for thy wine.
And all thy robes I have kept smooth on thee.

O thou unmindful! How should I forget!
—Even the river many days ago,
The river? thou wast over young.
And three souls came upon Thee—
And I came.
And I flowed in upon thee, beat them on;
I have been intimate with thee, known thy ways.
Have I not touched thy palms and finger-tips,
Flowed in, and through thee and about thy heels?
How "came I in"? Was I not thee and Thee?

Ningún sol vino a darme sosiego en este sitio,
Me desgarro en la dentada oscuridad
Sin que una luz descienda sobre mí, y tú
Ni una palabra, día tras día.

Oh, podría marcharme a pesar de los sellos,
De su astuta labor sobre la puerta,
Irme a través de los verdes campos de cristal...

Pero aquí hay quietud.
No me iré."

And no sun comes to rest me in this place,
And I am torn against the jagged dark,
And not light beats upon me, and you say
No word, day after day.

Oh! I could get me out, despite the marks
And all their crafty work upon the door,
Out through the glass-green fields...

Yet it is quiet here:
Y do not go.'

De *Ripostes* (1912)

FIGURA DE DANZA

Para las Bodas en Caná de Galilea

De oscuros ojos
Y sandalias ebúrneas
Oh, mujer de mis sueños,
Ninguna hay como tú entre las danzarinas,
Ninguna de pies tan ligeros.
No te encontré en las tiendas,
En las rotas tinieblas,
Ni en la fuente,
Entre las mujeres con cántaros.

Tus brazos son como el vástago bajo la corteza,
Tu rostro como un río con luces.

Blancos como la almendra son tus hombros,
Como tiernas almendras sin la cáscara.
No te guardan enucos
Ni rejas de cobre.

Áurea turquesa y plata hay donde reposas.
Una túnica parda, hábilmente trenzada en áureas hebras,
[ceñiste a tu alrededor,
Oh Nazat-Ikanaye, "Árbol junto al río".

Como un arroyo entre juncos son sobre mí tus manos,
Tus dedos una corriente helada.

DANCE FIGURE

For the Marriage in Cana of Galilee

Dark eyed,
O woman of my dreams,
Ivory sandaled,
There is none like thee among the dancers,
None with swift feet.
I have no found thee in the tents,
In the broken darkness.
I have not found thee at the well-head
Among the women with pitchers.

Thine arms are as a young sapling under the bark;
Thy face as a river with lights.

White as an almond are thy shoulders;
As new almonds stripped from the husk.
They guard thee not with eunuchs;
Not with bars of copper.

Gilt turquoise and silver are in the place of thy rest.
A brown robe, with threads of gold woven in
[patterns, hast thou gathered about thee,
O Nathat-Ikanaie, 'Tree-at-the-river'.

As a rillet among the sedge are thy hands upon me;
Thy fingers a frosted stream.

Tus doncellas son blancas como guijarros.
¡Su música a tu alrededor!

Ninguna hay como tú entre las danzarinas,
Ninguna de pies tan ligeros.

(De *Lustra*)

(Traducción de Carlos Viola Soto)

Thy maidens are white like pebbles;
Their music about thee!

There is none like thee among the dancers;
None with swift feet.

EZRA POUND

CORRIENTE ALTERNA

La obra de Sade es una tentativa sin paralelo por aislar y definir ese principio único que es la fuente del erotismo y de la vida misma. Empresa dudosa: si en verdad existe un principio, se presenta como una pluralidad hostil a toda unidad. Los hechos desafían a la comprensión no sólo por su extrañeza sino por su diversidad. Con una paciencia y una sangre fría que suscitan simultáneamente el horror y la admiración, Sade acumula ejemplo tras ejemplo. Cada caso, hasta el infinito, niega al que lo precede y al que lo sigue; lo que enciende a éste, deja indiferente a aquél. El erotismo no se deja reducir a principios; su reino es el de la singularidad irrepetible; escapa continuamente a la razón y constituye un dominio ondulante, regido por la excepción y el capricho. Esta dificultad no lo detiene: si es incomprensible no es inmensurable; si no podemos definirlo, podemos describirlo. Buscábamos una explicación, tendremos una geografía o un catálogo. Tentativa no menos ilusoria: cada ejemplar es único y nuestra descripción está condenada a no terminar nunca. Una y otra vez Sade se lanza a la infinita tarea; apenas deja la pluma, debe tomarla de nuevo para añadir otro extravío, otro "capricho de la naturaleza". No hay especies, familias, géneros ni, acaso, individuos (ya que el hombre cambia y su deseo de hoy niega al de ayer). La clasificación degenera en enumeración. El efecto es parecido al del mareo. En dosis inmensas la heterogeneidad se vuelve uniformidad, confusión ininteligible. Al revés de sus lectores, Sade tiene la cabeza fuerte y resiste el vértigo: la pluralidad de gustos e inclinaciones es ya un principio.

Todos los actos eróticos son desvaríos, desarreglos; ninguna ley, material o moral, los determina. Son accidentes, productos fortuitos de combinaciones naturales. Su diversidad misma delata que carecen de significación moral. No podemos condenar unos y aprobar otros mientras no sepamos cuál es su origen y a qué finalidades sirven. La moral, las morales, nada nos dicen sobre el origen real de nuestras pasiones (lo que no les impide legislar sobre ellas, atrevi-

miento que debería haber bastado para desacreditarlas). Las pasiones varían de individuo a individuo; y más: son intercambiables. Una vale la otra. Las pasiones llamadas secretas lo son no porque sean menos fatales, esto es: menos naturales, que las normales. Para satisfacerse, no vacilan en violar las leyes públicas: son más violentas. Pero son más violentas porque son más naturales. Otro tanto sucede con los placeres crueles. Son los más antiguos, los más naturales: ¿no se les llama bestiales? La naturaleza es singular; es una fuente inagotable de *fenómenos*. La normalidad es una convención social no un hecho natural. Una convención que cambia con los siglos, los climas, las razas, las civilizaciones. Como muchos filósofos de su tiempo, Sade proclama una suerte de declaración de derechos de las pasiones. No nos propone, sin embargo, una democracia igualitaria. Cierto, ninguna pasión vale, ninguna es mejor o peor, noble o baja; pero unas son más poderosas que otras. Las pasiones se distinguen entre sí por la violencia. Una pasión será tanto más enérgica cuanto más resistencias tenga que vencer. Las pasiones naturales son las más fuertes. Su otro nombre es destrucción.

Nada sabemos de nuestras pasiones, excepto que nacen con nosotros. Nuestros órganos las crean, cambian con los cambios de esos mismos órganos y mueren con ellos. Más poderosas que nuestro carácter, nuestros hábitos o nuestras ideas, ni siquiera son nuestras: no las poseemos, nos poseen. Son algo anterior a nosotros y que nos determina: nuestra naturaleza. Gustos, extravíos y caprichos tienen en ella un origen común. Instalar a la naturaleza en el lugar central que ocupaba el Dios cristiano o el Ser de los metafísicos, no es una idea de Sade sino de su siglo. Pero su concepción no es la corriente de su época. Su libertino no es el buen salvaje sino una fiera razonante. Nada más lejos del filósofo natural que el ogro filósofo de Sade. Para Rousseau el hombre natural vive en paz con una naturaleza también pacífica; si abandona su soledad, es para restaurar entre los hombres la inocencia original. El solitario de Sade se llama Minski, un ermitaño que se alimenta de carne humana. Su ferocidad es la de la naturaleza, en perpetua guerra con sus criaturas y consigo misma. Cuando uno de estos anacoretas deja su retiro y redacta constituciones para los hombres, el resultado no es *El Contrato Social* sino los estatutos de la *Sociedad de Amigos del Crimen*. Frente a la impostura de la moral natural, Sade no erige la quimera de una naturaleza moral.

Si todo es natural, no hay sitio para la moral. ¿Lo hay para el hombre? Sade se hizo muchas veces esta pregunta. Aunque sus respuestas fueron contradictorias, nunca dudó que el hombre fuese un

accidente de la naturaleza. Todo su sistema reposa en esta idea. Es el eje y, asimismo, el punto sensible, el nudo de la insoluble contradicción. A pesar de que sea "humillante para el orgullo humano verse rebajado al rango de los demás productos de la naturaleza, no hay diferencia alguna entre el hombre y los otros animales de la tierra" [1]. Sade no ignora todo aquello que nos separa de los animales; señala que no se trata de diferencias esenciales. Las llamadas cualidades humanas son de orden natural, es decir, animal. La civilización misma es un artificio natural, por decirlo así, creado por unos cuantos para poder saciar mejor, a expensas de los otros, sus apetitos. Nuestras acciones no pesan, no tienen substancia moral alguna. Son ecos, reflejos, efectos de los procesos naturales. Ni siquiera son crímenes: "El crimen no tiene realidad alguna; mejor dicho, no existe la posibilidad del crimen porque no hay manera de ultrajar a la naturaleza" [2]. Profanarla es una manera más de honrarla; con nuestros crímenes la naturaleza se elogia a sí misma. Y esto también es una ilusión de nuestra incurable vanidad: la naturaleza no sabe nada, no quiere saber nada de nosotros. Y nosotros nada podemos contra ella. Nuestros actos y nuestras abstenciones, lo que llamamos virtud y crimen, son imperceptibles movimientos de la materia.

La naturaleza no es sino unión, dispersión y reunión de elementos, perpetua combinación y separación de sustancias. No hay vida o muerte. Tampoco reposo. Sade imagina a la materia como un movimiento contradictorio, en expansión y contracción incesantes. La naturaleza se destruye a sí misma; al destruirse, se crea. Las consecuencias filosóficas y morales de esta idea son muy claras: según ocurrió cuando intentamos distinguir entre pasiones lícitas y prohibidas, desaparece la diferencia entre creación y destrucción. En realidad, ni siquiera es legítimo emplear estas palabras. Son nombres, pero nombres engañosos, con los que designamos algo que se nos escapa y que escapa a nuestras trampas verbales. Llamar creación al crecimiento del trigo y destrucción al granizo que lo diezma, puede ser cierto desde el punto de vista del labrador; sería un abuso, y un abuso ridículo, otorgar a esta modesta observación vigencia universal. La actitud filosófica es la contraria: si el hombre es un accidente, sus puntos de vista son accidentales. Vida y muerte son puntos de vista, fantasmagorías tan ilusorias como las categorías morales.

1 *La Philosophie dans le boudoir.*
2 *Historie de Juliette.*

La supresión de la dualidad creación-destrucción, mejor dicho: su fusión en un movimiento que la abraza sin suprimirla, es algo más que una visión filosófica de la naturaleza. Heráclito, los estoicos, Lucrecio y otros muchos habían pensado lo mismo (para no hablar de chinos y aztecas). Nadie, sin embargo, había aplicado con el rigor de Sade esta idea al mundo de las sensaciones. Placer y dolor son también nombres, no menos engañosos que los otros. Esta frase no es una mera variante de la moral estoica; en manos de Sade es una llave con la que abrirá puertas condenadas hace muchos siglos. Por una parte, mi placer se alimenta del dolor ajeno; por la otra, no contentos con gozar ante los padecimientos de los otros, mis sentidos exasperados quieren también sufrir. El cambio de signo (el bien es mal, la creación es destrucción) se opera con mayor precisión en el mundo sensual: el placer es dolor: el dolor, placer. Al tocar este tema, Sade se vuelve inagotable. Nada lo detiene, va del humor ogresco a los delirios del vampiro, de la mesa de operaciones al altar ensangrentado, de la cueva ciclópea al gabinete de los monstruos, del hielo a la explosión volcánica. Su poderosa imaginación multiplica las escenas y nos revela que las variaciones y combinaciones entre ambos polos son tan numerosas como la especie humana. La fama de autor monótono que tiene Sade se debe, tal vez, no sólo a la locuacidad filosofante de sus personajes sino a la abundancia de estas descripciones. Pero la monotonía deja de serlo si se vuelve obsesionante. Aunque Sade no es un autor agradable o, siquiera, divertido, las obsesiones, la obsesión, es su fuerte. (Sade y sus obsesiones, la obsesión de Sade, Sade nuestra obsesión). Sus obsesiones no le impiden ver claro; se sirve de ellas como un enfermo de sus males; guiado por ellas avanza, o tiene la ilusión de que avanza, por un subterráneo que al final se revelará circular.

Placer y dolor son una pareja extraña y sus relaciones son paradójicas. A medida que crece y se hace más intenso el placer, roza la zona del dolor. La intensidad de la sensación nos lleva al polo opuesto; una vez tocado ese extremo, se opera una suerte de reversión y la sensación cambia de signo. Las sensaciones son corrientes, vibraciones, tensiones: grados de energía. Pero no es la fisiología sino la filosofía lo que le interesa. Su penetración psicológica, el descubrimiento de la interdependencia de placer y dolor, le sirve para asentar y completar su sistema. En un primer movimiento, anula las diferencias entre ambos: son nombres intercambiables, estados pasajeros del fluido vital. En seguida, destruidas las jerarquías tradicionales, erige una nueva arquitectura: el verdadero placer, el placer más fuerte, intenso y duradero, es dolor exasperado que, por su misma violen-

cia, se transforma nuevamente en placer. Sade reconoce sin pestañear que se trata de un placer inhumano, no sólo porque se logra a través del sufrimiento ajeno sino del propio. Practicarlo exige un temple sobrehumano. El filósofo libertino es duro con los otros y consigo mismo.

En la esfera de la sensualidad la intensidad representa el mismo papel que la violencia en el mundo moral y el movimiento en el material. Los placeres supremos y, digamos la palabra, los más valiosos, son los placeres crueles, aquellos que provocan el dolor y confunden en un solo grito el gemido y el rugido. El monosílabo español ¡ay!, exclamación de pena pero también de gozo, expresa muy bien esta sensación: es la flecha verbal y el blanco en que se clava. Estamos más allá de la sensualidad, que es acuerdo con el mundo. Acariciar es recorrer una superficie, reconocer un volumen, aceptar al mundo como forma o darle forma: esculpirlo. Nuestra forma acepta las otras formas, se enlaza a ellas, forma un solo cuerpo con el mundo. Acariciar es reconciliarnos. Pero la mano tiene uñas; la boca, dientes. Los sentidos y sus órganos dejan de ser puentes; no nos enlazan a otros cuerpos, no nos conducen al mundo. Desgarran, cortan las ligaduras, rompen toda posibilidad de contacto. Ya no son órganos de comunicación sino de separación. Nos dejan solos. El lenguaje erótico sufre la misma destrucción. Las palabras no nos sirven para comunicarnos con el otro sino para abolirlo. Hay una excepción: si en la escena participan dos o más libertinos, las injurias que se intercambian no los degradan sino que los exaltan. Las palabras abyectas son depositarias del valor único: la violencia. El cambio es absoluto. Al mismo tiempo, es ilusorio. La intensidad se niega a sí misma; la sensación se desvanece; la descarga de la violencia, suprimido el obstáculo, se pierde en el vacío; la vibración del movimiento se confunde con la inmovilidad. Sade niega al lenguaje, a los sentidos y a las sensaciones. ¿Qué nos ofrece en cambio? Una negación. Más bien: una idea de la negación. A cambio de la vida, nos propone una filosofía.

La materia y sus incomprensibles pero todopoderosas transformaciones es el origen, la fuente y asimismo el arquetipo, el espejo universal. Con la misma insistencia con que los teólogos recurren a Dios, Sade invoca a la naturaleza: es el motor supremo, la causa de las causas. Una causa que se destruye a sí misma porque todo está en perpetuo cambio. Las sustancias se transforman en otras y otras, sin que podamos advertir un propósito o una dirección en esta incesante agitación. Aunque Sade no afirma que se trata de una actividad insensata, subraya que no tiene por objeto al hombre. Nada

es necesario en la naturaleza, salvo el movimiento (lo que equivale a decir que nada posee significación por sí, excepto la contingencia natural). La imparcialidad de Sade es aparente. Una vez aceptado el principio de que todos los productos naturales son accidentes, efectos de los movimientos de la materia, introduce una nueva valoración. La naturaleza se mueve porque su estado permanente es el desarreglo, la agitación. Vive en perpetua irritación, en continuo desgarramiento. Todo es natural pero hay estados y momentos en que la naturaleza es más ella misma: los terremotos, las tormentas, los cataclismos. Sade no se entusiasma con frecuencia ante el espectáculo de la naturaleza; cuando se conmueve, estamos ante una tempestad eléctrica (Justine muere aniquilada por un rayo) o ante un volcán en erupción. Los volcanes lo fascinan. Ve en ellos la encarnación de su pensamiento: el titanismo, la desmesura de las proporciones; el aislamiento y la reconcentración del libertino; el calor y el frío inhumanos: la lava, más caliente que el semen y la sangre, las cenizas, las piedras heladas. Creación y destrucción se resuelven en violencia. Pero, vencidas las resistencias, la violencia se disipa. Para evitar la degradación de la energía, la violencia necesita encarnar, convertirse en sustancia eternamente activa y siempre idéntica a sí misma. Por una vía inesperada, reaparece la metafísica: la violencia es el mal, la naturaleza es el mal.

Uno de los personajes que arrojan más luz sobre ciertas zonas del espíritu de Sade es el Ministro Saint-Fond. Su sistema consiste en suponer que, efectivamente, Dios existe. Si el mal fuese efímero y accidental como el bien, no habría diferencia entre uno y otro. El mal no sólo es una realidad palpable: es una necesidad filosófica, una exigenia de la razón. El mal postula la existencia de un Dios infinitamente perverso. El bien ni siquiera es un accidente: es una imposibilidad ontológica. Después de la muerte nos espera un infierno eterno de "molécules malfaisantes". En vano Juliette y Clairwil le oponen cien argumentos tomados del materialismo ateo de la época. Nada convence a Saint-Fond. Esta conversación es un diálogo que Sade sostiene consigo mismo. Por una vez, en lugar de utilizarla, sus obsesiones se enfrentan a su filosofía. Y la filosofía, Juliette, termina por retirarse: las ideas del Ministro son una locura pero la razón nada puede contra la locura. En suma, universo de moléculas perversas o movimiento furioso de la materia, la naturaleza es un modelo negativo. Si aceptamos las ideas de Saint-Fond, es el mal; si nos inclinamos por las de Juliette, es la destrucción. En uno y otro caso, es violencia homicida. Entronizarla, convertirla en nuestro modelo, es divinizar a un enemigo.

BIBLIOTECA NACIONAL

Con ideas semejantes no es fácil preocuparse por la suerte del hombre. Sin embargo, la obra de Sade no es nada más que una larga invectiva contra la especie humana; también es una tentativa por despertarla y disipar los engaños que nublan su entendimiento. Por más singular que nos parezca su pensamiento y por más solitaria que sea su figura, Sade es un hombre y escribe para los hombres. Nada más natural en el hombre que odiar a sus semejantes; nada más natural que atribuir sus vicios y bajezas al pasado o al medio corrompido que lo rodea. Como su época, Sade cree que la civilización es el origen de nuestros males. Menos ingenuo que la mayoría de sus contemporáneos, no se hace ilusiones sobre la naturaleza humana; más encarnizado que ellos, critica no tanto a los vicios de la civilización como a ella misma. Sade acumula argumentos y sarcasmos con su desmesura habitual. En esa masa imponente se mezclan ideas propias y ajenas, el genio y el capricho, la erudición y el lugar común. Sus descripciones de las ideas religiosas y morales anticipan, en ciertos momentos, el tema del "hombre enajenado" de la filosofía moderna; otras veces prefigura a Freud. Todo esto pertenece a la historia de las ideas; prefiero determe en otro aspecto de su pensamiento: ¿qué nos propone en lugar de las locuras y patrañas de la civilización? La pregunta no es infundada. Crítica y utopía se dan la mano en el siglo XVIII; Sade no es una excepción y tiene ideas muy claras sobre lo que debería ser una sociedad racional.

Las pasiones son naturales. Abolirlas es imposible; reprimirlas es mutilarnos o provocar estallidos más destructores. El hombre europeo es un enfermo porque es un medio-hombre. La civilización cristiana le ha chupado la sangre y los sesos. Pensamos mal, vivimos mal; mejor dicho: desvariamos y desvivimos. Nos gobiernan fieras disfrazadas de filántropos. Nuestra religión es una impostura en la que el miedo se alía a la ferocidad: un dios quimérico y un infierno que sería ridículo si no fuese una pesadilla en pleno día. Nuestras leyes consagran el crimen y la opresión: los privilegios, la propiedad, las cárceles, la pena de muerte. Si desaparecen leyes y religiones, sacerdotes, jueces y verdugos, el hombre podrá realizarse. Todo estaría permitido: el homicidio, el robo, el incesto, los placeres prohibidos y las pasiones malditas. Las naciones medran y se preservan por la guerra "et rien n'est moins moral que la guerre... Je demande comment on parviendra à démontrer que, dans un État *inmoral* par ses obligations il soit essentiel que les individus soient *moraux*? Je dis plus: il est bon qu'ils ne le soient pas" [3]. Sade denun-

[3] *Françis, encore un effort, si vous voulez être republicains,* en *La Philosophie dans le boudoir.*

cia la inmoralidad del Estado pero no reprueba la de los individuos. Si pide la abolición de la pena de muerte, reclama la consagración del asesinato. Propone, en suma, la substitución del crimen público (la civilización) por el crimen privado. Nada queda en pie, excepto un derecho, una propiedad, "le droit de propriété sur la jouissance". Ahora bien, ese derecho pone en peligro la libertad de los hombres; y no sólo su libertad sino su placer. Si mi derecho es soberano, "il devient égal que cette jouissance soit avantageuse ou nuisible à l'objet que doit s'y soumettre". La ciudad entera es un serrallo (y un matadero) : todos los sexos y todas las edades me pertenecen. Pero Sade se apresura a "equilibrar la balanza"; yo también debo someterme al deseo de los otros, por más bárbaro y cruel que sea. Sociedad de "leyes suaves" y pasiones fuertes. En un mundo así no tardarían en formarse nuevas jerarquías; y otras castas, no menos hipócritas y crueles que las actuales, nos obligarían a venerar dioses tan fantásticos como los nuestras. La sociedad de fieras filosóficas desembocaría en el despotismo teológico de un Saint-Fond, menos sistemático que Juliette pero más real. En otras obras Sade imagina soluciones intermedias: fundar pequeñas sectas de libertinos en el interior de la sociedad civilizada. ¿No es eso lo que ocurre ahora? *La Sociedad de Amigos del Crimen* no es una caricatura ni un retrato: es una estilización de nuestra realidad. Ninguna de estas reflexiones, sin embargo, toca el fondo del problema. La sociedad de Sade no es sólo una utopía irrealizable; es una imposibilidad filosófica: si todo está permitido nada está permitido.

La sociedad libertina es imposible; no lo es el libertino solitario. Aparece, quizá por primera vez en la época moderna, la figura del superhombre. Sade es más rico que Balzac o Stendhal en ejemplares de hombres de presa. Y más explítico que Nietzsche. Sus libertinos, a la inversa de los héroes románticos, no son atrayentes. Otro extremo: sobre estos príncipes del mal no reina un hombre sino una mujer. El mal, para ser hermoso, debe ser absoluto y femenino: la belleza de Juliette se alía a la depravación moral más completa. Se ha dicho que la historia de Juliette es la de una iniciación; podría agregarse que es la de una ascención. Para reinar, la mujer debe negarse a sí misma. Juliette encarna la filosofía, no el instinto; con ella no triunfan las pasiones sino el crimen. Pero las victorias de la filosofía son también ilusorias. La misma dialéctica que rige al pensamiento del libertino, dirige sus actos. La primera operación, el primer zarpazo, consiste en reducir la variedad a uniformidad. Lo que distingue a un ser de otro es su resistencia frente a mi deseo. Esta resistencia no es de orden físico sino psíquico. Además, no es

voluntaria. Por más completo que sea nuestro dominio sobre el otro, hay siempre una zona infranqueable, una partícula inasible. El otro es inaccesible no porque sea impenetrable sino porque es infinito. Cada hombre recela un infinito. Nadie puede poseer del todo a otro porque nadie puede darse enteramente. La entrega total sería la muerte, total negación tanto de la posesión como de la entrega. Pedimos todo y nos dan: nada. ¿Y vivos? Dos cuerpos que se enfrentan son dos conciencias que se reflejan. La transparencia erótica es engañosa: nos vemos en ella, nunca vemos al otro. Vencer la resistencia es abolir la transparencia, convertir la conciencia ajena en cuerpo opaco. No es suficiente: necesito que viva, necesito que goce y, sobre todo, que sufra. Contradicción insuperable: por una parte, el objeto erótico no debe tener existencia propia, pues apenas la tiene vuelve a ser conciencia inaccesible; por la otra, si extirpo esa conciencia, mi placer y mi conciencia, mi ser mismo, desaparecen. El libertino es un solitario que no puede prescindir de la presencia de los otros. Su soledad no consiste en la ausencia de los demás sino en que establece con ellos una relación negativa. Para que pueda realizarse esta relación paradójica, el objeto erótico debe gozar de una suerte de conciencia condicional.

No es verdad que las cosas sean abstractas. Nada más concreto que esta mesa, aquel árbol, esa montaña. Todas estas cosas se asientan en sí mismas, reposan en su propia realidad; se vuelven abstractas por obra de la voluntad que las utiliza o de la conciencia que las piensa. Al convertirse en instrumentos o en conceptos, abandonan su realidad: dejan de ser *estas* cosas pero no dejan de ser cosas. Los hombres, inclusive si lo desean, no pueden convertirse en utensilios sin al mismo tiempo dejar de ser hombres. No están asentados en sí mismos. El hombre no es una realidad, el hombre crea su realidad. Por eso la enajenación nunca es absoluta. Si lo fuese, habría desaparecido una gran parte de la especie humana. Aun en las situaciones extremas (esclavo o loco) el hombre no deja de ser enteramente hombre. Podemos manejar a los hombres como si fuesen animales, cosas o herramientas; no importa, hay una barrera insalvable: la palabra *como*. El libertino, por lo demás, no desea la desaparición de la conciencia ajena (y esto lo distingue de jefes, señores y propietarios). La concibe como una realidad negativa: ni existencia concreta ni instrumento abstracto. En el primer caso, la conciencia ajena me refleja pero no me deja verla, es invisible; en el segundo, deja de reflejarme, me vuelve invisible. La consecuncia de esta relación contradictoria es, como lo ha visto el agudo Paulhan, el masoquismo:

Justine es Juliette[4]. La contradicción, sin embargo, no desaparece. El libertino se pone en el lugar de su víctima y reproduce así la situación original: como objeto deja de reflejarse. Juliette no puede verse, se ha vuelto inasible e inaccesible, escapa continuamente de sí misma. Juliette y Justine son inseparables pero están condenadas a no conocerse nunca. Aunque el masoquismo es la respuesta psicológica al sadismo, no es una respuesta filosófica.

Para que desaparezca la antinomia "objeto erótico" (si es objeto, no es erótico; si es erótico, no es objeto) la víctima debe pasar continuamente de un estado a otro. Mejor dicho, el libertino debe inventar una situación que sea, simultáneamente, de absoluta dependencia y de infinita movilidad. El objeto erótico no es ni conciencia ni herramienta sino relación o, más exactamente, función: algo que carece de autonomía y que cambia de acuerdo con los cambios de los términos que lo determinan. La víctima es una función del libertino, no tanto en el sentido fisiológico de la palabra como en el matemático. El objeto se ha vuelto signo, número, símbolo. Las cifras seducen a Sade. La fascinación consiste en que cada número finito esconde un infinito. Cada número contiene la totalidad de las cifras, la numeración entera. Las obsesiones de Sade adoptan formas matemáticas. Es inútil detenerse en sus multiplicaciones y divisiones, en su aritmética, en su geometría y en su álgebra rudimentaria. Gracias a los números y a los signos el universo vertiginoso de Sade parece alcanzar una suerte de realidad. Es más fácil pensar las formas de relación erótica que verlas. Las demostraciones son invisibles pero poseen cierta coherencia; en cambio, las minuciosas descripciones de Sade producen una sensación de absoluta irrealidad.

Cada objeto erótico es algo más que una cantidad y algo menos que una voluntad autónoma: es un signo variable. Combinaciones de signos, espectáculo de máscaras en el que cada participante representa magnitudes de sensaciones. La obra es una pantomima mecánica y su trama se reduce a las relaciones que unen o separan a los signos y a las mutaciones que se operan en ellos. La ceremonia erótica se vuelve un ballet filosófico o un sacrificio matemático. Teatro no de caracteres sino de situaciones o, más bien, de demostraciones. Teatro ritual que evoca, por una parte, los autos sacramentales de Calderón y, por la otra, los sacrificios humanos de los aztecas, poseídos por el mismo furor geométrico. Pero, a la inversa de aquél y éstos, teatro vacío, sin espectadores, sin divinidades y sin actores. El libertino desnuda a sus víctimas sólo para vestirlas con la camisa

[4] Prefacio a *Justine ou Les infortunes de la vertu.*

BIBLIOTECA NACIONAL

transparente de los números. Transparencia fatal: por ella se escapa nuevamente el otro, ya no como objeto opaco sino como abstracción inmortal. El libertino no puede deshacerse de sus víctimas porque los números son inmortales; podemos nulificar al 1 pero de su cadáver brota el 2 ó el -1. El libertino está condenado a recorrer sin cesar la serie infinita de los números. Ni siquiera la muerte, el suicidio filosófico, le ofrece una salida: el cero no designa un número sino la ausencia de números. Como en la paradoja de Bertrand Russell, hay un momento para el libertino en que el conjunto de conjuntos es más pequeño que los conjuntos que contiene. Las victorias del filósofo libertino se evaporan como sus sensaciones y sus placeres. Al final de su peregrinación Juliette puede decir como el monje budista: todo es irreal.

Si la naturaleza en su movimiento circular se aniquila a sí misma; si el otro número inmortal o víctima-verdugo, es siempre inaccesible e invisible; si el crimen se confunde con la necesidad; si, en fin, la negación se niega y la destrucción se destruye, ¿qué nos queda? Un más allá de los sistemas que sea una fortaleza contra la irrealidad de la realidad: una ultramoral, es decir, una moral que neutralice los contrarios, quieta en el movimiento, insensible en la sensación Un más allá moral es el taoísmo; otro, el ascetismo yoga; otro más, el estoicismo. Nietzsche soñó con un espíritu templado en el nihilismo, un alma de regreso de todo y dispuesta a empezarlo todo. En el lúcido ensayo que ha dedicado a Sade, señala Maurice Blanchot que la apatía o ataraxia son los estados finales del libertino. Al principio, Juliette se deja arrastrar por su natural fogoso y pone demasiada pasión en el crimen. Sus protectores la reprenden y su amiga Clairwil le descubre que el verdadero libertino es impasible e indiferente: "tranquilidad, reposo en las pasiones, estoicismo que me permite hacerlo todo y sufrirlo todo sin emoción...". Los años de iniciación terminan con esta revelación desconcertante: el libertinaje no es una escuela de sensaciones y pasiones extremas sino la búsqueda de un estado más allá de las sensaciones. Sade nos propone una imposibilidad lógica o una paradoja mística: gozar en la insensibilidad. Lo primero es absurdo; lo segundo, como todo ascetismo místico, entraña un sacrificio. En realidad, se trata de una última y definitiva anulación, ahora del libertino, en aras de la destrucción. Entre el libertino y la negación universal, Sade no vacila: la insensibilidad suprime al libertino como tal pero lo perfecciona como herramienta de destrucción. Invulnerable e impenetrable, afilado como una navaja y preciso como un autómata, ya no es el filósofo ni el superhombre: es el grado de incandescencia a que

puede llegar la energía destructora. El libertino desaparece. Su anulación proclama la superioridad de la materia inanimada sobre la materia viva.

No creo que se haya reparado bastante en la predilección de Sade por la materia bruta. Una y otra vez afirma que la destrucción es el placer supremo, el placer natural por excelencia. Escribe miles de páginas para probarlo y su prodigiosa erudición (real o inventada: para el caso es lo mismo) lo provee con centenares de ejemplos. Pues bien, casi todos ellos se refieren a las costumbres antiguas y modernas de los hombres o a cataclismos y catástrofes naturales. Religiones sangrientas, pasiones bárbaras, ritos homicidas, todo el arsenal de la historia, la leyenda, los libros de viajes, las memorias y la observación médica. Y en el otro extremo: las erupciones, los terremotos, las tempestades. La sangre y el rayo, el semen y la lava. El mundo animal rico en ayuntamientos feroces y en caricias crueles, está relativamente ausente de sus descripciones y enumeraciones. Y no pienso únicamente en las costumbres de ciertos insectos, quizá poco conocidas en su tiempo, sino en los animales más cercanos al hombre, como los mamíferos. En las obras de Sade no se tortura a los animales y pocas vees se los emplea como agentes de placer. Abundan, en cambio, los artefactos y mecanismos de suplicio. Sabemos, por otra parte, que Sade era hombre de maneras afables y dulces; su vida, a pesar de la dureza con que fue tratado, contiene más de una acción generosa, a veces en favor de aquellos mismos que lo habían perseguido. Esta suavidad de temperamento contrasta con su intransigencia en materia de opiniones. A medida que la erudición moderna nos da a conocer mejor las circunstancias de su existencia, resulta más enigmática su figura; sabemos más pero el misterio de su persona sigue intacto. La crueldad de Sade es de orden filosófico. No es una sensación, es una deducción. Esta es, acaso, la explicación de su actitud ante la naturaleza. Nuestra superioridad sobre los animales es demasiado manifiesta; el reino animal no humilla al hombre. La materia mineral está en el otro extremo, es inaccesible e impasible; nuestros sufrimientos no la apiadan; nuestros actos no la ultrajan. Está más allá de nosotros. Es filosofía petrificada: por eso es el verdadero modelo del libertino. Además, y sobre todo, es la forma primera y última que adopta la naturaleza. El mineral no sólo es radicalmente inhumano: es ausencia de vida biológica. Es la forma más concreta de la negación universal.

No es muy difícil ahora, un siglo y medio después, señalar los errores de Sade, sus confusiones, sus negligencias y sus sofismas. Por ejemplo: el hombre natural no existe, el hombre no es un ser natu-

BIBLIOTECA NACIONAL

ral... (Pero quizá él fue uno de los primeros en sospecharlo: su hombre natural no es humano). Otro ejemplo: si el hombre es un accidente, es un accidente que tiene conciencia de sí y de su contingencia; la aberración de Sade, y de su época, consistió en hacer depender la contingencia humana de un supuesto determinismo natural... (Pero la nuestra consiste en hacer de la contingencia, la de cada uno y la de todos: la historia, un sistema). Podría continuar. O emprender el camino opuesto y sacar la cuenta de sus descubrimientos y anticipaciones. Son impresionantes. Más impresionante aún es la contemplación desde dentro de su sistema, de su prisión. Coherencia desolada, vertiginosa fortaleza. Sensación de agobio y total desamparo; estamos encerrados pero nuestra cárcel no tiene límites: nunca acabaremos de recorrer estas mazmorras y pasillos sin fin. Ningún muro nos aplasta sino el horror vacío. Estamos rodeados de infinito. Un infinito inmóvil, hecho de repeticiones infinitas. Una y otra vez las construcciones de Sade se derrumban. Nada exterior las derriba; el dinamitero es su propio pensamiento. Sade niega a Dios, a las morales, a los sociedades, al hombre, a la naturaleza. Se niega a sí mismo y desaparece tras de su gigantesca negación. El *No* de Sade es tan grande como el *Sí* de San Agustín. En uno y otro no hay lugar para el principio adverso. El antimaniqueísmo de Sade es absoluto: el bien no tiene substancia, es una simple ausencia de ser. El ser por excelencia es el mal. Pero escribir la palabra *ser* es afirmar algo, aludir a la suprema afirmación. Hay que invertir los términos: el mal es el no ser total. Pensamiento circular que se repite incansablemente y que, al repetirse, se destruye infinitamente. Su obra es la aniquilación de sí misma. El principio vital, la raíz generadora del erotismo, es la disolución universal. Disoluto: amante de la muerte. La palabra de Sade no termina en silencio porque el silencio que sucede al discurso es significativo: es lo indecible pero no es lo impensable. Ruido ininteligible de la palabra que se niega a sí misma; en él, más que oír, adivinamos el clamor de la naturaleza incoherente que se despeña desde el Principio.

OCTAVIO PAZ

EXILIO

Recorro esta mirada que me entrega ojos
para adentro y afuera de un rostro
o de un mineral,
entremezcladas fauces en perfiles distintos,
zarpa o rama o pasos
que me devuelven al principio.
Miro y aprendo
lo anterior que todavía me sobrenada,
la primitiva confusión
que asoma en las actitudes,
estas manos
que buscan integrar la piedra, el árbol, el gusano,
regresar a las formas
compartidas en la antigua neblina.
Fija y sometida al trabajo de palabras
me reconozco exilada
en una fracción de los reinos,
y retrocedo en memoria
explorando los otros seres
que convivieron en un mismo aliento,
en un mismo ademán que nos soltara.
Y los llamo a completarme
como a vasos comunicantes con el primer impulso,
¡oh! ¡creación y tortura!

BIBLIOTECA NACIONAL

DESDE EL LIMBO

En un desvelo,
minuto solitario
abierto con sorpresa y terror,
se pueden ver otras manos
más perdidas,
más tanteadoras de apoyo,
casi tentáculos de la memoria,
de frustraciones que no resignan
su impulso de cuerpo entero.
Cerca del día
que la razón puntualiza
con objetos familiares,
puede abrirse el olvido
y estallar los fetos
su insistencia de vida,
su arañazo en puertas
que no ceden.

MAGDALENA HARRIAGUE

HEMEROTECA

LA ISLA

Le decían "la isla", simplemente, como se nombra "el mal", cuando quiere ocultarse la enfermedad. El primer recuerdo que tenía de ella –después del cruce en la canoa–, era el de hondos esteros donde habían entrado en busca de "cola de caballo". Pero tal vez no era "la isla" adonde iban ahora, sino otra parecida, que tardaba en aparecer. Los palos clavados a pique en la playa para aprisionar a los dorados se demoraban en la orilla y las garzas dibujadas como un trazo de tiza levantaban el vuelo desde muchas barrancas, allá lejos. El viaje se hacía largo y el sol comenzaba a picar. Uno de los agentes –el gordo que lo intranquilizaba con su peso–, tenía la cara cubierta de sudor, y su padre, impaciente, se castigaba las botas con la fusta.

Hundió la mano en el agua fresca y una estela como la que dibujaría la aleta de un pescado –o como la que dibujaba la lancha–, se abrió en la masa líquida que corría vertiginosamente hacia ellos. Sintió la resistencia en la mano y sintió, con la sorpresa, el sacudón que le dio su padre. Se miró enfurruñado los dedos chorreantes y, sin volverse –sabía que era la bota y no la mano–, miró hacia la costa, hacia donde el Paraná se abría sin orillas, sobre la lengua de arena hundida en el agua, y divisó un punto lejano que dejaba una señal de humo. Entrecerró los ojos y se dejó mecer por el balanceo de la lancha.

Los camalotes eran una cinta verde salpicada con manchas azules, rápidas, sucesivas, que saltaban iridiscentes a través de sus pestañas. Las barrancas con ceibos montes de color con motas rojas precipitadas en cascada. Las achiras lenguas verdes dobladas –la mitad en sombra, la mitad en luz–, con muchos retazos de colores: las flores.

Los mayores se atareaban con conversaciones que no le interesaban. Su padre seguía vigilante, dando instrucciones a los agentes –menos al gordo que viajaba en la popa, ahora con un pañuelo blanco sobre la cara–. ¡Si al menos tuviera un anzuelo o pudiera

BIBLIOTECA NACIONAL

bañarse en el agua! Tanto se angostaba el riacho que hubiese podido tocar (de no mediar la mirada de su padre) los nidos colgados de las ramas, las ramas que se ofrecían como nidos. Una víbora verde se desenroscó rápidamente de un gajo y fue como otro gajo verde junto con el escalofrío que sintió al retirar la mano, alargada en un descuido.

De pronto oyó que los saludaban desde la costa. Chicos como él levantaban los brazos desde el muelle de una escuelita y desde las canoas amarradas que trataban de mantener en equilibrio. Se quedó mirándolos sobre la ola que dejaba la embarcación.

El sol y la fatiga lo habían obligado a buscar refugio junto a las botas de su padre cuando llegaron a "la isla".

El rancho adonde debían ir quedaba lejos, y se cansó de caminar, bajo el rayo del sol y entre las matas espinosas. Uno de los agentes, mandado por su padre, lo alzó, cargó con él hasta que los ladridos de los perros señalaron las inmediaciones y llegaron. Había dos mujeres de luto sentadas a la puerta, llorando como si lo hicieran desde mucho antes, y había un chico que se escondió en un horno al verlos venir. Aprovechó un descuido de su padre para meterse en el rancho. En la oscuridad descubrió una pila de latas, de latitas herrumbradas, que los agentes revisaban y que no contenían nada, nada sino ese olor o viejo, esa obsesión de ser tantas y estar tan herrumbradas. Entonces buscó al chico en el horno. Lo encontró acurrucado: sólo sus ojos brillaban en el fondo de la cueva. Se le acercó, lo tocó. En el horno había también muchas latas, con el mismo olor a viejo, y plumas de gallina, pero el piso tenía ceniza y bastó que se diera cuenta de que las palmas le quedaban blancas para que dejara sus dedos marcados en la cara del otro. Ya bien blancos (él también se marcó con los dedos), se asomaron a la boca del horno y vieron la escena del patio.

Su padre y los agentes rodeaban al muerto y dibujaban y apuntaban cosas en una libreta. De vez en cuando un perro salía dando aullidos alcanzado por la bota infalible. Y la nube de moscas se dispersaba para volver a juntarse sobre el cuerpo hinchado. El agente gordo descubrió al muerto, le quitó la arpillera que lo había tapado, y se inclinó sobre él hundiéndole una varita para medirle las heridas.

Cuando los hombres volvieron al rancho, él y el chico se acercaron al cadáver y con el cabo dulce de unas espiguitas silvestres que mascaban repitieron la operación del agente. Una de las mujeres, que los vio, se llevó al chico —su madre, probablemente, porque espantó las moscas del padre y lo tapó recelosa con la arpillera.

HEMEROTECA

Era mediodía cuando regresaron. Pero el sol no había calentado todavía con todas sus fuerzas.

Para acortar camino, el padre lo envió con el agente gordo por un atajo que cruzaba "la isla" y que llevaba hasta el riacho donde debían esperarlo.

Primero se abrió un bananal inmenso, con hojas como arcos, tendidas de extremo a extremo de la bóveda que formaban. (Se sacó el sombrero y desde los hombros donde iba giró en redondo —haciendo dar vueltas al agente—, para tocar, con la mano que describía el círculo, las hojas frescas). Después se abrió el fondo de luz, y fue una cascada luminosa, donde el agua era más clara que la luz, más fresca que el bananal.

Allí debían esperar a su padre. El agente se quitó las botas, se arrimó al tronco de un árbol y, recomendándole que no se moviera, se durmió. Una mosca azul, salida de quién sabe dónde —pero cuyas alas metálicas espejeaban el color—, le zumbó en la cara y no se despertó.

Entonces se asomó a la cascada, vio el arcoiris roto que formaba la luz, y vio, cubierto de hojarasca, tan arrugado como el tronco donde descansaba su acompañante, al hombre que chapoteaba en el barro de la orilla. El hombre lo llamó, alzó un brazo raído como una rama, y dijo algo que no entendió. Se acercó. Tenía los ojos hundidos en la cara. Era todo lo que tenía. Le mostró las figuras de barro que estaba modelando: un caballo, un perro, un cerdo, un hombre. Le habló de nuevo, pero tampoco lo entendió, porque la voz sonaba hueca, tartajosa. Siguió mirándolo con curiosidad y empezó a sonreírle al verlo atareado chapoteando en el barro para modelarle un curioso muñeco, con los ojos clavados como los de él, pero con alas en vez de brazos, y con piernas de gigante. Después —con una rapidez increíble y una actividad que lo hacía encontrar plumas de pájaros, espinas doradas, frutas de colores para los adornos—, le formó una legión de monstruos con trompas, garras, alas, jorobas, colas, cuernos. Se rieron juntos y caminaron costeando el riacho hasta la cascada. La luz era tan hermosa junto al agua como en el bananal. Miró el chorro que caía despedazado en brillos, y cuando se inclinó para beber, vio el cardumen de mojarritas plateadas que su gesto había espantado. Se quedó mirándolas, dispersadas, y él hundió la mano en el agua, la dejó un momento, deformada bajo el líquido, hasta que los peces vinieron a prenderse a ella y la sacó plateada, con todo el cardumen adherido a la carne.

BIBLIOTECA NACIONAL

Volvieron a reírse y el hombre le hizo señas de que se metiera debajo de la cascada, de que se sacara la ropa y entrara. Lo obedeció contento y, aferrándose al palo que le extendía, entró, se colocó desnudo debajo del agua y dentro del arcoiris. El agua le caía limpia y fresca, y gritó de felicidad. Vio que debajo de la cascada había un nido de picaflores que un picaflor rondaba como una vibración en el aire. Y cuando quiso mirar hacia arriba, siguiendo el vuelo del ave, lo sorprendió sobre su cabeza el panal redondo suspendido de otro palo, que el hombre sostenía desde la orilla. Abrió la boca y el chorro de miel áspera y tibia le cayó dentro. Bebió hasta que no quiso más y cuando agachó la cabeza el hombre jugó con él y lo bañó en miel.

Estaban en la orilla juntando flores de camalote cuando los sorprendió su padre, y el hombre, dando un alarido, apenas pudo escapar, como un espantapájaros desflocado, perseguido por los agentes y pateado por las botas, hacia el leprosario de "la isla".

OSCAR HERMES VILLORDO

HEMEROTECA

QUENEAU: EL DRAMA DEL LENGUAJE

La "nueva ola" ha promovido una cierta noción de la modernidad literaria cuyas exigencias incluyen a un número muy limitado de escritores. Así, inadvertido tras la innegable superioridad de la envergadura de un Sartre, un Malraux, un Camus, y postergado ante la espinosa dificultad, la árida brillantez que presuponen la obra de un Michel Butor o un Claude Mauriac, Raymond Queneau habrá pasado modestamente su destino de estrella literaria de segunda magnitud en el cielo de París. Juliette Greco canta sus canciones, y su último libro –diez sonetos "convertibles" cuyos versos se combinan innumerablemente gracias a un artificio tipográfico y, *last but not least*, a la sutileza imaginativa del propio Queneau– hará las delicias de Borges, de los fanáticos de las máquinas de calcular y de los peritos en cálculo de probabilidades. El film en tecnicolor de su última novela, *Zazie dans le métro*, ha llevado probablemente a su máxima difusión el renombre de Queneau. Pero sus méritos parecen establecerse así en la gama menor de la pirueta técnica, del humorismo popular, de la sátira folklórica. Sin embargo, éstas son meras apariencias. El curioso monólogo de Pierre, en los primeros capítulos de *Saint Glinglin* –"les seules catégories sous lesquelles on peut distinguer cette vie sont celles de l'Epouvante, du Silence et des Ténèbres"– revela a un extraño poeta precursor del existencialismo. Especialistas en dialéctica hegeliana han concentrado más de una vez sus estudios acerca del sentido metafísico de las obras de Raymond Queneau. Su nombre figura al frente de las enciclopedias literarias que edita Gallimard, en la serie de la Pléïade. Su prefacio a *Buvard et Pécuchet*, en las Editions de Poche, regocija a los especialistas de Flaubert. (De paso, digamos que la referencia a Flaubert parece esencial en la literatura francesa contemporánea). Atrás del ingenioso malabarismo, del pintoresquismo verbal, del irreverente humorismo, Queneau revela la densidad de un pensamiento crítico considerable,

BIBLIOTECA NACIONAL

que caracteriza una visión trágica y descentrada del mundo. No en vano sus críticos le atribuyen un solo parentesco, pero revelador: el de Céline.

Los dones de juglar no son, en este caso, más que el brillante disfraz de un espíritu melancólico. Los comentaristas han notado la característica timidez de Queneau. Frente al Espectro, el Silencio y las Tinieblas concebidas como solas categorías válidas, Queneau opone finalmente la sonrisa oblicua de los tímidos, de los demasiado sensibles.

Embarcado tempranamente en aquella empresa de demolición del lenguaje que se llamó el surrealismo, Queneau abandonó, en 1927, el grupo de Breton. Pero prosiguió, solitariamente, su revolución total contra la lengua establecida. En este sentido cabe reconocer, con Queral, que toda la obra de Queneau constituye una problematización del lenguaje.

Quien abre *Zazie dans le métro* (experto en francés o no) quedará un instante atónito ante el primer renglón propuesto por el autor:

"Dou Kipu don Ktan?"

Pasado el primer instante de estupor, los más aguerridos en lances lingüísticos proponen la transcripción racional-argótica: "D'où qui pue donc tant?". La comprensión se restablece. Ahora se avanza cautelosamente, pero con la sonrisa en los labios y una secreta complicidad con el autor. Punzante, amargo, satírico, irritado e irritante, *Zazie* es un libro de trampas luminosas, de oscuros vericuetos que parecen ilustrar inagotablemente la verdad primera y ya ambigua: "Toute vérité a son double".

Zazie —once años canallas y lúcidos— viene a descubrir París. Y con esta paisanita maliciosa y temiblemente perspicaz, el lector entra en una lengua y en un París en donde a través de la carcajada, lo inverosímil, lo pornográfico, lo garrafal, nos reconocemos infinitamente.

Es el tono lo que acapara inmediatamente al lector, el hallazgo total que representa la perspectiva de Queneau. En efecto, la lengua de Queneau alterna los ingredientes más venenosos del lenguaje cotidiano: periodismo vulgar, cientifismo barato con resabios de psicoanálisis, pedantería popular. Toda esta jerga empleada sin tino no produciría más que náuseas: Queneau es capaz de ganar la difícil apuesta limando todos los materiales con un humor acre y tierno, una clarividente piedad que salva —al fin— a todos cuantos pretenden usar esta pseudolengua —y en realidad son usados por

HEMEROTECA

ella. Así, a través de una ironía desgarrada, esta lengua –producto rebajado de una decantada tradición de libertad-igualdad-fraternidad– muestra todo su horror: en este caso, la literatura de Queneau actúa como un exorcismo, conduciendo a la exasperación los materiales ponzoñosos de una cultura degradada.

Queneau dirá las razones de su audacia: "C'est malheureux pour les Français de ne pas avoir le droit d'écrire comme ils parlent, et par conséquent comme ils sentent. Nous sommes à plaindre. Y más allá: "Sans une notation correcte de Français parlé il sera impossible (il sera himpossible) au poète de prendre conscience de rythmes authentiques, des sonorités exactes, de la véritable musicalité du langage. Car c'est de là que sourd la poèsie.

Cabe aquí una reflexión marginal: el intento de Queneau encontrará siempre obstáculos. Es, precisamente de ese dramático desnivel, de esa tensión permanente entre las posibilidades de una lengua y las necesidades de quienes la emplean que se alimenta la obra de arte. Siempre existirán protestas y propuestas más o menos racionalizadas en favor de una escritura puramente fonética. Sin embargo, hay que recordar que una lengua, una escritura, es algo más que un mero y exacto abecedario: es también la historia de una cultura, que arrastra con ella sus antiguos y nobles blasones, incluso cuando no hacen falta, desde un cierto punto de vista. Los pueblos, decía Ortega, se distinguen: aquéllos que son herederos y los que no quieren serlo. Algún día, acaso, nos propondremos, en honor al sentido práctico, escribir: ermano, orror, abrá, del mismo modo que escribe Queneau: Doukipudoktan. Ese día habremos sacudido, junto con una antigua manía, un polvo de siglos venerables.

No obstante, el intento de renovación de Queneau se extiende mucho más allá de una revolución fonética. Con la paciencia inversa de un relojero, Queneau desmonta los diminutos engranajes de la lengua, allí donde se acumula el moho de las frases hechas y las trivialidades consentidas unánimemente: "Il reprit rapidement la parole qui voletait encore a mi-distance de la dame". Esta es también una manera de dar un sentido nuevo a las palabras de la tribu. Pero donde se expresa con mayor originalidad el talento renovador de Queneau es en su concepción de la lengua cotidiana en sus relaciones con la lengua poética. "Nous parlons deux langues, tout comme les grecs; la 'cathauerousa' (langue pure) est usitée par les journalistes et les fonctionnaires; la démotique (populaire) par les poètes. Malheureusement, ici, a quelques rares exceptions près, los poètes parlent la langue 'pure' et les fonctionnaires et les

BIBLIOTECA NACIONAL

journalistes aucune langue du tout". *(Bâtons, chiffres et lettres).* Lo interesante, a mi juicio, es comprobar hasta qué punto esta afirmación es verdadera y válida para nosotros mismos. Abro al azar las páginas de uno de nuestros prestigiosos "matutinos" y en medio de un artículo –por otra parte testimonio de una crítica proba y escrupulosa– encuentro estas expresiones: "Autumnal hojarasca suntuosa"; "Hízolo con posesión suma de corporizaciones muy disímiles". Para evitar la vulgaridad se cae en esta algarabía, que no es castellano, ni Góngora, ni nada: "aucune langue du tout". Falta de naturalidad y por consiguiente, de estilo; lengua disfrazada, falsa, mal maquillada de afectación. Platos como éstos nos sirven cotidianamente la prensa, la radio, la televisión. Y hay poetas, entre nosotros, que no están libres de esta tentación.

Saint Glinglin, una de las primeras novelas de Queneau –que encierra páginas de antología poética– describe largamente el mundo abismal de los peces: mundo de impenetrable silencio, de total incomunicación. De esa angustia particular que nace en el protagonista al plantearse, desde una perspectiva humana, el problema de las relaciones de un mundo no humano, Queneau hace un símbolo de la opacidad insuperable, de la incomunicación definitiva que se ciernen sobre nosotros, y que nos acechan, asimismo, desde esas pseudolenguas ya denunciadas. El tema subyace en toda la obra de Queneau y aparece a través de reveladoras insistencias: así en la descripción de la multitud, de la fiesta popular, del tumulto absurdo del Parque de Diversiones, que se repite a través de *Saint Glinglin, Pierrot mon Ami,* y *Zazie dans le Métro,* y que recubre, en el fondo, un silencio irremediable.

De *Pierrot mon ami* a *Zazie dans le Métro,* Queneau parece haber superado ciertas dificultades de composición. En *Zazie* se advierte mayor tensión narrativa y un cierto crescendo acelerado que va derivando hacia una irreprimible angustia en las últimas páginas. Con *Pierrot mon ami* Queneau parece haber mostrado más imaginación que fantasía: se lo percibe capaz, ante todo, de crear una situación ingeniosa, una imagen feliz, un nuevo procedimiento de estilo. Ya el título, que altera el orden de las palabras de una conocida canción francesa, es todo un hallazgo, y también un programa. Pero *Zazie* se eleva al nivel coherente y superior del orden fantástico, del mito burlesco y plenamente logrado: aquí encuentra Queneau la plenitud de su estilo –su gracia trágica y pudorosa, la mueca agazapada tras la distorsión de la sintaxis, del uso irreverente del venerable alejandrino clásico.

HEMEROTECA

La misma libertad que rige para la grafía y el léxico aparece en la estructuración de los libros de Queneau, en los cuales predomina un ritmo rápido. Influye aquí, seguramente, una óptica de tipo cinematográfico. *Saint Glinglin,* uno de los primeros libros de Queneau, ha sido muy bien definido como "una presentación, en farsa, de una realidad cuyo centro no es perceptible". Esta falta de gravedad substancial del mundo, tal como lo percibe Queneau, origina ese aire de movimiento perpetuo, de farándula sin reposo, en que cabalgan sus libros. En *Saint Glinglin* pasamos del monólogo meditativo al registro de la pura narración, de la salmodia de estilo claudeliano a la crónica de los acontecimientos locales de tipo periodístico, o aun al lenguaje encomiástico y absurdo de la propaganda de artículos femeninos. En *Exercises de Styl* Queneau se ha esmerado en narrar noventa y nueve veces, en noventa y nueve formas distintas, un suceso trivial de la vida cotidiana. Libro que hará las delicias de los filólogos y "connaisseurs" de la literatura, la proyección de una misma experiencia —absolutamente banal— sucesivamente desde el ángulo surrealista, realista, proustiano, lunfardo, etc., constituye algo así como un ataque a la realidad literaria furioso, insistente, de una inteligencia corrosiva y fascinante. De este modo, la polivalencia estilística de Queneau se identifica —lo mismo que su programa de insurrección lingüística— con una búsqueda desesperada de una realidad que, paradójicamente, permanece inaccesible a la literatura, pero que sólo puede ser alcanzada —rozada— a través del vano y patético esfuerzo literario, siempre recomenzado.

Decíamos, al principio, que probablemente Queneau aparezca como un escritor de segundo orden en la historia literaria de Francia, de riqueza indiscutible. Pero si esto es verdad en el orden literario, en el orden de la filología —"amor de la palabra creadora", como decía Unamuno—, advertimos la densidad de una crítica servida como pocas veces por un extraño talento literario, completo, rico, difícilmente definible. Y si concebimos a la historia literaria, no como una carrera de premios, sino como una exploración cada vez más avanzada de esta zona movediza y misteriosa de la conciencia humana que es el lenguaje —y los poderes adyacentes a él—, no cabe duda ya que la significación de Queneau resulta innegable.

Así, entre rebelión y sonrisa, en un tono deliberadamente menor, Queneau asegura sabiamente su trascendencia, y construye una de las más originales aventuras de la lengua francesa contemporánea.

IVONNE BORDELOIS

BIBLIOTECA NACIONAL

CRONICAS

HOMENAJE A JAMES JOYCE

La ocasión del octogésimo aniversario del nacimiento de James Joyce, y del cuadragésimo de la publicación del *Ulysses* completo es apropiada para honrar la memoria de uno de los grandes hombres de nuestro tiempo y uno de sus grandes libros.

Del hombre puede decirse que pocos, en cualquier época, han elegido un camino tan arduo como el que recorrió Joyce desde Dublin al Parnaso. "Sacerdote mimado", sin embargo todo lo abandonó para consagrarse como "sacerdote de la eterna imaginación". Rendimos homenaje al hombre por su rara devoción a un ideal y por su ejemplar fortaleza en esa devoción.

El libro ha alcanzado el nivel de clásico y ha hecho posible una literatura que ha expandido las innovaciones de su progenitor sin despojar al trabajo original de su permanente poder para sorprender y deleitar. Uniendo su experimento con una rica tradición, Joyce tomó sus ideas donde las encontró —Homero o Flaubert, Aristóteles o Einstein, Santo Tomás o Freud, canciones o cine— y asimilándolas, desarrolló nuevas técnicas para su empleo literario. Su utilización de Homero fue, como dijo T. S. Eliot, "una manera de controlar, de ordenar, de dar forma y significación al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea... un paso en el camino para que el mundo moderno sea posible para el arte..." En su variedad de estilos, que al principio impresionaron a algunos lectores como una revolución incalificable, simplemente seguía a Aristóteles, trabajaba con medios diferentes en partes diferentes. Ensambló las unidades con la visión relativista del espacio y del tiempo que se acomodara a la recientemente fluidificada personalidad. Ampliando el soliloquio tradicional más allá de Dujardin, produjo la corriente de la conciencia estrictamente controlada aunque aparentemente casual tal como fluye a través del monólogo interno, con consecuencias de importancia incalculable para la ficción moderna. Dio una nueva vitalidad a la lengua y la literatura inglesas.

Buena parte de la más importante literatura de nuestra época ha surgido de Irlanda. Hasta se ha dicho que con Yeats, Shaw y Joyce, Irlanda proporcionó a la literatura inglesa contemporánea sus más grandes poeta, dramaturgo y novelista. Al fundar Yeats y Shaw la Academia Irlandesa de Letras, Yeats invitó a Joyce a ser socio fundador, con palabras que son la opinión de muchos estudiantes de las

HEMEROTECA

letras inglesas modernas. Yeats decía que el primer nombre que tanto a él como a Shaw les había parecido esencial era el de Joyce.

JOSEPH PRESCOTT

(Reproducido de *Books Abroad,* publicación de la Editorial de la Universidad de Oklahoma).

(*Traducción de Jaime Broitmann Valdés*)

LECTURA DE *LA SINRAZÓN* *

Hubiese dicho lección —mejor que lectura— en el sentido de inteligencia de la obra según nuestro parecer o según las maneras en que se halla escrita: me contuvo la equivocidad del término en su contexto actual. Y es que lección pudo entenderse, con justeza, como ejemplaridad de esta novela o de los hechos que relata. En todo caso, la crítica literaria es una lectura; cada crítica, una de las lecturas posibles.

Otra lectura, la que no nos compete, es la del padre Ugarte, jesuita destinatario o, por lo menos, depositario de los manuscritos de Santiago Hernández. En cuanto *confesiones,* a este jesuita (y, quizá por mayores motivos a los dominicos) corresponde una lectura que no sabría hacer. De la lectura por el padre Ugarte nada conocemos sino lo exterior. Quizá el confesor haya podido *analizar el caso y dejarlo tan claro como un teorema* (p. 25). A unos u otros teólogos —a los de Santo Tomás y a los de San Agustín— pertenece el análisis de los actos de Santiago Hernández, de la conducta del hombre en las alternativas de *querer, poder* y *comprender.* Grandes excesos (o excelencias) vio en sí Santiago, y en ellos vio grandes excesos de la generosidad de Dios. En el relato de sus actos ha de percibirse la totalidad de una vida; y, en sus preguntas sin respuestas, la angustia del que busca la posesión de sí. Santiago Hernández tuvo conciencia de los límites que se oponían a su instinto vital, y sintió el espanto de su propia inconmensurabilidad. Quiso vivir a la medida de su fervor. Intentó revivir en su memoria lo que antes estuvo vivo en él. Pero la vida que llevaba no le bastó; aspiraba a una vida ardiente, plena, íntegra. Su instinto lo empujaba a la alegría, que era poder sobrepasar todas las posibilidades que la vida propone. (Y debía optar, y la opción mata lo que elige; o lo que no elige). Rehusó lo negativo, lo no existente, lo falso lo que pudiera minar su fuerza vital. Quería vencer la muerte, revivir una mariposa disecada: tendía a la eternidad. En su amor a la vida, marchaba hacia la fuente de toda su vida. Su insumergible razón, ejercida sobre todo, lo llevó a la nostalgia de Dios. Quiso la vida, persiguió esto y aquello; se dispersó y se inquietó sin reposo. Y, sin embargo, su fin era alcanzar la más alta concentración de vida, ejercer su voluntad sin obstáculos, la libertad. Estaba "hecho de tensión hacia lo inaccesible". Era ser de voluntad y tenía el conocimiento íntimo de su querer. (Hasta aquí gloso el capítulo VI de la

* Losada, Buenos Aires, 1960.

Antropología filosófica de Groethysen). La razón de Santiago Hernández marchó hacia el sitio de la verdad absoluta (escándalo de la razón, su propio límite, que deja más allá las cosas por las cuales la razón se desvive -p. 404). Su razón fue hacia el sitio de la verdad absoluta —por ejercicio de despojarse de lo falso, por exigencia de ver— y era una con su deseo: razón deseante, *quaestio*, pregunta o pedido. La razón anhelante del hombre, tendida desde el sitio de la verdad, obtiene la respuesta de lo Absoluto que es dinámica perpetua, Vida; la respuesta que es, a su vez, llamado. Éste es el poder dado a Santiago. La petición que hace vivir las alas de la mariposa disecada es la respuesta de Dios. Si a Santiago le *hubiese dada una inteligencia mediocre, no tendría nada de extraño que no entendiese, pero la regla del juego fue darle fuerzas suficientes para seguir a la verdad como a la abeja reina.* Y es sabido que alcanzarla es morir. O, más exactamente, vivir. De la totalidad de esta vida relatada en sus actos, de la eficacia de estas *confesiones*, corresponde juzgar a los teólogos, a los filósofos. Lo que Santiago Hernández dijo es cosa de ellos. La inteligencia, la lectura que nos corresponde es percibir la relación entre lo dicho y cómo quedó dicho.

Difícilmente se podrían reunir aquí y ahora todas las correspondencias entre lo expresado y su expresión, postular la ecuación que es la crítica justa, recrear la obra. Diré sólo algunas de las fórmulas expresivas más notorias, dejándolas aisladas como elementos cuya integración en un sistema requiere acaso tanto como lo que ha insumido la creación. Postergaré la ambición de *aflojar ese nudo y, sin deshacerlo, seguir el hilo en todas sus vueltas.*

Santiago Hernández da en sus confesiones un indicio de la concepción de esta novela: *Un filósofo actual ha dicho que habría que novelar la vida íntima de las ideas. Sí, eso es lo que hace falta, crear un género, una serie de biografías de ideas, cosa muy diferente de la novela de ideas. La biografía de una idea tendría que empezar por su gravitación profética, pesando sobre la vida, como una preñez — exactamente como una preñez; pesando y aligerando: esperanzado —; luego, su alumbramiento, su hacerse verbo, luego su pasión. Pero si empleo estos términos no es porque crea que haya que divinizarla, no, los empleo sólo como signos de su origen divino* (p. 173). *La sinrazón* puede pensarse como biografía —preñez, alumbramiento y pasión— de la idea agustiniana. (Claro que es algo más, pero debemos optar, también nosotros). *La sinrazón* es una novela de acción (como la novela o la película policial) y más: una novela de lo que tiene acción sobre el hombre y de *lo que tiene acción sobre la acción.* A esto alude Santiago Hernández cuando advierte: *De modo que voy a hablar de mí, voy a hablar de la película policial* (p. 172). También se nos demuestra qué voluntad expresiva rige los modos de escribir de Santiago: *un realismo sincero, de pura intención didáctica,* búsqueda de *actitudes genéricas,* de *actos ejemplares.* Aislar *el hecho radical del que todas los demás sean puras modificaciones y combinaciones.* Porque Santiago Hernández quiere, como Kierkegaard, *hacer de su historia íntima un tema universal.* Lo que él busca es *la ley de las correspondencias* (p. 352-3). Su ideal es un ideal científico.

La lección de Santiago Herández —su lectura— es lección para sí,

HEMEROTECA

aprendizaje por la vista, por la palabra escrita. Necesita tener su vida por delante (vivir su vida, para ser consciente de sí): ... *tengo que afrontar la banalidad de mi historia y atreverme a confesarla sin adoptar la actitud del que ya está muy por encima de todo. No estoy por encima de nada, al contrario, todo está encima de mí. Y si emprendo este relato no es para alejarme de su peso sino para que lo que está encima quede delante de mí* (p. 9). *Santiago Hernández* se propone, en consecuencia, *el relato escueto, sin glosarlo ni parafrasearlo con profundidad ornamental... de las cosas más tontas y más comunes para hacer constar... que mi vida, lo que yo dentro de mí siento como un fenómeno sísmico, en la desnudez de los hechos no fue más que esto* (p. 9).

Y esto nos lleva, necesariamente, a Rosa Chacel. Porque Santiago Hernández, personaje de Rosa Chacel, va a plantearse reiteradamente la posibilidad de un significado justo, de una relación estrecha entre las palabras y la realidad de los actos. Sólo el ajuste preciso entre palabras y hechos permitirá la sustitución necesaria, la lectura o lección de los hechos que definen la vida de Santiago Hernández, realidad literaria, mundo puesto en el mundo por Rosa Chacel. Vista de fuera (más acá del mundo de Santiago Hernández), la relación palabra-hecho se traslada un grado, se da entre palabra y hecho estético. Si de la relación palabra-hecho, en el mundo protagonista, depende la verdad —una verdad inmediata a Santiago Hernández—, de la relación palabra-hecho estético, en el mundo de Rosa Chacel autora, depende una verdad no sujeta a distancias, ni inmediata ni mediata, verdad continua, real, estética. Este es un interés que alcanza a todo el arte contemporáneo: la reflexión sobre el proceso creador y el alcance de los medios expresivos del arte. Aquí los intereses del creador y del crítico se igualan: uno y otros se ocupan y preocupan en desentrañar las relaciones constituyentes del signo estético, signo no claramente formulado todavía. De uno u otro modo, el arte actual exhibe una hiperconciencia de sí y de sus técnicas, y una necesidad de que el público comparta esa conciencia. Tal se advierte en poéticas y manifiestos, pero también en la inclusión del problema en la obra de arte. Rosa Chacel había escrito: *Puedo jurar que en presencia del hecho no lo profané nunca con reflexiones literarias. Es ahora, al hacerlo constar, cuando tengo que expresarme con el lenguaje que me corresponde, esto es, el lenguaje de quien algo tiene que ver con los libros...* (*Sobre el piélago*, p. 63).

En las confesiones de Santiago Hernández, la reflexión sobre los medios expresivos se da no sólo como toma de conciencia por el autor protagonista —y por el lector—, sino también como dinámica de la obra. En perfecto paralelismo con la razón deseante que es vitalidad del personaje, el movimiento del relato está dado —u originado— por la progresiva conquista de la realidad por la palabra. *El movimiento de la fe*, que Santiago realiza, es el movimiento de su relato. Esta fusión de vida y obra afronta el riesgo de la incomprensión por todo lector que no se comprometa o no se conmueva. Santiago necesita las palabras y siente la limitación de las palabras. *Parece que me detengo demasiado en detalles, que dilato a conciencia la narración del momento, pero no, en la realidad, su dimensión fue incomparablemente*

BIBLIOTECA NACIONAL

mayor (pág. 35). *Tengo que aclarar la aparente falta de conexión que se puede notar en este relato. La palabra escrita tiene una sola dimensión que nos fuerza a poner las cosas una detrás de otra* (p. 82). Y, sin embargo, las palabras son la realidad de Santiago —y, en especial, en tanto que escritas— son realidad aprehendida, conquistada por él *...pues sólo así, escritas, parecen cosas pensadas, pero entonces no lo eran* (p. 47). Porque escribir, luego leer, ver, es comprender. Por eso lo que escribe Santiago Hernández no es una *memoria,* pues las memorias se escriben para recordar algo, y él esto no lo ha empezado para recordar sino para comprender algo (p. 77).

La elección de palabras, de formas de expresión para ver —para verse Santiago —no podría ser azarosa. El azar está excluido por la vigilia de los actos. La lengua de Santiago excluye la metáfora. Cuando se le presenta, la sigue una disculpa: *Esta expresión me parece demasiado metafórica* (p. 156). O la evita desarmándola, poniendo distancia entre sus términos: *En Quitina se daba ese misterio; entre su virginidad y maternidad no había espacio, y ese espacio padecía por no existir. Me doy cuenta de que esto es impensable, pero no lo enmiendo* (p. 135). Como Kayser advierte (*Interpretación y análisis de la obra literaria,* p. 203), la metáfora nace de "una gran desconfianza en cuanto a la autenticidad de la fijación conceptual-lingüística y una gran desconfianza en cuanto a su legitimidad". Esta actitud es la opuesta a la de Santiago Hernández, se opone a la índole de las confesiones (progresivo descubrimiento del yo, exposición de un todo significativo visto en su desarrollo; cf. Kayser, *op. cit.,* p. 581). Para que sean posibles y válidos tales descubrimientos y exposición, es necesario que las palabras sean justas, unívocas —no ambiguas—, fidedignas. La metáfora es un tercer término donde convergen confundidos los dos términos de su comparación, a los cuales —en distintas medidas— desnaturaliza. Los términos devienen confundibles, corrompen sus fronteras, y el movimiento reversible que los comunica con la metáfora permite el desconcierto. El refrán, la conseja, la parábola, el mito (y la alusión mitológica) están dotados de movimiento unidireccional y se trasladan —nos conducen— en una dirección prevenida. Para él —en buena parte— nietzscheano Santiago Hernández, el mito es "una especie de verdad o de equivalente de la verdad, no como competidor, sino como suplemento de la verdad histórica o científica" (Wellek y Warren, *Teoría Literaria,* p. 329). *Tomar como ejemplo los fenómenos físicos resulta siempre burdo y limitado, no es posible lograr un verdadero ajuste con el hecho sobrenatural que se considera, y, sin embargo, así son los mitos; más aún, los fenómenos naturales son mil veces vehículos de la revelación. Todo consiste en saber entenderlos, y no porque se deba tomarlos como ejemplos aproximados, al contrario, lo primero que hay que desechar es el "poco más o menos": es porque en cierta dimensión son exactos* (p. 131). Santiago Hernández acude a los mitos y crea mitos —o parábolas— convenientes a la comprensión que intenta: el de la vibración armónica que derriba un puente (p. 122), el del sonido a hueco que convoca al emjambre (p. 175), el de las toninas extrañadas de su medio (página 335), el de la loca que cree ser "la

belleza del mundo", fecundada por un ser sobrenatural y marcada por una cicatriz invisible (p. 123-24). Los mitos se suceden sabiamente en la inteligencia de sí por el protagonista. *Sigo tomando como ejemplo los fenómenos de la naturaleza, aferrándome a esta visión mítica que el hombre juzga infantil. Lo será, pero yo no puedo prescindir de ella. Mi inteligencia necesita esos jalones que son las formas, los gestos y ademanes de la materia; ahí es donde yo hago el estudio grafológico de Dios* (p. 191). El mito es la expresión pertinente, la adecuada a la voluntad —o necesidad— expresiva del autor de las confesiones: en él se cifran actitudes genéricas, actos ejemplares. Da el hecho radical del que todos los otros no son sino combinaciones y modificaciones. Mito es *La sinrazón*, que de la historia de un hombre hace la historia del hombre; de una historia íntima, un tema universal; no el mito que se opone a la filosofía o a la ciencia, sino el mito que las traduce a lengua literaria. Pero esto es ya referirnos a Rosa Chacel y a *La sinrazón.*

La sinrazón es obra de difícil acceso, cuya estructura y lenguaje no se dejan estimar por la lectura urgente. Novela que recata sus valores, rechaza toda estimación superficial. Un ascetismo disciplinado y laborioso refrena la connatural riqueza expresiva de Rosa Chacel y la sujeta a la necesidad del protagonista: la lengua es convenida, despojada de todo realismo ingenuo y de toda intención de atraer. No podría la autora distraernos al goce sensual del lenguaje, distraernos de la vigilancia intelectual —no menos rica en sensaciones, acaso más—, desviarnos de la vía mística que es *La sinrazón.* Mística agustiniana que trasciende el amor humano experimentándolo, su dinámica es el conocimiento en un sentido total. La sensorialidad inteligida enriquece la nuestra y la despeja. El lenguaje de *La sinrazón* no distrae, conduce. Y la estructura de la obra, crecida desde dentro, se da como la simetría en la naturaleza, como en la dalia aristotélica que admira el protagonista, o en el narciso: *dos triángulos encontrados y un círculo en medio; el inaudito maridaje de la semilla con la geometría.*

La sinrazón es un territorio que rige su propio descubrimiento y su conquista. Se rehusa al lector que desfallece en acatar los imperativos que la ordenan y perfeccionan: inteligencia y voluntad. Descubrimiento y conquista, inteligencia y voluntad conforman la aventura del protagonista, la acción de la novela.

Esta de Rosa Chacel es una vuelta a la estética más ambiciosa: a la creación de un mundo que explique el mundo. Nos reacomoda la visión del mundo y, también, por lo mismo, reivindica por calificativo una acepción de lo clásico. (No queda ya sitio para convenir qué es lo clásico de esta novela, y, quizá lo he dicho por entero).

No añadiré ya más sino la lección de la obra; que Rosa Chacel acude a despejarnos de las adormideras con que habíamos sido enajenados —desoccidentalizados— por varios ismos panteístas; que *La sinrazón* viene a ponernos por delante, proponernos, la riqueza de una sensorialidad inteligente, de una razón deseante; a proponernos la perspectiva y los perfiles precisos para deslindar individualidades y percibir relaciones —valores— que respeten la integridad individual

BIBLIOTECA NACIONAL

de seres y cosas; a proponernos el ejercicio indispensable para que el hombre sea y obre en su circunstancia por enfrentamiento a la realidad, por descubrimiento y conquista; a proponernos el ejercicio de la libertad.

CARLOS ALBARRACIN SARMIENTO

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

FILOSOFÍA - ENSAYOS

MAX MULLER: *Crisis de la metafísica*

Traducción de Ansgar Klein.

(SUR, *Buenos Aires, 1961*)

Para quienes hemos seguido de cerca el movimiento de la llamada filosofía existencial en los últimos años, no menos que las diferencias y matices diversos que, pese a la uniformidad de la denominación, separan el pensamiento de sus representantes más ilustres, este libro de Max Müller, escrito con dominio del tema y conocimiento profundo de la obra de Martín Heidegger, será recibido con el beneplácito que merece todo trabajo capaz no sólo de esclarecer las ideas que recoge sino de exponer el deslinde que las aleje de confusiones vecinas y de interpretaciones equivocadas o tendenciosas.

Pocas filosofías se han visto enturbiadas por malentendidos tan graves como los provocados por la que hoy día recuerdan los nombres de Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, para no citar sino a los más evidentes, cualesquiera sean los valores dispares que los distancian. En parte, la causa debe buscarse en la pretensión implícita que la nueva filosofía contiene respecto de la que la precede y a la que juzga, en la que está incluido no sólo un pensamiento que nos viene, a través de la escolástica, desde la antigüedad, sino las últimas expresiones del idealismo y del realismo; en otra, en el arduo y evanescente material que sus pensadores manejan, en orden a cuyo replanteo aspiran a constituir una nueva consideración de la persona, una inédita ubicación de la metafísica, un novísimo descubrimiento del eterno, si no único, problema del ser.

Müller se mueve, especialmente, en el tema del ser, aplicándose, dentro de él, a la importante distinción entre esencia y existencia, llevada a un punto crítico precisamente por la filosofía existencial, sobre todo por quienes —y tal es el caso de Heidegger— han intentado superar, con referencia al ser que la preside, las diferentes proposiciones de los aludidos idealismo y realismo filosóficos. Se mueve, asimismo, de un modo particular, a través del pensamiento del autor de *Ser y tiempo*, a quien concede la máxima trascendencia en el difícil proceso del pensamiento vigente y con respecto al cual se ocupa en demostrar el ver-

dadero sentido de su orientación filosófica, tan radicalmente alejada del existencialismo sartriano como de una "filosofía de la vida" (Jaspers); fincado, por el contrario, en una inequívoca posición esencialista. Para ello, claro está, era necesario retomar el pensamiento de Heidegger desde las primeras páginas de su obra primera, allí donde ensaya la crítica de la tradición platónica y aristotélica y, luego, del "cogito" de Descartes, en el seno de cuya elaboración descubre la desconcertante cuestión del "olvido del ser", para conducirnos hasta los albores del último "giro" del profesor de Friburgo, tal como ya era previsible en su interesante opúsculo sobre la metafísica y tal como se presenta hoy en sus ensayos sobre Hölderlin, en su filosofía de la inmediatez, en su crítica del pensar, en su flamante exaltación y renovación del pensamiento primigenio —una vuelta (de indudable raíz fenomenológica) a la función del pensamiento virginal, cercano de la poesía—, en su cautelosa y novedosa interpretación de los fragmentos nietzscheanos.

Insinuamos que uno de los méritos del presente libro es haber discriminado con claridad los límites que separan el pensamiento de Heidegger del de sus colegas en el planteo filosófico de las categorías de esencia y existencia. El principal, quizá, es el de poner de manifiesto, una vez más, aunque con precisión única, la circunstancia de que para aquél el tema central de la filosofía no es la existencia, ni siquiera el hombre, sino algo que los antecede, algo que está implícito en el rigor de tal existencia, en el proyecto de tal hombre —meras residencias o puntos de partida—, y que ese algo es exclusivamente el ser. Este es el sentido de la no contraposición que entre ambos términos se halla en el fondo de la actitud de Heidegger, contraposición que hallara su punto máximo en Platón y que condujera durante siglos a una presuposición del ser con paradójico "olvido" del ser mismo.

Importante y todo, este esclarecimiento palidece frente a la feliz mostración de la gravedad de las consecuencias de tal olvido, una de las cuales ha sido el triunfo del problema del ente sobre el del ser. Por obra, en efecto, de este predominio del objeto pensado respecto del pensar mismo, contenido en la trasposición antigua del ser a la categoría de simple concepto —que olvida, en cambio, su naturaleza "real"—, lo propiamente óntico ocupa el lugar de lo ontológico, desconociéndose, así, que el ser, desencadenante de la "diferencia" no queda fuera sino dentro del ente que funda y es, a la vez, su sustento.

Toma cuerpo, de tal modo, durante un período bien largo de la filosofía un pensamiento representativo y objetivo al margen del tema del ser, ya que, como representación sólo conoce objetos contrapuestos. Ahora bien, es en este pensar puramente representativo donde radica, según Heidegger, el "decaimiento" de la "diferencia ontológica", es decir, de la verdadera especulación filosófica. Müller nos informa cómo este punto de partida, útil para la constitución de la ciencia, ha terminado por confundir verdad con certeza, preparando, así, el triunfo del "cómo" de las cosas sobre el fundamento y, en definitiva —con las consecuencias que hoy nos es dado vivir—, de la técnica sobre el pensamiento. Signo dramático que, según el autor, sólo parecería hallar solución en el seno de una ontología que asuma su propia historicidad, ensayo cuyos primeros atisbos descubre, precisamente, en el Heidegger de *¿Qué es metafísica?*

BIBLIOTECA NACIONAL

La obra de Müller, cuyo comentario integral excedería los límites impuestos por la naturaleza de la presente nota, será, también, de inestimable utilidad para quien se acerca por primera vez al interesante tema de la llamada filosofía existencial y de obligada lectura para los que han sido desorientados por las desviaciones de una interpretación meramente psicológica o antropológica de dicha especulación.

MARIO A. LANCELOTTI

EDUARDO GONZALEZ LANUZA: *Los martinfierristas*

(Ed. Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, *Buenos Aires, 1961*)

Discurrir sobre el martinfierrismo presupone una pasión; esto no tanto por el apasionamiento en sí, que los años atemperan o transforman a veces radicalmente, sino por el hecho esencial de que el martinfierrismo fue más que una escuela puramente literaria, una actitud ante la vida. Digamos, como primera anotación, que la generación martinfierrista no es exclusiva y que su cohesión no es tan total como parece serlo, ya que si se agruparon alrededor de un movimiento —el ultraísmo— y su intención era concretar una misma posición ante el modernismo y el postmodernismo en boga en ese momento, sus componentes fueron heterogéneos y posteriormente derivaron hacia distintas fronteras; sí, existe esa *autoconciencia* martinfierrista que señala González Lanuza, y que es donde encontramos su actitud frente a la vida, pero como acota él mismo en seguida, con "un sentido de conjunto que tanto se aproximara a lo individual".

González Lanuza dice que nada envejece con tanta velocidad como lo que se propone ser moderno y que esa fue la debilidad más evidente del martinfierrismo. Yo diría que no es la proposición única de ser moderno la que puede llevar al envejecimiento de algo o de alguien, sino el divorcio con la realidad que quiere vivirse como moderna. Aquí toma forma lo dicho anteriormente sobre la actitud ante la vida adoptada por el grupo martinfierrista. Estos hombres, por su pasión literaria, olvidaron su pasión humana. Hicieron de la literatura y del escritor un ente abstracto situados fuera de su realidad social; hubo muchas excepciones en este sentido y la prueba es que *Don Segundo Sombra* vio la luz en *Martín Fierro*.

Pero si bien hubo hombres que sintieron un *compromiso* (para usar un término actual) con su medio, no puede decirse que el espíritu que animó al grupo fuera precisamente el de compromiso con su realidad nacional, no en el sentido nacionalista mal interpretado, sino en el único y verdadero que puede dársele: el de ubicación. Un problema de nuestra literatura ha sido éste, el de la ubicación. Por ser menos nacionalista se ha sido extranjerizante, y por ser más argentino se ha sido también extranjerizante. Creo que el problema de ubicación es un problema de participación. Uno *integra* el medio en que se desenvuelve cuando vive y abarca *integralmente* su realidad, considerada como el conjunto de realidades parciales que la componen —política, social,

económica, culturalmente, etc.—. Un escritor dedicado a actividades meramente especulativas caerá, indefectiblemente, en una aislamiento general, o como decía González Lanuza, en un envejecimiento si no rápido, al menos paulatino.

El propio autor, al enumerar su panorama de la época, lo hace como un hombre sentado en la butaca de un cinematógrafo (o como él mismo dice, leyendo los grandes titulares de los periódicos) viendo sucederse escenas documentales de un *Sucesos Argentinos* o de un noticioso extranjero, esto es, como un simple espectador. Así se comprende que en el orden político o en cualquier orden, pueda decirse que en toda época existe una *belle époque*... En aquellos momentos, se producía una estabilización relativa del capitalismo mundial y una reactivación económica en el país por la inversión de capitales extranjeros —sobre todo americanos— como consecuencia de una transacción comercial a causa de la guerra.

Marcelo de Alvear "deja hacer" en el gobierno y, más adelante, en el año 1930, desembocará el país en una crisis que hará olvidar, por cierto, toda postura apolítica. Años en que integrantes del martinfierrismo olvidarán el *arte puro* y publicarán libros como *El hombre que está solo y espera,* de Scalabrini Ortiz, *Camas desde un peso,* de Enrique González Tuñón, *La musa de la mala pata,* y el poema *La doncella piojosa,* de Nicolás Olivari. Henríquez Ureña decía que: "los escritores y poetas del movimiento de vanguardia que siguieron apegados a su fe en la literatura pura se colocaron a mucha mayor distancia de los problemas sociales y políticos que sus precursores", según lo cita César Fernández Moreno.

Dentro de esta generación, ya fuera entre los martinfierristas o los del grupo de Boedo, hubo hombres que, de una u otra manera, marcaron el derrotero literario de los años futuros. En la generación del 40 se notan las influencias y la fusión de estas dos escuelas; gracias al ultraísmo y a los martinfierristas se logra una evolución en el lenguaje y en el uso de la metáfora, gracias a los escritores de Boedo se vislumbra una narrativa anclada en medio de la calle. Después de la revolución de 1943, esta transformación literaria —acelerada por el proceso social que comienza a reestructurar la conformación total de la realidad nacional— pasa de ser crítica a concretarse en obras, enriquecidas por el aporte vasto del interior. En poesía, se llega al *invencionismo,* que dará paso luego a la generación del 50: *Martín Fierro* ha quedado lejos.

El manifiesto publicado por el número cuatro del periódico *Martín Fierro,* corrobora lo antedicho sobre la actitud intelectual que caracterizara a gran parte del grupo. El anticonservadorismo de Oliverio Girondo (responsable directo del manifiesto), que González Lanuza señala, se puede convertir por su encasillamiento y su posición negativa frente a la verdadera revolución *para* los hombres y no *por* la estética pura (incapaz por sí sola de transformar un medio), en otra suerte de conservadorismo que implica la agresividad porque sí, el divorcio de los problemas humanos *reales,* la castración, y, en consecuencia, la mistificación de toda actitud vital. En aquel manifiesto, sólo se tiene fe en la fonética y *no* se pretende "cambiar de color". El tiempo nos dirá que este anticonservadorismo de "ideas" solamente conduce a un

BIBLIOTECA NACIONAL

conservadorismo de hechos. Evidentemente, *Martín Fierro* hubiese ganado mucho más —como el mismo González Lanuza lo dice— sin la publicación de ningún manifiesto puesto frente "a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público".

Sin ese público, digo yo, ¿qué sería de los escritores? ¿Una torre de marfil, un agujero? Se puede querer ser "anticomercial", se puede querer ser anticonformista, se puede "servir a los altos intereses del arte y la cultura", pero además de todo esto hay *algo*, y ese *algo* es el medio social no como "sector de clase" sino como medio *integral*, en el cual se cumple un proceso que no debemos desatender: no se puede tener "impermeabilidad hipopotámica" con uno mismo.

La antología presentada en el libro da una idea de la poesía del martinfierrismo, pero quizás no ayude a concebirlo medularmente (aunque en gran parte lo haga). Su poesía es fiel reflejo de sus hombres, pero esto no exime la posibilidad de que existieran, entre ellos, diversas características de formación que luego los distanciaran. Por eso creo que es en el conjunto de sus publicaciones —a pesar de tratarse especialmente de un grupo de poetas— donde encontramos su verdadera esencia.

Su tono humorista toma la figura decadente de Dadá para adquirir ese "desenfado" que anota González Lanuza. Dadá es una palabra triste porque habla a su vez de la decadencia de Europa y del nihilismo de una generación acuciada por la guerra y los fantasmas de la destrucción: la desocupación, la miseria, el hambre. Dadá, más que una carcajada, es una mueca. Esa mueca llegó a nuestras orillas y se transformó en "desenfado". ¿Es una consecuencia más del apoliticismo del martinfierrismo o una traslación mística del decadentismo europeo?

La actuación de *Martín Fierro* como periódico literario no debe dejarse de agradecer, pues durante sus cuarenta y cinco números enriqueció enormemente la vida cultural de Buenos Aires y del país. Raúl Larra, en su libro sobre Roberto Arlt, dice: "hay que reconocer que hoy nuestra literatura se maneja con un caudal de metáforas y expresiones verbales dejadas en herencia por ese movimiento de Martín Fierro; hay una serie de adquisiciones gramaticales, de matices e interpretaciones que son producto de sus rebuscas" y, "han vivificado el aire de la literatura y el arte, han cumplido una labor de desinfección intelectual."

En la página 96 de *Los martinfierristas*, al hablar de lo poco adecuado del nombre del periódico, González Lanuza visualiza fugazmente la idea del gaucho Martín Fierro de esta manera: "Martín Fierro fue el hombre acorralado y solitario, que sólo irrumpió en las fiestas con afán de desahogar su indiscriminado resentimiento armando camorra con el primero que se pusiera a tiro..." Con Martínez Estrada y otros, González Lanuza llega a la conclusión final de que el gaucho era resentimiento, camorra. ¿No se puede ver el enorme problema social que existe en el Martín Fierro de José Hernández? ¿No se puede entender que el problema del gaucho significa la liquidación del viejo federalismo nacional, la introducción del capitalismo europeo y más tarde americano, los intereses agropecuarios, el exterminio sistemático por las armas de toda una política en la historia del país? ¿No se puede explicar el origen del gaucho por sus verdaderas causas, esto es, la

económica y la sociológica? Estas, creo yo, son cuestiones fundamentales que ni el psicoanálisis mal entendido ni el apoliticismo pueden dejar de comprender, a no ser que busquemos una deformación deliberada de la realidad.

En el capítulo "Florida versus Boedo", González Lanuza dice: "En cuanto a la criolledad de quienes tenían sus ojos puestos en las novelas de don Emilio Zola, o en las malas traducciones de un Dostoievski adulterado, mucho había que decir. En realidad el ataque provenía de un periódico que se llamaba con un nombre que no dejaba lugar a dudas: *Extrema Izquierda,* y por aquello de que las extremas se tocan, siempre ha resultado fatal que lo que se titula a sí mismo extrema izquierda en política, es de extrema derecha en materia estética. El actual realismo socialista no desmiente esa regla".

El libro de Eduardo González Lanuza, si bien es interesante por la prolija cronología y el esfuerzo hecho en reseñar la existencia de la vida de un movimiento como fue el martinfierrismo, y del periódico que lo agrupara —ambos de gran importancia en la historia literaria argentina— olvida muchas veces que la realidad de los hombres no se compone de compartimientos estancos, sino que es mucho más amplia, y honda.

Debe señalarse a su favor el mérito de querer ser objetivo hasta donde pudo serlo, y la visión que da del movimiento del cual formara parte él mismo. Éste interesa tanto a lo cultural como a lo social del país, porque enseña a observar en profundidad las posiciones y los problemas de hombres que, en uno u otro sentido, tuvieron siempre algo que ver con nuestro destino nacional. Que todos, sin excepción, seamos su testimonio.

RAÚL VERA OCAMPO

RAMÓN XIRAU: *Comentario*

(Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Veracruzana, *México, 1960*)

El título responde a la intención. El autor ha recogido una serie de comentarios, la mayor parte inéditos, que le sugirieron sus lecturas de temas y autores actuales, desde la Comedia, la Crítica y la Poesía, hasta la Historia, la Ciencia y la Filosofía. Pero no obstante, por encima de esta diversidad temática —Xirau mismo lo confiesa— se hace visible, como unidad, una constante preocupación poética y metafísica.

Su interés, y eso no es nuevo en Xirau, gira en torno del sentido y la presencia de lo humano, para demostrar que el eterno *leit-motiv* del hombre es el hombre. Todas las épocas tienen una tónica precisa y determinada, que se muestra en cualquiera de sus múltiples manifestaciones, pero que se patentiza con singular claridad en las dos riberas del cauce; la comunicación poética y la reflexión metafísica. En nuestra época, esa tónica está dada por la angustia, y el literato y el filósofo contribuyen no poco para agudizarla. Cuando plantean pro-

BIBLIOTECA NACIONAL

blemas de actualidad —dice Xirau— "en lugar de dejar la puerta abierta a una resolución, dejan la puerta completamente abierta a más preocupación." Esto es cierto, aunque es un viejo vicio de la humanidad. El hombre siempre ha sido más propenso a *pre-ocuparse* que a *ocuparse* de la vida, y, naturalmente, ese encararse apriori con la vida la deforma. Erich Fromm dice por allí que hacemos muy mal en considerar la vida como un balance, porque en ese plano de apreciación resulta indefectiblemente una pérdida. Lo grave es que gran parte de la axiología se nutre en esa premisa y, el resultado es la máscara trágica del pesimismo.

Xirau protesta —con especial referencia a los pueblos de habla hispánica— por la "seriedad", así, entre comillas, que aqueja a la mayor parte de sus pensadores. Para él, esa seriedad es síntoma de inseguridad. Machado, Borges, Reyes y otros, pero no muchos, serían las excepciones. Y para comprobar esto no hace falta más que observar nuestras reuniones habituales en la calle, en torno a la mesa de café, en los claustros universitarios, en cualquier nivel, siempre tropezaremos con la estúpida —y ya inconciente a fuerza de hábito— creencia de que para hacer algo con *seriedad* hay que ponerse *serios*. "Picasso y Chaplin saben que la risa o la sonrisa son buenas conductoras de sentimientos profundos. Lo supo también sólo distante en el tiempo, aquel ironista que Platón llamó Sócrates." Pero, claro, no se puede pretender superar una tontería sin dejar de ser tontos. Por lo que hace a nosotros, los argentinos, tiene razón Mallea cuando dice en *La Historia de una Pasión Argentina* que la mediocridad ha invadido todas las instituciones, e incluyo entre las instituciones a la mesa de café, que en nuestro país fue escenario de magníficas actitudes. El mediocre, a falta de una auténtica postura interior, necesita el disfraz y el gesto de personaje.

Angustia e inseguridad se explican mutuamente. La primera se ha de atenuar bastante cuando disminuya la segunda, y para que ello ocurra no debemos buscar en la vida más que su propio perfil. Y al fin de cuentas, es bueno recordar que la risa es también un gesto distintivo y esencial del hombre.

Muchas veces —confiesa Xirau— al encontrarse con la extrema *gravedad* y *seriedad* de algunos pensadores, le parecen razonables aquellas palabras de Boswell: "Eres un filósofo, señor Johnson. Alguna vez también intenté ser filósofo; pero, yo no sé cómo, siempre acababa por irrumpir la alegría." Así finaliza su primer ensayo sobre la Comedia, agregando que en nada molestaría a los serios razonamientos estrictos del filósofo una gota de humor. Estamos de acuerdo con Xirau, porque metafísicamente, el hombre no es por necesidad un ser angustiado y atormentado, ni la poesía prefiere siempre lo trágico, y aun en lo trágico, a través del tema del destino que configuran la 5ª y la 9ª sinfonías de Beethoven, se encuentra su culminación en el Himno a la Alegría de Schiller. Por supuesto, el hombre no va a representar la risa grotesca de Gwymplaine, pero el mundo tampoco ha de ser un valle de lágrimas.

Hemos comentado el primero de los ensayos para que ello no suponga elección. En todos los demás, el lector encontrará valiosas reflexiones

que moverán su interés, tanto por la acostumbrada justeza del pensamiento de Xirau y su estilo elegante y claro, como por la actualidad de su perspectiva.

HÉCTOR OSCAR CIARLO.

IRA PROGOFF: *Muerte y renacimiento de la psicología*

Traducción de Horacio Martínez.

(Libros Básicos, *Buenos Aires, 1960*)

La enajenación y la angustia son dos manifestaciones de vida que quizá tengan una historia más larga que la que siempre se supone, pero no hay duda de que esos estados no constituyen una cualidad inherente al género humano, sino que son productos de determinadas situaciones aunque la soledad íntima del hombre está incuestionablemente en su esencia. Cuando la moderna psicología trata de afirmar al hombre como ser espiritual y procura devolverle su noción de vida interior, inicia la magna tarea de hacer que se reencuentre con su mundo subjetivo, sin temerle, serenamente. Esa meta ha hecho que la psicología actual esté en camino de una importante transformación.

En particular la psicología profunda, por su ineludible condición de escrutadora de los estados anímicos, debe tomar nuevos rumbos e invertir en algunos casos las suposiciones con las cuales se inició.

No poca literatura se ha lanzado en torno al advenimiento de la era industrial, con sus múltiples consecuencias en todos los órdenes de la vida individual y social, y hay que recalcar el hecho de que el hombre sufre en su yo íntimo un profundo cambio provocado por la ruptura que la era tecnológica ocasiona en los viejos patrones ortodoxos, ya sea en los pueblos civilizados de Europa, modificando las costumbres y creencias nacionales; ya en la europeización de los pueblos primitivos, a los que lógicamente se los lleva a conocer un mundo fuera de sus concepciones tribales, forma ésta que les permitía vivir ajenos a toda tensión dimanada de la inseguridad psíquica.

Progoff opina que mientras los hombres puedan creer en las prácticas del grupo y participar de ellas plenamente, la vida interior queda en perfecta armonía con la exterior.

Estima, además, que ni la psicología anterior a Freud ni Freud mismo y su círculo de Viena, entran realmente en la consideración del ámbito cultural al analizar la personalidad moderna. El psicólogo vienés estudia el peso de las relaciones domésticas a fines del siglo XIX y, acertadamente, señala que la rigidez de la familia corriente de ese momento, produce traumas psíquicos que se reducen casi siempre a conflictos entre padres e hijos. Capta el problema de la rebelión de los hijos a través de sueños y confesiones de sus pacientes y observa que descansa "bajo una pesada sombra de vagos temores inconscientes, principalmente a causa de los patrones sexuales de desplazamiento".

Adler enfoca el tema padres-niños, pero con una referencia más amplia al mundo familiar. Fue el primero en aumentar en forma signifi-

cativa el panorama de la psicología profunda; estudió el sentido de la vida en el funcionamiento de la personalidad.

Jung sigue los pasos de Adler en esa dirección. Como él, interpretó las creencias del hombre acerca del sentido de la vida como "psicológicamente necesarias para el funcionamiento del organismo", pero dedicó sus principales estudios a aclarar la búsqueda humana de un sentido de la vida, mediante la indagación del simbolismo oscuro del profundo inconsciente colectivo.

El enfoque que se propone Progoff para la comprensión de la psicología de Otto Rank es enfrentar sus puntos de vista con los de Freud, Adler y Jung y subrayar en ellos su modo de encarar el problema psicológico del hombre moderno en función de su perspectiva histórica. Él vislumbró la necesidad de captar el concierto social e histórico para situar y afirmar la función de la psicología profunda.

Ira Progoff nos lleva siguiendo un denso pero claro y vigoroso estudio a establecer puntos de contacto entre los cuatro psicólogos nombrados, para indicar luego un nuevo alcance de la psicología profunda, cuyo fundamento es la concepción del hombre como un organismo de penetración psicológica y de magnitud espiritual. "Su objetivo subyacente es realizar su tarea psicológica en los niveles inconscientes de la personalidad de manera tal que abra las potencialidades latentes del espíritu y les permita surgir y desarrollarse" (pág. 211).

La tarea de la nueva psicología consiste en restablecer "la vinculación con la vida del hombre" y —aclara el autor— no por medio de "slogans o estratagemas terapéuticas" sino en forma real como hecho consumado en la experiencia psicológica actual.

La relación entre la psicología profunda y otras ramas de la actividad espiritual del hombre ha sido en los últimos años objeto de dedicada atención entre los psicólogos y creo oportuno citar una obra recientemente publicada por Erich Neumann: *Psicología Profunda y Nueva Ética* (comentada en el Nº 269 de SUR) en la que se presenta otra visión del tema que me ocupa.

Concluye Progoff con un llamado a la conciencia del hombre actual. La nueva psicología, dice, trae una concepción de la personalidad que activa la voluntad creadora del hombre y que lo eleva de su natural pesimismo. "La psicología profunda que surge ha de desempeñar un papel principal en la realización de la nueva era, pues le significa al hombre moderno un gran desafío y una gran esperanza" (pág. 212).

EDITH BEATRIZ DE KROON

SOCIOLOGÍA - HISTORIA

GEORGES FRIEDMANN: *¿Adónde va el trabajo humano?*

Traducción de María Elena Vela

(Sudamericana, *Buenos Aires, 1961*)

Esta obra del eminente sociólogo francés forma parte de una serie de libros publicados bajo el título de *Máquina y Humanismo*. A través

de observaciones y experiencias recogidas en Francia, Holanda, Bélgica, Suiza, Inglaterra y principalmente en los Estados Unidos de América, hace un agudo planteamiento de todas las consecuencias que acarrea al hombre, concretamente en cuanto individuo, la forma moderna del trabajo. Pero, naturalmente, no cae en el absurdo lugar común de la desaprensiva crítica a la técnica y al maquinismo como elementos desintegradores y por lo tanto negativos para la personalidad.

No hay duda, y Friedmann lo reconoce, que aún no se dan las formas sociales adecuadas a las exigencias de un estilo de vida casi totalmente tecnificado. Los "medios" de vivir el trabajador actual, están configurados por la inautenticidad de superestructuras socio-económicas y políticas, utilizando una terminología de Marx, que postergan el lógico ajuste, sin violencias, de la psicología y aun la fisiología del trabajador con el sistema de producción del maquinismo. La "racionalidad" de la producción se reduce, en el mejor de los casos, a la atención del consumo, pero se desentiende en lo que hace al esfuerzo humano productor. La máquina ha hecho disminuir, por supuesto, el esfuerzo muscular del trabajador, pero lo obliga a un "cansancio" más difícil de vencer, el psicológico, con su inmediata e inevitable consecuencia del tedio y la falta de interés frente a un quehacer donde la acción de cada uno resulta un simple engranaje, que, en la mayoría de los casos, provoca profundos estados depresivos que anulan las fuerzas creadoras. Este es el motivo central de la obra de Friedmann, que el autor encara desde sus múltiples perspectivas.

En primer término, distingue lo que en sociología se denomina "medio natural", propio de las sociedades premaquinistas, y el "medio técnico", que surge con creciente generalización a partir de la llamada revolución industrial. Pero éste, "aún en los países donde ha conseguido los progresos más rápidos y amplios, no es capaz de borrar el pasado de un trazo. La naturaleza es poderosa y se defiende por su misma continuidad y sus energías siempre renacientes. Dos medios —dos mundos en verdad— coexisten en una gama infinitamente variada de interpretaciones e interacciones según las zonas. Entre ellos el hombre se encuentra en muchos países vapuleado y a veces desgarrado. De ese ir y venir nacen múltiples inadaptaciones y dramáticos problemas psicológicos y sociales". El hombre se asimila de tal manera a una valoración de su vida en el plano económico, que se transforma en una paradoja destructora: se *desvive* por vivir, y sólo logra la chatura de días y horas vividas en serie, vacías, hasta llegar a confundir la alegría con el aturdimiento en la banalidad. Las superestructuras de la sociedad contemporánea han producido el peor anonimato del hombre, el de sí mismo.

Friedmann reconoce que como el "trabajo en cadena" es una exigencia necesaria del desarrollo técnico, la solución de los problemas que acarrea no puede darse intentando suprimirlo. Eso sería tan utópico como lo son las ilusiones de los teóricos de la cibernética, que creen poder sustituir totalmente las tareas de los órganos humanos por los órganos de un autómata. Él piensa que, desde un punto de vista biopsicológico, "la visión global de las operaciones, la participación de los obreros en la organización del trabajo, el estímulo colec-

BIBLIOTECA NACIONAL

tivo del ritmo fijado con acuerdo del equipo, pueden ayudar a reintegrar (al menos parcialmente) la personalidad en el trabajo". Esto por un lado, en lo relativo específicamente a las tareas, pero fundamentalmente —señala Friedmann— hay que asegurar al técnico un "sólido apoyo de humanismo". Y esto ya es terreno de la educación en todos sus niveles. Yo creo que si algo puede ser inmediato beneficio del automatismo, es la mínima exigencia de esfuerzo para forjarse especialista, y el tiempo que resta en el ahorro de la máquina, debe ser utilizado para integrar al hombre en los valores de la cultura, para demostrarle el sentido de lo actual, aun de su individual sacrificio, en la permanencia de una historia, en la cual, junto a la maravilla del sputnik, coexisten el arte de Goya, las reflexiones de Terencio y las ruinas admirables del Partenón. Pero esto no ocurrirá mientras no nos resistamos, como pedía Monod, citado por Friedmann, "a las tendencias demasiado pragmáticas, al vértigo de una cultura prematuramente orientada".

En cuanto al "acostumbramiento" que produce el trabajo rutinario, se me ocurre similar al estrecho ámbito espiritual del primitivo, (como se ha comprobado en los denominados "primitivos actuales" de Nueva Zelandia) que consideran asegurada su supervivencia en la constante práctica de las mismas técnicas de vida. Sobre este particular, el autor relata algunas experiencias muy oportunas. Por ejemplo, cuenta que haciendo una encuesta industrial en una fábrica de relojes, al interrogar a una obrera de más de cuarenta años de edad, que se ocupaba de hacer *un* agujero en los platinos del reloj con una máquina de precisión, si deseaba cambiar de tarea, o hacer otro agujero, la respuesta fue categórica: ¡No! Llevaba veintidós años en el mismo quehacer. Esa negativa —dice Friedmann— no se debe sino a un *carácter adquirido* más que a una aptitud constitucional. La perfección de su tarea era ya un hábito realizado con el menor esfuerzo, que había embrutecido toda aspiración que la arrancara de esa "seguridad". Viene al caso la cita de Henry Ford que hace el autor: "la mayoría de los trabajadores, y lo digo a disgusto, prefieren las ocupaciones que no les imponen un esfuerzo muscular muy grande, pero ante todo, prefieren las que no les obligan a pensar." Es que toda educación de esos hombres, y las urgencias de las circunstancias sociales, los ubican frente a un horizonte extremadamente práctico.

Es común leer a diario las exhortaciones de los gobiernos de cualquier país, que en esencia se reducen a: "producir", "trabajar", y otros términos por el estilo, forjando metódicamente un estrechamiento pragmático en las conciencias. El autor cita a Marx cuando dice que "la pretendida historia mundial no es otra cosa que la procreación del hombre por el trabajo humano... El trabajo es en primer lugar un acto que relaciona al hombre con la naturaleza. Allí el hombre mismo desempeña con respecto a la naturaleza, el papel de una potencia natural... Al mismo tiempo que obra por este movimiento sobre la naturaleza exterior y la modifica, modifica su propia naturaleza y desarrolla las facultades que dormitan en ella." Pero estos conceptos han sido tergiversados —opina Friedmann— porque no es precisamente éste el sentido en que se lo induce a trabajar al hombre; muy por el contrario, se trata de anular en él todo atisbo de emoción

o de interés. El producto del trabajo resulta así la creación anónima de un hombre anónimo.

Entonces, ¿adónde va el trabajo humano? No precisamente a la "creación del hombre por sí mismo a través de la lucha que le pone la naturaleza", como quería Marx, sino a la destrucción de sus potencias creadoras. Por lo tanto es urgente reaccionar contra ese estado de cosas, y ello es posible según Friedmann, siempre y cuando el trabajo deje de ser una "explotación al servicio del beneficio privado" para transformarse en su real condición como bien de la comunidad, como parte integrante de una responsabilidad libremente ejercida frente a los naturales requerimientos de la estructura social de la vida humana, na. Así, el hombre seguirá progresando en la permanente conquista de su dignidad.

H. O. C.

ÉMILE DURKHEIM: *Sociología*

Prólogo y versión revisada y anotada por Alfredo Poviña.
(Assandri, *Córdoba, 1961*)

Con el título general de *Sociología* se presentan dos trabajos de Emilio Durkhein —1858-1917— y el segundo —*Sociología y Ciencias Sociales*— es la primera vez que se traduce al castellano. La colaboración presentada por Durkheim a la ciencia sociológica es notoria: desde sus primeros trabajos como *La división del trabajo social* o *Las reglas del método sociológico,* contribuye a formar una escuela en Francia que será, sin duda alguna, la de mayor importancia en ese país.

Puede decirse que desde Durkheim la sociología se convierte en ciencia autónoma y con un objetivo determinado: se desprende de la filosofía y entra a considerar la realidad como un conjunto de causas y leyes eminentemente sociales y a estudiarlos desde ese solo aspecto.

En *Las Reglas del método,* Durkheim define los hechos sociales como maneras de hacer o de pensar "reconocibles por la particularidad de que son suscepetibles de ejercer una influencia coercitiva sobre las conciencias particulares". De este modo considera que los hechos sociales tienen su causa en otros similares, casi independientemente de la acción del individuo en el grupo del cual es componente. Así, los hechos sociales no pueden interpretarse en función de la psicología individual. Por ese camino llega a afirmar que "existen maneras de ser colectivas, es decir hechos sociales de orden anatómico o morfológico". Fue agudamente criticado al sostener la existencia de una mente colectiva, pero como bien dice Evans-Pritchard "con sus representaciones colectivas quiso designar lo que en Inglaterra llamaríamos el conjunto común de valores, creencias y costumbres que el individuo nacido en una sociedad aprende, acepta, emplea como patrón de vida, y luego transmite". Como primera regla fundamental Durkheim considera los hechos sociales como cosas. Claro que al consi-

BIBL. INTER. NACIONAL

derarlos como cosas se pierde la dinámica de toda sociología, es decir, la evolución por la cual aquella puede explicarse a sí misma; como cosa se encierra en un método rígido del cual no puede salir sino perdiendo su sentido como tal, que es lo que hace la sociología moderna, adoptando un sistema basado en el hecho social estructurado y articulado dentro de otro sistema más vasto, que comprende el conjunto de ideas que especifican toda sociedad. Esta no puede entonces considerarse "sistema metafísico de ideas" tal cual lo sintetizó Weber posteriormente.

Quizás Durkheim llevó la condición de cosa para los fenómenos sociales a su último extremo. De todos modos constituyó el primer intento verdaderamente científico de formar una conciencia sociológica, por eso al eliminar de ella toda filosofía dejó cierta aridez sustancial en la concepción general..

Durkheim señala después las reglas para la distinción entre lo normal y lo patológico y llega a la conclusión de que lo anormal es lo accidental porque constituye al ser en estado de inferioridad, y que el crimen es un feneómeno de sociología normal. En primer lugar, dice, porque una sociedad sin él es completamente imposible, porque "está ligado a las condiciones fundamentales de toda vida social, y por esto mismo es útil, pues las condiciones de que es solidario, son indispensables para la evolución normal de la moral y el derecho". Vemos así perfectamente que el individuo pasa a través de la estructura social no como sistema psíquico sino puramente social, dotado de una conciencia colectiva, muy distinta de la individual. Del estudio del contenido ideológico de estas representaciones surgió el principio lógico llamado "ley de participación mística", por su colega Lévy-Bruhl (1857-1939).

Durkheim da así carácter de fenómenos sociales a hechos que anteriormente no pasaban por tales e inclusive enuncia ya que el medio interno es el origen de todo proceso social de "alguna importancia".

En *Sociología y Ciencias sociales* divide a la sociología en tres ramas (morfología, fisiología social y sociología general) indicando que éstas constituyen las categorías principales si bien hay en realidad tantas ciencias sociales particulares como espeecies diferentes de hechos sociales. En el último capítulo "El método", se refiere a la sociología definiéndola *en gran parte* como "una especie de historia entendida de una cierta manera" y explica que el método comparativo es el instrumento por excelencia del método sociológico. En síntesis su método se define por su independencia de toda filosofía, por su objetividad y especificidad. Su interpretación de la sociología se advierte en las líneas finales del capítulo mencionado, donde dice: "La sociología no debe ser una simple ilustración de evidencias hechas y que son engañosas, debe ser obrera de descubrimientos que aún no pueden dejar de desconcertar a menudo las nociones recibidas. Ignoramos todo de esas cosas sociales en medio de las cuales nos movemos; a las diferentes ciencias sociales corresponde hacérnoslas conocer progresivamente".

Como acertadamente dice Alfredo Poviña en el prólogo, no puede negarse que Durkheim es el ejemplo del espíritu sociológico y uno de

los cimientos más sólidos de la sociología moderna. La traducción del trabajo *Sociología y Ciencias Sociales* es sobria en todo momento, así como la revisión y las notas.

RAÚL VERA OCAMPO

ÁNGEL A. CASTELLAN: *Filosofía de la historia e historiografía*

(Dédalo, *Buenos Aires, 1961*)

Angel Castellan es un estudioso con todo el esfuerzo y la dedicación implicados en la palabra latina de origen. Graduado en la Facultad de Filosofía y Letras y en la actualidad uno de los pocos profesores de la casa formados por ella, se ha especializado en el Medioevo y el Renacimiento, aunque su vocación filosófica le permite andar cómodamente por el terreno de la filosofía de la historia.

Prueba de ello es este libro, del que dice el mismo autor: "Los dos trabajos que integran el presente volumen constituyen la primera manifestación explícita de una vieja preocupación que se instala, un tanto peligrosamente, en esa intrincada tierra de nadie en la que historiadores y filósofos parecen descargar sus mutuos desedenes", pero termina el prólogo advirtiéndonos que "ambos trabajos no son más que un esfuerzo de clarificación, destinado a facilitar, en el futuro, una aproximación de mayor aliento." Debemos tener constantemente presente esta advertencia que además el autor se encarga de repetir a lo largo del libro, para no olvidar su verdadera dimensión.

El primer trabajo se titula: *Proposiciones para un análisis crítico del problema de la periodización histórica.* Desarrolla y analiza el autor el antagonismo entre erudición y concepción global de períodos históricos, categorías, interpretaciones, etc. Somos herederos de una época crítica como el siglo XIX, que se dedicó con entusiasmo al acarreo y análisis de material historiográfico y desdeñó las síntesis, sobre todo, las síntesis "a priori", sin caer en la cuenta de que también ellos estaban trabajando sobre esquemas aceptados sin mayor indagación. Ejemplo de tales esquemas es la periodización, es decir: "el prejuicio cronológico que dividía al pasado, no por sus elementos integrantes sino por los hitos cronológicos entre los que dichos elementos aparecen colocados". Y entonces la Antigüedad es simplemente lo que sucedió antes de Teodosio u Odoacro y la Edad Media lo sucedido antes de Colón y así todos los grandes períodos históricos.

Pero "si se desea aportar una nueva ideación fundamental habrá que comenzar por prescindir del cuadro clásico y agrupar los hechos europeos en una fórmula diversa. Esto, sigue diciendo Castellan, no podrá hacerse sin un esfuerzos dialéctico previo destinado a introducir en las categorías hasta hoy aceptadas, no digamos ya las aclaraciones correspondientes, que esto en parte está hecho, sino la conceptuación técnica indispensable para comprenderlas en su formilidad, es decir, despojadas de su adherencia habitual a un lapso histórico

determinado". Este trabajo, que el autor realiza en el resto del libro, es un valioso aporte, interesante aun para el profano.

Así nos lleva Castellan a la definición de Antigüedad que es "para cada complejo cultural, la cultura-madre antecedente, algunos de cuyos elementos, trasvasados y reelaborados, se proyectan en nuevas direcciones en los productos de la cultura-hija".

Para la definición de Edad Media tenemos que partir del concepto edad Antigua más una "Völkerwanderung" que juntas crean algo nuevo. La Edad Media sería "simplemente la primera etapa de una nueva cultura (Primera Edad) expresada en una visión restringida del Universo (encierro), y una 'arcaización' de sus creaciones político-culturales, con predominio de los valores armonizantes sobre los disgregantes". Es muy importante insistir en el concepto de encierro en la definición del Medioevo, porque cuando los elementos allí encerrados se desarrollen se va a producir un mal llamado "Renacimiento", que no es tal, sino "una apertura del horizonte vital de una civilización, enriquecimiento interior de sus posibilidades creadoras y laicización insinuada de su concepción del mundo". En lugar de renacer, como si hubiera estado muerta en la edad anterior, completa aquí "su proceso de crecimiento y conforma su virilidad".

Como vemos, esta concepción acaba con la antinomia Edad Media-Renacimiento y coloca a esta pareja conceptual dentro de un proceso en que ambas están en una normal relación de *filiación* y *paternidad* como diría Toynbeé (hablando de otra cosa) y no en la encrespada actitud del rebelde renacentista que se levanta contra el opresor Medioevo.

Y, en fin, también este hijo sigue creciendo y va a dar vida a otra criatura, la Modernidad o "el momento de la historia de una cultura en la que ésta 'desacratizando' su regla de vida y afirmando la autonomía de las creaciones humanas, conquista, llevada por su impulso dinámico interior, los mundos culturales circundantes".

Es fácil imaginar la riqueza conceptual que guardan estas escuetas definiciones y el desencadenamiento de conclusiones y aportes nuevos a nuestro esquema clásico de división del pasado.

En el segundo trabajo *La Filosofía de la Historia y el Problema historiográfico del Renacimiento,* Castellan ahonda el análisis de las diversas interpretaciones de este período, hechas a través de distintas épocas y mentalidades.

Es evidente para nosotros —tal vez no lo fue para una época de triunfante e ingenuo racionalismo, pero sí ya lo habían notado los antiguos— que el historiador no sale de su época para hacer historia. Y no puede salir aunque quiera; pero todas estas miradas al pasado desde distintos ángulos enriquecen nuestra propia concepción de lo que fue. Y así, aunque estamos más lejos, vemos más, por feliz presbicia.

Todas estas cosas importantes están dichas en el libro en su sintético estilo característico, donde el ejercicio de la docencia no ha dejado —¡Dios sea loado!— ningún rastro de inútil palabrerío. Al contrario, se echa de menos, aquí y allá, algún recurso didáctico para

profanos, como, por ejemplo, la valorización del hombre-individuo-persona o la contención del estado dentro de límites fijados, para ilustrar el proceso de transmisión de elementos de cultura a cultura, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

HILDA BURGHI

VICENTE GESUALDO: *Historia de la música en la Argentina*, T. I. 1536-1851.

(Beta, *Buenos Aires, 1961*)

Este tomo de casi 600 páginas, primero de una serie que el autor proyecta publicar, está precedido por una advertencia cuyo primer párrafo dice: "La ausencia en nuestra bibliografía de un trabajo que analice, en forma completa y documentada, las diversas etapas de la evolución musical en nuestro país nos estimuló para escribir el presente trabajo, animados por el deseo de relacionar y esclarecer el conocimiento cada vez más amplio de nuestro pasado musical, que es para nosotros, todavía, remoto por mal conocido." Cumple el autor con este propósito después de haber publicado varios trabajos sobre aspectos aislados de este vastísimo tema y al cabo de una tarea de años, paciente y fecunda. En su lista bibliográfica figuran más de 100 libros y artículos consultados, otras tantas colecciones de periódicos y revistas aparecidos entre 1810 y el final del siglo y varios archivos particulares.

Queda así la obra de Gesualdo como libro obligado de consulta para todos los interesados en el tema. ¿Cuál es el tema? Historia de la música *en* la Argentina: no confundir con historia de la música argentina. Esta aclaración es indispensable y es de lamentar que Gesualdo no la haga: en cambio, se echa resueltamente al océano de datos, crónicas y documentos sin mirar el conjunto, meditarlo, ponderarlo, hacérnoslo ver a nosotros, sus lectores, y sobre todo aclararnos que no se propone historiar la música argentina. A nosotros nos gustaría saber si él cree que tal entidad existe y si, por consiguiente, se puede historiar. Existo; luego puedo tener historia. O si es cierto que el camino que toma el autor y esa preposición *en* que usa desde el título es una advertencia y una definición.

¿Se planteará el problema en los volúmenes siguientes? Así lo esperamos. Y hablando de ellos, nos gustaría advertir algo al autor. La lectura de esta obra se nos hizo por momentos un poco pesada por el ritmo de fichero que la recorre en buena parte; las innumerables fichas que sin duda manejó Gesualdo no han perdido del todo su individualidad y no se han fundido en el conjunto. Esto origina repeticiones innecesarias y produce un gusto de cosa no lograda. Aclaremos que este defecto de forma no puede disminuir el auténtico valor de la obra.

La historia que Gesualdo cuenta es sólo ríoplatense y sólo el Río de la Plata europeizado o europeizante, con la excepción de algún

paisaje donde el aporte —siempre aporte— en lugar de ser europeo es africano. Ya fueran los padres jesuitas de las Misiones —muchos de ellos músicos de las cortes europeas—, o los tonadilleros españoles, o los cantantes de ópera italianos, o los organistas ingleses, o los directores de coros alemanes, o Echeverría de vuelta de su famoso viaje a Europa (uno de los más trascendentes en una historia muy rica en viajes a Europa) todo lo trajimos o nos vino de allá. La admiración que despiertan los indios de las Misiones está originada en que tocan como buenos ejecutantes europeos música europea con instrumentos hechos por los mismos indios sobre modelos también europeos.

Documento tras documento, cita tras cita, construye Gesualdo este camino paralelo a la historia política, religiosa, literaria, plástica, económica.

Este primer volumen es, pues, una historia de músicos o de músicas traídos al Río de la Plata; falta la tierra, el Centro y el Noroeste que vendrán sin duda en otros volúmenes. El trabajo serio, arduo y valioso de este tomo nos permite esperar mucho del resto.

H. B.

RELATOS - NOVELAS

PIER PAOLO PASOLINI: *Muchachos de la calle*

Traducción de Attilio Dabini

(Fabril, *Buenos Aires, 1961*)

Los *Muchachos de la calle* son los vagabundos de Roma, las criaturas que viven al margen de la sociedad. Son los pobres, los desheredados, los vagos. Una intuición poética guió los pasos de Pier Paolo Pasolini por las difíciles circunstancias de esta novela, salvándolo de los excesos y de las interpreteaciones. Sobre todo, esta intuición poética le sirvió a Pasolini para comprender que, en esta pobreza que él describe, el dinero es solamente una de las tantas carencias, y tal vez la menos importante. El dinero posiblemente les serviría a los *Muchachos de la calle* para salir de los arrabales de la metrópoli, pero seguirían viviendo al margen de la sociedad, porque en principio son nómades que no reconocen ningún clan. Esto hace que sean "vagos", y que se los reconozca como tales en cualquier esfera social, porque el término "vago" define más una esencia que un modo de vida. "Vago" es todo lo indeciso, lo indeterminado, lo que no se ha plasmado aún de manera definitiva. Así son estos personajes de Pasolini, cuya híbrida naturaleza los habilita para frecuentar desprejuiciadamente la delincuencia, la homosexualidad y cualquier otra calamidad moral, sin que su vaguedad esencial les permita ni siquiera afincarse en alguna.

Como tema literario, el de los "vagos" es una especie de Hidra que constantemente aporta nuevas implicancias, causalidades y consecuencias, confundidas en el fárrago de su hibridez. Escribir seriamente so-

bre todo ello supone encontrar la punta de un ovillo, diabólicamente enredado por preconceptos psicológicos, sociales y políticos. Estos fueron los señuelos que frustraron los esfuerzos de muchos otros escritores que, en el camino hacia la esencia del tema, se detuvieron en estas parcialidades. Pero el problema del "vago", siempre estaba más allá. Cada uno de estos individuos es un caso absolutamente diferenciado, porque su naturaleza no debe identificarse con una circunstancia social, sino que debe descubrirse como una caracterología humana. Por esta razón los "vagos" de Pasolini se parecen mucho —salvo las diferencias de época—, a los descriptos por Petronio en *El Satiricón*. Como aquellos, son criaturas sin ayer ni mañana, ansiosos y amorales, urgidos constantemente por las exigencias de sus cuerpos. La diferencia es que Petronio los describe graciosamente, porque los observa en una época cínica, mientras que Pasolini los contempla con la responsabilidad de una época imbuida del pecado original.

Pero la responsabilidad de Pasolini es humanista, y no tendenciosa. Su visión de *Los Muchachos de la calle* solamente está comprometida con los meandros del problema propuesto. Fue preocupación del autor mantenerse en una difícil línea de verdad, a través de la cual el lector puede otear el panorama de un trasmundo alucinante, una especie de purgatorio social donde los mejores entendimientos del hombre son desestimados en aras de una rebeldía inútil, y a menudo fatal. La actitud de estas criaturas, su consciente arbitrariedad, parece atraer la desgracia, que a veces es una consecuencia y otras, el tributo que cobra la fatalidad. Con una de estas desgracias, gratuita, casi estúpida, el autor pone punto a una novela que no tiene final, porque la misma historia de los parias tampoco la tiene.

Muchachos de la calle puede considerarse una novela realista —y valga la paradoja— precisamente por serlo hasta el punto de que sus personajes existen como visiones. El prestigio poético que les infunde Pasolini les da valor de símbolos precisamente porque no desvirtúa su verdadera naturaleza y hasta tal punto el escritor se ha puesto al servicio de los personajes, que su novela, a fuerza de ser fiel a sus modelos, aparenta ser incoherente como ellos mismos.

Estos valores del libro lo señalan como punto de referencia casi obligado para comprender la problemática más que del resentido social, del "vago" como tipo psicológico. Y esta referencia es fundamental tratándose de posibles soluciones para esa tara social. Quienes se propongan ese objetivo, deberían atender al planteamiento profundo que Pasolini hace de este fenómeno humano, antes que a soluciones de emergencia, donde sólo se atiende parcialmente a este problema cuyas raíces —como lo prueba *Muchachos de la calle*— son mucho más hondas.

La versión de Attilio Dabini es sumamente meritoria, porque como muy bien se explica en el "Prefacio del traductor" *Ragazzi di vita*, está escrita alternativamente en lengua italiana y en dialecto romanesco "... o sea el lenguaje popular de Roma; en este lenguaje popular cabe todavía una subespecie, que es la jerga de la gente de avería." Según Attilio Dabini, el autor de la novela orquesta ambos lenguajes, idioma y dialecto, hasta transformarlos en un estilo. Dar una idea de ese estilo en español, era prácticamente imposible, porque nuestro

lunfardo no tiene categoría de dialecto, y los modos regionales españoles están fuera de uso. De manera que el traductor vertió el texto en la forma corriente y hablada del castellano de Sudamérica, tratando de mantener un sentido más plástico que gramatical de la síntaxis. A pesar de estas dificultades del lenguaje de Pasolini, la traducción de Attilio Dabini mantiene los valores de fondo de esta singular novela.

El siguiente trabajo de Pier Paolo Pasolini fue *Una vita violenta*, vencida por *Il gattopardo* en el torneo por el premio Strega, en 1959.

CARLOS ARCIDIÁCONO

JORGE CAPELLO: *La hermosa vida*

(SUR, *Buenos Aires, 1961)*

En un país de "sobradores" este libro delicado y triste, donde el escritor se decide a desdoblarse en un pobre diablo y se impone un estilo directo y sin concesiones que, correspondiendo al personaje, discurre, como éste, desde cero, es un síntoma de salud. El diario epistolar de Capello tiene antecedentes ilustres en la literatura europea. Aunque ya Petrarca había defendido en *La vita solitaria* los derechos del contemplativo ante las infatuaciones del "occupatus", la precedencia más inmediata y menos discutible está en el hombre del subsuelo, de Dostoyevski. Se siente que el autor es hombre de lecturas serias, que conoce a Camus, que fue capaz de seguir con paciencia las sutiles, amargas, impertinentes, precisiones de Mr. Teste. No creo, en cambio, que este libro reconozca, tanto por el tratamiento del asunto como por su franqueza y distinción estilística, demasiados antecedentes indígenas, pese a que el finísimo cuento interpolado en la página 49 sea digno de Martínez Estrada. En este sentido, *La hermosa vida* es, entre nosotros, un libro nuevo.

¿Cuál es el tono de este testimonio, no por repetido menos original en nuestro medio? Se diría que el de un pudoroso estupor, un asombro que nos trae, sin pausa, a la insistente modestia del asunto, a la necesaria humillación del personaje: una miseria que pertenece al empleo, a la pensión, a la necesidad incontenible del amor, a la enfermedad prosaica del héroe (la misma que hostiga al escritor ruso al comenzar su *Memorias del subsuelo*). Apenas una vocecita, es verdad, pero, en rigor, una denuncia contra nuestra brutalidad, nuestra falta de ternura, nuestra ausencia de calor y de color: nuestro gris, en fin. Pues desde Dostoyevsky las cosas han sufrido, para el infeliz y para el maldito que lo glosa, algunas vueltas de tuerca. Las páginas del autor de *Demonios* traicionan una esperanza, como si el drama fuera capaz de alcanzar en la dimensión más ancha en que tiene lugar una reconciliación final. Se adivina que la vida perra puede, todavía, ser una excepción. Esta luz se vuelve más tenue en las premoniciones de Kafka: aquí no hay más allá, como si la miserabilidad del hombre se hubiera perfeccionado, fijado, vuelto cosa. Pero en la latitud en que el libro de Capello ha caído como una acusación el horror depara-

do al infeliz y al maldito se dobla de barbarie, de una tristeza sin rival, a la vez solemne y desdeñosa de sí. Es el infierno.

En un libro semejante, el asunto sólo podía insinuarse por alusión. La novela está por debajo o, si se quiere, más acá de la cuidada trama estilística, donde la sencillez aparente es vigilia tensa del idioma, de las palabras, de la marcha del relato. El resultado conjuga la máxima fluidez narrativa compatible con la más severa elegancia. Esfuerzo singular en el que cabe descubrir uno de los mayores méritos del libro. Pues aquí no hay halagos para lectores divertidos. *La hermosa vida* es preciso leerla como un ejercicio y una alta penitencia. En este aspecto, Capello no trepida ni ante el franco aburrimiento. Límite cero, claro está. Es una valentía desafiar el tedio con un capítulo como el XV. Allí no se habla más que de lápices, gomas de borrar, máquinas de escribir, hojas de afeitar; banalidades abrumadoras que pertenecen, con todo, a la economía de la novela tanto como a la psicología del doble en que el escritor se abandona. Delicados aforismos compensan la difícil travesía de este libro largo, pese a sus breves páginas, de este libro donde sólo pasa, discretamente, sin ruido, casi pidiendo disculpas, un hombrecillo vencido por la ciudad sin amor. Cito el de la página 55, sobre la felicidad, el de la página 62, sobre el mal, el de la página 67, que recuerda a Kafka: "Se reta usted. No por supuesto como si fuera usted, sino como si fuera su ayuda de campo."

Hay muchas otras cosas en la novela de Capello. Desde un pretendido punto de vista objetivo podría definírsela como un *medio* donde el lector alcanza insensiblemente la patética, inaugural, melancolía del mundo, la desoladora soledad del logos. Que esto ocurra a través de sordideces, obsecuencias, humillaciones, no es raro si se recuerda que todo está en todo. Lo raro es que semejante asunción de la pequeñez y pareja expresión de la ternura hayan cobrado forma en esta ciudad. Cómo pudo Capello, ciudadano, salvar las dificultades de nuestro hermetismo; cómo pudo, escritor, atraer al terreno leve y esquemático de la trama la profunda densidad de los elementos que gravitan en sus límites, parece un milagro. Un milagro, quizá, de atenta ingenuidad, de insospechada gracia, donde no falta, siquiera, una comicidad irónica de la más fina sustancia.

Desde el punto de vista técnico —si es que en esta materia es dable separar la forma del contenido— creo que Capello nos da otra lección. Es preciso lograr este tipo de prosa sencilla, inseparable de la modestia, impermeable al afán de originalidad, a ras de las increíbles delicadezas de la vida, de su lado poético, sobrenatural. Como para no sospechar, luego de este ejemplo, las relaciones entre ética. Pues, ¿no seríamos más explícitos si dijéramos lisa y llanamente que el problema más urgente del escritor es la sinceridad?

Ignoro si este libro riguroso, emotivo, íntimo, leve y virginal, este libro cuyas últimas palabras anudan el llanto, alcanzará muchos lectores. Es fácil conjeturar que no. Pero es un paso, un comienzo y, en la medida en que el autor asoma a su mensaje, un descubrimiento

M. A. L.

ALICIA JURADO: *La cárcel y los hierros*

(Goyanarte, *Buenos Aires, 1961*)

"Qué duros estos destierros, / esta cárcel y estos hierros, / en que el alma está metida", escribió Santa Teresa de Áila en lo mejor del siglo XVI español; y Alicia Jurado, en Buenos Aires en pleno siglo XX, recuerda aquellos versos "nacidos del fuego del amor" y los toma como punto de partida para una nueva exploración del alma.

"O wearisome condition of Humanity! / Born under one Law, to another bound", escribió Fulk Greville Lord Brooke, en lo mejor del siglo XVII inglés; y tres centurias más tarde Aldous Huxley recordó sus palabras que le sirvieron de epígrafe en casi todas sus novelas. Y sucede que el tema de esta novela de Alicia Jurado, como el de las de Aldous Huxley es uno mismo: el paralelo entre el amor terrenal y el amor divino. Las diferencias obedecen a un cambio de énfasis o enfoque que, a su vez, obedece a la formación católica de Alicia Jurado y a la formación protestante de Aldous Huxley.

Un lector inglés, o un amante de la literatura inglesa, han de recordar las obras de Huxley ante esta primera obra de Alicia Jurado: a) por el tema; b) por la forma narrativa, que es un ir y venir entre el pasado y el presente como en *Eyeless in Gaza* (y aún, para mi gusto, Alicia Jurado demuestra más sutileza, —vivacidad, gracia femenina— en este movimiento); c) por el fondo tradicional y a la vez intelectual de la acción: Buenos Aires, una estancia, los viajes, en el libro de A. Jurado; Londres, una casa de campo, los viajes, en los libros de A. Huxley.

La protagonista de *La Cárcel y los Hierros*", Luisa, es eminentemente intelectual: "muy culta" como dicen los porteños, "a great reader", "very well read" o, últimamente, "very knowledgeable", como dicen los ingleses para quienes "cultured" recuerda demasiado las nubes germánicas de "Kultur", en la primera mitad de este siglo.

Luisa, a los treinta años —"nel mezzo del cammin" espiritual— lee a Meister Eckhart; el gran místico la acompaña en el desierto donde se encuentra después de dejar a Diego. Se inscribe en el doctorado de química a los 16 años; a cada instante se contempla en el mismo trance de algún personaje de la literatura; adora los museos y, de acuerdo con esa dualidad de que hablan los místicos, se casa con un hombre que no comparte estas "inquietudes" (otra palabra intraducible al inglés): "buenmozo" por supuesto, enteramente "bedworthy" según el vocabulario sajón de Huxley, buen progenitor, buen padre —quizás, aunque esta cualidad no se declara—, buen ganapán porque los negocios, fuente de buen vivir, lo absorben; pero inadecuado para satisfacer los anhelos espirituales de Luisa, que en Diego (los nombres son importantes y este españolísimo nombre del Apóstol Santiago dice quizá más de lo que la autora se propuso, aunque dentro de la línea de lo que se propuso), en Diego ha encontrado Luisa ese otro amor que conduce a "la angustia luminosa que remeda el éxtasis".

Hay tanta riqueza en este libro que es difícil hacerle justicia en pocas líneas. Tan rico es en material como rica en vida es la prota-

gonista, a quien no podría aplicársele ya el "muero porque no muero" de la Santa de Ávila, porque se desvive por vivir. Luisa vive, en efecto, intensamente con la vida de todas las cosas sumadas a su vida interior. Siente especialmente el amor a la tierra, en la vieja estancia, con su "casa antigua de cuartos corridos que dan a un gran patio" y corredores con alero, como tantas otras viejas estancias de la provincia de Buenos Aires. Es grato evocar esa casa de techos altísimos, fresca en verano pero que, en invierno, revela la fortaleza de los bisabuelos cuyo desdén por los halagos materiales debió de ser considerable. "Papá hizo construir una chimenea en el escritorio y otra en el comedor —dice Luisa— único avance del progreso sobre la austeridad colonial; pese a ello, el mes de julio hace trepar por las paredes de adobe manchas de humedad orilladas de moho y, en vísperas de tormenta, suele cubrir los pisos de baldosa con un rocío blanquecino. Yo adoro la casa y no consentí que se tocara un solo ladrillo ni siquiera que se reemplazaran por bañaderas empotradas, como quería Ricardo, las viejas tinas con cuatro patas terminadas en garra de león... Era la casa de mi infancia, los pasteles con dulce de membrillo que freía Anselma en la cocina pintada de color rosa subido..."

Los párrafos en los que se manifiesta el sentimiento de la naturaleza hacen la delicia del libro: "Pero lo mejor era el campo, porque penetraba por todas las puertas de la percepción. Había dos delicias vegetales: el trébol y la alfalfa. Tenderse sobre el uno o esconderse en la otra era un fiesta completa; sabían a verde, a hoja nueva; su contacto era fresco y apenas húmedo, y entre los infinitos matices que producía el sol al filtrarse por la diminuta selva, se veían unas florecitas blancas y purpúreas con olor a miel. Cuando cortaban la alfalfa para hacer las parvas, me hundía en los montículos diseminados por el potrero y allí quedaba inmóvil, largo rato, aspirando la fragancia de los tallos que se convertían en heno."

Los hijos de la protagonista —Dickie, Jorge y Luisita— deben de haber adorado a una madre así, que vivía tan intensamente, que sabía disfrutar de la vida, que conocía tantas cosas, que sabía hacer de todo, que podía leerles, antes de dormir, los cuentos del Rey Arturo, del Mago Merlín, del altivo Rolando o del prudente Ulises ("...escuchaban, inmóviles por primera vez en el día; cuatro ojos oscuros y dos claros fijos en mí, bebiéndose mis palabras").

El alma... el alma... Por todo el libro se alza esta palabra como una llama. ¿Cómo penetrar en estas moradas invocadas por la Santa de Ávila? ¿Por medio de los libros? ¿Por el estudio? Luisa aprendió que no. Philip Quarles, Anthony Beavis, Jeremy Pordage, también lo aprendieron.

¿"Cómo orientarse en medio del escepticismo, adivinando imperfectamente una realidad tan distinta de sus proyecciones a través del pensamiento humano?"

"El único reflejo que era menos difícil asir era el amor al hombre; en ese misterio parecía espejarse, oscuramente, el otro amor inexpresable, el que buscamos perdidos como niños en una multitud, en los ojos de todos los hombres."

He aquí el tema primordial de toda la literatura, la primerísima razón de escribir frente a la cual todas las demás son meros pretextos.

Por este tema, pues, tratado con profundo conocimiento y exquisita sensibilidad, por su manejo del idioma español, por su arraigado amor a las cosas de esta tierra, considero que *La Cárcel y los Hierros* de Alicia Jurado es una acabada, una excelente novela moderna, que refleja la mejor espiritualidad de Buenos Aires.

PATRICK ORPEN-DUDGEON

HELLEN FERRO: *No hay burlas con el Señor*

(Goyanarte, *Buenos Aires, 1961*)

La figura de Juana de Arco, tan sugestiva y apasionante por la complejidad dramática de su destino, ha suscitado desde los primeros días de su azarosa existencia terrestre, las más variadas interpretaciones históricas y literarias. Acaso, como atinadamente lo señala Ángel J. Battistessa en el prólogo a la traducción castellana de *Juana de Arco en la hoguera* de Paul Claudel, "Por las virtudes que encarna eminentemente —virtudes de patriotismo y virtudes de caridad— la heroína francesa es, en efecto, un personaje de valores universales, que concentra la significación extrageográfica y aun extratemporal, inherente a los símbolos".

Ese carácter simbólico y legendario que entraña la breve anécdota vital de la Doncella de Orléans, no está exento —pese a su resplandor ultraterreno— de escépticas y contradictorias apreciaciones que intentan explicar como un juego de intereses políticos o económicos, la configuración psicológica de su "milagro".

Apoyándose en una exhaustiva confrontación de las actas del proceso seguido contra Juana de Arco, y en los documentos biográficos más importantes, Hellén Ferro desarrolla esta tesis racionalista por medio de dos enfoques distintos del tema. Su propósito no es descartar la tradición cristiana que muestra a la Doncella como una enviada de Dios cuya presencia enfervoriza la voluntad de su pueblo para conducirlo a la victoria. Así lo manifiesta el autor en las notas aclaratorias: "Me pareció interesante tratar el asunto como lo han mirado ateos e izquierdistas, pero agregándole el ingrediente de la convicción religiosa que domina y atormenta a los farsantes y también a los explotadores del milagro" (p. 61).

A partir de este original planteo que procura conciliar la falibilidad humana con las inescrutables decisiones de Dios, Hellén Ferro despliega la ininterrumpida serie de acontecimientos que, aun a pesar suyo, dirigen a Juana desde la despreocupada adolescencia pastoril hasta su holocausto en Rouen. El personal punto de vista del autor ofrece así una doble perspectiva de los hechos en la que sólo coinciden algunos aspectos históricos y la calidad de impostora de la heroína. Este procedimiento narrativo, basado en la pluralidad de testimonios acerca de un mismo suceso —recurso característico de la novela contemporánea desde Henry James a William Faulkner—, constituyó el eje estructural de *Los testigos*, obra en la que Ferro logra develar la personalidad extraña del protagonista a través de las revelaciones de

los diversos personajes. Se demostraba allí que ninguna opinión es absolutamente segura y que ante la relatividad de los juicios humanos resta aún confiar en el juicio de Dios, único certero e inmutable.

También en el caso presente las contradictorias actitudes de los hombres hallan su justificación en la omnisciencia divina que, pese a las inexplicables incongruencias de algunas situaciones, sabe señalar el camino de la verdad a sus elegidos. Por ello, su aparente impostura lleva a Juana, en el primero de los relatos (*No hay burlas con el Señor*), a creerse santa, luego de la chanza de que la hacen objeto sus hermanos, y a cumplir, en esa convicción, con el mandato que le ordena liberar a Francia. En el segundo relato (*Si los ingleses tuvieran razón*), su actitud sacrílega es menos disculpable ya que el engaño parte de su propia fantasía, pero las circunstancias la van envolviendo de tal forma que termina por ser un instrumento de su burla, como si Dios la hubiese utilizado deliberadamente para realizar así sus designios. De ahí que, como considera Hellén Ferro: "...la misión de Juana se cumplió lo mismo, porque nadie toma el nombre de Dios en vano cuando Dios permite que la fe de los demás se fortalezca con la falsía. En tal caso, lo que se haya dicho será." (p. 61).

En ambos relatos el autor ha obtenido una ajustada reconstrucción de las costumbres y creencias de la época. Quizá en ciertos pasajes se haya exagerado la simpleza de los campesinos y el vocabulario que emplean —deliberadamente zafio y primitivo— resulta un rasgo demasiado insistente. Pero, tanto esta rusticidad expresiva como la acentuada atmósfera sensual de las dos narraciones, representan el clima con que Ferro quiere rodear a la Doncella —afirmando sus actos en la realidad cotidiana— para hacernos comprender que los mensajeros del Cielo no son sino simples mediadores iluminados por la gracia: "Los santos son servidores de la gloria de Dios e intermediarios ante Él de los ruegos de los hombres, pero no son Dios mismo. Cuanto han hecho de notable o de milagroso, lo hicieron por inspiración del Señor. Su gran mérito consiste en que aceptaron esa inspiración, que podrían haber rechazado a su arbitrio, y la llevaron adelante aún a costa del sacrificio de sus vidas." (p. 115).

Desde su sencilla ignorancia, Juana no habría sido así nada más que un ser humano señalado por la mano de Dios para transformarse en la tea ardiente de la libertad de su patria. La peculiar concepción de Hellén Ferro se fundamenta pues en un criterio menos simplista que el de la leyenda tradicional, pero tal vez menos poético que el de las versiones conocidas hasta ahora. Hay en su riguroso afán por dilucidar la verdad, también mucho de ejercicio intelectivo y, aunque la personalidad de Juana de Arco no alcance desde su perspectiva realista la grandeza que le han otorgado otras creaciones literarias, cabe ponderar su hábil capacidad narrativa y su acertado manejo de las fuentes que le pemiten brindar aún, sobre tema tan asediado, una interpretación discutible, pero dignamente resuelta.

NÉLIDA SALVADOR

MARÍA ESTHER DE MIGUEL: *La hora undécima*

(Emecé, *Buenos Aires, 1961*)

Dice Eduardo Mallea que una novela es un secreto canto lírico. A pesar de que ésta es una defición parcial es atendible en lo que se refiere a un aspecto de un género más extenso que ella, porque aunque distintas modalidades o tendencias de la novela aparenten otras motivaciones, siempre será aquella —la verdad lírica— la que confiera al tema la verticalidad que lo transforma en símbolo. Las circunstancias de la novela serán un medio para que el autor descubra los meandros de una realidad desordenada y engañosa. Pero para testimoniar de esta manera un acontecer, no le bastará al autor la intuición poética, deberá recurrir además a la verdad.

Cualquiera sea la índole de su verdad, de no existir ella, los fundamentos de la novela vacilarán en las incertidumbres de una moda o una manera, sin llegar a constituirse en una manifestación importante. Esto es lo que sucede con la novela de María Esther de Miguel *La hora undécima,* que narra las alternativas de un romance frustrado cuyos protagonistas, merced a esa experiencia, se sienten llamados por el misticismo. Es cierto que el milagro de la fe puede ser suscitado por Dios en sus criaturas de muchas formas, incluso en la que indica María Esther de Miguel. Pero la narración de este acontecer —por lo difícil—es un caso ejemplificador del equilibrio que debe existir entre verdad e intuición poética. Una y otra deben dosificarse en medidas imponderables para que este proceso psicológico tenga verosimilitud. La falta de ese equilibrio hace que se resienta la verosimilitud psicológica de los personajes de *La hora undécima.* Sus motivaciones, tal como las plantea la autora, no sugieren la perspectiva mística que se pretende merced a los constantes "raccontos" intercalados en la historia. A causa de esto la conversión final de Víctor Martínez Vargas sorprende como una exigencia argumental que no está justificada por la actuación de este personaje a lo largo del relato, así como tampoco tiene visos de realidad la actitud de Fernanda —su amante— dándose y retaceándose en aras de una vocación religiosa que sólo se manifiesta en un desencanto forzado, y por lo tanto convencional.

Por éstas y otras razones, aquel secreto canto lírico a que se refiere Mallea está ausente de esta novela a cuya índole era imprescindible. Sin ese imponderable, a pesar de la construcción correcta, y ciertos momentos literariamente agraciados, en *La hora undécima* se percibe una falta de coherencia entre la inspiración y la verdad, que impide la identificación del lector con la emoción evocada por la autora.

C. A.

HELENA MUÑOZ LARRETA: *Baltasar*

Emecé, *Buenos Aires*, 1961.

Participar —hacer participar— en la tierna devoción hacia un animal parece haber sido la empresa de Helena Muñoz Larreta en *Baltasar*, la historia de un perro criado en la ciudad. Con ese sentimiento fue escrito *Platero y yo*, vivo en el recuerdo de los lectores de español. La delicadeza de sentimientos y el afán de cariño que exige esa participación son ya índice de los valores que el lector encontrará en la obra. En el caso de *Baltasar* (y este es el primero de sus aciertos) la simpatía del personaje cuenta como el primer hallazgo, más allá de la compasión que se pide para los animales, que debería ser cariño. Helena Muñoz Larreta, sin proponérselo —o por lo menos sin un *ex profeso* que se advierta—, cuenta las vicisitudes de la vida de Baltasar casi sin anécdotas, rodeándola de apreciaciones que lo retratan a través de su afecto y lo humanizan dotándolo de *alma*.

La biografía es más que la peripecia externa: es el discurrir de un espíritu en soledad ante los problemas del alma: el descubrimiento de la vida, la gestación de otro ser —el *ser* animal sorprendido por el ser *racional*—, la incomunicación, el dolor. Y ese nuevo valor del libro (el segundo de sus aciertos) enfrenta al lector con un retrato paralelo: el de la autora. En él encontrará muchas de las claves de las páginas más hondamente sentidas de *Baltasar*, y encontrará, como una amarga paradoja, que quizá tampoco se propuso Helena Muñoz Larreta, que un animal puede enseñarnos, comprendernos, ayudarnos y aun *acompañarnos*.

Las andanzas de Baltasar son unos pocos sucesos reales, porque la fantasía —que en *Platero* tomaba características casi mágicas— está dada sólo en breves intermedios en los que se cuenta su vida a través de páginas que se suponen escritas por él. Esta visión comunica al libro una suerte de curiosa perspectiva, una introspección animal que deslumbra con piruetas imaginativas, mostrándonos otro ángulo de la realidad. Lo demás son intervenciones en que la respuesta está atribuida, pero que no desvían el relato de sus propósitos: ser la sucesión de estados que, a modo de comentarios líricos, explican el personaje.

Como muchas de las páginas de *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, las de *Baltasar* deberían figurar en las antologías que recogen lo más representativo de la literatura para niños, y que atienden a la verdad del sentimiento y a la belleza de la forma.

Es difícil determinar si la ternura es o no una forma sutilizada del amor —la sublimación de los sentimientos—, pero no es difícil decir que por ella desaparecen los perfiles más evidentes de la fealdad y se transforma el sufrimiento en dolor, el dolor en comprensión, la comprensión en piedad. Esta pareciera ser la secreta lección de *Baltasar*.

O. H. V.

POESÍA

GABRIEL CELAYA: *Poesía urgente*

(Losada, *Buenos Aires, 1961*)

Celaya tiene publicados diecisiete libros, la mayoría desconocidos aquí. En *Poesía urgente* lo más evidente es la intención social.

Desde 1955 en adelante la poesía española acusa una angustiva de un nuevo cuño. Hay una generación que quiere despertar de su letargo, que quiere remover el suelo, la tierra y convocar a su pueblo; se siente morir y por eso quiere renacer en todos. Desde la publicación del libro *Pueblo cautivo* de autor anónimo, en 1946 (de edición clandestina), el tiempo apremia, el clima de censura no impide la gestación de una poesía que necesita salirse del cauce impuesto.

Todo se hace patético y grave y entonces estos poetas rompen, al fin, el silencio. En el año 1952 se publica una antología donde figuran nombres como el de Gabriel Celaya, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, José Hierro, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, etc. La mayoría de ellos son hombres que llevan encima dos guerras, la civil y la última mundial. Son hombres que no pueden hablar de España sino con dolor, y para salir de él sienten la necesidad de interrogar, convivir, tantear el futuro. Gabriel Celaya nos dice en su poema a Pablo Neruda:

Te escribo desde un puerto
desde una costa rota,
desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.

Siente que su España es una patria triste, asolada; que el vivir es duro en un país que estuvo dividido en dos y donde después hubo que unir esas mitades y dolerse adentro y seguir esperando:

"Poca alegría queda ya en esta España nuestra.
Mas ya ves, esperamos."

Gabriel Celaya encuentra esa alegría en el contacto humano; en los hombres de su pueblo, en los españoles que viven a pesar de todo sufrimiento, y que los hombres serios de su patria ignoran porque quizás para ellos no constituya un problema la lucha cotidiana, el trabajo simple, la cruda subsistencia. Celaya lo comprende cuando habla con un hombre de estos, un hombre como él: *"Hay algo que conmueve y entiendes sin ideas / si de pronto te estrecho febrilmente la mano."* le dice a Andrés Basterra. Y allí, desde ese momento, comienza a vivir, a sentir la vida en los otros como un acontecimiento. Entonces descubre *su* poesía, cuando entiende que ella puede ser un medio para lograr una transformación social, "un arma cargada de futuro" .

Como Blas de Otero, como muchos de estos poetas, se lanza a la calle porque comprenden que solamente así pueden realizarse: siendo

en todos. Que sólo así pueden realizar también a España. Celaya explica su posición clara y firme en *Lo demás es silencio.* Allí define el por qué de su actitud, en la dialéctica de un diálogo entablado entre él (el protagonista) y el pueblo (el coro) y su gente. Explica su dolor y el misterio de su causa; habla de sí mismo y quiere amar a los demás; pero entonces se le muestra, de pronto, el divorcio existente entre su queja y el sufrimiento de aquellos a quienes quiere amar:

> *"Nosotros no tenemos problemas trascendentes;*
> *tenemos hambre y frío; tenemos muchos hijos,*
> *y enfermedades caras, y físicas miserias*
> *que nadie canta nunca porque son vergonzosas."*

le dice el coro, o sea el pueblo, ante su afán de comprensión. Le señalan además la inutilidad de todo lamento si él no es, o no se siente, uno de ellos mismos. Saben que la intención no basta; lo que importa es la actitud y el compromiso. El protagonista lo sabe pero se siente impotente: *Los hombres como tú son un temblor parado / Ya no tienen entrañas. Sólo tienen ideas.";* pero en su conciencia se va despertando una nueva visión de la vida, hasta entonces desconocida, una sensación de ir saliendo de una pena ancestral, egoísta, de ir fundiéndose en su verdadera esencia. Esas diferencias se hacen cada vez más notables a medida que el conflicto avanza, mientras el coro usa un lenguaje directo, certero, penetrante:

> *"Tú fabricas cultura, dioses, trenes, sistemas,*
> *bombas que es una gloria, leyes casi perfectas.*
> *Nosotros nos callamos sabiendo lo sabido*
> *y estamos donde estamos durando a todo evento.*
> *Tu tradición, tu idea, tu justicia, tus cantos*
> *son tuyos, sólo tuyos. Tuyos tus sentimientos.*
> *Tuyos y de los tuyos tus leyes y tu angustia."*

Como estos hay versos a montones, que Celaya usa con innegable maestría para explorar su mensaje. Si hubo en estos poetas una relación sufrida y dramática con su medio, si su mensaje anterior fue únicamente documental y espiritualmente depresivo por los años que vivieron y por el clima que soportaron en esa España de posguerra, llega al momento en que vemos un cambio en su situación, en la orientación de sus ideas (y a pesar de la censura). Han dejado de sufrir solos para acompañarse en una lucha de superación, de renovamiento. Celaya pone fuerza y sinceridad en lo que dice porque está convencido.

Termina su libro con el recitativo *Vías de agua.* El tema ya está plantado, ya se lo enuncia. Se habla en toda su poesía de la injusticia, de la guerra civil y de la España de después de la guerra, del hombre español coartado, "derrotado", de su patria "muerta en vida", y esto ya es bastante para un poeta social. Gabriel Celaya se siente vivir y por ese mismo motivo siente a los que a su alrededor también viven; ha decidido no perder el tiempo y acusar lo que ellos, lo que él, sienten. De ese modo aleja sus fantasmas, los fantasmas de siempre, que solamente carcomen el alma y alejan de la realidad verdadera. Ce-

laya siente que su poesía es vehículo para conseguir ese acercamiento con lo que somos, lo que debemos ser; hace de ella un instrumento al servicio, no de sus angustias o de sus mezquindades, sino del bien común, y es entonces "poesía urgente".

Todo esto es, creo, lo que quiere hacernos saber en su libro (y lo consigue ampliamente), lo que tiene intención de gritarnos porque él lo ha descubierto y ya lo vive y quiere que lo vivamos todos para que, así, lleguemos a ser mejores:

"Retendré entre mis dientes apretado mi grito
y acaso de ese modo vuelva a sentirme puro."

R. V. O.

CLARIBEL ALEGRIA: *Huésped de mi tiempo*

(Américalee, *Buenos Aires, 1961*)

Hay verdadera poesía en *Huésped de mi tiempo*. Apenas entramos en los primeros poemas del libro, vamos sintiendo una rara sensación de estar ante una calidad poco común. En el primer libro de la autora que llega a mis manos, pero inmediatamente se ubica y habla por sí solo. Hay en él dos factores definitorios: su estilo y su derrota. Porque en Claribel Alegría existe una íntima derrota, y a lo largo de su poesía se desarrolla como un tenue aliento, sobre el cual parece flotar algo así como una decepción, otra derrota íntima.

El libro comienza tratando de introducirnos en el misterio, en el asombro que la autora lleva consigo por el destino que le ha tocado en suerte:

"Hay una sorpresa para ustedes.
Dentro de unos minutos
tendrán que ver su rostro en la pantalla."

Estas palabras del poema *Película en casa* nos adentran en la descarnada condición de una poesía que vive su propio drama. En todo momento, Claribel Alegría quiere desligarse del peso de su tristeza innata. "Malogrados los ojos" quisiera tal vez poder llorar, pero su queja no es de llanto sino de algo mucho más interior, algo como una sensación, como una condena.

Efectivamente, como dice Hugo Acevedo, *Huésped de mi tiempo* es un libro verdadero, y su autora una mujer inteligente, pero no estoy tan de acuerdo con él en "que despeje, por voluntariosa elipsis, muchas de las facetas que atañen a la condición ornamental del arte". ¿Qué quiso decir Acevedo? La poesía de Alegría es sincera, profundamente suya, en ella está su mano, su cuerpo, su sangre. Lo notamos desde el primer momento. ¿Cree Acevedo que su estética se sacrifica en función de sus confesiones? No lo creo. Es más, me parece que logra una acertada y ajustada elaboración volcando en el tono exacto su duda, su certeza.

Su visión de las cosas es personal a pesar de que la anima un estado de ánimo bastante común a nuestros contemporáneos: de ahí su derrota. La posee el suicidio frustrado, la frustración misma como sentido último. Quizás por ello es "huésped de su tiempo". Pero existe una demasiado evidente compenetración con la angustia de su época, no la época como tiempo trascendente sino la época como transcurso irremediable y definitivo. Claribel Alegría se va "gastando en eso, va dejando residuos en todos los rincones".

Tal vez su mejor poema, el más completo por lo que quiere significar sea *Monólogo múltiple;* aunque no tiene la espontaneidad de otros o la misma sinceridad desgarrada, se nota en él más trabajo, más necesidad de decir algo determinado. Me parece que es el que condensa más en su contenido el sentimiento total de Claribel Alegría. "No escogí el haber nacido", dice, y creo que así lo vive, sin remedio.

No merece crítica alguna la forma poética de este libro, porque está, a mi modo de ver, perfectamente adecuada al estado general de su espíritu: lo que la autora quiso decir, lo dice exactamente. Quizás los menos logrados de todos los poemas, sean los tres últimos; creo que *Huésped de mi tiempo* hubiera ganado mucho si lo hubiera terminado en el poema *Metamorfosis.* Su final, es el resumen del resto:

"Soy víctima de mis ojos
mis oídos:
una fugaz viajera
que se embarcó en mi cuerpo
y paga su pasaje
con estupor."

En síntesis, un libro que vale por la sinceridad con que está tratado, y por la corrección de su estilo, pero que, en definitiva, deja una aridez sustancial en el espíritu de la cual debemos empezar a olvidarnos, si es que queremos inscribir en el tiempo del que somos "huéspedes", algo más que una derrota o el sabor de una muerte ya demasiado rato vivida.

R. V. O.

ABELARDO VÁZQUEZ: *Segunda Danza*

(Edición Nihuil, *Mendoza, 1959)*

Como en la música, en la poesía de Abelardo Vázquez hay *voces* que se contestan, temas que se repiten constantemente. Pero de esa sinfonía se destaca, en *Segunda Danza,* un contrapunto: el de la Danza y la Muerte. (También, como en la música, los temas aparecen y desaparecen, se confunden.) Todo tiende al diálogo del Movimiento y de la Destrucción (llamémoslo así), todo se sublima para que el poema exprese a su autor a través de cierta visión del mundo, de cierta cosmogonía que, paradójicamente, por los elementos que maneja, se manifiesta en la *inmovilidad.* A ese estado de beatitud llegaron antes

otros poetas, como que él señala uno de los caminos más transitados de la lírica, una de sus tentaciones más irresistibles. Abelardo Vázquez retoma ese alto sentido del canto, y sus resultados —conviene adelantarlo—, lo ubican entre los pocos dotados para hacerlo, entre los pocos cuya capacidad de canto lo mantiene fielmente unido al ritmo elegido.

En 1950 el poeta mendocino publicó *La Danza Inmóvil*, su segundo libro, que obtuvo el Primer Premio Municipal de Poesía. Esta *Segunda Danza* responde, en cierta manera, a aquélla; pero aquí, el nihilismo ha dado paso a la afirmación vital por el amor, y "no es sólo caer, espirales y sombra", sino "derecho y poder divinos el amar" ("Prólogo a la Tercera Danza"). Los poemas son como un largo poema, algo así como el dibujo de imágenes, la descripción de imágenes, la enumeración de imágenes. Se inician, a veces, con versos que, repetidos, reiteran la imagen. Pero "también la imagen muere", como dice el autor.

Vázquez quiere circunscribir, cercar, apresar con la palabra el objeto poético. Le basta una escena —la mano, un vaso—, para dibujar el arabesco de los versos y retomar el tema subterráneo. Un mundo fantasmal —a la manera de los cuadros de Batlle Planas, con reminiscencias del español Luis Rosales y de Neruda—, se mueve en sus poemas, pero ausente de lo macabro-medieval de la Danza evocada.

A pesar de su voluntad incontenible de canto, el poeta no consigue disimular el cambio de ritmos de endecasílabos con versos pares o impares mal acentuados. Su ritmo interior, se advierte, es seguro, pero las palabras, que obran como unidades, lo rompen, al menos externamente, y la discontinuidad del poema —que tiene que luchar también con el vocabulario de esta blase de decantación lírica—, afea muchas veces las estrofas más logradas.

Segunda Danza mereció el Gran Premio Provincial de Poesía en el Primer Concurso Bienal de Literatura realizado en Mendoza.

O. H. V.

Carmina:

Colección de poesía dirigida por la Sra. de Maffei

"Más música hay en la poesía de Pound que en mis obras", dice Strawinsky refiriéndose al desconcertante y renovador poeta americano. Señala así una de las claves del mágico hacedor de la grandeza artística de Rapallo —ciudad que sólo abandonó en 1946 cuando, aun recluido en un hospital de insanos, continuó ejerciendo sus facultades creativas—; clave también visible en las *Poesías* que, en traducción de Alfredo J. Weiss y Enrique Revol ofrece *Cármina*, la singular colección dedicada al género, cuyos frutos se propone reseñar esta nota. La condición de Pound de "profeta errado" —así aludió Mary McCarthy a la peregrina exaltación del nazismo en que aquél se embarcara— no hizo mella, evidentemente, en la lúcida inspiración del autor de *Pisan Cantos*, poeta entre los más combativos y combatidos (hasta

un punto que la adjudicación del premio "Bollinger" concedido inicialmente a Ezra Pound —*il miglior fabbro* para T. S. Eliot, uno de los jurados— provocó tal resistencia que fue inmediatamente dejado sin efecto).

Precisamente a Eliot pertenecen los Coros de *La Roca,* escritos en 1934 a solicitud de la Forty-Five Churches Fund of the Diocese of London, entidad destinada a promover la conservación y restauración de las antiguas iglesias londinenses. Una diferencia —de forma— entre esta pieza y otras escritas posteriormente, es el empleo —aquí— sólo accidental del verso; otra —de fondo— y señalada, como la anterior, por Jaime Rest en el prólogo, es la restringida imaginación poética originada por la forzosa adaptación de Eliot a un plan previamente trazado. Los desacuerdos suscitados por "La Roca" —simbólica intérprete de la Iglesia como mártir— se truecan en juicios unánimemente favorables en cuanto a "Los Coros" —encarnación de la Iglesia en su faz activa— que *Carmina* pone a nuestro alcance en traducción de Hellén Ferro.

Como entre Pound y Eliot, hay también entre Trakl y Shehadé un nexo, aunque de muy distinta índole: desgraciadamente la desconsoladora limitación del espacio obliga a la mención superficial de creadores dignos de notas de mayor enjundia.

Georg Trakl, austríaco, se aproxima por primera vez a los lectores de habla española en traducciones de Wolfgang von Harder, Narciso Pousa y J. Rémy. El tomito incluye, en versión de Hernán Zucchi, un trabajo de Martín Heidegger quien desentraña la raíz de muchos versos de este "artífice de la tristeza" cuyo anhelo fue que el mundo se asemejara a sus poemas; mundo que —como respuesta— impulsó a Trakl al suicidio mientras participaba, horrorizado, de la Primera Guerra Mundial.

Con una introducción de Héctor E. Ciocchini y en traducción de Mme. Maffei aparecen las *Poesías* del nostálgico Georges Shehadé (*"Cuán lentos eran los años / cuando usabas delantal de escolar / cuando dormías cada noche sobre tu infancia..."*), poeta y dramaturgo libanés de fascinante lirismo, en cuyo repertorio incursionó Jean-Louis Barrault.

La última de las traducciones comprende *Poemas de la edad atómica,* de Edith Sitwell. "El más avezado técnico del verso inglés", en el juicio de Arnold Bennett opone al poder destructor del átomo la restallante fuerza del sol. ("Es en lo más hondo del invierno que la primavera es engendrada", dice Narciso Pousa, su traductor y prologuista).

Carmina también está integrada por una sección de poetas argentinos. Una sensible mística del amor revela *La corona de fuego,* de Narciso Pousa; *El viaje* pone en evidencia la reconcentrada poesía de Juan Luis Morabes; *Tres poemas,* de Alfonso Sola González han provocado fraternal envidia en Ricardo E. Molinari, según confesión incluida en una carta-prólogo; Hugo Padeletti regresa, en su inspiración, a las fuerzas de la naturaleza; en *Ciclo,* Héctor Ciocchini expresa una creciente ansiedad de aproximación hacia su contorno.

Unos y otros, sólo enumerados en esta noticia, testimonian la labor, tan admirable como ardua, que un entusiasta grupo de "Amigos",

bajo el impulso y con la dirección de Mme. Maffei, realizan en procura de la difusión de la poesía. ¿No existe cierta semejanza entre los propósitos que alienta *Carmina* y los que caracterizan a la colección madrileña de *Adonaïs*? Señalemos, entonces, algo que no nos honra: en Madrid, merced al sistema de suscripción, fueron publicados más de medio centenar de volúmenes; aquí, esta empresa heroica estuvo a punto de fenecer. Sin embargo, reencarnada ave fénix —y nunca pudo aplicarse con mayor propiedad el símil— ha renacido de unas casi extinguidas cenizas merced al milagro de alegría y de fe que siembra todo encuentro con la esencia de lo que, en lengua de Virgilio, se denomina tan bellante Cármina.

CELIA ZARAGOZA

ARTES PLASTICAS

LA OTRA FIGURACIÓN

La sola mención de las exposiciones de interés que hubo durante la temporada 1961 ocuparía todo el espacio destinado a este comentario y no sería más que una lista nada ilustrativa para quienes no vieron las exposiciones. Pero puede recordarse una que significó un paso más en el desarrollo de las artes plásticas locales en cuanto a lenguaje y actualización de la sensibilidad.

Expusieron en ella seis pintores jóvenes que declararon no constituir un movimiento ni un grupo ni una escuela, pero que se cobijaron bajo el mismo rótulo *Otra figuración* y redactaron o eligieron como epígrafes para la porción de catálogo que les tocó sendos textos coincidentes en espíritu y que de algún modo vinculaban sus pinturas con la figura humana.

Los pintores son Ernesto Deira, Carolina Muchnik, Rómulo Macció, Sameer Makarius, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega. La exposición fue tan elogiada como denigrada. Los cuadros presentados, en general, de buena calidad, eran para gustos muy diferentes. Casi todos volvieron a sus respectivos talleres.

No ha de parecer novedoso que en los cuadros aparezca la figura humana, pues muchos pintores todavía no abandonaron la figuración y en Buenos Aires se exponen desde escenas tridimensionales "fotográficas" hasta múltiples versiones de la pintura romántica, impresionista y realista fin de siglo. Siempre con figuras humanas.

Pero en la exposición de los seis artistas mencionados había algo diferente, otra cosa, "otra figuración".

Sus cuadros, considerados fuera de la trayectoria de cada autor y sin tener en cuenta ni firmas ni fechas, podrían acotarse con referecias al expresionismo o al informalismo y desde este punto de vista tampoco deberían constituir un hecho plástico nuevo, pues también en Buenos Aires desde hace años hay expresionistas e informalistas. Sólo que

esas dos referencias no bastan para clasificar la peculiaridad de la actitud de esos pintores ni las características profundas de sus lenguajes. Además los cuadros que exhibieron en aquella oportunidad significaron una toma de posición no a favor de la figuración sino a favor de la libertad de usarla si les resultaba conveniente o necesario —para de la Vega y Makarius, por ejemplo, aparecer "figurando" era abandonar por lo menos momentáneamente una larga producción abstracta que los había representado, sobre todo al segundo, hasta sus últimas exposiciones—. Por último, aunque Noé, Deira, Macció y Muchnik mostraron cuadros parecidos a los que ya habían sido vistos en anteriores exposiciones suyas, la presentación en conjunto de este tipo de figuración fue la primera que llevaron a cabo en Buenos Aires.

De ahí el hecho nuevo y el paso más que se dio en el movimiento pictórico local durante la temporada recientemente terminada.

La otra figuración es otra sobre todo por el procedimiento con el cual se obtiene.

Según disposiciones personales, medios expresivos y procederes técnicos disímiles, estos pintores y otros que no expusieron en esta oportunidad, llegan a la figuración no a partir de la figura mentalmente proyectada a priori, reproducida o estilizada de acuerdo con un modelo natural puesto en su presencia, sino a partir de la materia plástica —materia con posibilidades de mostrar formas y colores— a la que elaboran como si se hubieran introducido en ella. El modo de aplicarla puede cambiar pasando del gesto amplio del brochazo al salpicado temerario o de la acumulación rápida de una base de manchas a la lenta yuxtaposición de pequeños toques, pero luego la tarea entra en una etapa en la que las semejanzas son profundas y se refieren más a un nuevo enfoque de la pintura que a una manera inusitada de ejecutarla.

Se trata de que la propia materia, antes que el pintor si fuera posible, componga la escena, determine las formas, muestre sus tonos y su variable piel; que la materia diga cosas y, naturalmente, que no se limite a decirlas sino que las cante.

Si entre las imágenes que surgen en este crecimiento generativo tan poco "dirigido" por el artista desde fuera como compenetrado logre estar él con la materia, hay caras y figuras humanas, bienvenidas. No serán rechazadas por temor a resultar pasatista.

El pintor quedará en una actitud parecida a la de quien descubre que entre los seres agazapados en un lugar de su interior al que sólo ahora pudo entrar había también caras y figuras humanas. Su tarea lo lleva a develar un mundo con escenarios, personajes y dramas antes sentidos oscuramente, imaginados sin perfiles y que ahora aparecen como si sus sentimientos y su fantasía escaparan de él eludiendo en parte el control de la conciencia y se instalarán en la pintura irritándose en sus asperezas, descansando en su suavidad y confeccionándose una apariencia de gestos y miradas que se le enfrentan para dialogar o discutir.

Que algunos pintores hoy sólo puedan sentir de ese modo la figuración —no hay razones para dudar de su sinceridad—, no significa que su pintura sea la única legítima en 1961. Sabemos que la buena calidad

de un cuadro, sea o no sea un hecho plástico nuevo, lo vuelve legítimo y, asimismo, permanente. Pero, por el mismo motivo, la buena calidad de una obra encuadrada en la "otra figuración" da a ésta derecho a la vida.

No se lo conceden quienes ven en ella solamene las figuras "feas" es decir, quienes no ven la pintura, olvidándose de sentir las estrechas relaciones que existen entre la buena calidad y la belleza.

Cuando se admite lo feo como motivo o tema de una pintura —el realismo fue audaz en esto— no se absuelve a priori la fea realización.

Debe insistirse en la incompatibilidad de lo feo y lo artístico puesto que el fin de la obra de arte es (dicho del modo más simple y breve, aunque no esté de moda) la belleza, pero más conviene recalcar que lo bello artístico no es lo bello natural y comparado con éste puede parecer feo.

Por otra parte, si lo bello en sí es siempre lo mismo a través del tiempo, tal como puede dejarlo entender una definición feliz, la belleza de los objetos sensibles, en cambio, es un espectáculo en el que interviene la experiencia del espectador.

Este es una persona concreta, no es una doctrina, vive en determinada época y en tal lugar y proporciona a su propia experiencia estética reacciones anímicas e imágenes circunstanciales que podrían indicarse con fechas bastante aproximadas que, desde luego, cambian de continuo.

Es comprensible que un lenguaje nuevo no se entienda de inmediato. Los mismos artistas reconocen no saber a ciencia cierta por qué dijeron las cosas de semejante modo. Y los críticos también tienen que aceptar oscuridades en la elocuencia de los artistas. Pero el hombre que vive en alguna medida su propia época puede estar sintonizado con el proceso de las artes plásticas y sentir el mensaje de belleza que el innovador propone de modo inesperado e inédito.

Por cierto no lo sentirá si no existe. El mero lenguaje nuevo no hace consistente a la obra. Nada envejece más rápido que lo que es solamente nuevo. En cambio, puede seguir teniendo vigencia hoy la obra cuyo lenguaje no sea el "último grito".

Lo hemos comprobado en la exposición de homenaje a Pedro Figari que vimos en el Museo de Bellas Artes hace poco. El lenguaje de Figari tuvo en Buenos Aires la novedad de lo diferente, pero no fue de vanguardia. En 1930 había sido practicado ya en parte por los "fauves" y en parte por los intimistas. Además, la imaginería de Figari es nostálgica y refresca tiempos pasados. Sin embargo, a través de esos dos elementos, lenguaje y motivos de suyo perimidos, Figari transmitió su mensaje estético. Por esta razón perdura. No por haber roto cánones.

No corresponde pronosticar cuál de los seis pintores de la otra figuración perdurará "a través de los siglos", pero se puede afirmar que, abstracción hecha de la novedad implícita en su exposición, cada uno transmitía una visión de la propia época no como quien ordena estadísticas sino como quien deja impresa en forma y colores su aspiración a la belleza y a la comunicación con los demás.

HUGO PARPAGNOLI

TEATRO

TEATRO EN LONDRES: OSBORNE Y HUXLEY

Los temas religiosos atraen siempre al público, sobre todo cuando pueden presentarse en sus aspectos más espectaculares y menos espirituales; la superstición, la morbosidad y, si es posible, el sadismo, son elementos infalibles para llenar una sala.

Dos piezas de esta naturaleza, aunque muy diferentes entre sí, he visto en Londres en la actual temporada teatral: *Luther,* la última obra de John Osborne y una de las más discutidas del momento, y *The Devils,* la teatralización del libro de Aldous Huxley *Los demonios de Loudun,* hecha por John Whiting.

The Devils tiene el inconveniente de ser una adaptación, y ni siquiera la adaptación de una novela sino de un ensayo histórico y psicológico; aunque sigue muy de cerca el relato original, se pierde cuanto hay de análisis, reflexión y deducción en la excelente obra de Huxley, que contiene un estudio serio y muy completo del misticismo en el siglo XVIII y de la patología de la posesión diabólica. Desprovista de sus interpretaciones científicas, la trama se reduce bastante a episodios escabrosos o truculentos. La vida y muerte de Eugène Grandier, el sacerdote acusado de brujería en tiempos del Cardenal Richelieu, se presta para las escenas fuertes: lo vemos seduciendo a una viuda y dejando embarazada a una doncella; en el último acto, lo vemos en manos de la Inquisición y no se nos hace gracia de presenciar el tormento a que lo someten ni su prolongado calvario hasta la hoguera. Mientras tanto, las monjas ursulinas, con su superiora Sœur Jeanne des Anges a la cabeza, caen en ataques de convulsiones epilépticas profiriendo blasfemias y obscenidades. Atribuyen esto a las artes diabólicas del desdichado Grandier, cuyas únicas debilidades fueron sus feligresas y, tal vez, la vanidad de saberse un predicador de moda.

En el teatro, el fenómeno de posesión colectiva del convento, a instigación o por contagio de Sœur Jeanne (que está obsesionada por el apuesto y joven Grandier) no queda suficientemente explicado; sin sus fundamentos psicológicos y psiquiátricos, el proceso se reduce a sensacionalismo y el espectador no se convence de que haya sido un hecho histórico comprobado. Y, sin embargo, hay un valor espiritual innegable en el fin de Eugène Grandier: es un hombre que vive para sus sentidos, pero muere muy próximo a la santidad. A través de la dicha y del dolor de su carne encuentra el camino hacia Dios.

El *Luther* de Osborne es también una pieza histórica, o por lo menos una biografía que se ajusta a los sucesos históricos principales en que actuó el iniciador de la Reforma. Su originalidad consiste en presentar al héroe con lo que el autor considera realismo: es decir, pura crudeza y miseria física, con el subconsciente en primer plano y a la vista — todas cosas que, como sabe cualquier persona sensata, no constituyen sino aspectos de la realidad, y no siempre los aspec-

tos más interesantes. La visión del personaje es incompleta a fuerza de insistir en las flaquezas corporales, porque, aunque sería ridículo negar la influencia de las enfermedades y peculiaridades fisiológicas sobre la conducta humana, hacer demasiado hincapié en ellas da la impresión de que fuesen causa única, y no integrantes de una serie de causas modificadoras de la personalidad.

No siento la menor simpatía por Lutero, ni por ningún fanático de ninguna religión (incluyendo entre éstas a las doctrinas políticas), pero creo que Osborne no le hace justicia. Pienso que fue algo más que un epiléptico libidinoso. Ambos muy desagradables, quizás, como seres humanos, pero dignos de ser mostrados al público bajo un aspecto menos visceral. El gran conflicto espiritual de Lutero se pierde en obsesión, neurosis y compulsiones irracionales.

Es imposible dar una idea de la grosería de las metáforas del diálogo, que habrán de atenuarse considerablemente en castellano para resultar tolerables a los espectadores. Osborne continúa "looking back in anger", y por más lejos que mire, la ira no parece calmársele. Desgraciadamente, la ira no es una condición favorable para la producción de obras de arte; los actores magníficos, la excelente dirección, la interesante escenografía, todos los méritos del admirable teatro inglés no bastan para redimir esta falla esencial.

La pieza enfurece a los católicos, porque ridiculiza —con bastante razón— al clero en la época de la Reforma; exaspera a los protestantes que ven al fundador de su religión bajo un aspecto sórdido y grotesco, que seguramente tuvo. A los indiferentes en esta querella, nos aburre, simplemente. A la noche siguiente corremos a procurarnos entradas para Shakespeare.

ALICIA JURADO

RETRATO DE UNA FAMILIA

Ejercicio para cinco dedos, pieza en dos actos y cuatro cuadros, de Peter Shaffer, autor inglés de los más recientes, se representó en varias ciudades del mundo. Estrenar en París, Nueva York o Londres es una recomendación para lo bueno y para lo mediocre. Esas grandes ciudades suelen ser las primeras etapas de vastos recorridos, una de cuyas estaciones es, digamos que por suerte, Buenos Aires. Por eso hemos visto *Ejercicio para cinco dedos,* un drama que ha ido por el mundo con ventaja inicial y que sin ser desdeñable está lejos de justificar deferencias internacionales.

Shaffer nos describe las fisuras de una familia. La vida de los Harrington se desenvuelve con cierta normalidad, alterada por las disensiones entre padre e hijo: es en cierto modo un conflicto normal la falta de entendimiento entre dos generaciones e incluso entre dos edades diversas. Pero presenta un fuerte contraste, porque el padre es un vulgar fabricante de muebles vulgares, aferrado al dinero, ganado con denuedo, y el hijo es un neurótico, refinado y afanoso de "encontrarse a sí mismo". El padre quiere que seleccione sus amistades

entre las que puedan ayudarlo mañana, mientras que el hijo las cultiva equívocas. Además el conflicto entre uno y otro tiene la marca de nuestra época. El padre ya no es el hombre inapelable y dominador; su hijo lo contradice impunemente y la madre, que tampoco es la mujer sumisa, lo apoya. De todos modos las cosas siguen su curso en equilibrio inestable. La esposa vive trastornada por el buen tono. Es usual que las familias distinguidas tengan su retiro en el campo e incluso que (para acentuar el retiro) se priven de la servidumbre. Por tal razón los Harrington pasan una temporada en la casa de campo que el fabricante de muebles ha debido adquirir, y, consecuentemente, cocina y lava platos. También es de buen tono tener un preceptor y por ello vive con la familia un joven alemán que enseña francés a la hija, una jovencita de catorce años. Todos ellos integran los cinco dedos a que alude el título. El preceptor se siente feliz allí; es culto, de buenas maneras y estas cualidades sobran para conquistarle el aprecio de la dueña de casa. Pero justamente sus cualidades le harán perder ese nuevo hogar y su intervención removerá inocentemente ciertos fondos cenagosos de la familia. En este punto se complican más las reacciones de los personajes y habría que acudir al psicoanálisis para explicarlas. El hijo exorbitado desencadena la tempestad. Le pide al joven alemán que pase con él algunos días, lejos de la casa, pero recibe una respuesta negativa. Luego sorprende una escena sospechosa en que el preceptor le besa la mano a su madre en señal de agradecimiento mientras ella lo escucha conmovida, y deformando los hechos cuenta al padre lo ocurrido. Más tarde es la misma mujer quien encarga a su marido que le comunique al preceptor (pero con tacto) que debe dejar la casa. Quiere evitar que el joven influya sobre su hija hasta el punto de provocarle amor. El padre se ensaña con el alemán: gentes como él, refinadas y de gustos artísticos, son las que han pervertido a su hijo. Éste aparece y debe enfrentar a su madre, que le reprocha (lo ha sabido por su marido) la mentira infamante, pero el muchacho ve en la rivalidad entre madre e hija la razón de que el preceptor deba salir de la casa. La mujer se siente cruelmente herida y apremia a su hijo con las sospechas acerca de su conducta equívoca. Mientras tanto el joven alemán se ha matado.

En este afloramiento de las heces, en este desgarramiento que descubre la piel viva consiste el climax de este drama que no carece de interés y cuyo problema esencial he tratado de exponer. Sin embargo, en el plano del comportamiento de sus personajes, hay hechos que no llegan a convencer: las razones de la decisión de la mujer de despedir al preceptor no están expuestas claramente; tampoco lo está la contradicción del padre cuando acusa de seducción al alemán y luego afirma a su hijo que en ningún momento ha creído en la historia que le contó. ¿Un acto gratuito para herir más al preceptor, que encarna, al fin y al cabo, el mundo que él odia? Algunas escenas son desmesuradas: tal la acusación del señor Harrington al preceptor. Éste resulta algo falso como personaje, demasiado profesoral; pero tiene rasgos conmovedores en sus inhibiciones de hijo de un alto oficial nazi, de cuyo recuerdo procura librarse. La pieza, en suma, está bien planteada, pero en su culminación el comportamiento de los personajes es impreciso.

El drama fue representado en el teatro Cómico sin que la labor del director y los actores lo haya favorecido. Entre éstos hubo dos puntos extremos: uno alto, señalado por Walter Vidarte, el joven actor uruguayo. El otro lo señaló Elina Colomer.

JORGE CRUZ

LA ADVERTENCIA DE *HERR BIEDERMANN*

Dos años después de su presentación en Zurich, la temporada de 1960 deparó a la Ciudad Luz uno de esos espectáculos fértiles en comentarios y polémicas, tan característicos de su inquieta vida teatral: el estreno parisiense de *Biedermann y los incendiarios*, de Max Frish. Pierre-Aimé Touchard puso en escena este acto único y semejante padrinazgo fue el primer indicio de su importancia. Muchos recordaron las jornadas iniciales, también en París, de Ionesco y Beckett. Buenos Aires la conoció en setiembre del año pasado, cuando el Teatro de Cámara de Alemania dio la versión original, una de las razones de su escaso eco. Max Frish es suizo y escribe en alemán; con Dürrenmatt, tan difundido en nuestro idioma, más en el libro que en la escena, forma una vanguardia de renombre universal. El instrumento de Frish es la sátira. Suiza es un país tranquilo, tradicionalmente idílico y al margen de violencias, pero está enclavado en una Europa conturbada y en un mundo estrechamente intercomunicado, difícil de rehuir. Y la sátira de Frish fustiga una sociedad que es fundamentalmente la misma, en Suiza, en Francia, en la Argentina. Mucho tiene su *Biedarmann* del carácter abstracto y generalizador y la intención ecuménica del teatro teológico medieval. Pero éste es más limitado, sus personajes son entes de nuestra sociedad actual, sin teología, y el tono no es elevado y serio sino cruelmente burlesco. Biedermann, Buenhombre, es un personaje alegórico. El autor, en la versión del drama destinada a la radiotelefonía, lo señala así: "Mis queridos, todos ustedes conocen al Señor Buenhombre, probablemente con otro nombre. Lo que lo distingue, aparte de una simpática falta de rasgos característicos, es su espléndida salud, debido a la cual está destinado a sobrevivir a las peores catástrofes". La acción transcurre en Seldwyla, que "ya no es la idílica ciudad pintada por nuestro Gottfried Keller; se ha convertido en moderno centro urbano, con todos los requisitos del caso: cinematógrafos trolebús, estadio, vigilantes, cloacas, festivales teatrales, problemas de estacionamiento, etcétera". ¿Quién es en suma Biedermann? Es el burgués pusilánime, el hombre que posee bienes cuya posesión es lo único que justifica su vida. Biedermann fuma y lee el diario; un desconocido le manda preguntar si cree en Dios y él responde fastidiado: "Nada tengo contra Jesucristo, usted lo sabe, Ana, sólo que deseo que me dejen un momento en paz". El desconocido es un ex luchador, se introduce en la casa de Biedermann y éste lo hospeda por temor y sospechando que se trata de un incendiario. Los diarios hablan de estos incendiarios que asolarían la ciudad. Al desconocido se suma otro, un ex camarero, y ambos disfrutan de la hospi-

talidad de Biedermann, una hospitalidad miedosa que se prodiga en atenciones tratando de evitar mayores males con la demostración de su confianza. "Mis conocidos pueden decir lo que quieran, pero soy un caballero y por eso tengo fe en la humanidad. Sólo la confianza entre hombre y hombre... Sólo la confianza, decía... ¿Por qué vivimos encerrados, cada uno en su limitado ambiente? Por amor del cielo... Así ni siquiera nos conocemos... Pero ¿por qué no hablamos el uno con el otro? Al fin y al cabo somos cristianos no es cierto? En determinado momento... ¡Amigos míos! Brindemos... por la confianza entre los hombres. Que los burguesuchos digan lo que quieran. Yo los considero mis amigos, así que para qué tantas palabras... ¡Tratémonos de tú!" Después de la espléndida cena, los dos desocupados van a dormir al desván, lleno de latas de nafta. Biedermann les ha dado fósforos sin aprensión porque, de ser verdaderamente incendiarios, ¿se los habrían pedido? Poco después sobreviene la catástrofe. La excesiva confianza del Buenhombre, alimentada por la cobardía, ha provocado la destrucción. Sus protestas de solidaridad son fingidas. La prueba es que ha echado a un empleado suyo, pobre padre de familia, simplemente porque ya no le era necesario. Para éste no rige su presunto humanitarismo. Con este hecho Frish acentúa con lucidez la índole de la conducta de su Buenhombre, personificación de una actitud humana de hoy, pero también de ayer, que podría parangonarse con la de los hombres neutrales que Dante condena en el canto III del *Infierno.*

Sátira despiadada de un comportamiento falso y peligrosamente humanitario y advertencia de la amenaza que asecha a un mundo remiso, por cobardía, a tomar una decisión firme contra sus reales peligros, *Biedermann y los incendiarios* es una obra que merece conocerse. En el teatro Coliseo la dirigió Elisabeth Wiedemann.

J. C.

CINE

ALIAS GARDELITO, de Lautaro Murúa

Cuando Lautaro Murúa hizo en *Fin de Fiesta* el matón a sueldo del caudillo, me dije que ese actor sentía lo porteño de una manera muy especial, como ningún actor de nuestra escena había diseñado un personaje que es de la esencia misma de nuestro arrabal. Se me ocurre ahora que si se está a punto de filmar *El Hombre de la Esquina Rosada,* sólo hay dos actores que podrían hacerlo hasta la médula: Alfredo Alcón o Lautaro Murúa. Disgresión al margen, esto hilvana perfectamente con *Alias Gardelito.* Murúa no eligió al azar el libro de Bernardo Kordon. Importa esto en el sentido del nacimiento de un nuevo cine que quiere expresarse de otra manera, diciendo cosas que antes quedaban en el tintero, que desea abrirse paso en medio de una estereotipia que ya se había convertido en chabacanería.

Alias Gardelito, de Murúa, ya es Buenos Aires. Esta afirmación importa mucho, marca un rumbo distinto. Importa más de lo que se pueda medir en un primer intento de valorar las cosas argentinas. Es una parte de Buenos Aires, aclaremos, pero en verdad que ese mismo Buenos Aires fue visto por el otro cine, el cine que desde ahora ya es definitivamente celuloide muerto. Esto es fácilmente comprobable ahora que podemos ver el otro cine por medio de la televisión. La comparación es evidente y surge sola. El Dr. Sussini tiene razón pero a la inversa. Todo lo bueno de nuestro cine de aquella época (*Prisioneros de la tierra, Tres hombres del río, Viento Norte*, alguna película de Saslavsky) es bueno porque en cierta medida se acercan y prefiguran el *Alias Gardelito* de Murúa y otras expresiones de Kohon y Nilsson.

En *Shunko* Murúa apuntaba hacia una realización que se frustró por causas que no es del caso analizar en esta nota. Pero *Alias Gardelito* ya es una afirmación cabal, honda, madura, de un hombre que no elige temas a la ventura, sino que se identifica antes que nada con él mismo. Creo que es la única manera de llegar a algo coherente y verdadero, no sólo en cine sino en cualquier manifestación que tenga algo que ver con el arte.

Quizás el mérito más fundamental de *Alias Gardelito* sea el de haber dado como nunca la imagen de un Buenos Aires tan local, tan preciso por sus rasgos. Este Buenos Aires de *Alias Gardelito* no es el más fácil de captar y trasladar. Muchos cuentistas y novelistas quisieran para sí esta imagen que Murúa consiguió con tanta fluidez. Es una imagen no sólo veraz, verdadera hasta ser cruel, sin falsos sentimentalismos, que tanto abundaban en el otro cine, y sin embargo llena de intensas notas de humanidad, de emoción, de poesía diríamos, en el intento de plasmar a este Alias Gardelito que es producto de un barrio o de una villa miseria, lo mismo da, y que termina como basura entre basuras. (A propósito, oí que Murúa había copiado a *Cenizas y Diamantes* por el final). Es fatal. Cada vez que se hace algo bueno aquí tiene que ser copia. Es fatal.

Alias Gardelito es un símbolo, pero, aunque parezca contradictorio, es concreto, real, extraído de una parte de la misma ciudad, un símbolo que tantas veces la multitud aclamó sin saber lo que gritaba. Cambiando términos y detalles de la anécdota, ¿no podría ésta, la historia de *Alias Gardelito*, ser la esencia de otras vidas que fueron ídolos de nuestra ciudad? Justo Suárez, Digiovanni, son nombres similares que surgen desde el recuerdo y que podrían encarnar lo que el arrabal arroja contra nosotros como expresión de un medio que da ciertos frutos podridos.

A pesar de que Murúa no deja detalles al azar en la trayectoria de su *Alias Gardelito*, el personaje no aparece explicado: aun en las escenas en que precisamente se lo explica, el personaje surge natural, plásticamente en el decurso del film. Es un mérito de artista. A propósito hay tres escenas fundamentales, ontológicas en la medida de este personaje: la comida con los tutores, la imagen del personaje-niño ayudando a recoger basuras donde finalmente encuentra el juguete que nunca tuvo en su infancia, y, finalmente, la sobreimpresión final en el mismo escenario con que termina la película. Todo esto engarzado con la historia adulta del personaje (donde hay baches, es

cierto, hay lugares comunes, pero que no llegan a romper una hilación y un sentido total de la obra), encuentran en Murúa a un realizador que maneja la imagen, la compaginación, la interpretación, con una madurez de cosas definitivas.

Alberto Argibay es el intérprete exacto de tanto cinismo e introversión. Ya lo habíamos visto en otros films, y esta interpretación no hace más que ratificar a un joven valor de nuestro cine. Medido, sin ampulosidades, dando el clima exacto del hombre que nunca se da porque jamás le dieron nada, llega a trasmitir toda la bajeza de un alma formada en un medio donde la palabra cariño fue reemplazada por falso coraje, falsa hombría.

Nunca habíamos visto un Buenos Aires, repetimos, como lo plasma Murúa en su film: las escenas parcas de la azotea, del inquilinato, del hotel, las calles nocturnas con el horrible gozne de un tranvía, en fin, el deteriorado Buenos Aires que parece haberse eternizado junto a una mentalidad, está dado por Murúa con magistrales pinceladas de quien siente esta ciudad como el mejor de sus hijos.

Gran mérito de esta realización se debe también a la excelente fotografía de Oscar Melli, a la música de Waldo de los Ríos, a la interpretación acertada de Tonia Carreño, Virginia Lago y, en especial, de Raúl Parini.

El film, basado en la obra homónima de Bernardo Kordon, fue convertido en guión cinematográfico gracias a la habilidad y soltura de Augusto Roa Bastos y Solly.

VALENTÍN FERNANDO

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El Puente sobre el Río Zhepa es considerada como una de las composiciones más logradas del autor yugoeslavo Ivo Andric, a quien se le otorgó el Premio Nobel de Literatura correspondiente a 1961. J. P. Snow, es un novelista y hombre de ciencia británico, cuya obra tiene gran resonancia en la actualidad porque plantea el divorcio entre la mentalidad científica y la humanística. Carlos Viola Soto, que presenta y traduce los poemas de Ezra Pound, nació en Corrientes en 1922 y ha publicado dos volúmenes de poemas. Octavio Paz —uno de los más destacados hombres de letras mexicanos—, continúa en el ensayo que se publica en este número con las consideraciones sobre el sexo y el amor que inició en el número 268. Magdalena Harriague, joven poeta argentina, acaba de publicar su cuarto libro: *Criaturas en los Siglos*. Oscar Hermes Villordo —poeta y narrador— nació en el Chaco en 1928. En 1953 obtuvo el Primer Premio del Certamen Francisco Isernia, del Ateneo Popular de la Boca con su libro *Poemas de la calle*. Ivonne Bordelois nació en Buenos Aires. Actualmente becada en la Sorbona, acaba de completar un curso sobre Literatura Contemporánea y tiene en preparación un trabajo sobre estilística para presentar a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Arthur ADAMOV, *Teatro* (Losada, Bs. As., 1961); Clemente AIRO, *La ciudad y el viento* (Ed. Iqueima, Bogotá, 1961); Elvira AMADO, *Preñez* (Ed. Cedro azul, Bs. As., 1961); Homero ARIDJIS, *La tumba de Filidor* (La palabra, México, 1961); Sholem ASCH, *El judío de los salmos* (Fabril, Bs. As., 1961); Xavier ABRIL, *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé; Vigencia de Vallejo* (Cuadernos del Sur, Univ. Nac. del Sur, Bahía Blanca, 1960); B. T., *Ambiente de los escritores en México* (México, 1960); Diego BARACCHINI, *La boca sobre el mármol* (Tirso, Bs. As., 1960); Abelardo CASTILLO, *El otro Judas* (El Escarabajo de oro, Bs. As., 1961); José Julio CASTRO, *Citas y frases célebres* (Fabril, Bs. As., 1961); Raúl H. CASTAGNINO, *Biografía del libro* (Nova, Bs. As., 1961; Jorge Luis CASSANI y A. J. PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, *Del epos a la historia científica* (Nova, Bs. As., 1961); Antonio CAMARERO, *Estética del color en la lengua latina* (Cuadernos del Sur, Univ. Nac. del Sur, Bahía Blanca, 1961); Hans CAROSSA, *El pensamiento vivo de Goethe* (Losada, Bs. As., 1961); Milovan DJILAS, *La nueva clase* (Sudamericana, Bs. As., 1961); Juan Carlos DISTÉFANO, *Quinteto para piano y sangre* (Ed. de las Américas, Bs. As., 1961); Federico A. DAUS, *Qué es la Geografía* (Columba, Bs. As., 1961); Julia Helena DURAÑONA, *Octubre innumerable* (Huemul, Bs. As., 1961); Anatole FRANCE, *El señor Bergeret en París* (Fabril, Bs. As., 1961); Norberto FOLINO, *Gouchon Cané* (Colección Toquichen, Bs. As., 1961); Hellen FERRO, *No hay burlas con el Señor* (Goyanarte, Bs. As., 1961); Roberto GARCÍA PINTO, *Autores y personajes* (Cuadernos de Humanitas, Univ. Nac. de Tucumán, 1961); José GUERRA FLORES, *Divagaciones de un solitario* (La Habana, 1961); Ricardo GULLON, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (Ed. de la Torre, Puerto Rico, 1961); Luis de GONGORA, *Antología* (Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1961); Romain GARY, *La promesa del alba* (Sudamericana, Bs. As., 1961); Jan de HARTOG, *El camino en espiral* (Kraft, Bs. As., 1961); S. HUNDIN, *Las sociedades secretas* (Eudeba, Bs. As., 1961); Eugene IONESCO, *Teatro* (*Losada*, Bs. As., 1961); Eduardo JONQUIERES, *Por cuenta y riesgo.* (Mundonuevo, Bs. As., 1961); Omar KHAYYAM, *Las Rubaiatas*, versión de Christovam de CAMARGO (Losada, Bs. As., 1961); Hans KADES, *San Salvatore* (Emecé, Bs. As., 1961); Jorgelina LOUBET, *La breve curva* (Losada, Bs. As., 1961); Gabriel MIRÓ, *Figuras de Bethlem* (Losada, Bs. As., 1961); Miguel MENASSA, Martín MICHARVERGAS, José PERONI, Gianni SICARDI, *Poesía Junta* (Ed. Aldabón, Bs. As., 1961); Juan José MANAUTA, *Cuentos para la dueña dolorida* (Losada, Bs. As., 1961); María Esther de MIGUEL, *La hora undécima* (Emecé, Bs. As., 1961); Jorge MILLAS, *Ensayos sobre la historia espiritual de Occidente* (Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1960); Francisco MAFFEI, *En busca de una expresión argentina* (Cuadernos del Sur, Univ. Nac. del Sur, Bahía Blanca, 1960); José Ramón MEDINA, *Memorias y elegías* (Ed. Arte, Caracas, 1960); Elio Otiniano MAURICCI, *Plenitud del ser* (Ed. Universitaria, Trujillo, Perú, 1958); Luis OYARZAN, *Diario de Oriente* (Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1960); Antoine PINAY, *El comunismo frente al liberalismo* (Foro de la Libre Empresa, Bs. As., 1961); Federico PELTZER, *Con muerte y con niños* (Emecé, Buenos Aires, 1961); Luis REISSIG, *Educación y desarrollo económico* (Losada, Bs. As., 1961); Ramón Emilio REYES, *El testimonio* (Arquero, Ciudad Trujillo, R. D., 1961); N. RODRÍGUEZ DEL BUSTO, *Conferencias* (San Miguel de Tucumán, 1961); J. J. ROUSSEAU, *El contrato social* (Fabril, Bs. As., 1961); Armando

RIGOBELLO, *Camus* (Columba, Bs. As., 1961; Edmée de la ROCHEFOUCAULD, *Paul Valéry* (Columba, Bs. As., 1961); Mouni SADHU, *Técnica de la concentración* (Fabril, Bs., As., 1961); William SHAND, *The Sad Essence* (Bs. As., 1961); Roque Esteban SCARPA, *Thomas Mann* (Ed. del Centro de Investigaciones de Literatura comparada, Univ. de Chile, Santiago, 1961); Milton STEINBERG, *Como una hoja al viento* (Ed. Israel, Bs. As., 1961); Graciela de SOLA, *El rostro* (Cuadernos Julio Herrera y Ressig, Montevideo, 1961); Sebastián SALAZAR BONDY, *Teatro* (Losada, Bs. As., 1961); Pierre-Aimé TOUCHARD, *Apología del teatro* (Fabril, Bs. As., 1961); Guillermo de TORRE, *Escalas en la América Hispánica* (Perrot, Bs. As., 1961); Leonidas de VEDIA, *La poesía del Simbolismo* (Kraft, Bs. As., 1961); José Luis VITTORI, *Las fuerzas opuestas* (Fondo editorial de la Municipalidad de Santa Fe, 1961); VARIOS AUTORES, *Un cambio de esperanza* (Testimonios y hechos compilados por Gabriel MARCEL, (Kraft, Bs. As., 1961); Saúl YURKIEVICH, *Volanda. Linde. Cumbre* (Altamar, Bs. As., 1961).

ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1961. NÚMEROS 268 A 273

ALBERTELLI, PEDRO: *La Chilena*, de Martín A. Noel, núm. 272, pág. 112.
ALBORNOZ, AURORA DE: *Para unas obras completas de Antonio Machado*, núm. 272, pág. 69.
ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: Papeles: *El cazador; Economía; Respeto; El barco; Amok; El desterrado*, núm. 268, pág. 118 * Idem: *Patriotismo y nacionalismo; Occidente; Atomismo poético*, núm. 269, pág. 64 * Idem: *Novelistas comprometidos; El pasado irrevocable; Clásicos; El Poema del Cid; La imaginación del crítico; El tema de la obra; Educación de las masas*, núm. 271, pág. 69.
AYALA, FRANCISCO: *Baile de máscaras*, núm. 273, pág. 60.
AXELOS, KOSTAS: *Heidegger y el problema de la Filosofía*, núm. 269, pág. 4.
BACHMANN, INGEBORG: *Salmo*, núm. 273, pág. 60.
BARYLKO, JAIME: *Las transformaciones del hombre*, de Lewis Mumford, núm. 273, pág. 60.
BASTOS, MARÍA LUISA: *Uno*, de Elvira Orphée, núm. 272, pág. 107.
BELLOW, SAÚL: *"Distracciones" de un novelista*, núm. 268, pág. 91.
BIOY CASARES, ADOLFO: *Un león en el bosque de Palermo*, núm. 268, pág. 91.
BORDELOIS, IVONNE: *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos; *El último piso*, de Jorge Masciágioli, núm. 268, pág. 131.
BORGES, JORGE LUIS: *Lucas XXIII*, núm. 268, pág. 69 * *El nacionalismo de Tagore*, núm. 270, pág. 60 * *Sarmiento*, núm. 273, pág. 1.
BURGHI, HILDA: *Crónica florida del mestizaje de las Indias*, de Alberto M. Salas, núm. 273, pág. 58.
CAILLOIS, ROGER: *Sur*, núm. 268, pág. 7; *Juego y civilización*, pág. 60.
CAMPO, CRISTINA: *Atención y poesía*, núm. 271, pág. 38.
CANAL-FEIJOO, BERNARDO: *La vida blanca*, de Eduardo Mallea, núm. 269, pág. 68.
CAPELLO, JORGE: *Justificación; Elegía discreta*, núm. 272, pág. 60.
CARELLA, TULIO: *Libro del Cielo y del Infierno*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, núm. 271, pág. 83.
CIARLO, HÉCTOR OSCAR: *Amor y conocimiento*, de Max Scheler; *De Lao-Tsé a Sartre*, de Gerhard Kropp; *Psicología profunda y nueva ética*, de Erich Neumann, núm. 269, pág. 81 * *Sobre el Humanismo*, de Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger, núm. 271, pág. 73; *La muerte de Sócrates*, de Romano Guardini, pág. 80 * *Automatismo y progreso social*, de Samuel Lilley, núm. 272, pág. 99 * *La clepsidra*, de Michele Federico Sciacca, núm. 273, pág. 53.
CÓCARO, NICOLÁS: *Oración para Boris Pasternak*, núm. 269, pág. 41.
COLDAROLI, CARLOS: *La dolce vita*, núm. 268, pág. 141.
CONNOLLY, CYRIL: *Más allá de las creencias*, núm. 271, pág. 23.
CORSO, GREGORY: *Pero yo no necesito bondad*, núm. 271, pág. 56.
CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL: *Cancionero tradicional argentino*, recopilación de H. Jorge Becco, núm. 273, pág. 69.
CRUZ, JORGE: *Teatro*, de John M. Synge; *El amor en la tierra*, de Osval-

do Rossler, núm. 271, pág. 91; *Dos comedias con castillo*, pág. 96 * *Fin de partida*, de Samuel Beckett; *El cartero del rey*, de Tagore; el *Rinocéros*, de Barrault, núm. 272, pág. 81; *Nekrassov; Lavinia entre los condenados*, núm. 273, pág. 88.

CHACEL, ROSA: *Esven*, de Arturo Jacinto Álvarez, núm. 273, pág. 65.

DENEVI, MARCO: *Las abejas de bronce*, núm. 269, pág. 11.

DÍAZ DE CÉSPEDES, IGNACIO: *Los vagabundos del Dharma*, de Jack Kerouac, núm. 273, pág. 62.

DURRELL, LAWRENCE: *El cuaderno negro*, núm. 272, pág. 1.

ELIZALDE, LUIS DE: *El escritor y el desierto*, núm. 273, pág. 45.

ELMHIRST, LEONARD K.: *Visita de Tagore a la Argentina*, núm. 270, pág. 39.

ETIEMBLE: *Aragon y Claudel*, núm. 273, pág. 3.

FERLINGHETTI, LAWRENCE: *No mucho después*, núm. 271, pág. 55.

FERNANDO, VALENTÍN: *Muñeca, Ángel*, núm. 269, pág. 28 * *La aventura*, de Antonioni, núm. 271, pág. 94 * *Diario de un cura rural*, de Robert Bresson, núm. 272, pág. 80 * *El paso del Rhin*, de Cayatte; *La mano en la trampa*, de Torre Nilsson, núm. 273, pág. 90.

FOIX, JUAN CARLOS: *Lo corporal en Kafka*, núm. 269, pág. 19.

GARCÍA PINTO, ROBERTO: *Escatología de Facundo*, núm. 269, pág. 32 * *Múltiple retrato de Bolívar*, núm. 272, pág. 73.

GIANNUZZI, JOAQUÍN O.: *Amor como un espejo*, de Gladys Burci; *Vacío para cuerdas*, de Luisa Pasamanik; 13 Poetas (4º Certamen de Poesía René Bastianini); núm. 271, pág. 93 * *Umbral de horizonte*, de Antonio Requeni, núm. 272, pág. 115; *Dulcísima aventura*, de Carlos F. Grieben, pág. 116.

GIRRI, ALBERTO: *Elegías italianas*, núm. 268, pág. 75 * *Dos poetas beatniks*, núm. 271, pág. 50.

GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO: *Problemas de nuestra época. Crónica argelina*, de Albert Camus; *El chamamismo*, de Mircea Eliade, núm. 268, pág. 120 * *El hombre y la vida*, de Jean Rostand, núm. 269, pág. 79 * *La poesía de Tagore*, núm. 270, pág. 56 * *Pintura y sociedad*, de Pierre Francastel, núm. 271, pág. 77 * *La prisionera*, de Joyce Cary, núm. 272, pág. 109; *Poemas*, de Henri Michaux, pág. 113.

GÓMEZ, ALBINO A.: *Mis tardes para ti*, núm. 269, pág. 43.

GREENE, GRAHAM: *Un caso perdido*, núm. 268, pág. 75.

GRIEBEN, CARLOS F.: *Esquema de Ingeborg Bachmann*, núm. 273, pág. 21.

GUERRE, PIERRE: *En la alta casa junto al mar. Encuentro con Saint-John Perse*, núm. 268, pág. 18.

GULLON, RICARDO: *Machado comentado por Mairena*, núm. 272, pág. 62.

HFRNÁNDEZ, JUAN JOSÉ: *El ahijado*, núm. 268, pág. 98.

JASPERS, KARL: *Conocimiento y voluntad en la política actual*, núm. 271, pág. 1.

JURADO, ALICIA: *Cartomancia y poesía*, de Jaime Rest, núm. 271, pág. 82; *Último puerto*, de Antonio Gilabert, pág. 85 * *El tiro de gracia*, de Marguerite Yourcenar, núm. 272, pág. 106.

KABRI, HUMAYUN: *Hacia el hombre universal*, núm. 270, pág. 10.

KROON, EDITH BEATRIZ DE: *Obras completas*, t. III, de Arturo Orgaz, núm. 272, pág. 97 * *Nuestra Psiquiatría*, de Gregorio Bermann, núm. 273, pág. 55.

LANCELOTTI, MARIO A.: *Obras completas*, de Franz Kafka, núm. 268,

pág. 127 * *Un verde paraíso,* de Marcos Victoria, núm. 271, pág. 86 * *Antropología negativa,* de Elémire Zolla, núm. 272, pág. 94 * *Observaciones sobre Molloy,* núm. 273, pág. 50; *Esencia y formas de lo trágico,* de Karl Jaspers, pág. 52.

MAGRINI, CÉSAR: *Un amor en Roma,* de Ercole Patti, núm. 269, pág. 92 * *Tagore en las barrancas de San Isidro,* de Victoria Ocampo, núm. 272, pág. 100; *Pasaje Milán Nº 15,* de Michel Butor, pág. 102 * *Borburatá,* de Ramón Díaz Sánchez, núm. 273, pág. 68; *Vengo a dar testimonio,* de César Rosales; *La semilla muerta,* de Ana Gándara; *Quaderni Italiani di Buenos Aires,* publicados bajo la dirección de Umberto Cianciolo, núm. 273, pág. 76 y sig.

MALLEA, EDUARDO: *Mutaciones,* núm. 268, pág. 70.

MASSON, JEFF: *Entrevista a Jean-Louis Barrault,* núm. 272, pág. 84.

MASTRONARDI, CARLOS: *El forastero,* núm. 268, pág. 70.

MILLER, HENRY: *Homenaje a Blaise Cendrars,* núm. 272, pág. 41.

MOLINA, ENRIQUE: *Hermano vagabundo muerto,* núm. 273, pág. 41.

MURENA, H. A.: *La mala vida,* núm. 269, pág. 100 * *Quién sabe; El poema perdido; Arpegios de un atardecer de invierno,* núm. 271, pág. 35 * *Historia de algo que ocultamos,* núm. 273, pág. 26.

NABOKOV, VLADIMIR: *Escenas de la vida de un monstruo doble,* núm. 271, pág. 42.

OCAMPO, SILVINA: *Acto de contrición,* núm. 268, pág. 71 * *Yo,* núm. 272, pág. 47.

OCAMPO, VICTORIA: *A los lectores de SUR,* núm. 268, pág. 1 * *Cronología de Rabindranath Tagore,* núm. 270, pág. 1; *Tagore en las barrancas de San Isidro,* pág. 62; *Desacuerdos (A propósito de St. John Perse y de una ardilla),* pág. 93 * *Una calle de Punta chica se llama Tagore,* núm. 271, pág. 63 * *Saludo a Borges,* núm. 272, pág. 76.

OROZCO, OLGA: *Para hacer un talismán,* núm. 272, pág. 58.

PAITA, JORGE A.: *Duros son y desiertos los días de este invierno; La otra mano;* núm. 268, pág. 76.

PAPAIOANNOU, KOSTAS: *La Historia ante el tribunal,* núm. 272, pág. 22.

PARPAGNOLI, HUGO: *Los obreros de la undécima hora,* núm. 268, pág. 134 * *Crítica optimista; Quince años de perceptismo,* núm. 272, pág. 89 * *Artistas jóvenes en la exposición Di Tella,* núm. 273, pág. 85.

PAZ, OCTAVIO: *Corriente alterna; Lo impensable,* núm. 268, pág. 107.

PELLICER, CARLOS: *He olvidado mi nombre,* núm. 272, pág. 38.

PORCHIA, ANTONIO: *Voces,* núm. 268, pág. 78.

REST, JAIME: *Unamuno and English Literature,* de Peter G. Earle, núm. 273, pág. 57; *Flashback: Los maestros de antes, hoy,* pág. 82.

ROLAND, ALFREDO E.: *¿A dónde va la Pintura?,* núm. 269, pág. 93 * *Arte y expresión,* núm. 273, pág. 84.

RUMBOLD, RICHARD: *En busca del ritmo universal. Una experiencia personal del budismo Zen,* núm. 269, pág. 44.

SABATO, ERNESTO: *La deidad,* núm. 268, pág. 79 * *Renuncia al Comité de Colaboración,* núm. 271, pág. 97.

SAINT-JOHN PERSE: *Invocación,* núm. 268, pág. 8 * *El poeta en nuestro mundo,* núm. 269, pág. 1.

SAINZ, GUSTAVO: *Un poeta mexicano,* núm. 272, pág. 37.

SCHULTZ DE MANTOVANI, FRYDA: *El algarrobo de Victoria Ocampo,* núm.

269, pág. 62 * *El Maestro-Poeta,* núm. 270, pág. 83 * *En un mundo de fugitivos,* de Carmen Conde, núm. 273, pág. 72.

SCHOO, ERNESTO: *El ascensor y otros cuentos,* de Mario A. Lancelotti, núm. 269, pág. 87.

SUR: *Índice general del año 1960,* núm. 268, pág. 149. Números especiales: *Trigésimo aniversario,* núm. 268 * *Centenario de Rabindranath Tagore,* núm. 270 * *Adhesión a la protesta de los intelectuales españoles por la censura,* inserta en el núm. 269 * *Premio Internacional de los Editores a Jorge Luis Borges y Samuel Beckett,* núm. 271, pág. 58; *Repercusión exterior del trigésimo aniversario,* pág. 59; *Centenario de Tagore,* pág. 64 * *Amigos del Arte de Montevideo cumplió treinta años,* núm. 272, pág. 119.

TAGORE, RABINDRANATH: *La escuela del poeta,* núm. 270, pág. 53; *El amaestramiento del loro,* pág. 56 * *Mi pintura,* núm. 271, pág. 62.

TORRE, GUILLERMO DE: *Aspectos de Ortega y Gasset,* núm. 271, pág. 64.

VERA OCAMPO, RAÚL: *Yemas de coco y otros cuentos,* de Antonio Ortega, núm. 269, pag. 91 * *Relato del sobreviviente,* de César Magrini, núm. 272, pág. 118.

VILLARINO, MARÍA DE: *Presente de agonías,* núm. 269, pág. 49.

VILLORDO, OSCAR HERMES: *Atá el hilo y comenzá de nuevo,* de Javier Villafañe, núm. 272, pág. 117 * *Poesía precolombina,* selección de Miguel Ángel Asturias, núm. 273, pág. 72; *Cancionero de Samborombom,* de Enrique Azcoaga, pág. 75.

VIOLA SOTO, CARLOS: *Ernest Hemingway: Las muertes sucesivas de Achab,* núm. 273, pág. 46.

ZARAGOZA, CELIA: *Para vivir aquí,* de Juan Goytisolo, núm. 269, pág. 89 * *La espina,* de Alejandro Carrión, núm. 271, pág. 88 * *El sol que declina,* de Osamu Dazai, núm. 272, pág. 103.

ÍNDICE

PÁG.

El puente sobre el río Zhepa, por Ivo Andric 1
Las dos culturas y la Revolución científica, por J. P. Snow 9
Verse as Speech and Verse as Song, por Carlos Viola Soto 25
La tumba de Akr Caar; Figura de danza, por Ezra Pound 26
Corriente alterna, por Octavio Paz 34
Exilio; Desde el limbo, por Magdalena Harriague 47
La isla, por Oscar Hermes Villordo 49
Queneau: El drama del lenguaje, por Ivonne Bordelois 53

CRÓNICAS

Homenaje a James Joyce, por Joseph Prescott 54
Lectura de 'La sinrazón', por Carlos Albarracín Sarmiento 59

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Mario A. Lancelotti: *Crisis de la Metafísica,* de Max Müller 64
Raúl Vera Ocampo: *Los martinfierristas,* de Eduardo González Lanuza .. 66
Héctor Oscar Ciarlo: *Comentario,* de Ramón Xirau 69
Edith B. de Kroon: *Muerte y renacimiento de la Psicología,* de Ira Progoff 71
H. O. C.: *¿Adónde va el trabajo humano?,* de Georges Friedmann 72
R. V. O.: *Sociología,* de Emile Durkheim 75
Hilda Burghi: *Filosofía de la Historia e Historiografía,* de Angel Castellan 77
H. B.: *Historia de la Música en la Argentina,* de Vicente Gesualdo 79
Carlos Arcidiácono: *Muchachos de la calle,* de Pier Paolo Pasolini 80
M. A. L.: *La hermosa vida,* de Jorge Capello 82
Patrick O. Dudgeon: *La cárcel y los hierros,* de Ailcia Jurado 84
Nélida Salvador: *No hay burlas con el Señor,* de Hellén Ferro 86
C. A.: *La hora undécima,* de María Esther de Miguel 88
O. H. V.: *Baltasar,* de Helena Muñoz Larreta 88
R. V. O.: *Huésped de mi tiempo,* de Claribel Alegría 91
O. H. V.: *Segunda danza,* de Abelardo Vázquez 93
Celia Zaragoza: *Carmina,* Colección de Poesía, dirigida por la Sra. Maffei 94

ARTES PLÁSTICAS

La otra Figuración, por Hugo Parpagnoli 96

TEATRO

Teatro en Londres: Osborne y Huxley, por Alicia Jurado 99
Retrato de una familia; La advertencia de Herr Biedermann, por Jorge Cruz 100

CINE

Alias Gardelito, de Lautaro Murúa, por Valentín Fernando 103

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 105

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 106

ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1961 108

LA TORRE

UN VALIOSO INSTRUMENTO DE CULTURA AL SERVICIO DEL MAGISTERIO PUERTORRIQUEÑO

REVISTA PEDAGOGIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
PUBLICACION SEMESTRAL

La EDITORIAL UNIVERSITARIA desea anunciar a estudiantes, profesores y público en general que tiene para la distribución la revista PEDAGOGIA del Colegio de Pedagogía de la Universidad de Puerto Rico.

Esta es una publicación semestral cada uno de cuyos números contiene más de 125 páginas, con abundantes colaboraciones de escritores puertorriqueños y extranjeros.

El precio de suscripción es de 1 dólar al año. Además las personas que interesen los números publicados hasta 1960, pueden obtenerlos por la módica suma de $ 2.-.

SI DESEA RECIBIR ESTA MAGNIFICA REVISTA
LLENE EL SIGUIENTE CUPON Y DEVUELVALO A:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico

Incluyo $ 1.- en pago de mi suscripción a la revista PEDAGOGIA.
Incluyo $ 2.- para que me envíen todos los números publicados hasta el año 1960.

Dirección:

.....

.....

CUADERNOS

POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

NUMERO 53 - OCTUBRE DE 1961

SUMARIO

Jorge Mañach ha muerto:	"Cuadernos"
América Latina frente a su destino:	I. I.
Latinoamérica y su política internacional:	Francisco Pares
Panorama político en 1961:	Juan Bosch
Poemas:	Francisco Salazar Martínez
¿Una nueva generación frustrada?:	Edmundo E. Eichelbaum
Una unidad panamericana en la encrucijada:	Mario Llerena
Comunismo y castrismo:	Víctor Alba
Dos orquídeas (Cuento):	Renato Ozores
Desarrollo económico y estabilidad monetaria:	Raúl Prebisch
La reforma agraria:	Oscar Delgado
La industrialización necesaria:	Arturo Aldunate Phillips
Poema:	Augusto Lunel
Las Américas y sus abismos:	Germán Arciniegas
Estados Unidos y América Latina:	Frank Tannenbaum
Relaciones hemisféricas y política interior:	K. H. Silvert
Poema:	Alejandra Pizarnik
La filosofía en nuestro continente:	Francisco Romero
Las universidades:	Luis Alberto Sánchez
La medicina en Hispanoamérica:	Carlos Martínez Durán
Ceremonia (Cuento):	Elvira Orphée

BELLAS ARTES

El arte latinoamericano:	Romualdo Brughetti
Hacia una conjetura en el porvenir del teatro:	Hilda Torres-Varela
América Latina vista a través de su cine:	Roger Bastide
Poema:	Reyna Rivas

LETRAS

Ser y no ser de nuestra cultura:	H. A. Murena
La última literatura hispanoamericana:	José Durand
Aportación al cuento:	Antonio de Undurraga
El ensayo y algunos ensayistas de América:	Guillermo de Torre

VARIOS

La información pública y la democracia:	Alberto Baeza Flores
Lo hispanoamericano en las letras francesas:	Jacinto Luis Guereña

NUESTROS COLABORADORES

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

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

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

VAMPIROS

UNA ANTOLOGIA DE LOS
MAESTROS DEL GENERO

UN CASO ACTUAL: EL VAMPIRO DE LONDRES

Confesión antes de ser ahorcado, por John Haigh

LOS VAMPIROS ESTAN AQUI

Carta de un hombre honestísimo e instruido a fondo, a propósito de vampiros, Anónimo.
Vampiros de Hungría y alrededores, por Agustín Calmet
No perdura, por Voltaire
El vampiro en el convento (Carta a una señora polaca muerta hace poco), por Luis Antoine de Caraccioli
Los vampiros a la luz de la ciencia, por Próspero Lambertini
Informe médico sobre los vampiros, por Gerard van Swieten
La culpa es de los sacerdotes, por Papa Benedicto XIV

INTERMEZZO

La novia de Corinto, por Wolfgang Goethe

EL AMOR A LOS VAMPIROS

Vampirismo, por E. T. A. Hoffmann
El Vampiro bondadoso, por Charles Nodier
La macabra amante, por Théophile Gautier
La hermosa vampirizada, por Alexandre Dumas
¿Qué era?, por Fritz James O'Brien
Lokis, por Prosper Mérimée
Tu amigo vampiro, por Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont)
Carmilla, por Sheridan Le Fanu
Porque la sangre es vida, por F. Marion Crawford
Un vampiro, por Luigi Capuana
El Conde Magnus, por Montague Rhodes James
La señora Amworth, por Edward Frederik Benson
El vampiro pasivo, de Ghérazim Luca
Vampiro con medias mangas, por Thomas Narcejac

EL ODIO A LOS VAMPIROS

Honor de vampiro o Historia contada la nonocuadragésima noche al sultán Balbars por el sexto capitán de policía
El vampiro bailarín, por Afanasiev
La ciudad vampira o la desdicha de escribir historias de terror, por Paul Féval
El hebreo que leía historias de vampiros, por Guillaume Apollinaire

NOTAS

ULTIMA PUBLICACION DE LA

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

ana
GANDARA

LA SEMILLA MUERTA

POEMAS QUE POR LA VIA DE UNA SERENIDAD Y CLARIDAD CASI EXTRATERRENAS ALCANZAN LOS IDEALES QUE LA POESIA MODERNA PERSIGUE.

SUR

BIBLIOTECA NACIONAL

Sr. Administrador
REVISTA SUR
!ndependencia 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 ochenta pesos m/n.** / **Seis dólares U.S.** 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 de que las personas que Vd. señala se suscriban a SUR, oportunamente se lo haríamos conocer: tendrá Vd. así la satisfacción de haber colaborado en una obra de cultura que no tiene propósitos de lucro.

¿No pensó en una SUSCRIPCION POR UN AÑO a SUR como OBSEQUIO? Se lo sugerimos como un regalo de buen gusto, útil y económico.

Este número 274
de SUR se terminó de imprimir el
día 18 de diciembre 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 RODRÍGUEZ

Libros en Español e Inglés
Textos en Inglés
Revistas Extranjeras

Suscripciones

SARMIENTO 871

35-8125/26

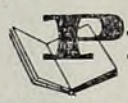
NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANCAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

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 13.777
T. E. 792 - 9966 - Martínez

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

PINTORES ARGENTINOS Y EXTRANJEROS

MAIPÚ 962 T. E. 31 - 2527 — BUENOS AIRES
BARATA RIBEIRO 578 — COPACABANA — RIO DE JANEIRO

GALERIA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 — T. E. 31 - 0225

GALERIAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

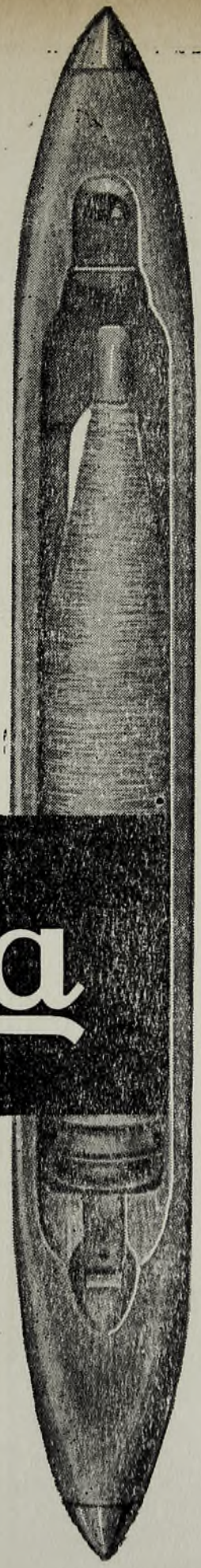
FLORIDA 760

RIOBOO

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948 — Tel. 32 - 2544

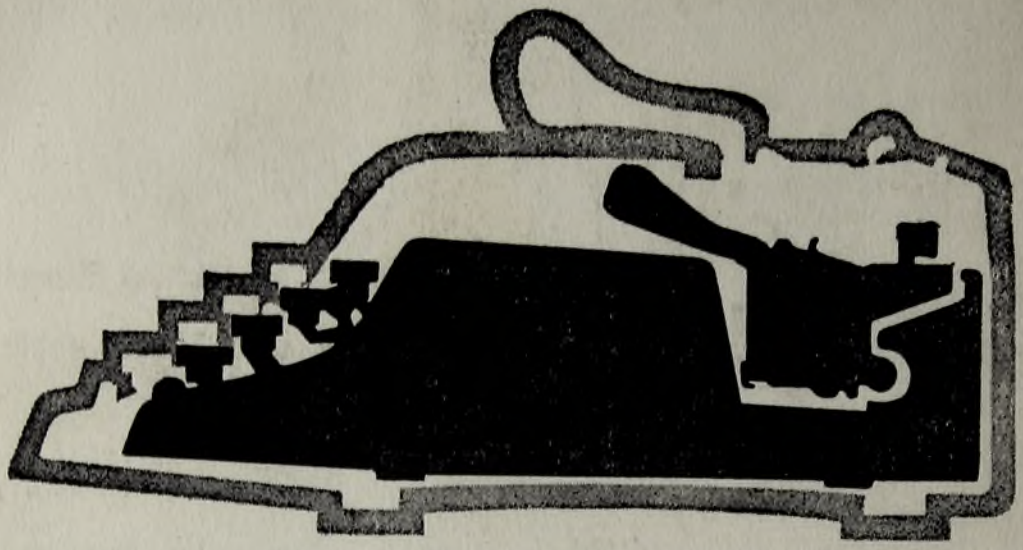
Cada minuto de cada día, para cada argentino



Grafa

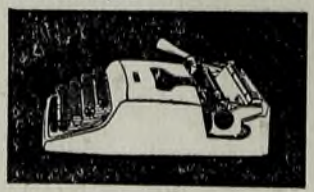
teje calidad

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.

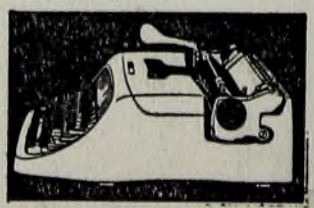


Lettera 22
Studio 44

La **Lettera 22** da calidad a toda carta que lleve su firma. Es el complemento natural de una habitación moderna: porque, si en la oficina escribir a máquina es un deber, en casa, hoy, ya tiene que constituir un deber de cortesía. Las cartas personales, los escritos privados, las copias de documentos adquirirán orden y calidad con esta portátil discreta, ligera, manejable por la mano menos experta.



Aunque su lugar de trabajo no sea un despacho ni Ud. un mecanógrafo profesional, puede tener la necesidad de escribir mucho, y por lo tanto la necesidad -también- de poseer una máquina de escribir segura y fuerte, con capacidad para numerosas copias, para cualquier ocasión o trabajo... Olivetti ha reunido en la **Studio 44** todas las cualidades de sus máquinas para despacho que las oficinas de todo el mundo ya han adoptado hace muchos años, otorgándole una forma que se adapta al ambiente de su casa y de su gabinete privado.



olivetti

Olivetti Argentina S. A.

Buenos Aires - San Martín 550

H0008072

S1CJ.15.1.