

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JACQUES BARZUN

GIORGIO DE
SANTILLANA

CÉSAR MAGRINI
MALCOLM LOWRY

CRISTINA CAMPO

SARA GALLARDO

EDUARDO GONZÁLEZ
LANUZA

NORBERTO SILVETTI
PAZ

CARLOS VIOLA SOTO

El Romanticismo en la actualidad.

Luces y sombras en la Filosofía de la ciencia.

La ciudad métrica de Lowry.

Una línea fugitiva; Peán o coriambo imperfecto; Alguna espada por mí.

In medio Coeli.

Pantalones azules.

Carta a quién sabe quién.

Nietzsche en los infiernos.

El amante

CRÓNICAS Y NOTAS

Valborg Anderson: Mis estudiantes llevan máscara ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Juan Adolfo Vázquez, Eugenio Guasta, Ezequiel de Olaso, Ana O'Neill, Oscar Hermes Villordo, Alicia Jurado, María Scuderi, C. M., Raúl Vera Ocampo y E. G. L. ● TEATRO: Dos opiniones sobre "Canciones para mirar", de María Elena Walsh por Eduardo González Lanuza y Victoria Ocampo; Singularidad de "El tango del ángel", por Jorge Cruz ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

277

JULIO Y AGOSTO DE 1962

BUENOS AIRES

CORREO
ARGENTINO

SUC. 20 (E)

TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

Redacción

TUCUMÁN 685 - 2º piso D

T. E. 31-8220

Administración

INDEPENDENCIA 802

T. E. 23-9603

BUENOS AIRES

Secretaría de la Dirección

MARIA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET	EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
ADOLFO BIOY CASARES	RAIMUNDO LIDA
ALBERTO LUIS BIXIO	EDUARDO MALLEA
JORGE LUIS BORGES	EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
CARLOS ALBERTO ERRO	H. A. MURENA
WALDO FRANK	SILVINA OCAMPO
ALBERTO GIRRI	MARÍA ROSA OLIVER
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO	ENRIQUE PEZZONI
GUILLERMO DE TORRE	FRANCISCO ROMERO

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto \$ 40.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:

Anual \$ 180.—

Número suelto: \$ 40.—

Otros países:

Anual 6 dólares

Número suelto: U\$S 1.—

BIBLIOTECA NACIONAL

FECHA - 7 OCT 1998

COLECC Nº 522

FRIEDRICH

DÜRRENMATT



H0008075

BIBLIOTECA NACIONAL

COMPRA

Proveedor: ALBERTO

total

CASARES Precio \$12.000

- 7 OCT 1998

Fecha

S1CJ.15.1.1

49

Cuatro Piezas

En diversos campos literarios se manifiesta el talento de Friedrich Dürrenmatt. Sin embargo, hasta el presente, parece ser el teatro el mundo en el que más felices y sorprendentes han sido los resultados de sus esfuerzos. La Editorial SUR ya ha dado a conocer al público de habla española destacados ejemplos de esa actividad, como *Un ángel en Babilonia* y *Problemas teatrales*, libros que constituyen una suerte de "teoría y práctica" del teatro moderno.

En el presente volumen Dürrenmatt afronta una prueba que, sin traspasar los límites del teatro, es de exigencias más severas. Pues *Stranitzky* y el héroe nacional, *El proceso por la sombra del burro*, *Hércules* y el establo de *Augías* y *La empresa del Vega* constituyen logrados intentos de concentrar la totalidad de la expresión teatral en el campo de los elementos sonoros. Bajo la indicación de que se trata de piezas teatrales para radio, Dürrenmatt manifiesta que ha encarado en el más alto nivel de la cultura ese elemento de comunicación en cierto modo empobrecedor que es la radiotelefonía y que ante él su genio ha respondido con una concepción por así decirlo "musical" de lo dramático.

EDITORIAL SUR S.A.

Independencia 802, Teléfono: 23 - 9603

Buenos Aires

PUBLICACIONES RICORDI

DICCIONARIO DE LA MUSICA

de A. DELLA CORTE-G. M. GATTI

Biografía-Historia-Terminología Musical.

Con un apéndice de

"MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA"

de Néstor R. ORTIZ ODERIGO,

(nueva edición ampliada y revisada)

ACABA DE APARECER

PRÁCTICA DE LA COMPOSICIÓN A DOS VOCES

de Paul HINDEMITH

—un tomo de 189 páginas—

Solicite nuestro Catálogo de
Tratados y Libros de Interés Musical

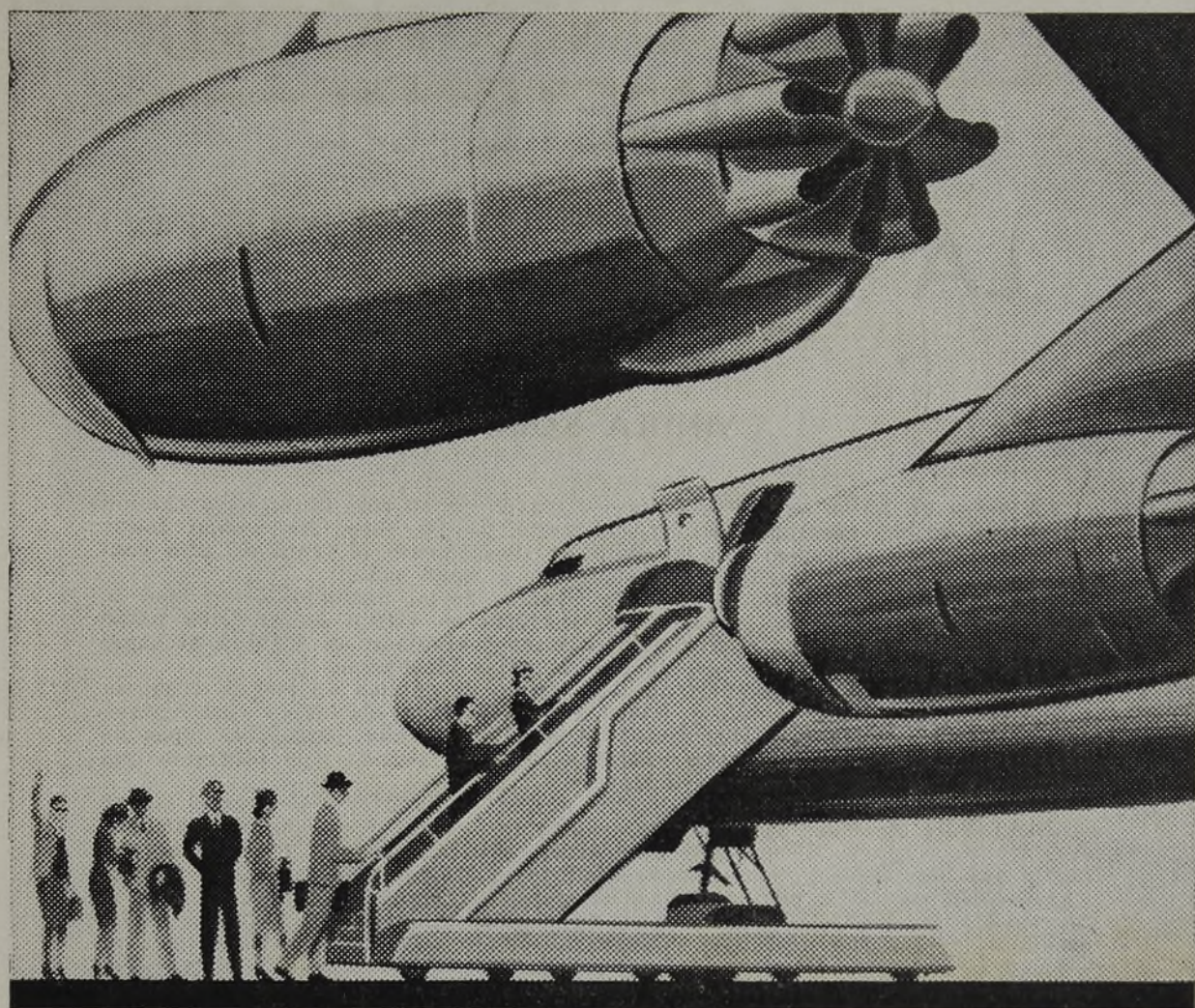
EDICIONES

R
Ricordi

RICORDI AMERICANA S. A.

Cangallo 1558

Buenos Aires



Vuele en JET a los Estados Unidos!...

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

Usted puede aprovechar también, si lo desea, el ventajoso plan "Vuele ahora — pague después".

Consulte a su Agente de Viajes o a:



PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

**Cía. de Aviación Pan American Argentina, S.A.C.F. e I.
Avda. Pte. R. S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111**

EL JINETE DE LA RESIGNACION

por

VINTILA HORIA

A veces un autor se vuelve famoso a través de un solo libro, cuya calidad supera en visible desproporción la del resto de su obra. No suelen faltar entonces quienes sospechen que el éxito es simplemente el fruto de una conjunción feliz de determinadas circunstancias, y nada más.

No es éste, por cierto, el caso de Vintila Horia, exaltado, como bien lo saben nuestros lectores, a la celebridad literaria en virtud de su **Dios nació en el exilio**, laureado con el Premio Goncourt y arrojado en seguida al plano del escándalo por una tempestad de controversias ideológicas.

El jinete de la resignación ha demostrado al público de lengua francesa —como por la presente edición habrá de probarlo al de habla castellana— que en Vintila Horia hay, sin duda, un escritor de alta jerarquía, capaz de expresar en formas de depurada belleza estética, el sentido más profundo que encierra la realidad de nuestro tiempo.

Nos hallamos, en efecto, ante una novela —histórica en el más exacto significado del término— porque situada argumentalmente en épocas pretéritas, nos enfrenta a través de un claro simbolismo, con la situación y peripecias del mundo que hoy, todos y cada uno de nosotros experimentamos en carne propia.

Reviven en estas páginas, días de inquietud para Occidente, cuando el Imperio de la Media Luna, aún en su esplendor, avanzaba sobre Europa, llegaba a las puertas de Viena y ponía en jaque a la cristiandad entera, es decir, a los valores esenciales de nuestro patrimonio cultural. "Los turcos y Venecia —escribe el autor en una breve nota final—, el bosque y Erratino, sólo son símbolos vivientes. El lector debe reconocerlos poniéndolos en el presente".

Y en el presente está asimismo el príncipe Radu-Negru, cuyo fuero íntimo es campo de batalla donde se combaten sin descanso las flaquezas de la carne, el desaliento, el ideal y el heroísmo.

Al pintar la resistencia indomable de la pequeña Velaquia, islote perdido en el mar sangriento de la dominación otomana, el escritor rumano piensa en su lejana patria, oculta hoy a nuestros ojos por la sombra fatídica de otra dominación no menos antioccidental y anticristiana. Y escribe: "Es necesario a menudo, aceptar la perspectiva del exilio para llegar, como Radu-Negru, a la resignación, que en el fondo sólo es un combate tan duro como cualquier otro, más comprometido y más directo, de cuyo fin depende todo lo que todavía hay de humano en el hombre".

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



...Ahora se toma
Pepsi-Cola
Calidad...en cantidad



...pida Pepsi !



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual \$ 320.—

Alsina 840

Buenos Aires

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

THE RIVER PLATE SUPPLY Co. S.A.C.



Moreno 854

Buenos Aires

¿UNA VEJEZ TORTURADA Y TORTURANTE...



...O UNA ANCIANIDAD RADIANTE Y OPTIMISTA?



HACIA UNA VEJEZ JOVEN

LE DARÁ
LA MÁS EXTRAORDINARIA
RESPUESTA.

UN NUEVO GRAN LIBRO DEL DOCTOR MIRA Y LÓPEZ

En esta nueva y magnífica obra, el eminente médico —y una de las grandes figuras de la psicología contemporánea—, nos enseña a dar una bienvenida optimista a "los años del florecimiento interior, como él denomina a la senectud, y a evitar que los convirtamos en "los años secos". Nos enseña asimismo a no temer a la muerte y a aprovechar nuestras potencias creativas en forma acrecentada, al par que nos interna por los bellos y luminosos senderos de la ancianidad, reverso triunfal de la vejez y la decrepitud. ¡Si quiere poseer una verdadera "fuente de juventud", no se pierda este libro apasionante!

Un atractivo volumen de 192 págs. 15 x 21 cm. Encuad. \$ 250

Son obras que a conciencia recomienda

**EDITORIAL
KAPELUSZ**

*Siempre dinámicamente identificada con el anhelo nacional
de expandir la cultura*

OTRAS OBRAS DE ESTE AUTOR

MANUAL DE ORIENTACIÓN PROFESIONAL.

Ofrece útiles ideas para la elección de artes y oficios \$ 750

EL NIÑO QUE NO APRENDE.

Da respuestas orientadoras a este serio problema \$ 125

CÓMO ESTUDIAR Y CÓMO APRENDER

Enfoca prácticamente los interrogantes del aprendizaje \$ 125

Moreno 372

Buenos Aires

ÚLTIMAS NOVEDADES

GRAN TEATRO DEL MUNDO

- ARTHUR ADAMOV: Teatro II: A favor de la corriente, El reencuentro, El ping-pong, \$ 140.—
EUGÈNE IONESCO: Teatro III: El rinoceronte, \$ 100.—

NOVELISTAS DE NUESTRA ÉPOCA

- ALAIN ROBBE-GRILLET: En el laberinto, \$ 100.—
ARTURO USLAR PIETRI: Un retrato en la geografía, \$ 150.—

CRISTAL DEL TIEMPO

- LUIS ARAQUISTÁIN: El pensamiento español contemporáneo. \$ 150.—
JOSÉ S. CAMPOBASSI: Sarmiento y Mitre. Hombres de Mayo, de Caseros. \$ 250.—
LUIS A. SÁNCHEZ: Examen espectral de América Latina, \$ 200.—

POETAS DE AYER Y DE HOY

- BLAS DE OTERO: Hacia la inmensa mayoría, \$ 140.—
RAFAEL DE PENAGOS: Memoria de mis días, \$ 90.—

REIMPRESIONES

- MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: Viento fuerte (3ª ed.), \$ 180.—
CHARLES BALLY: El lenguaje y la vida (4ª ed.), \$ 150.—
JACOB BURCKHARDT: La cultura del Renacimiento en Italia (4ª ed.; enc.), \$ 1.000.—
ALBERT CAMUS: Teatro I: El malentendido, Calígula, El estado de sitio, Los justos (5ª ed.), \$ 220.—
FEDERICO GARCÍA LORCA: Libro de poemas. Primeras canciones. Canciones. Seis poemas gallegos (8ª ed.), \$ 150.—
FEDERICO GARCÍA LORCA: La casa de Bernarda Alba, Prosas varias, Prosas póstumas (5ª ed.), \$ 140.—
LORENZO LUZURIAGA: Diccionario de pedagogía (2ª ed.; enc.), \$ 800.—
ARMAND SALACROU: Teatro I: La tierra es redonda, La desconocida de Arras, Un hombre como los demás (2ª ed.), \$ 220.—
JEAN-PAUL SARTRE: Teatro I: Las moscas, A puerta cerrada, Muertos sin sepultura, Las manos sucias, La mujerzuela respetuosa (6ª ed.), \$ 150.—
JEAN-PAUL SARTRE: Teatro II: El diablo y Dios (3ª ed.), \$ 150.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

URUGUAY

CHILE

PERÚ

COLOMBIA

Inscríbase en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

55.000

ejemplares

en

**CASTELLANO,
FRANCES
e INGLES**

**que incluye las últimas
Novedades de la
Literatura Universal.**



Segundo Piso



TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

TEATRO Y PUBLICO

por JOAN DOAT

Examen de las leyes de la psicología que intervienen en las relaciones entre la representación teatral y la comunidad humana. \$ 250.-

APOLOGIA DEL TEATRO

por PIERRE AIME-TOUCHARD

Un meduloso estudio de los puntos de contacto del teatro con la religión y la moral y su repercusión sobre el público, y, al mismo tiempo, un sucinto análisis de los diferentes estilos teatrales \$ 250.-

STANISLAVSKY DIRIGE

por V. O. TOPORKOV

Un estudio de los métodos de Toporkov hecho por un discípulo suyo, con abundantes ejemplificaciones prácticas. \$ 260.-

MEDIO SIGLO DE TEATRO FRANCES

por RENE LALOU

Un panorama que abarca desde 1900 hasta nuestros días, donde se analizan los estilos que determinan épocas en el trabajo escénico. \$ 240.-

EL TEATRO Y LA JUVENTUD

por LEON CHANCEREL

Temas fundamentales del arte escénico: la improvisación mediante los juegos dramáticos, el uso de la máscara, la representación de las obras los problemas concernientes al arte del actor \$ 250.-

COMPANIA GENERAL FABRIL EDITORA S. A.

DISTRIBUYE PUBLEX S. A. • MAIPU 43 • BUENOS AIRES

GUION



**LIBROS,
DISCOS,
REVISTAS ...**

**EN
ESTANTERIAS**



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

Compre todo con un
"CREDITODO"

Gath & Chaves

el crédito acreditado por
500.000 clientes, en
6 ó 10 mensualidades



¡Solicítelo y
benefíciense usted también
RAPIDAMENTE!...

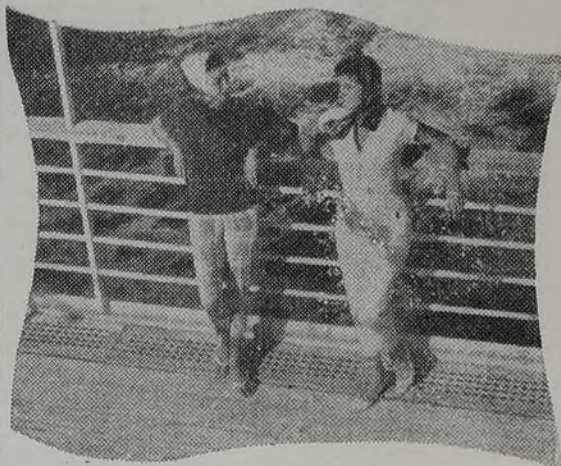
Gath & Chaves

Florida y Cangallo
Tel. 46-0221/0231/0241

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

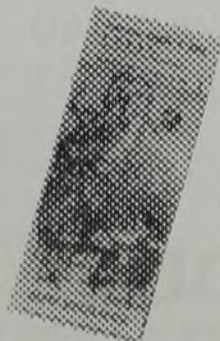
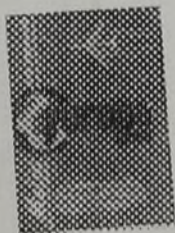


TURISMO !

El mundo moderno nos brinda el placer del turismo: las distancias son mínimas cuando usted franquea los océanos a bordo de un jet BOEING 707 de AIR FRANCE. Su Agente de viajes le aconsejará entre la vasta gama de circuitos que AIR FRANCE ha seleccionado especialmente para usted este año y en la cual encontrará las características que hacen de AIR FRANCE su compañía preferida.

WELCOME SERVICE

En todas las capitales sudamericanas en que AIR FRANCE tiene Agencias, encontrará un WELCOME SERVICE a su disposición. Un Welcome Service que le ayudará a resolver sus problemas y le facilitará todas las informaciones sobre la ciudad en que se encuentra. No lo dude ¡Consúltelo!



AIR FRANCE

Proteja sus libros

ENCUADERNE

en la librería

GONCOURT

Consúltenos y comprobará que es mucho más económico encuadernar sus libros o revistas que reponerlos a los precios de hoy.

Las encuadernaciones finas y de lujo que hacemos en nuestro propio taller con materiales seleccionados y mano de obra especializada, valorizan sus libros, colecciones de revistas, documentos, etc.

**PRECIOS ESPECIALES POR CANTIDAD
FABRICAMOS CAJAS
A MEDIDA.**

Librería

GONCOURT

MONTEVIDEO 1130

casi esq. Santa Fe

T. E. 44-5084 y 42-0837

PAPELERIA - IMPRENTA

CUADERNOS

REVISTA MENSUAL

Director: Julián Gorkin

Redactor Jefe: Ignacio Iglesias

Nº 58 (Marzo de 1962)

MARIANO PICON-SALAS:

Hombre, angustia e Historia.

ANTONIO STEMPEL PARIS:

Viejo y nuevo cesarismo.

THEODORE DRAPER: El comunismo de Castro.

GREGORIO SAN JUAN: Dos

poemas.

LUIS MONGUIO: Nacionalismo

y protesta social en la literatura hispanoamericana.

JEAN BLOCH-MICHEL: Una

literatura del aburrimiento.

RAMON SENDER: "Lo mejor

que Dios ha hecho: un día después del otro".

K. A. JALENSKI: Arte "otro"

y protesta.

VICTOR ALBA: Venezuela hace

su reforma agraria.

AQUILINO DUQUE: Lecciones

de las Américas.

WILLIAM PHILLIPS: Estados

Unidos: consecuencias de la guerra fría.

DAMIAN CARLOS BAYON:

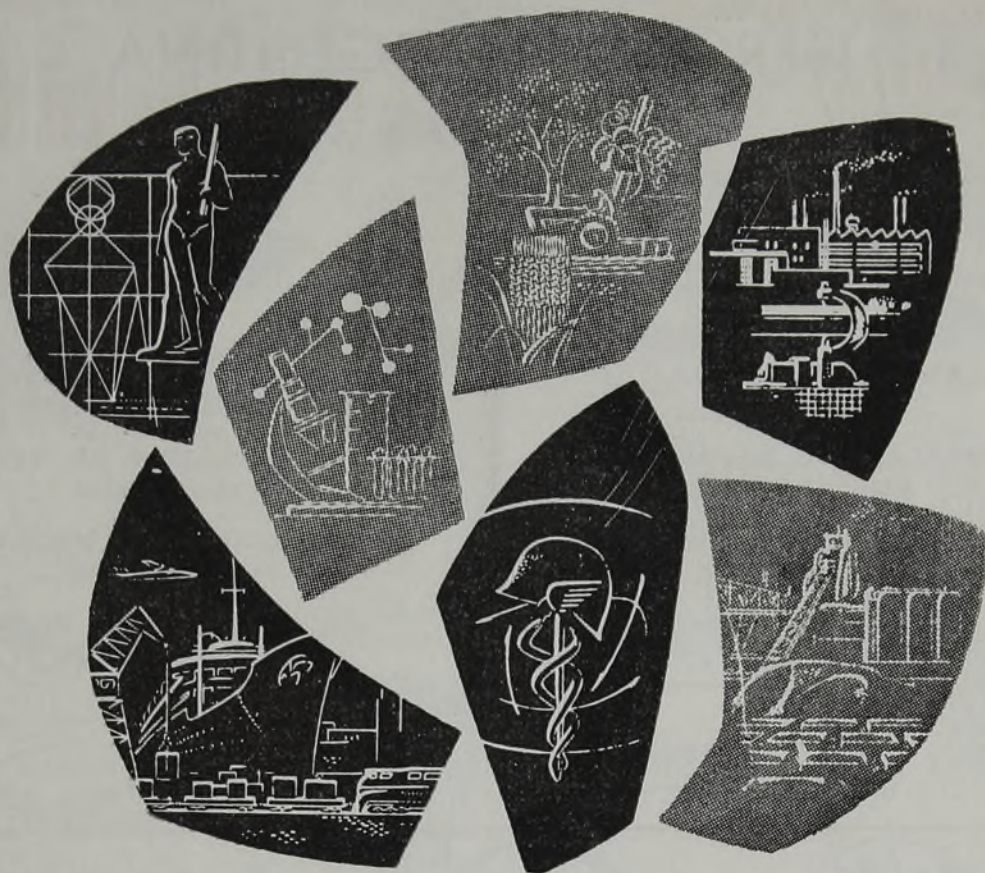
"Balcón de París".

Solicite un ejemplar de muestra a:

C U A D E R N O S

18 AVENUE DE L'OPERA

PARIS 19



Partes vitales de una vida mejor



ESSO SOCIEDAD ANONIMA
PETROLERA ARGENTINA

El arte, la ciencia, el transporte, la industria pesada, la industria liviana, el comercio, la agricultura... son fragmentos valiosos que unidos componen la historia del progreso humano. Con ellos se construye el presente, con ellos se construirá el porvenir. Y ellos tendrán siempre al petróleo como aliado de trascendental importancia. En el papel que lleva cultura a millones de personas, en los avances de la medicina, la física y la química, en el mejoramiento de las condiciones de trabajo, de transporte y de vivienda, se hallará la activa cooperación del petróleo.

Los Laboratorios de Investigación Esso trabajan constantemente en beneficio del progreso, mediante nuevas aplicaciones del petróleo en todos los órdenes de la vida.

IBER - AMER ARGENTINA

NOVEDADES

SEIX BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

AL VOLVER (ensayo)
José Bergamín

EL CORAL Y LAS AGUAS (relato)
Juan A. Zúñiga

MEDUSA Y CIA. (ensayo)
Roger Caillois

EL SEÑUELO (relato)
Renzo Rosso

DESTINO

ÁNCORA Y DELFÍN

HISTORIAS DE LA ARTAMILA
Ana María Matute

LA TENTACIÓN DE VIVIR
Manuel Arce

LA SEÑORA DE MELLYN
Victoria Holt

LA SOMBRA DEL PASADO
Gilbert Cesbron

Solicite Catálogos

Bolívar 260

T. E. 30-4036

Buenos Aires

SUSCRÍBASE A SUR

Envíe el siguiente talón a la Editorial Sur, S. A. Independencia 802:

Incluyo \$ 180.— en $\frac{\text{Cheque}}{\text{Giro Postal}}$ como pago de mi suscripción a partir del número

Nombre

Dirección

Localidad

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre

Dirección

Localidad

$\frac{\text{Cheque}}{\text{Giro Postal}}$ por \$ 180, a partir del número

Cheques o giros postales a la orden de Editorial Sur, S. A.



**1 de cada 7 vehículos
que circulan en la Argentina
ha sido fabricado por IKA**



La potencialidad fabril de Industrias Kaiser Argentina, representada por el aporte de más de 150.000 vehículos de todo tipo, ha permitido proveer el 14,3% de la totalidad de automotores en actividad en todo el país. Ello significa que 1 de cada 7 vehículos en circulación lleva el sello de IKA, la primera planta automotriz de la Argentina... y de Sudamérica!

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

DAVAR

REVISTA LITERARIA

EDITADA POR LA

SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Sarmiento 2233

Buenos Aires

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

SUSCRIPCIÓN ANUAL (6 volúmenes)

México	\$	100.00
Otros países de América y España	Dls.	19.00
Europa y otros Continentes	„	10.50
Precio del ejemplar del año corriente:		
México	\$	20.00
Otros países de América y España	Dls.	1.80
Europa y otros Continentes	„	2.00

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. COYOACAN N° 1035
o al Apartado Postal N° 965. MEXICO 1, D. F.
República Mexicana



LA TORRE

**UN VALIOSO INSTRUMENTO DE CULTURA
AL SERVICIO DEL MAGISTERIO
PUERTORRIQUEÑO**

**REVISTA PEDAGOGÍA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
PUBLICACIÓN SEMESTRAL**

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

Ésta 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 tengan interés en poseer los números publicados hasta 1960, pueden obtenerlos por la módica suma de 2 Dólares.

**SI DESEA RECIBIR ESTA MAGNÍFICA REVISTA
LLENE EL SIGUIENTE CUPÓN Y DEVUÉLVALO A:**

**EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico**

Incluyo 1 Dólar en pago de mi suscripción
a la revista PEDAGOGÍA.

Incluyo 2 Dólares para que me envíen todos
los números publicados hasta el año 1960.

Dirección:

.....
.....

PUBLICACIONES RECIENTES DE LA EDITORIAL SUR

Argentina 1930-1960	\$ 500.—
Samuel Beckett: Molloy	„ 140.—
Jorge Luis Borges: Antología Personal	„ 180.—
Jorge Capello: La hermosa vida	„ 95.—
Lanza del Vasto: Las cuatro plagas	„ 250.—
Lawrence Durrell: El cuaderno negro	„ 200.—
Friedrich Dürrenmatt: Problemas teatrales ..	„ 80.—
Ana Gándara: La semilla muerta	„ 50.—
Graham Greene: Un caso acabado	„ 180.—
Karl Jaspers: Esencia y formas de lo trágico „	80.—
James Joyce: La noche de Ulises	„ 90.—
C. G. Jung: Sobre cosas que se ven en el cielo „	150.—
Thomas Mann: La novela de una novela	„ 140.—
Robert Merle: El destino del homosexual ...	„ 130.—
Yukio Mishima: Confesiones de una máscara „	130.—
Max Müller: Crisis de la metafísica	„ 120.—
H. A. Murena: Homo atomicus	„ 160.—
Vladimir Nabokov: Invitado a una decapita- ción	„ 120.—
Saint-John Perse: Señales de mar	„ 420.—
Victoria Ocampo: Tagore en las barrancas de San Isidro	„ 120.—
Vampiros	„ 190.—

T A R A
C H A N D

HISTORIA DEL PUEBLO INDIO

“ESTA *HISTORIA DEL PUEBLO INDIO* —DICE SU AUTOR— ES UN ENSAYO DE INTERPRETACIÓN, EN ELLA SE HA TRATADO DE DAR RELIEVE AL ÚNICO Y CRECIENTE PROPÓSITO QUE IMPARTE SIGNIFICADO A LA HISTORIA DEL PUEBLO INDIO: LA EVOLUCIÓN DE LA UNIDAD INDIA.”

POR LO DEMÁS, EL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA DE LA INDIA RESULTA EN LA ACTUALIDAD FUNDAMENTAL TANTO PARA EL ESPECIALISTA COMO PARA EL HOMBRE COMÚN, PUESTO QUE LA INDIA —ALLENDE EL PAPEL QUE HA CONQUISTADO EN EL MUNDO ACTUAL— ESTÁ EVIDENTEMENTE DESTINADA A INFLUIR CON FUERZA SINGULAR EN LA MARCHA GENERAL DE LA HUMANIDAD.

S U R

A LOS SEÑORES PROFESORES Y ESTUDIANTES

La Editorial SUR —consciente del problema que plantea a la instrucción pública la falta en el mercado de textos de AUTORES CLÁSICOS ARGENTINOS dotados de los elementos imprescindibles para el análisis y cuyos precios los hagan accesibles al estudiante— ha comenzado a publicar obras específicamente destinadas a la enseñanza media.

De tal suerte, pone a su disposición textos prologados por especialistas de alto prestigio —en los cuales se sitúa literaria e históricamente cada obra— y acompañados asimismo de notas bibliográficas, bibliografía fundamental para ampliar el análisis y una selección de juicios críticos pertinentes.

Los libros están presentados en forma sencilla y atractiva, con tapas ilustradas por el maestro Héctor Basaldúa.

El precio de venta de cada uno de ellos ha sido fijado en la suma excepcionalmente baja de **45 pesos**.

Los títulos editados hasta el presente son los que siguen:

José Hernández: MARTÍN FIERRO

Con prólogo y notas de Jorge Luis Borges.

Domingo F. Sarmiento: F A C U N D O

Con prólogo y notas de Carlos Alberto Erro.

Esteban Echeverría: LA CAUTIVA — EL MATADERO

con prólogo y notas de Leónidas de Vedia.

Miguel Cané: J U V E N I L I A

Con prólogo y notas de Eduardo González Lanuza.

Estanislao del Campo: F A U S T O

Con prólogo y notas de Fermín Estrella Gutiérrez.

F. Sánchez: BARRANCA ABAJO — M'HIJO EL DOTOR

Con prólogo y notas de Raúl H. Castagnino.

Domingo F. Sarmiento: RECUERDOS DE PROVINCIA

Con prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano.

Fray Mocho: CUENTOS CON POLICÍAS

Con prólogo y notas de José Edmundo Clemente.

EDITORIAL SUR S. A.

INDEPENDENCIA 802, T. E. 23-9603

ACABA de APARECER

TENNESSEE WILLIAMS

*Dulce
Pájaro
de Juventud*

Esta pieza volverá a provocar en quienes se aproximen a ella la conmoción que es el efecto habitual del arte de Tennessee Williams. El autor ha creído útil referirse al violento tono esencial de **DULCE PÁJARO DE JUVENTUD**, y lo hace en estos términos: "Digamos que si hay algo de verdad en la idea aristotélica de que la violencia queda purgada por su representación poética en el escenario, acaso mi ciclo de dramas violentos haya tenido después de todo una justificación moral. Siempre sentí una liberación de la sensación de falta de significado y de muerte cuando una obra de intención trágica me pareció haber realizado tal intención, aun cuando más no fuera aproximadamente".

EDITORIAL SUR S.A.

INDEPENDENCIA 802

BUENOS AIRES

LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA

por **LUIGI PIRANDELLO**

La Editorial SUR se complace en incorporar a su colección de obras teatrales el nombre de Luigi Pirandello. Especial satisfacción añade el hecho de que se trata de la última pieza del maestro, a la que éste consideraba como su obra capital, y que fue dada a conocer póstumamente.

“Creo verdaderamente —dice Pirandello en una carta— que con estos **Gigantes de la montaña** estoy creando, con un fervor y un temblor que no consigo expresarte, mi obra maestra. Me siento arrebatado hasta una cumbre donde mi voz alcanza alturas de inaudita resonancia. Jamás mi arte ha sido tan pleno, tan diverso e imprevisto; es verdaderamente una fiesta para el espíritu y para los ojos, desbordante de brillantes latidos y fresca como el rocío.”

Y añade en otra ocasión, hacia la misma época: “¡Verás lo que son **Los gigantes de la montaña**! ¡Es una orgía de la imaginación! Una livianura de nube sobre profundidades abismales. Potentes risas que estallan entre las lágrimas, como truenos en medio de la tempestad. Todo está suspendido, todo es aéreo y vibrante, eléctrico; en nada se parece a lo que he hecho hasta ahora. Llego al ápice”.

La presente edición lleva un prólogo de Marta Abba, la actriz favorita e inspiradora del maestro.

EDITORIAL SUR, S. A.

Independencia 802

Teléfono: 23 - 9603

Buenos Aires

GALERÍAS DE ARTE

Galería Bonino

Maipú 962 Buenos Aires
Barata Ribeiro 578 Río de Janeiro

Basaldúa, Fernández-Muro, Forner, Grillo,
Ocampo, Pucciarelli, Sakai, Seoane, Testa



GALERÍA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

GALERÍAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO

Y MODERNO

FLORIDA 760

RIOBOO

GALERÍA DE ARTE

FLORIDA 948

Tel. 32 - 2544

LIBRERÍAS 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



CIENCIA Y TÉCNICA
POLÍTICA - DERECHO
ECONOMÍA Y COMERCIO
SOCIOLOGÍA - PSICOLOGÍA
FILOSOFÍA - RELIGIÓN
LITERATURA - HISTORIA
ARTES - TEATRO - POESÍA

Av. CORRIENTES 1583

T. E. 46-6116

Carola

Av. LIB. GRAL. SAN MARTIN 13.777
T. E. 792 - 9966 - MARTINEZ

LIBROS: castellano - inglés -
francés - alemán - arte y re-
galos exclusivos

Sábados y Domingos abierto

Librería HUEMUL

textos primarios
secundarios y
universitarios

Solicite nuestros catálogos

SANTA FE 2237 - 83-1666

Buenos Aires

SUR

NÚMERO 277

JULIO-AGOSTO DE 1962

EL ROMANTICISMO EN LA ACTUALIDAD

Cuando hace casi veinte años terminé un libro sobre el tema, pocos o ningún indicio había de que el Romanticismo tuviese algo más que dar. Después del completo desprestigio de todo el siglo XIX que se debe a los años que van de la primera a la segunda guerra mundial, parecía razonable esperar el fin de todas las variaciones del Romanticismo, y ver surgir los perfiles de una conjunción cultural semejante en espíritu a los anteriores clasicismos.

Pero la segunda guerra mundial y sus resultados demostraron que al Romanticismo todavía le quedaba una carga por disparar. Los acontecimientos y las complicaciones del conflicto armado volvieron a despertar los sentimientos profundos y vivos que en tiempos de paz tienden a reprimirse con la agudeza y la sátira. Las ideas que acompañan a este renacimiento del sentir, naturalmente dominaron el destino del individuo y revistieron la conocida forma de agresión a la sociedad. Artistas jóvenes y vigorosos, con sus adeptos e intérpretes, pronto establecieron como característica de la gente sensible un credo de rebelión total contra la cultura occidental. El odio abstracto, artificial, que se siente en la guerra y que rápidamente se transforma en verdadera crueldad, animó estos ataques contra la vida burguesa. Se oyeron otra vez los acentos de la ira romántica, el desdén de Stendhal, de Büchner y de Gautier; eran recordados Julien Sorel, *Woyzeck* y el prefacio de *Mademoiselle de Maupin*.

Al mismo tiempo, el estado de bienestar que surgió de la guerra originó otra ola de consumidores que buscaban el arte: un gran número de personas no familiarizadas con la tradición rebelde. Lejos de estar hastiados de los placeres recién puestos a su alcance, les importaba sobre todo aprender y gozar. Por ellos, se tornaron culturales y educativos el periodismo de masas y las instituciones públicas. E inevitablemente, con esa tarea interminable de presentar a los clásicos y comentarlos, se postergó una vez más todo cambio cultural auténtico.

Sin embargo, la dirección de estos dos efectos secundarios de la guerra, el individualista y el socializado, no ha resultado opuesta sino armónica y única: a menos que mucho me equivoque, con ella queda asegurada no sólo la eliminación del arte romántico y sus secuelas, sino de todo el arte superior de los últimos cinco siglos. En otras palabras: el objetivo romántico, por estricta lógica, ha llegado a terminar lo que inició, destruyendo en su último esfuerzo todas las formas románticas y clásicas originadas en el Renacimiento.

Ese último propósito romántico a que me refiero carece aún de nombre oficial, aunque no es enteramente nuevo. En mi libro *The Energies of Art*, cuando traté de trazar sus comienzos, me aventuré a llamarlo "Abolicionismo", para indicar su carácter radical: la intención revolucionaria ya no consiste en un mero archivar el pasado sino en borrarlo, y producir así en el hombre una conciencia totalmente nueva —no una perspectiva nueva sobre los viejos elementos de la vida, sino una vida hecha de una sustancia nueva.

Para lograr la primera parte de este propósito, al declarar que el pasado es tan absurdo y errado como el convencional presente, el blanco al que apunta la última teoría crítica es el Arte con mayúscula. El Arte como tal ha de ser destruido. La posición abolicionista no hace distinción alguna entre su hostilidad frente a las grandes obras del pasado por un lado, y su aversión ante los usos que se da a todo el Arte para mantener la curiosidad de las masas emancipadas, por otro: a través de la propaganda incesante de los museos y bibliotecas, del periodismo de masas y de las industrias culturales que producen discos y reproducen cuadros, y de las instituciones culturales, ingenuas o fraudulentas, que comercializan las virtudes de dichos artículos.

El intérprete más lúcido de esta filosofía abolicionista es Harold Rosenberg, crítico de arte y paladín de los llamados Pintores de la Acción (*Action Painters*). Rosenberg ve en la obra de éstos la ruptura definitiva

con la tradición que los pintores anteriores chapucearon, lograron a medias o rechazaron. El adelanto consiste en reemplazar la vieja intención artística por un acto: el acto de pintar sin preconceptos ni designios deliberados. El resultado es un simple encuentro entre los materiales y la "biografía" del pintor, de modo que queda abolida la idea misma de "obra de arte". Este acto, que sustituye al Arte, priva a la pintura de sus cualidades estéticas, el último resto de significado que le quedaba desde que los primeros revolucionarios eliminaron las convenciones morales y las convenciones intelectuales. Dice nuestro crítico:

"El gran momento llegó cuando se decidió pintar... sólo pintar. El ademán sobre la tela fue un gesto de liberación del Valor: político, estético, moral."¹

Rosenberg se regocija con este acallamiento del Arte y en esto lo apoyan los *arti*, es decir, los mismos que practican dicha clase de pintura. Uno vacila con respecto al nombre apropiado, pero los respeta. Porque sus palabras y actitudes no son raras ni caprichosas, y en ningún caso despreciables. No hay necesidad de ser pintor para ver que los "Artistas" están acabados. No les queda nada que "decir" en forma alguna que se apoye en el intelecto. Todas las posturas concebibles, todos los recursos imaginables han sido intentados, combinados y parodiados. Las ingenuas prolongaciones de los diversos estilos románticos en nuestro siglo, su desleimiento, su acentuación excesiva o el hecho de evitarlas conscientemente, han puesto literalmente fuera de sí a nuestros hombres de talento y los han llevado al reino del gesto, donde lo más imprevisto es lo más verdadero.

La situación nos limita a las artes plásticas. Un experto crítico de música actual, también compositor y musicólogo, Richard Goldman, en una crítica sobre la última obra de Stravinsky confirma la opinión de que las artes han alcanzado el reposo de una Estación Terminal. Al hablar de la larga búsqueda de Stravinsky por todo el pasado en procura de sustancia musical que todavía pueda resultar fértil, Goldman admite

"lo inevitable, en nuestra época angustiosa y consciente de la historia, del saqueo del pasado en busca de una compañía que ya no pueden darnos ni Mozart ni Beethoven. No sólo son demasiado grandes para nosotros, su escala no sólo es diferente, sino que representan una relación diversa con la civilización."

Y considera la probabilidad de que "la armonía haya muerto, los compositores de los siglos XVIII y XIX hayan explorado todas las posibilida-

¹ HAROLD ROSENBERG, *The Tradition of the New*, Horizon Press (Nueva York, 1959), p. 30.

des de lo que hemos llegado a llamar armonía tradicional, y el compositor de hoy no pueda agregar nada a lo que ellos han dejado". Esta relación de pasado y presente, junto con la palabrería que acompaña la obra nueva más floja, lleva al crítico a la conclusión siguiente:

"Temo que (como Webern, quien 'analizó en tal forma la música que sólo queda el estilo') muchos activistas de parecidas ideas sobre la periferia del arte lograrán analizar la música hasta tornarla inexistente."²

Goldman dice de paso que Stravinsky tal vez acabe explorando la música electrónica. La observación es un indicio del curso lógico fijado por el agotamiento del pasado. Nos explica el segundo propósito de los abolicionistas, que consiste en crear una nueva conciencia, pura e inusitada. Hasta ahora los sonidos de la música electrónica carecen de sentido, como los trazos y manchas de los expresionistas abstractos y los "action painters", como las palabras e imágenes que los poetas "beatniks" tratan de recoger en una cinta magnetofónica durante sus monólogos no racionales o durante los trances producidos por las drogas. Lo que se busca son elementos absolutamente incontaminados de Arte e ideas. Cada especie de artista quiere alcanzar, oír, o encontrar algo que de ninguna manera entrañe un recuerdo de literatura, música o pintura. La suspensión de todo propósito ha de impedir en el "acto" cualquier elección habitual del material o censura de la sensibilidad. La finalidad es rehuir lo ejecutado previamente y también la previsión consciente. Es un esfuerzo que exige sacrificios, una verdadera educación anti-intelectual.

El modelo social y político de tal programa es evidente. Es el sueño de la revolución total: empezar con la hoja en blanco, descartar hasta el rastro de cualquier eco del pasado. No hay duda de que la actitud del leninismo marxista, si no la doctrina, respaldan gran parte de esta energía para lograr un liberador blanco total; y en ella se percibe también la intensificación última de la idea romántica original: el abolicionismo de Marx, apoyado en premisas románticas³, lleva lógicamente a destruir toda institución relacionada con el pasado. Llegamos así a la estética de la aniquilación, que cuadra mejor a un siglo exasperado por dos guerras mundiales y veinte revoluciones fracasadas.

² *Musical Quarterly*, abril de 1960.

³ Para los encadenamientos históricos que sustentan esta opinión, ver mi *Darwin, Marx, Wagner* (Anchor Books, Nueva York, 1958).

Pero precisamente porque esa exasperación se ve aumentada ahora por la conciencia del desastre periódico, hay que hacer una distinción entre la intención revolucionaria de los primeros románticos y la nuestra. La exasperación puede ser de la inteligencia, de los sentidos, o de ambos. Los románticos se liberaron de la carga del viejo arte y las viejas pelucas por medio de los sentidos lozanos y ansiosos de un mundo de experiencias que sabían que se hallaría apenas se traspasaran las barreras arbitrarias del clasicismo: la naturaleza física, las tierras remotas, los siglos bárbaros, el vocabulario del lenguaje y de los sentimientos corrientes, las verdades del pensamiento personal, los abismos del amor, la religión y la desesperación: en suma, la diversidad de la experiencia frente a las reglas de la razón y la vida social. Algunos románticos hasta llegaron a explorar el yo con ayuda de drogas, estados hipnóticos y sueños, y todos ellos sistemáticamente "elaboraron" los materiales y técnicas de sus respectivas artes. Pero para sus propósitos artísticos disfrutaron en general de libre acceso a una gran riqueza. Su heroísmo radicaba en la lucha con la sociedad y con el enigma del universo. Pero no tenían que esforzarse por temas, formas ni doctrinas. No tenían necesidad de idear una máquina de pintar para producir trazos inesperados, como nuestro contemporáneo Jean Tinguely; ni grabar los ruidos de una fábrica como elementos de la música, como los compositores de *musique concrète*. Tampoco se sentían impulsados a confiar en movimientos casuales como medio para evitar lo *déjà vu*, como hacen algunos de nuestros poetas, pintores y compositores. Al contrario, los primeros románticos encontraron un vasto dominio de sensaciones e imaginación que el desdén o las prohibiciones de sus predecesores habían dejado intacto: el dominio que según los artistas de hoy está gastado.

Además, los románticos emprendieron sus aventuras con un propósito significativo que fue, sucesivamente o a la vez, moral, social, político, psicológico y estético. Trabajaban en pro de nuevas instituciones construyendo una concepción superior del Hombre. Porque no debemos olvidar el hecho más importante del siglo XIX, o sea que fue el siglo inmediato al XVIII: es decir, que los Románticos se educaron en la Edad de la Razón, cuya fe e inteligencia llevaron adelante. Nuestros últimos románticos se encuentran necesariamente en distinta situación. No quieren llevar adelante nada, sino librarse de su estética heredada y de su carga intelectual; no tienen esperanza común, porque se sienten culpables y manchados por el contacto con cualquier parte de la sociedad existente. Quieren despojarse de todo y excavar hasta llegar a una ansiada base rocosa que no tenga rastros de un pasaje humano anterior. Eso es lo que quiere decir Allen Grinsberg cuando afirma que el hombre en sí es anticuado; eso es lo que Samuel

Beckett y otros tratan de mostrarnos en un escenario en que las respuestas no son predecibles ni agradables, eso es lo que Henry Miller explica prolijamente en obra en las cuales las visiones amorosas y los deleites sexuales exceden y desplazan todo otro interés; eso es lo que Norman O. Brown expone en *Life Against Death*, que anuncia la ruina de la humanidad a menos que volvamos a la autosatisfacción indiscriminada del niño: el Hombre está agotado, en el aire hay un misticismo orgiástico, manifestación de la búsqueda de una renovación total.

Es claro que para tales sensibilidades, el grande y viejo Arte desde Petrarca y Giotto en adelante es una calamidad de artificio infantil y de intelectualismo interesado. El único arte aceptable es el arte del inconsciente, del accidente, del sin-sentido. De ahí, en la mayoría de los artistas, una preocupación obsesiva por los sectores de la experiencia de suyo eternamente neutrales y que significan sólo lo que el intelecto les atribuye por un acto de voluntad: sexualidad, visiones narcóticas, o los meros encadenamientos de una corriente de imágenes.

Como dije hace un momento, los gérmenes de ese casi-nihilismo existían antes de la actual generación de poetas *beatniks* y de pintores que se dicen obsesionistas o creadores de *art brut*. Hallamos estos gérmenes en el último simbolismo francés (Ducasse, Laforgue, Jarry), en el futurismo de Marinetti, en los expresionistas alemanes, en los surrealistas, en Kafka, que quería que destruyeran sus obras, y en Paul Klee, que decía: "Quiero ser como recién nacido, y no saber nada, absolutamente nada de Europa." En verdad el primer *collage* fue la primera negación del Arte. Con todo, ahí también se siente la diferencia entre las palabras y actitudes a la antigua, como crítica de la vida y preparación para un nuevo Arte (que habrían de crear esos mismos críticos) y la forma actual de acusación, que es un esfuerzo calculado, intrépido, para un fin no determinado.

Al llegar aquí surge el pensamiento inquietante de que a estos artistas enemigos del Arte no sólo los mueve el disgusto ante la idea del pasado, ni sólo el temor y el odio a una sociedad presa de la ciencia y la máquina, sino que también los mueve irresistiblemente el ejemplo de la ciencia misma. Proclamar una universal carencia de fines y buscar mediante experimentos un sustrato desconocido que resulte una realidad última es el paradigma de la ciencia. Parece una contradicción más que los hombres que vilipendian la era de la industria mecánica encaminen con recursos nacidos de esa industria tantos de sus esfuerzos hacia el nuevo no-Arte. Ni las drogas de sus trances (heroína, ácido lisérgico), ni los instrumentos de su búsqueda

(cintas magnetofónicas, sintetizadores electrónicos), ni las formas de sus explicaciones (número, lógica algebraica) ni tampoco su vocabulario crítico y de difusión⁴ son productos del arte o la naturaleza, sino que todos huelen a fábrica o a laboratorio. Y, creo yo, no debemos considerar esto como una concesión o una conveniencia, sino como un refuerzo de la hostilidad desesperada contra el Arte.

El espectro de nuestro mundo industrial nos conduce a la segunda gran influencia que tiende al mismo desastroso final. Al pensar por primera vez en la situación de nuestros artistas más avanzados y en su escaso número, se podría haber creído que la tremenda ola de apetencia artística que ha estado agitando a la sociedad de Europa occidental desde 1945 contendría e invertiría su furia destructora. Indudablemente, en una época de difusión tan intensa de "nuestra inapreciable herencia", tan eficazmente multiplicada por medios mecánicos, ésta no puede desaparecer a manos de unos pocos, por exasperados que estén. El pueblo, considerado por el Romanticismo como verdadera sementera de la cultura, parece haber recuperado sus derechos de posesión; no ha de soltar fácilmente este arte superior del cual se vio excluido hasta que los románticos, precisamente, redescubrieron su papel de creadores y gustadores de la cultura. ¿No podemos acaso confiar en su gusto renovador? En todo caso, si el estado moderno concede a sus ciudadanos libre acceso a las artes y fomenta su estudio o su práctica ¿no constituye esto una noble expansión de los derechos populares? ¡Esto sí, por fin, es compartir la riqueza! Presumiblemente, no sólo los románticos del siglo XIX, sino también los racionalistas del XVIII, lo aprobarían, considerando esta propagación como una difusión de la luz y una consecuencia feliz de la educación popular libre que lucharon por establecer.

Todo esto es cierto. En Occidente durante los últimos treinta años ha ocurrido algo así como una revolución cultural, especialmente en los Estados Unidos, donde parece la compañía natural de la democracia industrial. En todas partes es tanto una consecuencia de la revolución romántica como del nihilismo recién descrito. Y hay que alegrarse del cambio en la medida en que este entretenerse con el arte produzca placer o simplemente distraiga de sus preocupaciones y aburrimiento a nuestro pueblo trabajador, que cada vez dispone de más tiempo para el ocio.

⁴ A modo de ejemplo, el compositor John Cage, que utiliza puntos casuales sobre el papel para asegurar la deseada "indeterminación" a su música, no llama partitura al resultado sino "diagrama". En esta especie de tratamiento pseudocientífico coincide con la mayoría de los artistas del siglo XX.

Pero estos mismos hechos presentan también otro aspecto. La mayoría de los artistas y nuestros mejores críticos se muestran indiferentes o despectivos ante la popularización del arte, y ello no puede atribuirse enteramente a la envidia profesional ni al descontento corriente. Naturalmente, los más radicales se sienten agraviados por la confusión que retarda el advenimiento del no-arte. Pero cuando también los no abolicionistas desconfían del auge cultural, preguntamos por qué. La respuesta es simple: como sienten la antigua devoción por el Arte superior, consideran como causas de una pronta disolución la misma abundancia y disponibilidad de las artes democratizadas.

Y tienen razón. Los poderosos recursos de la reproducción mecánica y la distribución rápida a las que debemos el “despertar” cultural, necesariamente falsean y por ende destruyen. Todos los nuevos medios imponen exigencias arbitrarias a los materiales que se nutren de ellos. Y como el público al que hay que servir es numeroso y el fracaso es caro, es importante que el producto dé resultado —y de ahí el interminable cortar y adaptar, rehacer y diluir, que acaban en parodias. Las versiones cinematográficas de *Hamlet*, *Cumbres borrascosas* o *David Copperfield* son ejemplos evidentes de un tipo de destrucción. Los hay más sutiles. Ver las obras de los Impresionistas distorsionadas para convertirse en fondo de anuncios de perfumes; escuchar las melodías de Bach, Mozart, Berlioz y Chopin retocadas por la Tin Pan Alley; oír a los mercenarios distraídos que envilecen el arte superior, no solamente en anuncios de libros y discos, por los medios de difusión para las masas, o a través del éter, sino también en las paredes de los museos y las estanterías de las biblioteca de propaganda —todo esto es destructivo exactamente en la medida en que se transmite. El volumen mismo de la producción mata el apetito. Sinfonías en bares y taxímetros, teatro clásico en la televisión todos los días de la semana, profusión de ediciones baratas de eruditos (más fáciles de comprar que de leer), “seminarios de arte en el hogar”, óperas en cápsulas, “Chopin a la luz de las estrellas”, “Al son de Wagner”, “Lo Mejor de la Literatura Universal”: esta cornucopia ofrecida a los inexpertos, al volcar su contenido sobre todos nosotros, desvirtúa la atención y entorpece el gusto, como cualquier forma de alimentación inadecuada. Demasiado arte en demasiados lugares significa arte privado de las

⁵ Una torpe interpretación de “el mayor bien para el mayor número” obsesiona a los proveedores de estas costosas mercaderías culturales. Hace poco hemos visto el espectáculo de un bien equipado y bien patrocinado museo de arte del siglo XX, cuyo director atormentado con la preocupación por la “aprobación” de la colección por parte del público, renunció a su cargo. Renunció cuando descubrió que la comisión directiva había contratado los servicios de una agencia de encuestas para verificar si a la ininterrumpida plétora de visitantes “realmente le agradaba” lo que veía.

asociaciones que le corresponden, de sus formas exactas, de su fuerza concentrada. Agradecemos el extenso repertorio que la industria moderna pone por primera vez a nuestro alcance, pero nos da náuseas la tentación agresiva, como a los que empiezan a trabajar en una bombonería.

Hasta la tendencia al "Hágalo Ud. Mismo", encomiable por otra parte, representada por el pintor de los domingos y el cantante o ejecutante de los viernes, contribuye a la desintegración de la tradición artística: el arte superior no era para tales usos. En su momento, sus depositarios se nutrían más pobremente, y su sentido del estilo se ajustaba a su sentido de proporción, medido por el salón, el teatro, o la plaza del mercado. Ahora que un susurro puede resonar mecánicamente sobre una multitud y un cuarteto de cuerdas puede llenar un estadio, las formas y las ideas se vuelven indiferenciadas. Cualquier arte determinado tiende a convertirse en una sustancia homogénea, y en la repetición sus grandes obras pierden el carácter de acontecimientos.

Esta observación no es para reprochar sino para recordar que desde el Renacimiento las obras maestras del arte superior poseen tres características, que ni la vida moderna ni la educación de los nuevos consumidores están preparados para percibir y apreciar. El Arte con mayúscula, que se repudia tanto como se populariza, es arte discursivo, es decir, pleno de ideas; más que proporcionar placer inmediato, encierra y evoca las más poderosas emociones; y desde el punto de vista estético está muy estructurado. Ahora bien ¿cuáles son las características del gusto contemporáneo en arte, sea clásico, romántico o moderno? El disgusto y la desconfianza por las ideas, la sustitución de la emoción fuerte por la sensación y la búsqueda de refugio en las complicaciones de la técnica para huir de la comprensión estética. De ahí la deformación inevitable de lo que la mayoría del público asimila.

Estas preferencias actuales son por cierto legítimas. Explican por qué durante treinta años las minorías, conocedoras o ingenuas, se han tragado sin resistencia todas las innovaciones del arte contemporáneo. Los antiguos filisteos aprendieron bien la lección y se las han arreglado para ver en lo nuevo lo que les parecía afín al anhelo de aislamiento. Y lo Nuevo tiene derivaciones para complacer todos los gustos: está lo simplemente Nuevo para los vanguardistas efervescentes, lo Casi-Nuevo para los vacilantes, lo Nuevo-Viejo para los rezagados. Un poco más adelante y en una adecuada bruma está lo Nuevo-Nuevo, de donde por momentos, mediante un esfuerzo tremendo, se desprenden partículas de lo Nuevo-Nuevo-Nuevo,

como un núcleo de helio de un material radiactivo. En todos ellos se puede gozar de la ausencia de pensamiento coherente, de gran pasión, o de la habilidad artística específica de los últimos quinientos años.

Pero cuando estas tendencias autoprotectoras, engendradas en las mentes superiores y pronto adquiridas inconscientemente por los otros, obran sobre el arte de otra época, automáticamente lo distorsionan, lo privan de sentido, lo reducen a fragmentos, y por último eliminan lo que se ha absorbido, hasta que no queda nadie que conozca instintivamente la significación de la totalidad.

Si se añade a esto el reciente e infinitamente deprimente empleo del arte por los ministerios de relaciones exteriores y departamentos de Estado⁶, y si se observa luego la creciente exigencia de apoyo gubernamental para el arte contemporáneo en los países que hasta ahora se habían librado de esa carga, se infiere que el mundo occidental se enfrenta con un período de difusión de un arte desmembrado y carente de energías que sólo puede agrupar a toda la gente sensata en el partido del anti-Arte. El culto romántico del arte, por haber perdido su finalidad, se encamina hacia la autodestrucción. Las naciones de Occidente se parecen ahora a esas tribus que se comen a sus dioses para obtener lo bueno que hay en ellos.

Si es así, nos encontramos ante una de esas crisis decisivas en las que resulta tan difícil creer, porque en la superficie muchas cosas que continúan parecen asegurar el futuro de la tradición. Debajo está el vacío, lo que Blake vio y dijo a fines del siglo XVIII:

“El sonido es forzado, las notas son pocas”.

Afirmar esto no es condenar la época, sino discernir su suerte. Hay momentos en la historia, como señaló Burke en su vejez refiriéndose a la Revolución Francesa, en que la corriente corre tan universalmente en una misma dirección que el espectáculo es como la mano de la Providencia en acción. El hombre y hasta el espíritu mismo para no caer en el ridículo dentro de su época, debe aceptar que el resultado tiene carácter de necesidad. Y así como el intelecto debe cuidarse de juzgar, así también deben hacerlo la moral y los sentimientos íntimos. No hay nada que censurar ni nada de qué lamentarse. Uno quizás habría preferido nacer en una época de creación abundante y entusiasmo contagioso.

⁶ Hasta 1937 este abuso se limitó a las dictaduras. Ver mis notas sobre la Exposición de París de ese año en *Of Human Freedom* (1939).

* The sound is forced, the notes are few.

Pero siempre hay que dudar si, en tal caso, habría hallado auténtica la creación y saludable el entusiasmo. Desearlo es sibaritismo ilusorio. Quizás, como muchos otros, uno habría considerado que la nueva obra era el fin de todo deleite y razón; y lo que es aún más difícil de conceder, y sin embargo es verdad, tal vez habría acertado en la medida de las pruebas disponibles. Una época está siempre demasiado atestada para ver en ella las pocas cosas que por definición son únicas. Se ve sobre todo la nube de polvo que la rodea, o no se sabe dónde buscarlas, o se las ve iluminadas por una luz que las desnaturaliza, y que después, de pronto y misteriosamente, se apagará. Las grandes batallas son nada más que una gran confusión; en gran parte sólo por accidente el testigo ve el campo de combate tal como será conservado para la posteridad.

Ejemplo de esta dificultad en sus diversas etapas es la curiosa incertidumbre del presente sobre la obra cultural cumplida por los primeros quince años de este siglo, hace cincuenta años. Uno de los hombres más próximos a esa obra, Blaise Cendrars, dice: "El cubismo es ha desintegrado." Un observador más reciente, John Golding, niega categóricamente esto y llama al Cubismo "la revolución artística más completa y radical desde el Renacimiento"⁷. Esto, y la idea de que el Cubismo no fue una fantasía sino un realismo nuevo y preciso todavía parecen paradojas; sin embargo, habiendo pensado mucho sobre el tema y habiendo probado en muchas formas mis reflexiones, veo que estoy de acuerdo con Golding. Voy más lejos, y creo que puede demostrarse que el Cubismo y las tendencias análogas dentro de las otras artes representan la buscada ruptura con el Romanticismo. Por eso el Cubismo (en el sentido amplio del término, no sólo referido a la pintura) sigue siendo el más importante y fecundo, y ciertamente el más puro y el más fuerte de todos los movimientos de este siglo.

El Cubismo rompió con la tradición romántica rompiendo con el método del Simbolismo y el Impresionismo, que constituían entonces la más nueva, y aparentemente la última floración del viejo árbol. El Cubismo cambió la orientación del pensamiento y del sentimiento subordinando lo individual y sutil a un nuevo anhelo de estructura y volúmenes. Interesado por el espacio y el tiempo, el Cubismo captó y fijó las nuevas percepciones surgidas de los cambios en el dominio que el hombre tenía sobre espacio y tiempo. Y no sólo logró expresar estas percepciones, sino estruc-

⁷ *Cubism* (Nueva York, 1959), p. 15.

turarlas. Intellectualmente, el nuevo arte no era retrógrado sino contemporáneo; estaba a tono —a sabiendas o no— con los hechos característicos del nuevo siglo: la obra de Planck y Einstein, la Torre Eiffel y la *Galerie des Machines*, el cinematógrafo y Blériot que sobrevolaba el Canal de la Mancha; la rehabilitación de la voluntad por DeVries, Nietzsche, Bergson y William James —la voluntad que reivindicaba al artista y su forma de actuar dejando a un lado el determinismo y proporcionando un principio de regulación dentro de la complejidad de las sensaciones alteradas. Independientemente, las artes respondieron a la visión de una gran simultaneidad de elementos —ideas, conceptos, sentimientos, recuerdos, colores, planos de la existencia— que evidentemente correspondía al artista ordenar en forma memorable.

Lógicamente, la arquitectura fue la primera que consiguió triunfar en su tarea; tan claramente estaban dados sus materiales y especificaciones y, como siempre, su función hacía que fuera la más adecuada para expresar la realidad social opuesta a la individual. La arquitectura ferroviaria había empezado a demostrar lo que podía hacerse dentro de la simplicidad para acomodar la mancha anónima de perfiles individuales de las masas que surgían. Conforme a este modelo, el Cubismo era abstracto y denso y (según la palabra de moda) dinámico. Era un arte de masas en el sentido técnico, esto es, de objetos y de la mente que trabaja con objetos. Hacia 1912 la línea vaga y el aire vaporoso del Impresionismo y el Simbolismo —la *nuance* dilecta de Verlaine— se convirtieron por fin en el Pasado. La nueva exploración ya no era exploración del yo, sus sueños y sus sentidos drogados, sino del mundo y del nuevo sentido de sus partes que se multiplicaban. La vulgaridad del mundo cuando se lo toma analíticamente había alejado a los Simbolistas y los había volcado sobre sí mismos; pero esa vulgaridad desaparecía cuando la forma del mundo se abstraía de sus particularidades: en el *Desnudo descendiendo la escalera* no importa si la “persona” es bella o fea, moral o inmoral, analfabeta o culta, varón o mujer. El cuadro en sí, el arte al que ejemplifica, descubre belleza y verdad en todos los casos posibles o acierta con el hecho real mediante una síntesis que es la realidad colectiva.

Esto está tan reñido con el “arte-comentario” que por explicables razones emocionales volvió a preferirse después de la matanza de 1914-18, que el Cubismo no nos ha dado su revelación total. Con todo, muchos se han preocupado por nuestra incapacidad para abandonar el arte simbolista del análisis y el matiz. Ciertamente esto era lo que pensaba Gide cuando escribía en 1943:

"No puedo creer que el arte del futuro se deleite en la afectación, la sutileza y la complicación."

Más recientemente, varios libros sobre el período Cubista, con una suerte de admiración envidiosa, han tratado de descubrir qué impulso movió el extraño decenio anterior a 1914. Hasta ahora nadie ha desentrañado el secreto. Tal vez ello ocurra cuando hayan desaparecido los contemporáneos del movimiento junto con los desertores, los explotadores y los chapuceros.

Entretanto nos hallamos cara a cara con nuestros heroicos activistas, que están tratando de quebrar el encanto, de acabar con el Romanticismo, mediante el último acto romántico. El *Fausto* de Goethe percibió que para crear un mundo "Al principio fue el acto". El acto no es menos necesario para lograr el final, especialmente en una época como la nuestra, en que el candor combinado con la fuerza continuaría encontrando eternamente nuevas capas de gente para aleccionar sobre la sonrisa de Mona Lisa mientras que de cada millón unos pocos descubrirían y dirían sutilezas sobre Rimbaud y Mallarmé. Los diversos "actos" de nuestros pintores obsesionalistas, dramaturgos siniestros y músicos electrónicos por fin están interrumpiendo esa cadena primorosa. En el eco creciente de su obra vemos cuánta razón tienen. El placer que proporcionan penetra más profundamente que una sacudida, un enigma o un pequeño insulto. El público responde más bien a la promesa de liberación, a la idea de "¡Basta! Se acabó todo eso." El *deber* hacia el arte —amarlo y comprenderlo, ser independiente, unirse a los mejores, captar las alusiones, interpretar los mitos, recordar los nombres, títulos, influencias, versiones y principios, refutar el error, hacer distinciones, mantenerse sensible, saberlo todo pero también seleccionar y evitar todo lo que hay que evitar: lo vulgar, lo mediocre, lo petulante y a veces hasta lo *avant-garde*— estos mandamientos infernales de nuestra religión del arte se tornan letra muerta en cuanto no hay arte para contemplar, ni ideas, palabras, propósitos ni principios que seguir, sino simplemente un hecho de la vida de algún otro ser, del que no es necesario un conocimiento especial. Saber esto es como experimentar el alivio de que habla Henry James aun ante la muerte de quienes más quería; es el permiso para practicar un ateísmo sereno y silencioso.

Fuera de los sentimientos, en el tejido inconsútil de la historia que no admite discontinuidad, la situación de nuestros asuntos culturales necesi-

riamente ofrece un aspecto diferente. Y el estudioso de la historia, si bien no puede hacer profecías, es llevado a creer por todo lo que sabe que hasta los finales más violentos tienen consecuencias. Ninguna Reforma Protestante ni ninguna Revolución Francesa sobreviven mucho tiempo como idea pura ni acto vivo, y los actos y pensamientos culturales tienden a mutaciones todavía más rápidas. ¿Qué podemos esperar del abolicionismo artístico que ha estado juntando fuerza durante cien años y ha aparecido como el acto indispensable del momento actual? Aparte de la transitoriedad de todas las cosas, me parece que es un estado espiritual especialmente difícil de mantener. Puesto que supongo que sus héroes no han de retroceder, hallo singular dificultad en el alcance de sus negaciones. Su obra es toda negación. Éste es en verdad el fundamento de su heroísmo y de nuestra gratitud. Pero la acción que no va nada más que contra algo acaba necesariamente en inacción tan pronto como triunfa. El triunfo significa crear un blanco, un vacío, una ausencia de cosas opresivas y recuerdos intolerables. Supongámoslos abolidos ¿y entonces? El vacío no es de suyo un peligro, porque mientras se llega a él la vida ha cambiado, está cobrando forma un nuevo espíritu y el espacio abierto lo inspira como una página nueva. Pero a los creadores del vacío, que por ser hombres no pueden dejar de tener finalidades, la perspectiva del triunfo necesariamente debe parecerles, si no un callejón sin salida, por lo menos el límite último del mundo conocido.

Nuestra comprensión de todo esto sólo acrecienta nuestro respeto y nuestra confianza. El repudio total del Arte por parte de nuestros hombres de primera línea coincide con el hecho de que se está desperdiciando el arte superior mediante la vulgarización. ¿Qué puede significar esta coincidencia, si no que el acto de abolición no será anulado por la persistencia de viejos objetos en la memoria común? Y si se nos asegura esto, podríamos suponer el nacimiento de una nueva conciencia, no muy lejana ni importuna. Cualquiera sea el momento en que ocurra, ahora tenemos motivos para creer a nuestros artistas cuando dicen que el Arte ha muerto. Ellos son, como siempre, los mejores testimonios de nuestra situación actual; debemos apoyarlos y defenderlos, en la misma forma en que debemos secundar y fomentar la acultura de los ansiosos recién llegados al Arte. Repetimos con unos y otros, pero no contradictoriamente: "¡El Arte ha muerto; vivan las artes!"

JACQUES BARZUN.

(Traducido del inglés por María Raquel Bengolea.)

LUCES Y SOMBRAS EN LA FILOSOFIA DE LA CIENCIA

Si se le pregunta a un hombre inteligente qué ha logrado la filosofía de la ciencia en la actualidad, esbozará una sonrisa aburrida. Admite que la ciencia nos ha dado más de lo que le hemos pedido, pero agrega que no ha sido de mucha ayuda para nuestros problemas más importantes. En esta opinión hay un resentimiento bastante justificable, que no mitigan los diversos libros que se publican con el nombre de filosofía de la ciencia y que no resultan ser nada más que metodología y "ciencia de la ciencia". Refinamientos meritorios, sin duda, pero de escaso valor nutritivo.

No obstante, es injusto reprochar a los Clarificadores que no hayan dado lo que nunca se propusieron dar. En realidad, no les gusta la palabra filosofía: no les suena como palabra suficientemente seria; la utilizan porque no pueden encontrar otra. En la casa de la ciencia existen muchas divisiones. Algunos hombres están hechos para ser pilotos de prueba; algunos, mecánicos; otros, limpiadores de parabrisas: todos son necesarios.

I

El profesor Huxley, un verdadero científico, dijo hace un siglo: "La pregunta de las preguntas para la humanidad, el problema más profundo de todos, es determinar la posición que ocupa el hombre en la naturaleza, y su relación con el total de las cosas". Se han enunciado un cierto número de pequeñas respuestas parciales para la primera parte del problema —la posición del hombre en la naturaleza—; pero en el proceso, el otro término de la pregunta —el universo— se ha ido tornando cada vez más vago, hasta concretarse casi en un acosmismo románticamente afirmado. Es más bien natural, pues, que no hayamos adelantado mucho, y que, a pesar de todos los esfuerzos para evitarla, la exigencia metafísica parezca perdurar. Según la excelente definición de Russell, la metafísica es el intento de concebir

el universo como un todo, por medio del pensamiento. Pero esto sólo enfatiza la dificultad, ya que el universo ha resultado ser el término principal de la pregunta de Huxley, y nos hemos dado cuenta de que es, con mucho, el más esquivo de los dos. Pero ¿acaso no poseemos alguna clase de primeros principios que pueda decirse que pertenecen al universo como un todo, aunque ese todo no sea conocido?

El determinismo universal fue considerado usualmente como un principio tal; por lo menos proporcionó cierta tranquilidad espiritual y puso un acerado brillo presbiteriano en los ojos de los sumos sacerdotes de la ciencia del siglo XIX. Fue una severa catarsis de toda providencia y significado, una rendición a una necesidad férrea, el *Gloria Dei* sin Dios. Es obvio que la gloria se perdió por descuido de la mente del hombre, el estoico espectador, liberado de la esperanza y el miedo. Una filosofía no muy novedosa, aunque digna. Lucrecio ya sabía todo esto, y lo dijo mejor.

En la actualidad, esta última forma de predestinacionismo ha desaparecido. Tendría que haberse visto claramente que un determinismo total sólo podía conducir a "un universo en bloque", en el que sería imposible aislar ninguna causa única, en el que no podría desarrollarse ninguna ciencia, así como no podría existir una física matemática en el mundo demasiado compacto de Descartes. El viejo caso de las bolas de billar, ese primer ejemplo de la causalidad, puede ayudarnos a aclarar este punto. Vemos cuál bola de billar actúa sobre cuál porque están tan flojamente conectadas que son prácticamente independientes entre sí. No obstante, los hechos se tornan menos claros en un medio continuo y denso, sin solución de continuidad, allí todo se vuelve causa y efecto simultáneamente: el camino que seguirá una rajadura en una placa de vidrio permanece impredecible. Por cierto, la causalidad ha encontrado otra vez algo de espacio, y continúa siendo un concepto esencial en contextos extraños. Pero filosóficamente, la causalidad se ha tornado una especie de casualidad. Ha sido relegada al círculo de la charla de la imaginería científica, donde todavía puede fascinar al racionalista medio.

El interés filosófico ha subido un escalón más, por así decir, ahora se lo puede hallar dentro de un punto de vista mucho más sutil, que ha sido tratado de diferentes maneras por Born, Heisenberg, Bohr y Wiener y que puede ser llamado, en sentido amplio, "complementariedad".

La física clásica pensaba que los fenómenos ocurrían independientemente del hecho de la observación, y de ahí que se los pudiera describir sin hacer referencia a ella. El hombre se desempeñaba como "el ojo que contempla", que se limita a tomar el universo como es. Si se tomaba en cuenta el ojo físico, y luego el ser que está detrás de él, el "ojo que contempla" sólo se

alejaba más y más hacia la abstracción, pero permanecía idéntico a sí mismo. La física cuántica ha eliminado esa particular abstracción metafísica, porque sólo trata de describir y predecir un fenómeno en relación con una manera bien definida de observación o disposición instrumental. Pero por supuesto, se pueden utilizar diferentes instrumentos para observar la misma clase de fenómenos: por ejemplo, la propagación de la luz se puede investigar con prismas o retículos, con la ayuda de placas fotográficas o contadores Geiger. ¿Es la misma luz? No lo podemos decir, pues cada disposición instrumental tiene que ser considerada por separado, y allí se llega a un nivel donde sabemos que dichas disposiciones no tratan de las mismas cosas. Y entonces, ¿cuál es el rasgo común a todos ellos? Por ejemplo, si por medio de cierta disposición instrumental podemos determinar la distribución espacial de los electrones, por otras la distribución de su energía, ¿cómo podemos saber si y cuándo hemos agotado todas las posibilidades?

Bohr enfrentó este problema y llegó a la idea de la complementariedad: se puede comprender intuitivamente la totalidad de una situación experimental y la mutua exclusividad y complementariedad de dos situaciones tales. Una vez considerada la disposición instrumental en su totalidad, no se pueden efectuar separaciones netas entre un comportamiento independiente de los objetos y su interacción con los instrumentos de medición que definen la estructura de referencia. Una vez Bohr insinuó la analogía de esto con situaciones psicológicas bien conocidas. La línea de separación entre sujeto y objeto está ubicada diferentemente en el análisis de los distintos aspectos de la experiencia, pero los dos elementos terminan por complementarse mutuamente en cualquier descripción.

En una física tal, sigue siendo básico el principio de incertidumbre y con él, el acto de observación. Siempre consideramos que el hombre tiene el tercer papel en la acción. Parecería que la realidad permaneciese conceptualmente incompleta por sí misma.

Esto es justamente lo que siempre sostuvo Einstein, y la lucha solitaria del inventor de la teoría cuántica contra sus adversarios tiene una cierta grandeza trágica y metafísica. Einstein piensa que puesto que la ciencia es un intento de describir completamente una situación física —por medio de construcciones mentales elaboradas con ese fin, por supuesto—, renuncia a su verdadera naturaleza al permanecer como una solución a medias y al refugiarse en la negativa de hablar de lo que no sea observable como “real”. La clave para su punto de vista se encuentra en palabras como éstas: “Lo que me desagrada en esta clase de argumentación es la actitud positivista básica, que desde mi punto de vista es insostenible . . . ‘Ser’ siempre es algo que construimos mentalmente, esto es, algo que afirmamos libremente (en

un sentido lógico). La justificación de tales ideas, que representan la realidad para nosotros, no radica en que derivan de lo que proporcionan los sentidos..., reside sólo en su capacidad de hacer inteligible lo proporcionado por los sentidos”.

Pero la evolución de la física, dentro de la cual el mismo Einstein desempeñó un papel tan decisivo, está encauzada en una dirección que parece alejarla en forma irreparable de tales postulados. Es irónico ver que Einstein, que tanto debe al espíritu positivista en su descubrimiento de la relatividad especial, reniega de él, considerándolo la vulgaridad destructiva de nuestro tiempo.

Einstein permanece casi solo en esa posición, pues, considerándola desapasionadamente, puede demostrarse que la nueva física tiene toda la distinción teórica de la antigua, con más complejidad. La necesidad y la causalidad siguen reinando, y, en cierto modo, la descripción todavía es completa. Ésta es simplemente una época en que “nuevas torres se elevan, y las viejas son demolidas”. Ni el idealismo ni el realismo han triunfado; más bien, ha sido eliminada su disputa. La física permanece básicamente realista, ya que cree en una realidad exterior perfectamente objetiva. Lo único que ocurre es que al desentrañar el significado de esa realidad, el físico tiene que utilizar ideas de naturaleza muy abstracta: teoría de grupos en espacios de varias dimensiones, dualidad, y abstracciones similares, pero finalmente alcanza sus invariantes de observación, con las que opera exactamente como un ebanista con sus lustres y maderas finas. Por lo tanto, tiene derecho de sentirse filosóficamente coherente, esto es, inocente acerca de cualquier cosa que haga, dentro de los límites adecuados de su artesanía.

“La adecuada enunciación de las leyes universales —protesta Einstein— comprende la utilización de todos los elementos conceptuales que son necesarios para una descripción completa.” Sin duda. ¿Pero existen elementos conceptuales que deberían ser desautorizados? Ése es el enigma del desacuerdo, ya que sus opositores, al ofrecer la complementariedad no están eliminando la completitud: simplemente sugieren que uno de esos elementos conceptuales, el punto de Arquímedes, está situado en realidad *dentro* del observador. Su papel no es el de espectador de la pieza (el viejo símil pitagórico), ya que él interviene en la representación. Born sugiere ingenuamente un símil mejor: “es la vida misma, en que público y actores son la misma persona”.

La palabra está dicha, aunque de mala gana. La ciencia hace mucho que ha dejado de ser materialista en el viejo sentido, pero tampoco se ha tornado idealista como quisiera el filósofo. Más bien, la verdadera oposición entre materia e idea se ha desvanecido dentro del esquema más amplio y sutil

en que el objeto ha perdido su naturaleza estática, mientras el hombre ya no está "contemplando" las cosas, sino esforzándose por atraer los hechos hacia su propia órbita ¿y qué es esto, sino una dialéctica de ocasión? Uno hasta podría atreverse a decir que la lógica de Hegel está utilizada aquí por primera vez en un contexto definido y no ambiguo. Por supuesto, la investigación no es dialéctica en su procedimiento, sólo se torna así cuando el investigador trata de interpretarse a sí mismo y alcanzar la autocomprensión. Desde luego, esto no es materialismo dialéctico ni ningún otro esquema estereotipado, si un pensamiento puede ser estereotipado y aún ser llamado dialéctico. En verdad, debido a que el pensamiento científico ha alcanzado la actual viviente complejidad, el sutil espíritu dialéctico ha penetrado de sorpresa, sin ningún orden, programa, o intención de ninguna parte.

El conflicto entre Einstein y Bohr, Dióscuros de la física moderna, amigos de toda la vida y reñidos opositores, se torna más claro en sus dimensiones. Es un conflicto teológico. Einstein debió saber —su amigo se lo recordó— que si él hubiese estado en lo cierto, entonces su propia relatividad habría estado equivocada, pues ahí se encuentra un número infinito de sistemas galileanos equivalentes, cada uno de los cuales se puede suponer que está en reposo con el mismo derecho, y no existe forma de decidir experimentalmente cuál lo está y cuál no. Sus propias ingeniosas controversias no han aclarado el panorama. Pero lo que Einstein quiere *significar* es que él considera que la representación de la realidad divina se le arruina si se mezcla al hombre en ella. Siempre que interviene el hombre, la situación se torna impura de todos modos. Valéry con su intuición artística y su inocencia filosófica lo vio claro: "Cualquier metafísica presupone al hombre como espectador de un espectáculo que lo excluye". Einstein el físico tendrá que ceder (todavía no se ha dicho la última palabra y hay muchas teorías nuevas y sutiles acerca de las "variables ocultas"), pero si lo hace, Einstein el teórico puede continuar llamando herético a Bohr y a su vez ser llamado fundamentalista. Hegel estuvo allí antes que ellos. El espectáculo de la realidad no es más independiente del observador que la obra que se representa en *Sueño de una noche de verano* lo es de Robin Goodfellow. Ésta sería una situación bastante satisfactoria, si el hombre poseyera algo de la travesura divina de Robin. Infortunadamente, el hombre insiste en tomarse muy en serio.

II

Una filosofía tan adaptable a nuestra época puede parecer una nebulosa respuesta. Lo es y no lo es. Lo es, por la sencilla razón de que nuestra filosofía física actual es en realidad una filosofía de la nebulosidad: sutilmente organizada y analizada, pero niebla de todos modos. Podemos atravesar esa nube de niebla con los rayos del análisis aleatorio y la teoría de la información, pero esto sólo nos llevará hasta cierto punto y no más lejos. Siempre que tenemos que luchar con el limitado poder de resolución de nuestros instrumentos, hay un elemento de lo desconocido, lo irrevocable y lo imprevisto. Por cierto que estamos lejos de ese modelo de inteligibilidad que otrora ofrecían las esferas celestes. También estamos lejos, asimismo, de nuestra última esperanza arrogante de controlar el futuro, prediciéndolo en la medida de nuestra conveniencia. En la actualidad nos damos cuenta de que existe un margen necesario de imprevisibilidad en el mundo físico con relación a nosotros. El futuro posee una cualidad que lo hace metafísicamente diferente del pasado. Y muy significativamente. El tiempo no es un paisaje ni siquiera metafóricamente. Como tampoco puede estar el hombre fuera del tiempo, ni siquiera en sus sueños más exaltados.

Esto es lo que la naturaleza nos ha impuesto suavemente. Sin embargo, no se puede decir que sea una concepción muy nueva o inimaginable. Fue sugerida desde tiempo inmemorial, y ha tomado muchas formas hermosas. Hölderlin compara la vida del hombre con una cascada que se precipita para siempre de roca en roca, hacia lo desconocido. La naturaleza nos da la respuesta de la misma manera, si bien con alguna diferencia: la caída es en realidad una necesidad universal, se la llama entropía, y se extiende tanto sobre la energía como sobre la organización. Pero también existe una capacidad de compensación en la naturaleza, que es su propio orden. Por medio de la cibernética estamos comenzando a comprender de qué puede estar hecho ese orden, y ya está claro que nuestra posible participación en él no es de ningún modo insignificante, y que proporciona una nueva dimensión a la libertad.

Estas pocas y breves indicaciones podrían ser suficientes para mostrar que existe una filosofía de la ciencia muy real, que siempre existirá, y que está totalmente de acuerdo con el contexto de nuestra civilización. El odio hacia la "torre de marfil" es proyectado hacia los científicos por quienes no quieren que éstos sean sus colaboradores sino sus sirvientes.

Esto nos conduce a otro problema. Hasta aquí hemos hablado de lo que con justeza se puede llamar filosofía *de la* ciencia. Da sus propias respuestas

a los grandes problemas; respuestas que sólo están conectadas en forma simbólica o indirecta con nuestro inquirir directo e impaciente y que llevan impasiblemente hacia el antiguo "Conócete a ti mismo". Pero entonces aparece otra influencia filosófica, la que podríamos llamar de las filosofías *provenientes* de la ciencia. El materialismo, el evolucionismo y todos esos otros científicismos, se han desarrollado sin duda como resultado de una ciencia de un período dado, y a ella deben su fuerza; si se observara más de cerca resultaría evidente que estas ideologías en realidad provienen de la sociedad y vuelven a ella, que sólo han entrado por una puerta de la ciencia y han salido por otra.

Puedo acotar aquí algunas observaciones de Warren Mc Culloch sobre ciertos aspectos de esa evolución:

"Para Marx y Freud, la materia era más que la mera materia que compramos y vendemos. Era la substancia, la cosa real, que conducía el determinismo de sus creencias. Sus trayectorias tienen demasiado en común. Cuando Hume demostró que la noción de causalidad no puede derivarse empíricamente, Kant, para apoyar sus sueños metafísicos, dio a luz dos fértiles súcubos. Una categoría, la de las Formas de la Sensación, penetró al Ego Dinámico como el Inconsciente. En él, Freud engendró su bastardo, el Psicoanálisis. La otra, la Causalidad, la Categoría de la Razón, revoloteó transcendentamente a través del Idealismo Dialéctico de Hegel. En la propia Causalidad, Karl Marx concibió su bastardo, el Materialismo Dialéctico. En ideas, como en ropas, hay un retraso social. Para los ojos proletarios, la criatura de Marx aparece como científicamente respetable. En la actualidad está por encima de Dios en Rusia, y se puede pensar que estamos en mejores condiciones al haber adoptado al otro de esos bastardos de Kant, pero no estoy seguro. Tienen demasiado en común. Para los comunistas, el psicoanálisis fue aceptable hasta que se le descubrieron sus tendencias burguesas; entonces se lo expurgó y sus adeptos fueron liquidados."

Acaso no estemos dispuestos a suscribir textualmente este resumen más bien brusco, pero tal como está llama la atención. En realidad, la mayoría de tales desarrollos tarde o temprano se tornan contra la ciencia y contra ellos mismos. Cuanto más incierto es el terreno y más inseguro el método, mayor es el peligro de intromisión y también de expulsión. En ciertas formas, la sociología aún puede proporcionar mayores peligros a la humanidad que cualquier proceso termonuclear.

Se está de acuerdo (desde afuera) en que la ciencia se ha transformado en una búsqueda de poder sobre la naturaleza. *Ahora*, el hombre es parte de la naturaleza, y existe una ciencia del hombre, *por lo tanto*, la ciencia nos dará poder sobre el hombre. Este silogismo escueto y absurdo se ha lle-

vado a cabo: el estudio del hombre se vuelve hacia los requisitos del consumidor, relaciones de personal, Corporación o Política departamental.

No hay que reírse de esto; el diálogo chapucero, confuso, y a veces desgarrador que se desarrolla entre los hombres y que se llama toma de conciencia, ha sido reemplazado más y más, por una maquinaria de poder que quiere transformarlo en un caso generalizado de relaciones personales. La propaganda es el ejemplo principal, pero hay muchos más. Millones de dólares provenientes de fundaciones se han utilizado en el estudio de la "comunicación"; pero cualesquiera hayan sido las buenas intenciones en un principio, se transforma en un estudio de los medios por los cuales podemos obtener que el débil acepte los puntos de vista del fuerte. Los atenienses no intentaron hacer tanto con los melios y estaban en lo cierto.

Todas las ciencias, desde la estadística a la ecología han sido introducidas en esta clase de actividad como subsidiarias, lo cual sin duda dará resultados científicos, y algunos de ellos —aunque no todos— hasta serán científicamente valiosos. Filosóficamente, esto no producirá exactamente lo que se podría llamar una filosofía de la comunicación. Los nombres filosóficos adecuados para ello surgirán de aquellas figuras antiguas y familiares, Hybris, Ate, y Némesis. Las viejas imágenes todavía pueden guiarnos por los terrenos desconocidos, y eso es posiblemente el sentido de la verdadera filosofía.

GIORGIO DE SANTILLANA

(Traducido por Jaime Broitmann Valdés.)

LA CIUDAD MÉTRICA DE LOWRY

Poco se sabe sobre Malcolm Lowry: nacido en Inglaterra en 1909, con antepasados marinos en su familia, se vio privado de toda lectura de los diez a los catorce años por una enfermedad de la córnea. Privación benéfica, pues seguramente debió suplir esa pasajera orfandad con los ricos frutos de la imaginación. Interrumpió sus estudios en Cambridge, que concluiría en 1932— para viajar a la China; tiene que ver con esto la fascinación que siempre ejerció sobre él la figura de O'Neill. El destino se ensañó después con Lowry. Su editor perdió el manuscrito de *Ultramarine*, su primera novela; Lowry volvió a escribirla en menos de tres meses. Radicado posteriormente en los Estados Unidos, escribió tres novelas que le fueron persistentemente rechazadas, durante largos años; al incendiarse su casa, los manuscritos se convirtieron en cenizas. A la vez reconstruyó su hogar, con sus propias manos, y su novela *Under the Volcano* (Bajo el Volcán) en la mesa de un bar; la novela consiguió ser editada por fin en 1947. Cuando murió, en 1957, daba los últimos retoques a un libro de cuentos, *Hear us O Lord from heaven thy dwelling place* ("Escúchanos, oh Señor, desde el cielo, lugar de tu morada"), recientemente publicado.

Casi totalmente ignorada es su poesía, aun para el lector de habla inglesa. Los poemas traducidos presentan una dificultad totalmente insalvable en nuestra lengua. El inglés acaso sea el único idioma moderno que conserva el acento "de cantidad" (sílabas breves o largas) sobre el cual estaba edificada toda la poesía griega y con cuyo secreto mecanismo Lowry, dadas sus frecuentes alusiones, parece estar familiarizado. Ya en el siglo pasado Gerard Manley Hopkins intentó, con éxito envidiable, revivir el "melos" de la métrica griega, inaprehensible por nuestros oídos de hoy. En el *Injured Chorian* or *Paconic*, Lowry imita satisfactoriamente el coriambo y el peán, metros griegos que combinaban tres sílabas breves con una larga, y que producían un efecto solemne y a la vez musical. La poesía de Lowry está en las antípodas de Eliot, tan a menudo perdido en los ecos retóricos de su propio lenguaje pseudo-épico; Lowry es un lírico en el mejor sentido de la palabra, un lírico de lo cotidiano, con acentos parecidos a los de Keats y con la sensibilidad de la generación de jóvenes poetas ingleses (Rupert Brooke, Isaac Rosenberg, Edward Tennant, C. H. Sorley) muertos en la guerra del 14, aunque los sobrepasa en cierta angustia metafísica que le da su carácter particularísimo, y en la que se halla lo que tal vez mejor define su sabor de contemporaneidad.

CÉSAR MAGRINI

ONE FLYING LINE

The gentleness of rain is in the wind,
Shelley's elided fragments stars the mind;
together with Kafka "by any other route
he would have reached the Castle". As well as
some disputed smithereens by Shakespeare,
ambiguous souvenirs of James or Jones
cast up by a bounded ocean of thought
on blank shores where the soul seems boundless,
like man the extravagance of creation.
Phrases rejected for a trochee's sake
bobbing like corks on margin of volumes
may mark depths where the caught iambic glitters:
or one flying line among such fragments
soar on forever like the Bird of Paradise.
It is my joy to core the world as such
a rounded phrase in God's black manuscript,
remembered, but abandoned for a fairer,
as such mankind's alternative of God,
yet claimed by us. And thoughtfully conserved.

UNA LÍNEA FUGITIVA

La dulzura de la lluvia está en el viento,
los elididos fragmentos de Shelley constelan el espíritu;
junto con el de Kafka: "por cualquier otra ruta
habría llegado al castillo". Así como
algunos añicos que Shakespeare disputara,
ambiguas dádivas de James o Jones
que un limitado océano de pensamiento acumula
sobre blancas playas donde el alma parece sin límites,
como el hombre, extravagancia de la creación.
Frasas desechadas a causa de un troqueo
oscilantes como corchos en las márgenes de la corriente
pueden indicar las profundidades donde el atrapado yambo res-
[plandece:
o una línea fugitiva entre tales fragmentos
se remonta para siempre, como el Ave del Paraíso.
Me hace feliz descortezar el mundo cual una frase
redondeada en el negro manuscrito de Dios,
recordada, pero abandonada por otra más hermosa,
como para la humanidad esa alternativa de Dios,
que sin embargo es nuestro anhelo. Y precavidamente conser-
[vamos.

INJURED CHORIAN OR PAEONIC

The sea
pouring
harmlessly
past the port
is yet the
menacing
tyrant of old
that the
drowned
know.

PEÁN O CORIAMBO IMPERFECTO

El mar
derramándose
sin dañar
pasado el puerto
es aún el
amenazante
tirano de los antiguos
que los
ahogados
conocen.

SOME SWORD FOR ME

But I shall live when you are dead and damned—
Did you say Chatterton to Chesterfield?—
Oh Chatterton, Chatterton, wield
In your inferno or evening land
Some sword for me, steal something to defend
My poor spirit: and if no sword, a shield
Does as well. I wish that spirit healed
Which is yours, though mutilated, and
My love is dead too, gone to a death bed
All under the willow tree: Oh Chatterton, I cry out
That you have pity on my self pity,
My lack of genius and what I write in doubt:
Let us meet in your dark metric city,
Before I am dumb; and damned; and dead.

MALCOLM LOWRY

ALGUNA ESPADA POR MÍ

“¿Pero yo viviré cuando tú estés muerto y condenado”,
¿le dijiste a Chesterfield, Chatterton?
Oh, Chatterton, Chatterton, empuña
en tu infierno o tierra crepuscular
alguna espada por mí, roba algo con qué defender
mi pobre espíritu: y si no hay espada, un escudo
es lo mismo. Quiero ese espíritu ya cicatrizado,
aunque trunco, que es el tuyo, y
mi amor también ha muerto, marchóse hacia un lecho de
[muerte
bajo los sauces. Oh, Chatterton, grito
que te compadezcas de la piedad que por mí siento,
de mi falta de genio y de lo que escribo entre dudas;
encontrémonos en tu oscura ciudad métrica,
antes de que enmudezca; y me condene; y muera.

(Traducciones de César Magrini.)

IN MEDIO COELI

Se sabe que la vejez, frecuentemente olvidadiza de tantas cosas de la vida pasada, recuerda la infancia con limpidez siempre mayor. Y puesto que ha sido dicho que sólo por la infancia se accede al reino de los cielos, parece justo despojarse de todo otro bien por esta sola posesión. Posesión que quizás se completará con la muerte.

El viejo más extraviado se reviste del misterio de un augur cuando comienza a narrar su niñez. La vida moderará su ritmo en torno a él, extraños silencios lo rodearán, y ni el niño más inquieto podrá resistírsele. En esos instantes parece dotado de poder augural. En efecto, le está indicando al niño una meta: no ya su propio pasado, sino su futuro, el futuro de su memoria de adulto. Ni uno ni otro lo saben, sino por la cualidad luminosa de las palabras, que envuelve a uno y otro con la misma fascinación. Cómo son de simples esas palabras. Y con todo muchas veces se oye al niño interrumpir, querer saber más, insistir sobre la forma de aquella hogaza, el tamaño de aquel jardín, el color del vestido de la bisabuela durante aquel paseo o aquella fiesta. Y si al niño no se le ocurren preguntas similares, en caso de no estar dotado de atención poética, con todo preguntará siempre al viejo, arrugando las cejas, *¿cuántos años tenías tú entonces?* Es su esfuerzo para vencer el espacio, el espanto del viaje inimaginable que existe entre él y aquel niño pasado, en espera en el fondo de su futuro. Niño sin edad, anciano enmascarado, como los negros niños de los íconos. *Seis años, siete años*, dirá el viejo, y agregará, casi como en un responsorio secreto, como tú, uno *menos, uno más que tú*. Cábala ciega y perfecta que guarda alrededor de ambos, como alrededor del durmiente de Proust, las órdenes, las sombras, los años.

Alguien habrá notado con qué hipnótica lentitud parpadea el niño que escucha las evocaciones de un viejo, cómo se entreabren febriles sus labios, qué lenta pasa la saliva por su garganta. No es de hilaridad su expresión, mientras todo su cuerpo se aprieta contra las antiguas rodillas. Hay en él la tensión inmóvil de los animales en muda, de los insectos en metamorfosis; es quizás similar a los ruiñesores en pleno canto, que, se dice, tienen una alta temperatura y el frágil plumaje todo enmarañado. Está creciendo en esos instantes; está bebiendo con voluptuosidad y temblor

en la fuente de la memoria: el agua refulgente y oscura de la que toma vida la percepción sutil.

Los objetos que el niño pide *ver* con tanta ansia, después de todo también lo circundan, están al alcance de su mano; y sin embargo parece incapaz de establecer la relación, nada le parece común entre las cosas de quien le está narrando, por ejemplo, su abuela —simples hasta asustarlo y tan seductoras como para escapárseles continuamente— y las cosas que ve y toca todos los días, que volverá a ver y a tocar dentro de poco, terminada o interrumpida la narración.

Hay algo de brutal, o quizá solamente de animal, en la rapidez con que un niño vuelve a sus juegos después de uno de estos instantes que han suspendido sobre su cabeza el movimiento de las esferas. Parecía imposible verlo liberarse del raptó sin lágrimas, sin rebeliones. Pero casi despertado de un sueño, del mismo modo que los animales o los que han experimentado un milagro, que apenas abiertos los ojos buscan el alimento, también él dirá en seguida *tengo hambre*, y, tomando ávidamente su trozo de merienda correrá lejos, sobre un pie, a comérsela en otra parte: casi insolente, casi ostentando su desapego con pequeños gritos o cantos estrepitosos. Se volverá preferentemente, entonces, al mundo de los animales, arrastrará al perro o arrebatará al gato, echándose a correr con ellos por el jardín.

No porque el niño no viva en una perfecta relación con los objetos que ya lo rodean. Al contrario. Inmerso en la gracia de una sensualidad sin defectos, sus manos aferran la naranja, se sumergen en la riqueza del pelaje o del agua con la velocidad, con el aplomo de un ángel. Pero él no lo sabe. Sólo cuando su memoria se cierre como un círculo sobre sus propios comienzos podrá saberlo. Lo sabe el viejo, en cambio. El diálogo se desarrolla entre un jardín donde se está desnudo sin saberlo y un vestíbulo donde se ha sido desnudado.

*

* *

Por esto la narración más simple de un viejo asume carácter de parábola, y en parábolas se expresaban a gusto los ancianos de una época y siempre la narradora de fábulas * —esos evangelios que con tanta ligereza se llaman moralidades— fue la abuela: la decana de la casa, la mujer de buen juicio, fuese dama o campesina. Suena fugitivo el proverbio italiano “Vale

* La autora establece una oposición entre *fiaba*, narración de un hecho ficticio, imaginado, irreal, y *storia*, relato de un hecho realmente acontecido. Una de las acepciones que de *fábula* da el Diccionario de la Academia es precisamente la de Cristina Campo, si bien no es la frecuente en español. (T.)

más un viejo junto al fuego que un joven en el campo" si pensamos en la figura del narrador de fábulas cuya voz pudo escuchar todavía mi padre en Romaña: el hombre misterioso que era invitado a las veladas, en las profundas noches del invierno, como un celebrante o un arúspice: el viejo de la pipa de concha que vivía de su palabra y alrededor del cual la cocina se dividía por sí, como una capilla, en gineceo de hiladoras por un lado y androceo de fumadores por el otro.

En Toscana la fábula fue siempre llamada "el cuento", justamente como entre los pueblos se llamaron los Evangelios. Mientras al narrador de fábulas se reservaba la casa, el fuego en el medio de la casa —viejo lugar de encuentro con los muertos, los espíritus de la estirpe— al narrador de cuentos, historiador de gestas laicas, se lo escuchaba en la plaza. Y puesto que lo colectivo fue siempre el brazo secular de los pueblos, saltimbanqui pudo siempre significar también tragafuego, embaucador de feria. Pero el narrador de fábulas, desdeñoso de coplillas, de cartelones patéticos, pasaba de casa en casa como un portador de tesoros. Los niños lo imaginaban gustosamente con una bolsa llena de palabras y en todo similar a la bolsa del Sueño, dispensador de sueños. Por siglos hubo leyendas sobre el narrador de fábulas que no tiene más (o no quiere contar más) fábulas: regalo celeste, siempre revocable.

El viejo desprevenido puede ignorar, mientras narra, su propia cualidad de hierofante velado. El viejo avisado, que prefiere la parábola al cuento, la conoce. Uno dirá: *de chicos, nos llevaban frecuentemente a visitar un cierto lisiado . . .* (o en el peor caso: *en aquel año de carestía fue necesario comerse los ratones*). El otro empezará: *en la isla llamada de los niños de Kaledan, un rey ciego no creía en la muerte . . .* Pero tanto el uno como el otro son fieles a una consigna de silencio que es la ley misma de la edad: el uno encerrándola en los dulces, cotidianos objetos de la memoria, como en rústicos amuletos, en mudos y afectuosos talismanes. El otro en las figuraciones complicadas, restituidoras, ligadas a la magia de los números y de los símbolos del relato encubierto: similar al revés de una alfombra que sólo dada vuelta mostrará su diseño.

*

* *

No por azar la fábula, esta figura de viaje, se cierra las más de las veces, como un anillo, en el mismo punto en que había comenzado. El punto alcanzado, más allá de los siete montes y de los siete mares es la casa paterna; el parque familiar o el jardín, en el que entretanto han crecido altas hierbas. Allá, el rey envejecido espera poder dar la corona a su hijo, el príncipe pródigo. Existe una fábula, y ni siquiera una fábula antigua, en la que el

viaje es ultramundano: una niña parte en busca de su madre muerta. Más allá de bosques y de océanos, de ciudades laberínticas y de montes fragosos, atravesada ya de un lado al otro la cadavérica llanura de la luna, le es indicado el jardín del paraíso. Es el primer lugar amable que encuentra. Pero poco después las altísimas encinas, las purpúreas hojas borrascosas le parecen familiares: es el bosque próximo a su casa, allí donde había escogido perderse al comienzo de su peregrinaje. Y sin asombro ve poco después a su madre: sentada en una pequeña caverna, una gruta, cerca del manantial amado de sus primeros juegos.

En las fábulas, como se sabe, no existen caminos. Se camina delante de sí, la línea es recta en apariencia. Finalmente esa línea se revela laberinto, círculo perfecto, una espiral o una estrella o inclusive un punto inmóvil del que el alma no partió jamás, mientras el cuerpo y la mente se fatigaban en su viaje aparente. Raramente se sabe hacia dónde se va, o también sólo raramente hacia qué se va; porque no se puede saber qué son en realidad el Pájaro de Esmeralda, el Agua Danzarina, la Hija del Rey del Techo de Oro. Es la palabra la que llama: la abstracta, colmada palabra, más fuerte que cualquier certeza. Ni las Moiras —disfrazadas de mendigos decrepitos o de animalillos parlantes— podrán impartir nunca más que tres o cuatro normas negativas: normas de las que todo depende, y que serán puntualmente transgredidas, porque no es posible seguir verdaderamente normas que están en el lugar de otras normas recónditas: *no compres carne de aborcado, no te sientes sobre el borde de una fuente*. Por consiguiente, ya que la cosa en busca de la cual se parte no puede ni debe tener un rostro, la meta sólo puede ser inalcanzable.

Un preceptor oriental no habla de otra manera cuando dice que el discípulo debe caminar para llegar, ir adelante con la fuerza de su espíritu para recibir su iluminación. El cumplimiento de la iluminación es semejante al súbito abrirse del loto o al despertar del que sueña. No nos es dado conocer el final de un sueño, sino que nos despertamos espontáneamente cuando el sueño ha terminado. Las flores no se abrirán si esperamos que se abran, pero esto tendrá lugar por sí solo cuando haya llegado el momento. La iluminación hacia la cual se camina así *no se alcanza*. Vendrá de por sí, con el madurar del tiempo.

La meta camina pues al lado del viajero como el Arcángel Rafael, custodio del joven Tobías. O lo espera a sus espaldas, como el viejo Tobías. En realidad la tiene en sí desde siempre, y viaja hacia el centro inmóvil de su vida: la caverna cercana al manantial, la gruta —allí donde infancia y muerte, enlazadas, se confían su recíproco secreto. Qué paradójal entonces la idea de viaje, de esfuerzo, de paciencia. En esta paradoja está la encrucijada.

jada entre lo eterno y el tiempo, porque la forma debe destruirse por sí, pero sólo en el momento en que se completa perfectamente.

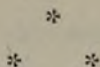
*

* *

Esta tenaz relación entre la infancia y la muerte parece investir todos los planos de la existencia. Proust es el gran testigo de esto. Pasternak nos revela su último sentido en sus apuntes sobre Chopin, allí donde dice que los *Estudios* son una teoría de la infancia y simultáneamente una *preparación pianística para la muerte*, una búsqueda donde el oído es el ojo del alma.

Los antiguos navegantes, luego de haber perdido la ruta en travesías de mar, llamaban a la maniobra, en el momento de volver a encontrarla, frecuentemente del lado opuesto, "avanzar hacia atrás". He hablado al principio de vejez. También se la puede llamar exilio o precoz predestinación. Es cierto, en cada caso, que del cenit de la vida —tanto si se encuentra en su vértice natural o si lo precede— el camino no es hacia el olvido, como lo querría la ley del tiempo, sino más bien hacia la memoria. Todo el conocimiento adquirido antes de tocar este punto —por intermedio del cielo— parece volverse entonces hacia la infancia, la casa, la primera tierra, hacia el misterio de las raíces, que de día en día adquiere elocuencia. Hacia un diálogo siempre más estrecho entre el antiguo niño y los muertos: ministros velados y omnipresentes de los misterios de la memoria. Entendí bien cómo escuchando a sus antepasados maternos —derrotados y depuestos por los conquistadores españoles— el mestizo Garcilaso supo, de una vez por todas, que sólo se llamaría a sí mismo *El Inca*, aunque fuese cristiano, católico e hijo de un ilustre español. Comprendió de improviso aquellos lamentos mil veces escuchados, aquellos viejos desesperadamente nostálgicos de sus emperadores muertos, terribles y suaves como el sol. Puede no ser menos dramático el encuentro con un retrato cualquiera de familia, el hombre o la mujer de quien hemos oído hablar mil veces, el abuelo que tiene nuestro rostro pero que —sólo hoy está claro— *ha visto a los emperadores*: lleva en sus pupilas frías y tiernas lo que nosotros buscamos desde nuestro nacimiento, dentro y fuera de nosotros, algo muy similar a la tierra, que (como dijo un indio) nos fue quitada so color de abrírnos el cielo. Una lengua, ante todo, incorrupta; un orden espontáneamente litúrgico de palabras —y con esto está dicho más que suficiente—, un orden estelar es poca cosa en comparación.

De tales encuentros con la propia historia el primer mediador es el paisaje.



Quien haya tenido la ventura de nacer en el campo (o por lo menos en un jardín suficientemente vasto como para no conocer demasiado bien sus límites) llevará consigo durante toda la vida el sentimiento de un lenguaje arcano y con todo preciso, de un musical desenvolverse de frases que, mientras colma los sentidos de superabundante alegría, anuncia a la mente un último diseño, siempre de nuevo prometido y diferido. Como la solución de un acertijo, ora era un sueño (en el que el paisaje amado asumía profundidades inauditas) el que proponía esta última forma, ora una lectura que muy frecuentemente era la de una fábula (y más que nunca, allí dentro, los dulces lugares proseguían por senderos impenetrables, se cargaban de presencias, sufrían más sutiles, más excelsas metamorfosis).

Acertijo de límites ilimitados la infancia. De confines inciertos, magnificados por la pequeña estatura (justamente como las mágicas palabras, deletreadas lentamente en el libro de las fábulas). Era el fondo, inaccesible a los pasitos diminutos, más allá del cual debía extenderse el prado incomparable, el claro de Brocelianda; era la cancela siempre cerrada, el bosquecillo sólo rozado; era, durante el paseo en el crepúsculo, las ruinas de un castillo vertiginoso y estático, que giraba cambiando con todas las curvas del camino. Era la gruta, precisamente, el agua escondida; era *la fin du parc*.

Basta una mera fotografía para que esos jeroglíficos dorados, esos verdes ideogramas de una presencia perfecta —sin tregua presagiada y perdida— vuelvan a formar sus signos. Una de esas fotografías que sólo puede parecer amarillenta a los legos del recuerdo; porque para quien se asoma a ellas como a un cuadro vivo, ese amarillo es la pura miel de la luz, es todas esas mañanas deslumbradas y umbrosas, atravesadas de llamados, rumores, zumbido de abejas, voces escogidas en el aire luciente como hielo. Todo un tejido de hilos de la Virgen, tendido dentro del espacio centelleante.

Un espacio absoluto, se diría: hecho en cambio justamente de esas prohibiciones, de esos confines invisibles, tan parecidos a los lazos de la métrica, a los puros anillos de la rima. La memoria insiste en ello hasta el tormento a veces, como alrededor de un éxtasis negado. Y de tiempo en tiempo, con una obstinación angélica y cruel, un sueño recurrente nos lo presenta de golpe —el huerto cerrado cuya entrada se busca llorando, la casa desierta, el agua invisible que podría hablarnos, como el río Escamandro, si sólo llegáramos a sumergir en ella una mano. (Para otros puede ser música inaferrable, voces detrás de múltiples puertas, palabra o lengua perfecta que se borra en el acto de escribirla.)

De sueños tales nos despertamos con una desolación más feroz que el rapto. No responde a la verdad la creencia de que cuando nos damos cuenta de que soñamos se rompe el hilo de nuestro sueño. Tal conocimiento también puede durar largamente, conducir el sueño por la mano: como un niño conduce a un adulto, que quizá podrá abrir la verja demasiado alta para él. Son los instantes en los que Borges, soñador consciente y por lo tanto omnipotente, decide crear para sí en el sueño lo que ha anhelado durante toda su infancia: un tigre. Pero *¡oh incompetencia!* La apetecida fiera no llega a ser, aparece risible, o le salta a la cabeza como un rayo. Así, con los ojos vendados y luminosos de la infancia, sólo puede alcanzarse en sueños una mirada filtrada: la mirada de Fortuna, en vuelo sobre su rueda.

*

* *

La fábula es una urdimbre incesante de tales instantes inaferrables, fijados en su máximo esplendor. El derviche separa con sus dos manos un humo de incienso y a través de esa abertura el prisionero puede salir a un jardín. Una pequeña puerta se abre en el tronco de una encina a la princesa fugitiva, y del otro lado hay vastos campos, ignotos y solitarios.

No por azar la lectura de las fábulas, lengua secreta de los viejos, es tan frecuentemente el evento indeleble de la infancia. Para el niño que las haya leído en un paisaje suave valdrán ya como una primera iniciación, si no en el significado, en el poder de los símbolos. Un escritor dotado de misterio, Corrado Álvaro, asimiló la fábula a la infancia del mundo, cuando los viajes se efectuaban a pie o sobre el lomo de animales. “¿Qué eran los antros, los bosques, los mundos subterráneos, sino los lugares entrevistos en los fatigosos caminos? ... El medio ... agigantaba el paisaje, creaba un conocimiento más estrecho y simultáneamente más misterioso de las cosas ... Y los mismos animales que nos llevaban acrecían el misterio con sus miedos imprevistos, con su repugnancia a proseguir, con su atracción por ciertos caminos y ciertos lugares, con sus imprevistos galopes y espantadas. Entonces el camino se animaba con remotas presencias, con horrores, con temores, con alegres liberaciones”.

Este ritmo de viaje estático y lentísimo —este ritmo eterno— es propio de la fábula como de todos aquellos escritos espirituales que continuamente prestan a la fábula y retoman de ella sus exactas hipérboles, sus precisos imposibles. El *Cántico* de San Juan de la Cruz es una clásica historia de amor y de viaje en busca del príncipe incomparable. Se habla allí de montes y de ríos, de cuevas de leones y de islas extrañas, de superficies argentinas en las que afloran rostros, de lechos nupciales defendidos por escudos de

oro. Se hace voto, al partir, de no tomar las flores, de no temer las fieras, de traspasar fronteras y fortalezas. La fábula de las fábulas, el viaje de los viajes, *Tobías*, se ilumina con un vívido resplandor cuando el viejo profiere, vuelto al desconocido del pez y del bastón de peregrino: "oh tú que conduces a los infiernos, tú que vuelves a llevarlos..."

Son estas alarmantes identidades de lenguaje las que nos llenan de espanto frente a los gestos repetidos, al repetirse de figuras, de números, de rituales comunes a la fábula, al sueño, a la memoria.

*

* *

Así, si se da un evento esencial para nuestra vida —encuentro, iluminación— lo reconoceremos ante todo a la luz de la infancia o de la fábula que lo reviste. Milagrosamente, por algún tiempo, estamos en su centro, lo desciframos. Paisajes conocidos parecen asimilarse a nuestros primeros jardines, valles, bosques, mientras la fábula se encarna en la red de símbolos, en el reino de emblemas que inaugura inmediatamente un acontecimiento significativo: urdimbres de correspondencias, calidad magnética de los objetos, súbitamente talismanes, prendas o divisas.

Pero es sobre todo el paisaje el que abre a tales estados espirituales sus pliegues más escondidos. Abolida como por un toque de varita mágica la geometría de tiempo y espacio, se camina por horas sin salir de un círculo, o, al contrario, con pocos pasos se toca el borde de lo ilimitado. No es el estado de aguzada vigilia el que echa sobre los lugares su encantamiento. Se trata de una correspondencia bastante más recóndita entre descubrir y dejarse descubrir, configurar y configurarse. Todo *estaba* allá, pero sólo hoy lo *está* verdaderamente. Hoy un campesino cualquiera, para indicar una dirección cualquiera hablará como un gnomo o un hada, te abrirá con un gesto el camino, mil veces rozado sin sospecharlo, que lleva a los cuatro blancos manantiales suspendidos en el flanco de una colina fortificada, a cien pasos o a mil millas, por campos de altas hierbas odoríferas; o a la tumba real, escondida por los etruscos en una gruta ahora cubierta de zarzas, de la que surgen blancos sabuesos y un hombre con una escopeta de dos caños, grande como un Efrít; o, bajo una cúpula secretamente iluminada por el sol, al codo del río tan profundo que lo sombrea, pendiente y complicada, de rosadas raíces. Agua de terciopelo que parece quieta y se mueve, va más allá sin correr, tanto que bastaría seguirla para que aquélla más allá siempre prohibido, siempre esbozado por los sueños estuviese aquí y ahora. ¿Pero importa ahora ese más allá? La vida parece nutrirse de la contemplación del límite —de ese necesario perderse, escon-

derse, interrumpirse de la visión— como el pájaro de las Upanishadas que mira el fruto sin comerlo. Es un sabor imprevisto, de intensidad casi desgarradora: que quizá une en sí el de la última, tibia agua prenatal, ya mezclada con el crudo aire del mundo, y aquel extrañamente feral del agua dulce que se vuelve salada en el estuario.

Se necesita mucha fe para reconocer símbolos en lo que ha acaecido realmente. Sobre todo en lo que acaecerá más tarde, porque el hoy es el siempre. Todas las líneas de fuga de la existencia, agujas magnéticas centelleantes por todos lados sensibles a todo viento, parten de allí. No es raro que en estados parecidos nos visite un sueño. Es el antiguo sueño recurrente, pero hasta qué punto cambiado. Más que un sueño un precipitado de sueños en el que cada figura se aclara en virtud de la otra como, en una lengua apenas aprendida, palabras que, aisladas, hechizaban sin descubrirse. Y, puesto que el sentido está claro, se comprende que esta vez el sueño todo —el jardín de sueños todo— está abierto e invita. Miradas veloces dirigen nuestros pasos, manos hacen gestos del otro lado de los umbrales; detrás de vidrios de ennegreciente limpidez pasan las adorables, las perdidas figuras que quizás, todavía una vez, ponen fruta sobre una mesa. Corre como una cartilla, de boca conocida e ignota, el dicho oscuro y relampagueante, la glosa irrefutable, entre pasado y futuro... Así fue quizá el sueño sanador de Esculapio.

¿Entraremos en esas habitaciones, en esos umbrosos rincones tan esperados? No más allá del umbral, del velo de follaje luciente al sol como un transcurrir de pececillos en un velo de agua, las más de las veces. Y también esta vez (¿es necesario decirlo?) no es el sueño el que nos detiene y mucho menos el despertar; es el *non licet* de la plenitud superabundante, la casi mortal felicidad de la mirada sin posesión.

*

* *

A partir de este instante (querría decir de este sueño) nuestra vida está en juego, la mitad del cielo ha sido superada. Si el cortejo de anunciaciones veladas que nos acompañaron hasta aquí, como los sagaces animales parlantes, no sabe traducirse en una serie de actos inspirados, de elecciones siempre más candidas, de rechazos siempre más sonrientes —si no hemos olvidado el buscar, aprendido el encontrar— entonces ciertamente no seremos nosotros ese anciano sabio que se expresa en figuras, desplegando el tejido de los días como el manto encantado: donde estaban pintados “todos los pájaros y los animales y los peces y cada árbol y planta y fruto de la tierra, cada roca y cada rareza y cada conchilla del mar y el sol, la luna, las estrellas y los astros y los planetas del firmamento”, y que sin embargo

pasaba fácilmente por el ojo de una aguja. Seremos un viejo que recuerda, con tormento y dulzura: augur ciego y sin embargo augur; quizá incapaz de proporcionar la última llave, la pequeña llave de oro que permite descifrar el mundo; incapaz de enseñar un camino que no sea oscuro y difícil pero qué es, con todo, el mismo camino. Si bien no conoce la meta inmóvil de ese camino, ciertamente sí conoce cada guijarro, cada cardo y cada espiga— y los secretos de las casas, de las obras humanas, de los animales que se ven de sus curvas. Bastan pocos fragmentos de visión: *una almazara, hecha de un solo y gran roble.*

*A la noche, mi padre y mi madre tocaban a cuatro manos Paisiello y Donizzetti. A los ocho años me regalaron un caballito, un bayo quemado, calzado en tres patas. Calzado de tres, caballo de rey, decía el caballero *. A mi hermana, en cambio, dos pequeños ánaes mudos.*

Como en los sueños, así podrá el mensaje sonar incoherente en sus palabras pero el orden secreto que alinea esas palabras no es por eso menos perfecto.

El capricho de un príncipe renacentista, alimentado solamente por un sueño de poder y de juego, podrá inventar en su parque toda una población de esculturas fantásticas; ignorante de haber diseñado, en ese caos aparente el perfecto itinerario iniciático; el camino a un tesoro cuya existencia no conocía.

*

* *

La perfecta poesía atrapa a veces este momento de la balanza suspendida, del filo de la espada, de la punta del remo donde se concilian las antítesis.

La reproduce con su inconfundible tono de antiquísima sabiduría dentro de la cual corre, irrumpe, el regocijo infantil. Están presentes en ella el sentimiento del miedo y el de la certidumbre, en ella dialogan juntos el sentimiento y la memoria, y el viviente, en el centro de sus tres edades, puede entretenerse en paz con los muertos. Él ha sido hecho igual al Jano bifronte, o inclusive, como los arácnidos, tiene varios ojos que le aclaran el camino por todos lados.

Siempre fueron pocas las obras de poesía extendidas así por sobre el tiempo humano, y poquísimas son de data reciente. Quizás la revelación más pura de los múltiples mundos —no traducidas en parábolas sino en gestos— sobrevive en los nobles dramas japoneses: biombos de paisajes disper-

* En el campo argentino hay un proverbio equivalente: "Calzado de tres, no lo vendas ni lo des". (T.)

sos, sin relaciones de caminos o de momentos, cada uno elevado a la última soledad y sin embargo ordenados como constelaciones. Son todos, indistintamente, obras de la memoria y dramas de la muerte. No buscan los caminos de lo inexpresable, pero lo dan como presencia, precisamente como lo da el sueño: en el gesto que indica un pino sobre el sendero, en una manga sobre la que ha caído la nieve. Yeats observó la misteriosa veneración de esos antiguos dramaturgos (y de su público) por el bosque, la fuente, la desconocida morada, el santuario abandonado. Vuelven a cada escena las imágenes, mutiladas y significativas, de las que la infancia tuvo espanto, que el sueño recuerda siempre, que la fábula propone como enigma: locus absconditus, hortus conclusus, fons signata. Y del mismo modo que en la memoria y en el sueño, así en cada obra que participe del arcano existe siempre un único tema que volvemos a encontrar una y otra vez, primero como una frágil semilla, luego como el árbol sobre el que los pájaros anidan por millares; de la *Vita Nova* a la *Commedia*, de las primeras a las últimas cartas de Hoffmanstahl o de Proust.

De esta fuente, cita amorosa no saciada, nunca completada, nunca suficientemente retomada, con las cuatro esfinges hermanas —memoria, sueño, paisaje, tradición— se nutre la poesía, la gran esfinge de rostro iluminado, mucho más inviolable que los cuatro rostros oscuros.

El destino se ha cumplido al final del drama japonés: los amantes muertos han sido casados, la barca donde las sombras de las cortesanas han cantado el canto inigualable ha pasado sobre el lago. Como agua en el agua la aparición desaparece. Ella no será la que desgarre el último velo.

Pero al niño que escucha una fábula, al hombre que termina una poesía, al durmiente que, en el límite del despertar, ha atravesado la cancela prohibida, lo eterno, con todo, le ha concedido una medida de sí. Pero nada más que una medida, es cierto.

*Te pedimos que no te despiertes todavía,
aquí no hay nada fuera
de estas breñas en medio del prado.
La brisa matutina mueve entre los pinos,
Breñas salvajes, oscuras y vacías.*

CRISTINA CAMPO

(Traducido por Pedro J. Albertelli.)

PANTALONES AZULES

Juan José entró en la casa dispuesto a quedarse a comer. En la sala estaba la abuela. Bajo la luz artificial las rosas y los jazmines de los floreros tenían un aire estático pero la vejez de la abuela parecía un grito.

—¿Qué tal? —dijo Juan José con esfuerzo—. ¿Cómo te sienta la isla este verano?

—¿La isla? Bien, bien. Pero ya estoy demasiado vieja para venir. No voy a veranear más.

—¿Por qué?

—Si me muero aquí, pensá qué complicación. No, no. Estoy muy vieja. Qué velorio absurdo sería.

—Pero ¿qué estás...? ¿Por qué decís esas cosas?

Calló un momento y la anciana lo miró con cierta esperanza pero él inició el relato de la función de esa tarde y desistiendo de quedarse a comer le dijo adiós, llamó al botero y cruzó el río. El cielo estaba claro con estrellas dispersas y algo de luna resplandeciente. Él caminó despacio pensando en la tarde perdida, en Elisa lejana, en el mundo indiferente, en la estancia donde ahora estarían comiendo o rezando antes de comer y donde tenía su sitio de primogénito y sintió ganas de llorar y una antipatía por los parientes, la isla y todos esos muchachos de esa tarde. Las calles tenían olor a flores. Cuando llegó a la estación el tren estaba por salir y tuvo que apurarse para alcanzarlo; al recorrer los vagones notó que los huéspedes de su tía habían terminado con los asientos libres así que se apoyó en una puerta tomando una actitud distante y de pronto recordó que estaba escribiendo un poema a la patria y se puso a pensarlo. Quería decir que la patria era una punta de lanza dormida en el Atlántico, pero la idea de Chile imprescindiblemente adherida a esa lanza lo molestaba. También quería que esa punta de lanza india, alabarda española de la conquista, lanza gaucha y rebelde, lanza y cruz a un tiempo, se transformara al despertar en una cola... de algo más moderno que un dragón, un pez, un gran pez azul en el agua verde, o viceversa, no, azul en el agua verde, que sacudiera, corcoveara era una buena palabra...

—¿Quiere sentarse acá? —dijo una chica ofreciéndole el brazo del asiento.

—No, gracias, estoy bien —repuso antes de comprender la pregunta—. Estoy bien, muchas gracias —agregó precipitadamente cuando la hubo comprendido, arrepintiéndose en el acto, porque estaba cansado y con ganas de sentarse. Pasado un rato miró a la chica y creyó reconocer a uno de los personajes de la obra. Tenía los ojos claros enrojecidos por el baño en el río. Ella levantó la mirada y sonrió:

—Usted estaba allá, ¿no? ¿Es de la familia?

—Sí.

Sintiéndose mirado con interés se enderezó tratando de presentar su mejor perfil. Más tarde la chica dijo:

—Allí queda libre un asiento.

Agradeció enrojeciendo por no haberlo notado y cruzó el vagón; ya en su sitio prendió un cigarrillo y a través del humo de la primera bocanada el azul rabioso de los pantalones que estaban junto a él se le apareció como una cara conocida. Malhumorado, se dispuso a un diálogo. Sin embargo el silencio seguía. Arriesgando un vistazo descubrió que la chica dormía con las dos rosas regaladas por él prendidas en la tricota. Siguió con el poema. El pez debía corcovear para que la sueñera de las almas se transformara en una vigilia en carne viva. Hacía calor. Levantándose con movimientos cautelosos abrió la ventanilla y un remolino de aire y sonidos le dio en la cara. Sin ganas de seguir pensando en el poema cerró los ojos. El paso fragoroso de un tren se los hizo abrir y a Irma también.

—Hola —sonrió—. ¿Otra vez?

—Por lo visto. —Para iniciar un tema señaló las rosas pero tuvo que detener su frase porque ella había vuelto a cerrar los ojos y respiraba con la misma placidez que antes. En otro asiento varios muchachos se pusieron a cantar, y aunque alguna vez había cantado en trenes con sus amigos, este coro le daba vergüenza y optó por cerrar los ojos. Más tarde los cantos callaron y el grupo bajó en una estación; aliviado dejó vagar la mirada por los carteles publicitarios mientras revivía su aventura de la víspera dándole diferentes finales.

—¿Qué estación era? —preguntó Irma a su lado.

—Ah, no me fijé. Debía ser Acassuso o Martínez. ¿Ya te despertaste?

—Sí, ¿por qué?

—Por nada.

Siguieron callados mientras las luces y las casas pasaban fugazmente detrás del vidrio. Él sacó algunas balas del bolsillo y se puso a mirarlas; las contó, las hizo entrechocar en la mano y un rato después las guardó; entonces echó un vistazo a su compañera y vio con desencanto que miraba por la ventanilla dándole la espalda y pudo ver también la curva de su cadera ceñida en el pantalón azul, se sintió un idiota y de pronto dijo:

—Es raro que siendo pintora te hayas comprado esos pantalones.

Irma se volvió.

—No soy pintora. ¿Qué tienen los pantalones?

—Un color horrible.

Ella lo miró un momento a los ojos.

—¿Y a vos qué te importa?

Él enrojeció. Después, al verla tan seria, con las manos descuidadamente puestas sobre el pantalón, una marea de arrepentimiento fue creciendo en él y sin saber qué decirle volvió a sacar las balas y a contarlas y fingiendo haber perdido una la buscó por todos los bolsillos, pero ella no se interesó, y un instante después cerraba los ojos. Eso le hizo la impresión de quedar a la intemperie con su falta y dijo:

—Che, disculpame. No son horribles. Lo dije por...

—¿Qué? ¿Los pantalones? No te preocupes. A mí me gustan.
Sin convencerse sacó otro tema.

—¿Y las rosas? Parece que no han durado mucho.

—No. Pero ya van a revivir en casa. Necesitan agua.

—¿Dónde vivís?

—Cerca de Retiro.

Él se pasó la mano por la cabeza alisándose el pelo.

—Che: lo que te dije de los pantalones era para hacerte rabiar. No lo pienso, ¿eh? ¿Por qué dijiste que no sos pintora? ¿No estudiás en Bellas Artes?

—Sí. Pero eso no quiere decir ser pintora. ¿Vos no estudiás?

—Sí.

—Y bueno...

—Pero algún día seré abogado. Y vos pintora. ¿Qué tal dibujás?

—Regular. —Hizo un movimiento vago con la mano y se dedicó a mirar por la ventanilla. Juan José le echó una ojeada y se encontró observando de nuevo el contorno de sus sinuosos y tranquilos labios.

—Te parecés a una actriz de cine —dijo con alguna emoción.

Ella no parecía muy atenta a sus palabras.

—Me gasto la tercera parte de mi sueldo en unos pantalones —murmuró— y el único comentario que oigo es ése.

Después sonrió burlonamente y él se sintió de pronto alegre.

—Menos mal que te reís. Te lo dije en broma.

—Pero no era gracioso.

—Ya sé. ¿De qué sueldo hablabas? ¿Trabajás?

—Sí.

—¿Dónde?

—En una farmacia. Voy por las tardes y el sábado.

—Y estudiás el resto del tiempo.

—Sí señor.

Cuando el tren pasó sobre un puente los dos miraron la avenida, muy abajo, como un río rayado por las luces.

—Así que tu padre es polaco...

—Sí.

—Yo admiro a los polacos. Son un gran pueblo. Un pueblo heroico —dijo con la entonación de su padre.

—Yo soy austriaca. Como mi madre.

Bajaron juntos del tren.

—Un momento, voy a comprar algo —dijo Irma.

Deteniéndose frente a un quiosco pidió sándwiches y se volvió sonriendo.

—Es mi cena. ¿No tenés hambre? Si querés, podemos comer juntos.

Vaciló un instante y aceptó.

—Lo mismo —ordenó al del quiosco y colocando autoritariamente la mano sobre el dinero dejado por ella en el mostrador lo hizo a un lado; después buscó en su bolsillo y la humillación lo engeguició y le puso las orejas oscuras porque apenas tenía unas monedas.

—¿No te queda dinero?

Irma agregó unos pesos a los anteriores, mientras él seguía engeguicionado, viendo las cosas en parches y como creyó llevar la imagen de una sonrisa burlona del empleado prometió volver al día siguiente a hacérsela pagar. Inició algunas frases explicativas pero ella no dio señales de comprender y dijo de pronto:

—Adiviná dónde vivo.

Se sorprendió al seguir la indicación de su mano y descubrir una pequeña cúpula de pizarra montada sobre una vieja casa amarilla.

—¿En esa cupulita?

—En esa misma. Es mi pieza.

—Yo siempre había pensado: ¿cómo será la gente que vive en esas cúpulas? Pero nunca conseguí imaginármela.

—Pues es como yo: con pantalones azules feos.

Subiendo tras ella la escalera crujiente Juan José sintió —con el corazón un poco acelerado— que empezaba a comprender a qué se refería su padre con sus advertencias y qué era lo que se entendía por una aventura. Supo que debía rezar y volver sobre sus pasos pero siguió detrás de la muchacha que dándose vuelta le señaló una puerta susurrando:

—Ahí viven mis tíos.

El último tramo de escalera llevaba a su puerta. Juan José entró en un pequeño cuarto caldeado, barrido alternativamente por el resplandor blanco o amarillo de un aviso luminoso. Irma prendió la luz y fue a guardar un vestido que estaba sobre la cama mientras él se acercaba a un dibujo enmarcado que había en la pared. Estaba hecho con carbonilla y representaba un perrito con anteojos leyendo el diario. La firma decía: "Vera. 1938."

—Mirá —dijo Irma desde la ventana. La avenida con su flujo y reflujo de automóviles y más atrás la torre de los ingleses y el parque de diversiones aparecían en los intervalos sin luz del aviso. "¿Qué tendré que hacer?" —se preguntó mirando de reojo la mejilla morena y los ricitos sueltos en la nuca. "Soy un cretino. Ahora le digo que estoy de novio y me voy."

—Comamos —decidió ella acercándose a una mesa de donde sacó unos libros y sobre la que extendió un papel blanco—. ¿Te gustan los huevos duros? Me los deja preparados mi tía. Sentáte. Aquí tenés sal; comé, que son proteínas.

"Tal vez sea una mercenaria. Por lo menos ha visto que estoy sin un centavo. Menos mal. Caminos de Dios" —pensó fugazmente sentándose a los pies de la cama y empezando a pelar un huevo.

—¿Quién es Vera?

—Mi madre. Dibujaba mucho. Es por eso que... Echá las cáscaras aquí.

—¿Es por eso qué? ¿Que vas a Bellas Artes?

—Claro. Por ella... pensé que le gustaría. Pavadas porque no soy buena. Y sin embargo...

Volvió a observar su amplia boca bien delineada y los hombros sólidos; los pantalones azules se ajustaban en los muslos, un poco demasiado gruesos a su criterio.

—Tenés ojos raros —dijo de pronto y sintió que estaba traicionando a Elisa.

Ella sonrió sin coquetería, como ante algo imprevisto.

—¿Raros?

—Sí. Misteriosos.

Lo observó un momento, como distraída.

—¿Sos católico?

—Sí —enrojeció dispuesto tristemente a renunciar a su aventura si se trataba de defender principios—. Por supuesto.

—“Por supuesto”... —seguía como pensando en otra cosa y súbitamente pareció volver a la realidad y le alargó los últimos sándwiches—. ¿Querés?

—No, gracias. No tengo más hambre.

—Yo tampoco. ¡Oh pobrecitas! —murmuró desprendiendo las flores de su tricota; las puso en un vaso que llenó de agua y después, mojando los dedos en la jarra, las roció. Juan José la estuvo observando mientras envolvía los restos de la comida en el papel con que había cubierto la mesa y llevaba todo afuera del cuarto. Al volver pasó ante él con lentitud y se acercó a la ventana. Pudo ver las caderas resaltando contra la pared clara y los hombros algo oprimidos por la ventana angosta. “Ahora —pensó—. Es el momento”, y se puso de pie sintiendo que la excitación le hacía golpear el pulso en la garganta. Ella también se volvió pausadamente, y él puso sus ojos en los de ella con firmeza, pero los de ella estaban abstraídos y tardaron un momento en fijarse sobre él.

—Entonces —dijo—. Si es así, vos creés que los muertos están vivos. Sin respiración, se metió las manos en los bolsillos.

—Vivos... —murmuró—. Este... Los muertos. Sí, por supuesto. Vivísimos. Claro.

—Claro. Tan vivos como vos y yo; eso es lo que creés.

—Como vos y yo. Mejor que nosotros. Vivos de otra manera. Mejor. Superior.

—Ah... —vio que bajaba los ojos con aire pensativo y él también los bajó y vio sus pies calzados en alpargatas azules y las piernas comprimidas en los pantalones—. Bueno. ¿Te gusta tomar alcohol? Tengo una amiga que me regaló ginebra y... —poniéndose en cuclillas sacó la botella del ropero— y puede que sea agradable...

—Para mí agradabilísimo. Me gusta la ginebra.

Bebieron sentados frente a frente y Juan José sintió alegría, se le pusieron rojas las orejas y habló de la estancia, de cómo cuando era chico su padre le había enseñado a tirar con revólver, de sus ocho hermanos.

—El campo me gusta pero no para instalarme. Por eso estoy estudiando Derecho. Voy a vivir en Buenos Aires, si Dios quiere.

—Ah... —Irma se desperezó alegremente—. Está muy bien. Ahora me voy a dormir. Hoy nadé mucho en el río. La isla de tu abuela es muy bonita, Juan José. Disculpá que te eche.

Se encontró caminando por la noche cálida y preguntándose si no habría hecho el papel de zonzo, y concluyó que no, y una ardiente felicidad por no haber traicionado a Elisa lo llenó todo entero. "Dios me está cuidando" se dijo, y rezó un acto de agradecimiento.

SARA GALLARDO

CARTA A QUIÉN SABE QUIÉN

Amiga:

Amigo:

Si pudiera encabezar así lo que sigue,
ya nada seguiría,
por quedar todo dicho en tal palabra;
pero no puedo invocar su nombre en vano.

Ignoro eso, tu nombre,
el primer rasgo de su inicial,
y si existe un alfabeto en que albergarla,
idioma que utilice ese alfabeto,
o pensamiento capaz de sobrellevar tal idioma.

Me conformaría con saber un nimio detalle:
el número de tus zapatos, si los usas,
y si donde estás los números no se han extinguido,
o el color de tus ojos, si los tienes,
y si te rodean colores que los justifiquen;
pero no sé nada, nada de ti,
nada, ni siquiera si existes,
ni si por mi parte, soy
algo que puedas aceptar como ser.
Acaso hayas salido de las manos
de otro Dios distinto del Mío,
pero que como Él se complazca

en el equívoco placer
de una Creación no menos solitaria.

Puedes ser quién sabe quién.
Callaré mis abominables, mis deleitosas sospechas;
todas, menos una:
que seas yo mismo, lo que resultaría
muy refinada forma de ser nadie
—¿y quién nos garantiza no ser nadie?—
vociferando ante un espejo
olvidadizo del presente,
intentando esta carta
que algún día alguien ha de escribir a alguien,
yo, que ignoro todo de quien todo ignora de mí,
y a quien por ello todo puede confiársele
en absoluta novedad inagotable.
En vez de vocales podría emplear alhucemas,
y como consonantes frutos no del todo maduros:
¿Qué ha de ser imposible
cuando se va a decir
quién sabe qué a quién sabe quién?

Me siento frente a ti
con el anticipado rubor del adolescente,
o como quien despierta
en el interior de una gruta
que sólo tiene acceso por el sueño.
Me siento frente a ti como si ya estuviera frente a ti
y no pudiera recuperar ni una de mis sonrisas.
No tienes por qué estar esperándome,
y eso apresura imprudentemente mis pasos,
que tal vez muchas veces nos aproximaron con exceso,
y sin saber que estabas esperándome
me confundías con un acorde,

con una luciérnaga,
con una página de limpia tipografía,
con un desorientado
que intentaba decirte lo que estoy intentando decirte.

Todas las cartas, en verdad, te están dirigidas,
aunque ésta sea la única que tenga el valor de reconocerlo;
todas las direcciones presuponen la tuya,
y los diversos nombres:
Luciano, Aurelia, Evangelina, Ignacio,
fingen ser tus apodos secretos.
Pero es a ti a quien buscan las ávidas estaciones,
los desbocados días,
la sonámbula estatua del plenilunio,
es a ti a quien aluden los pronombres,
el mar te balbucea,
cuando finge ejercicios de solfeo
sin alcanzar
—la culpa —dice— es del acantilado—
que logren aprenderlo las arenas.

Las estrellas fugaces
no alegarán cómo les tiembla el pulso
por no cerrar el lazo de una ele,
o el seno pequeñito de una ve corta,
perdiéndose en palotes luminosos.
Por eso sigues siendo
quién sabe quién,
y todo debe serte dicho al oído;
el viento entre los árboles
intenta adelantar mi confidencia.

A mi vez te podría describirme
hasta el punto de desconocerme a mí mismo

—única forma, al fin, de conocerse—
hacerte el inventario de mi asombro,
de mis tripas, mi mérito, mi estupidez,
mi prematura infancia, mi jactanciosa soledad,
mis sentidos, que dicen que son cinco,
mis dos manos, ya únicas, mi sexo,
mis dientes, mis arterias femorales,
mi ilimitada vanidad que insiste
en seguir escribiéndote esta carta
inútil, y por ello indispensable.

Aún podría añadir mi fe, mis señas,
dos retratos, de frente y de perfil,
y ¿por qué no? incluirte unos prospectos
colmados de excelentes intenciones,
y entreverar las series conjugadas:
cromosomas González, cromosomas Lanuza
y el casi totalmente inverosímil
punto crucial: Eduardo.

Con ello no sabrías mucho mejor que yo
quién sabe quién te escribirá esta carta.

Prudentísimos muros me salen al encuentro
con sus: “—Por aquí no” “—Perdone, hermano,”
con voz descascarada de mascarones dicen:
—“Déjalo para ayer”, “Vuelva hace días”,
se agrietan sus cornisas al decírmelo.

Yo, por si acaso, insisto: —“Pues me consta
que puede ser la misma carraspera.”

Y ellos, con tanto aplomo vuelven a simular
que dicen la verdad cuando la dicen,
que de pronto, me entero que allí mismo
debo entregar esta carta, urgentísimamente,
aunque la tenga sin escribir,
y sin pensar siquiera que tengo que escribirla,

que tengo que entregarla sin demora,
abierta,
como esté,
sin borrador, sin puntos en las íes,
sin papel, sin adverbios,
entregarla,
entregarla ahora mismo,
a algún ciclista algo cargado de hombros,
al concejal bisoño y engreído,
al huésped del figón, o a su hermanita
—que al fin sólo bizquea cuando mama—
entregarla,
entregarla de repente,
entregarla,
antes que estalle y arda entre mis manos
su pura virulencia
y nos deje otra vez como al comienzo.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

NIETZSCHE EN LOS INFIERNOS

El estricto sistema
y el ámbito del número, el viviente
orden y el reino oscuro
del rostro: la tragedia, la erinie
loca del movimiento, sollozaron,
tres veces, contemplando: allí las nubes
y el sol invulnerable, aquí mi mano
y el anhelo: mis ojos, y la pena
de ser eternamente efímeros
—¿en qué desesperada llama busca
su último refugio Dios?—. Es Nietzsche
que desciende:
todo lo supo. Ahora
está de espaldas contra el muro
difícil de lo igual,
fatigado, mirando el infinito
campo de asfódelos, es él:
carbón y llama, historia, medianoche,
desesperada lumbre,
estéril duda del espíritu,
enemigo y hermano, amor, veneno
del alma, padre, inútil
golpe sobre el sepulcro y esperanza
cuando dijo a su tiempo: "*Aquí te duele;
aún no es noche. Conversemos
mientras nos vamos deshaciendo.*"

Pero ahora, debajo de su sombra,
lo muerde el mal; conserva
siempre sus ojos terrenales,
y espera inerme
que alguien allí diga su nombre;
que hable de cuando él, santo,
besó al caballo, amó a su perro,
y explicó
los secretos del fuego, aquella tarde
frígida, cuando el águila,
la serpiente y el tigre eran amigos
amándose en su alma. Ahora es Nietzsche —
todo lo sabe— nuestro saber es él
que se consume. Triste
—¿desciende o sube?— mira y se detiene
y el fuego es él de nuevo
arrogante y angélico. Sin lágrimas
sobre su rostro nuevo,
su antiguo rostro al fin veraz, profético,
clausurado, el pez, el abismo,
y aguas primarias, leones,
sus ojos, la mandrágora *¿qué es esto?*
¿en dónde están los divinos derechos?

NORBERTO SILVETTI PAZ

EL AMANTE

Vedlo ahí desnudo entre la incerteza y la hesitación,
Como Hamlet, subestimando sus posibilidades,
Perdido en la intersección de dos caminos,
El bien y el mal, oh Filomela, el error y la verdad,
Haciendo tintinear su cuchara en el plato del vecino,
Lleno como una vejiga de sus oscuros ocios,
Flotando indeciso, permeable a las influencias exteriores,
Desconfiado y pesimista, impotente
Entre el temor a equivocarse y el escrúpulo; siniestro
Como un ciego tantea con su bastón las piernas de las cole-
[gialas;

Insatisfecho y platónico, uranista a veces,
Misógino y estéril, herido en el bajo vientre,
Convirtiendo el café frío en una cuestión de principios
Y las arrugas de su camisa en un caso de conciencia.

Vedlo ahí desconfiado y avaro, enemigo de las parejas,
La rueda de su destino gira en sentido inverso;
Si se inclina a acariciar a un perro sarnoso
Que como el perro de Odiseo viene a orinar entre sus piernas,
Se remangará tímidamente las botamangas del pantalón,
Contemplará sus zapatos raídos, las colillas
Y las huellas de su perdición en los mosaicos de la acera,
Y llorará por el bien perdido, por la intrusión y la charla,
La pérdida de prestigio, el tedio, las preocupaciones
Debidas a la indolencia.

Entre los dos caminos
Elijamos Eumeo el que más conviene a nuestra dignidad,
Una profesión lucrativa aunque turbada por motivos fútiles.

Así dijo y entró en busca de los pretendientes.

CARLOS VIOLA SOTO

CRÓNICAS

MIS ALUMNOS LLEVAN MÁSCARA *

Se trata de un curso universitario de composición y he ahí la dificultad. En uno de literatura, la personalidad del estudiante no es ni tema ni campo de batalla y no hace falta la máscara que esta clase, en particular, asume cuando involuntariamente la provoco.

La máscara aparece de golpe sobre los rostros de estos estudiantes, como una reacción tribal: mientras la miro vacilar y posarse, comprendo que la he visto durante mucho tiempo, aunque nunca tan definida como ahora. Por qué surge de modo tan patente en esta clase, es uno de los misterios y de los encantos de la enseñanza, pero hela aquí: ese desapego que no es desatención; esa manera de juzgar el mundo que es crítica pero no hostil; ese silencio que no es del todo pasivo y que claramente no es *beat*; ese rostro que acecha.

A estos estudiantes les gusta oír que llevan máscara y la explican a su manera. Dicen que la adoptaron en el colegio secundario, al enterarse de que ser alumnos brillantes los hacía impopulares. Para adelantarse dentro de la atmósfera competitiva que prevalece hoy en los colegios, afirman, se debe trabajar a escondidas. Aunque pienso que este argumento de la competencia es válido hasta cierto punto, no puedo dejar de advertir que es uno de los preferidos por la generación de los mayores; es evidente que los muy jóvenes no lo descubren al investigar sus propios corazones. Me pregunto, también, si no explica otras cosas, por ejemplo, su desvergüenza al hablar del fraude en las pruebas. Aunque no estén dispuestos a recibir información, insisten en que están dispuestos a darla. Dicen que, si desean ser queridos, no lo pueden eludir. Entre los jóvenes, aparentemente, la información pertenece a la tribu, como el alimento que trae el cazador, y aquel que desea una gran cantidad de ella tiene que pagar *wergild*, la compensación por matar a sus hermanos.

La explicación que dan los estudiantes acerca de la máscara, también esclarece su costumbre de simular que nunca estudian. Supongo que los estudiantes inteligentes, cada vez que la ocasión lo requiere, siempre habrán restado importancia al ingrato trabajo que conduce al éxito, pero ¿por qué ahora la ocasión lo requiere siempre? Un día, en el *English counselling office*, tuve que apaciguar a una chica afligida por lo que llamaba su "estupidez". Ella tenía que estudiar, mientras que ninguno de los otros lo hacía. Cuando me resultó imposible persuadirla de que sus calificaciones indicaban capacidad, otro estudiante interrumpió.

* La autora de este trabajo es profesora en el Brooklyn College.

pió para preguntarle por qué era tan crédula como para suponer que los demás nunca estudiaban. Evidentemente, había tomado la máscara en serio.

En última instancia, no estoy del todo satisfecha con la explicación de mis alumnos. No creo que puedan comprender tan fácilmente sus propios procesos subconscientes. Además, esta teoría sólo toma en cuenta la presión que reciben de su propia generación, cuando sin duda debemos buscar la verdadera clave en la de sus mayores. Debemos preguntarnos qué hacemos para que los adolescentes se vuelvan a tal punto fuertes y suspicaces que interpongan esa máscara entre nosotros, sobre todo cuando nos afanamos tanto por conseguir su confianza.

¿Qué es lo que hacemos, pues? Entregamos a los jóvenes un conjunto de valores completamente diferentes de los nuestros. Por muy avanzados que seamos, nuestras personalidades están gobernadas por una moral más o menos victoriana. Las suyas no lo están. Constituyen la primera generación educada sobre la base de principios psicológicos: por ejemplo, la suposición revolucionaria de que la culpa es un fardo psicológico, lo mismo que la obligación moral y que, en el inconsciente, los motivos que impulsan a todo el mundo son bastante sórdidos. Pueden admitir así, sin remordimientos, que mienten, que son cobardes; que son valientes sólo por azar. Si no les interesa la política, no sienten ningún prurito democrático especial. Cuando ante sus destructivas aseveraciones reaccionamos en la forma dictada por nuestra educación, se vuelven evasivos; tal vez, con razón. ¿Acaso nuestros jóvenes no son, en realidad, mucho mejores que la representación de sí mismos que hacen en el típico cuestionario? ¿No se acusan, quizá, sólo para acceder a la demanda popular a favor de la claridad científica y la certeza acerca de la naturaleza humana? ¿Están acaso eludiendo a la generación de sus mayores, quienes formulan complejas preguntas a las que ellos mismos proponen un número de respuestas simples, entre las que se ha de elegir?

Esta generación ha gozado de mayor libertad que ninguna otra. Se le ha permitido divertirse con mayor franqueza. Se la ha alentado a explorar las implicaciones, amén de las realidades, del sexo; a considerar la escuela como un segundo y benévolo hogar; a desafiar directamente a la autoridad. Aprobemos o no la libertad conseguida por nuestros adolescentes, la permitimos, aparentemente con la esperanza de liberar nuevas energías por ese medio. Pero es curioso que también desconfiemos de cualquier clase de poder, bueno o malo, personal o no. Frenamos el legítimo poder del maestro y de la policía. Llamamos *egghead*¹ al intelectual, a fin de desterrar su poder al gallinero. Envolvemos el ideal en la capa del sentimentalismo. Usamos toda clase de disfraces, a veces muy cómicos, sobre nuestros propios impulsos hacia el poder. Naturalmente, nuestros alumnos aprenden de nosotros a ocultar, pero ¿qué es lo que ocultan? Un día, le pregunté a una niña que estaba criticando acerbamente los efectos debilitantes de la sociedad norteamericana, si ella misma se sentía tan débil como podría implicar su crítica. Su respuesta fue: "Me siento capaz de hacer cualquier cosa. ¡Me siento tan fuerte!"

Aunque resulte irónico, por cierto, que esto suceda en una gran democracia, tratamos cuidadosa y sistemáticamente de que nuestros jovencitos desconfíen de su propio juicio. Aunque seamos profesores universitarios —o sobre todo en este caso— buscamos con fervor religioso la autoridad fuera de nuestra persona.

¹ Término despectivo que literalmente significa "cabeza de huevo" y se aplica a los intelectuales. (T.)

Cedemos, casi automáticamente, los poderes creadores y constructivos de la mente a procesos mecánicos. Parece que creyésemos en la existencia de un proceso mental exterior a todos los seres, en el que podemos participar si nos disciplinamos adecuadamente, como si la objetividad se alcanzase mediante la voluntad de anular el Yo. Al sacrificar así nuestra autoridad personal, perjudicamos nuestras relaciones humanas además de nuestros juicios. Lo atestiguan los encarnizados ataques que se dirigen unos a otros los distinguidos doctores en filosofía, en reuniones de profesores o en la mesa del almuerzo; el ataque del médico al juicio del paciente; la incapacidad de muchos hombres de ciencia para reconocer el papel que juega su propia mente en sus investigaciones.

En la universidad, en las cátedras de inglés, el prejuicio en contra del juicio individual ha tenido los frutos más curiosos. Aunque estemos enseñando literatura, con sus raíces profundamente personales, muchos de nosotros desconfiamos escandalosamente de la actividad creadora. En lugar de estimular a los alumnos para que desarrollen sus propios juicios y sentimientos, los remitimos a las autoridades para que aprendan cómo pensar y sentir. Si los estudiantes tienen alguna reacción enteramente suya, es natural que la oculten. ¿Qué otra cosa pueden hacer, hasta que aprendamos que las opiniones publicadas por los eruditos son tan sólo juicios de seres humanos como nosotros? Si hemos de conocer por nuestros propios medios una obra de arte, no podemos substituir nuestras percepciones por las de ningún otro. Lo único que podemos hacer por nuestros alumnos es enseñarles a poner a prueba sus percepciones, a la luz y claridad de las nuestras, y luego enseñarles a dónde deben ir para probar ulteriormente unas y otras.

Esta confusión acerca del papel del juicio individual, llega a cada rincón y resquicio de la enseñanza de la composición. Desgraciadamente, nuestros estudiantes, como muchos de nuestros eruditos, no escriben como si fuesen seres autónomos, sino máquinas que produjeran opiniones *standard*. Por eso escriben tan mal. Nadie puede hacerlo en forma inteligible, a menos que le permita escribir a su propia mente. Escribir bien es cosa tan personal como la objetividad verdadera: depende del equilibrio de fuerzas dentro de la mente pensante de cada individuo.

Todo esto ha ayudado al desarrollo de la máscara que lleva la nueva generación. Es preciso notar cuán a menudo la dicción y la gramática de un estudiante, sin hablar de su ortografía y de su letra, enmascaran su pensamiento. Sorprenden las posibilidades de disfraz en su aprendizaje del inglés. Pero el problema de escribir es mucho más que un problema de gramática o de mecánica. Es el de la personalidad detrás de la máscara, a la que sólo se puede conocer dándole una verdadera oportunidad de acción a esa dignidad y singularidad que la máscara está destinada a proteger.

Sin duda, todos usamos una máscara. Es probable que la diferencia entre esta generación y la nuestra sea sólo cuestión de grado, pero es significativa. Tenemos mucha más conciencia de nosotros mismos de la que tuvieron nuestros padres, y nuestros hijos han de soportar el peso de este conocimiento. Las presiones que ejercieron nuestros padres sobre nosotros eran bastante definidas. Había hipocresía, pero no el extravío actual. No debíamos enfrentar el ataque conjunto de la radio, el cine, la televisión y los diarios. Esta generación tuvo un período de adolescencia más largo que el nuestro; durante esa época penosa y excitante, la máscara ha suministrado un buen escondite.

Creo que la máscara no significa enfermedad, quizá signifique salud. Me pregunto si la conducta del delincuente no se debe precisamente a que no tiene máscara. Si usted no posee una armadura contra la despiadada investigación psicológica de la época; si no tiene un Yo personal, al que puede volverse el Yo público, ni refugio cuando los adultos lo obligan a avergonzarse de los mismos actos que tan a menudo figuran en su propio haber; si no tiene defensas personales contra la explotación de la violencia en la prensa y en todas partes, ni contra las amenazas de libertad sexual que le han hecho sin intención de cumplirlas, probablemente perderá usted el juicio. Se unirá a una pandilla que le dará normas para vivir; aunque sea un mal sustituto para sus propias defensas, algo será. La máscara actúa como una vacuna; protege a la misma vulnerabilidad que la genera.

Una de las razones por las cuales la máscara no me perturba, es que detrás de ella veo crecer el talento. Los estudiantes de esta generación tienen mentes asombrosamente firmes. Poseen esa capacidad para enfrentar los hechos desagradables que, según Orwell, debe tener la personalidad creadora. Y, cuando se les puede forzar a usar su propia voz, se descubre que es la suya y no la nuestra.

Creo que la voz de un principiante a quien enseñé hace poco, es una auténtica voz de su generación. Escribiendo a propósito de la delincuencia, este joven insiste en que los adolescentes buenos son responsables, a su manera, por el terror del vecindario. Recuerda, como algo repugnante y vergonzoso, su propia pasividad durante la infancia. Es mejor recibir palizas regularmente que pagar todos los días las tasas que imponen los delincuentes. Luchemos, dice, del lado del bien, y ya no habrá vergonzosas Coreas en las que los jóvenes no pueden soportar en ninguna medida la tortura física o mental. Estemos dispuestos a sufrir por el bien, y habrá menos mal.

Otro joven expresa, en la desdichada historia de la vida y muerte de su abuelo, la fuerza espiritual de su generación. A través de ochenta años de vida, su abuelo fue humillado a cada paso, despreciado luego por todo el mundo a causa de su humillación. Es decir, por todos menos por su nieto. Este niño lo veía como un hombre que ha sobrevivido a los años bíblicos del hambre, que pasó veinticinco años cuidando una esposa inválida sin ayuda de sus hijos ni de sus hijas, que no daba valor a las cosas materiales "como lo hacía su familia"; cuya mayor desgracia sobrevino cuando tuvo que ser mantenido, por fin, de mala gana, por sus resentidos hijos. Durante la última enfermedad del viejo, cuando su cuerpo se hinchó monstruosamente, el chico "rabiaba y se enfurecía". "¿Era necesario que su muerte fuese tan desdichada como su vida?"

Mientras estaba enfermo yo lloraba. Cuando murió suspiré de alivio, casi de gratitud. Si no lo hubiese querido tanto como lo quise, no le habría permitido a la muerte que me lo llevase tan fácilmente. Ninguna lágrima, ningún lamento.

Y, cuando los adultos que se habían burlado del viejo durante su vida lloraban en el funeral, el adolescente se volvió para denunciarlos abiertamente, pero recordó a tiempo lo que le había dicho su abuelo: "Las gentes no lloran por los muertos en un entierro; lloran por los vivos".

Tener dieciocho años y mirar piadosamente a un mundo sin compasión, ¿no

es algo bastante notable? También me parece notable, ser capaz de ver que rebelión no significa fuga, cuando se lo ve en los ojos corteses de otro muchacho de dieciocho años:

¿Cuál es el uniforme oficial de los disconformes? Veo, señor, que usted se burla. Usted debe de ser, pues, un conforme. Dígame, entonces, ¿cómo reconoce un disconforme?

No siempre lo puede reconocer por sus ropas, aunque le diré que, invariablemente, elige usar algo extravagante. No; lo advierte por su aspecto descuidado, su cabeza despeinada y su cara sin afeitar. Lo señala por su actitud inquieta y su cinismo, por la clase de música que escucha, por su modo de hablar y por los lugares que frecuenta. Terco, rebelde, belicoso. ¿Tengo todos los datos? Compruébelo.

Este joven piensa que escuchar a los Beatniks es perder el tiempo. "No son más que un montón de disconformes que no saben a dónde van." Pero el conformismo tampoco lo engaña. Uno se debe negar, "voluntariamente", a asociarse con cualquiera de las dos "monstruosas fraternidades en las que todos tienen la misma cara". ¡Qué alivio, ver alzarse otra vez el bello rostro del libre albedrío!

Es necesario buscar mucho para dar con este tipo de escritos. Lo que el profesor consigue, en su mayor parte, es una horrenda jerga. Es como si se abrieran de golpe las canillas para escupir los balbuceos sin sentido del mundo sin personalidad, invadido por la política y la propaganda, que estos jóvenes conocen. Sólo aman la palabra difícil, que no entienden. Cuando se les intima a que prefieran la sencilla palabra inglesa, se quedan perplejos. ¿Y por qué no? Observad su apenada sorpresa cuando por fin comprenden que en realidad, se desea que escriban con naturalidad y sencillez; que expresen sus propias opiniones, no las versiones falsificadas de la sociedad sobre temas como el de los altos ideales de la democracia.

Ahora que empecé a reconocer esta sorpresa, la observo todos los días. Cuando le pregunté, a un estudiante avanzado en una clase sobre poesía moderna, si le gustaba cierto poema de Yeats, contestó: "¿Quiere usted mi opinión personal sobre este poema?" Y otro estudiante preguntó, afligido: "¿Quiere decirnos que *nosotros* debemos hallar una definición del *victorianismo* mediante estas tres novelas? ¿Qué sabemos acerca del *victorianismo*? ¿No sabe que nadie puede generalizar sobre la base de sólo tres novelas?" La idea de que las generalizaciones, provengan de cualquier fuente, son producto de una mente humana y no tienen existencia objetiva —que existen generalizaciones en pequeña escala— socava toda su estructura intelectual. Nunca olvidaré la doliente ira de una jovencita, cuando quise convencerla de que cualquiera que hablase tan bien como ella podría escribir inteligentemente. "¿Qué quiere decir con eso? ¡Nadie en este colegio se ha interesado nunca por mis opiniones!"

Aunque pienso que merecemos el trote a que nos someten los estudiantes, también creo que nos lo infligen por razones estrictamente suyas. Irán a cualquier extremo con tal de no tener que investigar sus propias naturalezas. Parecen responder generosamente a toda clase de investigaciones científicas y, sin embargo, no anotarán sus verdaderos sentimientos en ningún lado, si pueden evitarlo. Y tal vez, dadas sus propias ocultas necesidades, tengan razón. Si son

capaces de apartarse de nosotros, es posible que lleguen al estado adulto sin nuestras peculiares debilidades ni nuestras destructivas inhibiciones. Lo cierto es que estos adolescentes no son los exhibicionistas de la década del veinte; llevan las ropas de esa época como un disfraz encantador. También es seguro que no son los rebeldes, temidos por las gentes en las décadas del treinta y del cuarenta. Su deseo de un orden es demasiado profundo. El coraje de que se revisten ante el cielo amenazador, sabiendo muy bien que cada paseo en ese avión a chorro puede ser el último, conmueve hondamente.

Para mí, lo mejor que sucede con nuestros jovencitos es que, cuando me traen un poema o un ensayo que no fue escrito como trabajo obligatorio, no necesito ocultarme tras mi propia máscara. De lo que veo, tanto me resulta interesante que no puedo dejar de sentir que la máscara del adolescente cumple su función. Les está dando un nuevo punto de partida —el necesario retiro para realizar su propia tarea.

VALBORG ANDERSON

(Traducción de Alicia Jurado.)

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

FILOSOFÍA, ENSAYOS

H. A. MURENA: *Homo atomicus*.

(SUR, Buenos Aires, 1961.)

Este libro, que busca "lectores capaces de disentir", es uno de los ensayos más extraordinarios que se han publicado en los últimos tiempos sobre la situación humana. Fuera de lo común es, ante todo, la osadía con que Murena enfrenta el vasto tema del hombre contemporáneo y de su probable destino; insólito, el coraje que despliega para tratar cuestiones comprometedoras que de antemano condenan al autor por su "imprudente" análisis de temas sexuales, políticos y religiosos, siempre molestos para las instituciones sociales que pretenden regular el funcionamiento de los actos y las pasiones; infrecuente, en fin, el acopio de teorías y hechos que Murena maneja dominando un vasto panorama de la mejor inteligencia europea.

Homo atomicus no es un libro para ser resumido sino para ser leído y meditado sin apresuramiento. Pero aquí estriba su mayor dificultad. Inevitablemente lo encontrarán irritante quienes ya están comprometidos con una posición que no sólo les indica cómo deben actuar sino también qué pensar. Además, no es un libro de prosa fácil. La primera dificultad es insalvable: Murena está condenado al silencio, al sarcasmo y a la crítica malévola de un gran grupo de posibles lectores. La segunda es superable si el lector, comprendiendo que vale la pena el esfuerzo, quiebra en sus partes naturales los interminables pá-

rrafos, busca el hilo conductor de cada sección, y repiensa los argumentos en función de la totalidad.

El libro de Murena trata de lo divino y lo humano. Allí está en juego el hombre de la era atómica, la decadencia de Occidente, el ascenso histórico de diversas formas de tiranía social, la quiebra del Cristianismo, la homosexualidad, etcétera, etcétera. Todas esas cuestiones configuran otras tantas ramas del saber, con especialidades cuya investigación directa excede las posibilidades humanas. Pero sería un gran error creer que *Homo atomicus* es obra de mero aficionado. Recuérdese, por una parte, que en el campo científico hay varios niveles de investigación e integración, y nadie que se proponga tener una visión de cualquier conjunto histórico puede prescindir de los resultados de la investigación ajena. La crítica es posible en este punto, pero no cuestionando el derecho de realizar la síntesis sino inquiriendo acerca de la validez de la interpretación. Si la interpretación da cuenta de muchos hechos y arroja luz sobre la realidad, en principio es válida. A cada lector le toca verificarla. Por otra parte, sólo una pequeña cantidad de hombres se dedica a la investigación científica. Entre ellos, un número aún menor estudia problemas políticos, sociales y religiosos. En cada uno de estos últimos casos el especialista sabe a ciencia cierta poquísimas cosas; lo demás lo recibe de otros investigadores en cuya seriedad cree. Pero, lo que es todavía más importante, las bases generales de su vida práctica, sus creencias fundamentales, proceden de zonas anímicas e influjos sociales que poco o nada tienen que ver con esa actitud científica que él adopta profesionalmente. En este punto el hombre de ciencia no es muy diferente de los demás hombres. No sólo del artista, del político, del religioso, del empleado o del obrero, sino aun del "salvaje" o "primitivo" que vive en el mundo del mito y del rito social y tradicionalmente establecidos.

Entre el mundo sólido de los bloques de creencia comúnmente aceptados y el vaporoso universo de las ideas que el investigador analiza prolijamente en el laboratorio o en el gabinete hay un gran espacio intersticial que de buena fe puede llenarse de tejido intelectual. Ésta es la zona donde debemos ubicar al libro de Murena, primero para estudiarlo, luego para juzgarlo. No es un puro sistema intelectual que sufra por la contradicción de un argumento o la demostración de un nuevo hecho. No es tampoco un cuerpo de doctrina dogmática que haya que aceptar o negar en bloque. Participa de la razón y de la fe, pero se sitúa en un campo que tiene de todo menos la fría neutralidad del limbo. Está escrito desde una existencia que anhela seguridad acerca del fundamento de la vida y claridad acerca de nuestro destino. No tendrán competencia para juzgarlo quienes le apliquen criterios exclusivamente científicos o religiosos, porque el libro es, dentro de la mejor tradición del término, obra rigurosamente filosófica: busca con la inteligencia el sentido de la vida personal interpretando, dentro de las posibilidades de las fuerzas humanas, el misterio de la realidad.

JUAN ADOLFO VAZQUEZ

LANZA DEL VASTO: *Las cuatro plagas*.

(SUR, Buenos Aires, 1961.)

Judas, Peregrinación a las fuentes, Vinoba, Los comentarios a los Evangelios y Principios y preceptos del retorno a la evidencia, los libros que primero conocimos de Lanza del Vasto, nos dieron su obra de artista, su testimonio, su meditación. *Las cuatro plagas* parece resumir —tiene algo, fragmentario de todos los anteriores— el cuerpo de doctrina —llamémoslo así— del escritor que fundó la comunidad de los Compañeros del Arca.

De Lanza del Vasto alguien dijo, con motivo de su primera visita a Buenos Aires: "Es un hombre que principalmente vino a recordarnos la locura de la mentalidad con que se usa el progreso". Había en esa actitud algo fundamentalmente positivo.

Los votos, o promesas, de los Compañeros del Arca, voto de trabajo, de obediencia, de responsabilidad, de pobreza, de veracidad, de purificación, de no violencia, constituían un programa de vida destinado a sustentar el testimonio de quienes estaban dispuestos a poner toda su existencia al servicio de una causa. Y eso también era positivo, y válido.

Quizá la mayor fuerza de Lanza del Vasto, la que mayor impacto producía en el lector o en el auditorio, estaba en los medios con que se expresaba, porque fundamentalmente es un artista. Y por allí también se descubre el flanco vulnerable, brecha fácil para el ataque: el esteticismo.

Estar contra el *mundo*, contra el espíritu del mundo, contra el mal espíritu, contra esa deletérea fascinación que deteriora al hombre y lo hace adorador de los medios —las cosas, todas— y cosificador de los hombres, estaba bien.

Las cuatro plagas acumula un pensamiento trabajado a lo largo de los años. La materia es compleja —experiencia personal y lo aprendido de una sabiduría ajena, milenaria—, y al mismo tiempo mezclada. No es fácil juzgar el libro. No lo juzguemos. Pero hay algo que se filtra, y lo impregna todo, y se transforma en tema —a veces tácito, a veces explícito— y en evidencia. Es casi la síntesis del libro. Lanza del Vasto juzga al mundo.

Sí. El escritor no sólo está contra el espíritu del mundo —remitámonos para entenderlo a san Juan, y a san Pablo—, sino que juzga al mundo, a este mundo. ¡Y lo condena! Para juzgarlo se aparta de él. El mundo del que habla es nuestro mundo. Éste. Lanza del Vasto se evade de nuestro contexto histórico. Se pone de espaldas contra el proceso que lo incluye, quiéralo o no. Pertenecemos, todos a un pueblo itinerante, que construye una historia, hoy, que viene desde donde no sabemos, y que va hacia algo. La civilización que nos contiene —ésta de ahora, en este sector del mundo— es de todos los que aquí estamos, y somos parte, víctimas, y también dueños y autores. Hay en ello una fraternidad, que si somos responsables y queremos hacer algo por nuestros hermanos, en todo caso nos hará comprometernos dentro de la realidad concreta, sin fuga, sin evasión angelista. Comprometerse significará entonces, también, ensuciarse.

El que se compromete milita en algo, está adentro. No juzga desde afuera. Juzgar es una tentación, una fácil pendiente que desemboca en negar. Ciertamente, el hastío, la nostalgia, son veredas que conducen a ese camino. A veces puede doler

en el corazón de quien mira el tiempo que crece, la añoranza de lo que se perdió. Nuestra vida se da en el tiempo y en el espacio —medidas—; querer salirse de sus leyes, si es que permanecemos en la tierra, significa negarse a vivir.

EUGENIO GUASTA

Posibilidad de la metafísica (Jornadas de filosofía).

(Cuadernos de Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1961.)

Del 21 al 26 de mayo del año pasado se llevaron a cabo en la ciudad universitaria de Tucumán unas jornadas de filosofía cuyas comunicaciones ofrece ahora el departamento respectivo. Versaron sobre lo que Aristóteles llamó “el objeto eterno de todas las búsquedas, presentes y pasadas, el problema siempre en suspenso, ¿qué es el ser?” o, en giro más amplio y menos comprometido, sobre la posibilidad de la metafísica.

Leer comunicaciones es una tarea bastante melancólica porque el interés, la fertilidad de un congreso siempre están fuera de ellas, en las derivaciones de los diálogos, en el ejercicio de la amistad intelectual. También porque suelen ser sólo guías esquemáticas que conducen los problemas hasta su planteo y abren las discusiones. Pese a todo no deja de sentirse un saludable estremecimiento al advertir que veinte argentinos han recorrido centenares de kilómetros para convivir armoniosamente y departir sobre metafísica durante una semana. ¿Cuándo pasó esto? Pero, ¿es que alguna vez pasó?

Veamos algunas ponencias. Walther Brüning prefirió referir el problema común a uno particular: el de los universales. Después de examinar las soluciones clásicas manifiesta su inclinación por el realismo aunque sin fundamentar su decisión. Una de las contribuciones más detalladamente elaboradas es la de Adolfo P. Carpio. Tal como él mismo se adelanta a señalarlo, sigue al comienzo de su trabajo las indicaciones de Heidegger en las primeras páginas de su *Introducción a la Metafísica*, pero en la parte final se plantea el problema de saber si hay “metafísica” o una serie de “metafísicas” que se suceden en el tiempo y que, dada su pluralidad y divergencia, aducirían un interminable subjetivismo de la experiencia metafísica. Resuena aquí el viejo tropo de Agripa, sobre el que se fundan los diversos modos de escepticismo. Carpio reclama una seria revisión de los supuestos con que se encara el estudio de la cuestión, especialmente de los científicos, y llega a una solución muy próxima —según me parece— a la que ha esbozado Max Müller.

También dentro del ámbito de las preocupaciones heideggerianas se mueve la contribución de Ángel J. Casares. Aunque acepta y a la vez postula una separación estricta entre ente y ser —“la diferencia” como Heidegger la llama—, reprocha a éste el haber ido con un lenguaje poético más allá de la experiencia del ser.

Conrado Eggers Lan propone una vuelta a la metafísica bajo el signo de Marx. El deseo de interpretar al mundo debe ser reemplazado por el deseo de

transformarlo. Pero a su vez esa transformación debe ser precedida por una interpretación. Eggers Lan propone una transformación que comience por un mismo y una interpretación fenomenológica de la realidad que sustituya al materialismo dialéctico. Pero, ¿cuál es esa realidad que según Eggers Lan hay que interpretar?

Una interesante complementación de Heidegger y Ortega y Gasset (pienso en los *Apuntes sobre el pensamiento* de este último) nos entrega Arturo García Astrada. Jacobo Kogan postula, en un estudio prolijamente documentado, una renovación de la filosofía trascendental entendida como filosofía crítica y según el estilo de Kant y Husserl. Se expide contra tres grandes metafísicas de nuestro siglo, las de Bergson, Whitehead y Heidegger por su falta de solidez en el punto de partida o por una irresistible tendencia especulativa.

"Lenguaje y Metafísica" se titula la contribución de Andrés R. Raggio. En ninguna como en ésta se hace sentir tanto el laconismo del género "comunicación", tal vez por ser ésta la que me pareció más sugerente y rica de contenido. Hay aquí, en mínimo esquema, una interpretación de la situación actual del lenguaje y su vinculación con la metafísica que cuenta entre las visiones más sagaces de este arduo problema.

Con su pausa y cautela habituales, Francisco Romero considera que antes de resolverse a constituir una metafísica en el nivel de las exigencias actuales hay que referirse a una serie de problemas preliminares. Plantea estos problemas en forma de oposiciones que constituyen la primicia de esa metafísica de la trascendencia, que Romero viene anunciando y preparando desde hace años.

María Eugenia Valentié traza un cuadro histórico de los avatares de la metafísica y se detiene ante los problemas que hoy la enfrentan. Por de pronto la tentación del sistema acabado y eterno. Tentación que el siglo xx ha combatido más que ninguno, tal vez porque ninguno tuvo a Hegel detrás. Y, además, el peligro que entrañan las nuevas lógicas frente a las cuales pide reingresar en "la experiencia profunda sin abandonar la deducción, retomar la imagen y el símbolo sin renegar del concepto, reconquistar la flexibilidad sin abandonar el rigor".

En la contribución de Ángel Vasallo, que insiste en una experiencia interior de nuestra finitud en la que se nos revela el Ser, creo reconocer la proximidad a un pensamiento en el estilo del de Louis Lavelle y en general del espiritualismo francés. Juan Adolfo Vázquez se pregunta por la posibilidad de la metafísica en un futuro tal como lo han profetizado George Orwell —1984— y Aldous Huxley —*mono y esencia*—. ¿Estamos en vísperas de una pérdida catastrófica de la civilización? ¿Sobrevivirá el hombre? ¿Vale la pena preguntarse por la posibilidad de la metafísica antes de preguntarse por la supervivencia biológica del hombre?

Jorge H. Zucchi, en uno de los trabajos más originales, estudia la relación entre el escuchar y la metafísica. El tema es de gran riqueza y actualidad. En su curso sobre *El principio de razón*, Heidegger ha mostrado el rango de este problema. Por mi parte quisiera destacar la importancia del escuchar como "órgano" de la metafísica en San Agustín. Su famosa meditación sobre el orden —*De Ordine*— se inicia una noche en que pensaba "unas ideas que me venían de no sé dónde" y que "revolvía en mi mente" cuando lo obligó a aplicar el oído y lo admiró el rumor alternante y desigual del agua que corría por entre las piedras junto a los baños de su casa. ¿Qué oyó San Agustín? Nada, el agua

invariable y obvia que sonaba todos los días. ¿De qué se admiraba? Parece imposible imaginar un episodio más "insignificante". El oído de San Agustín, que según dice en *De vera religione*, escuchaba en el canto del ruiseñor los vestigios de la armonía divina, escuchaba, en la mansa corriente, al Ser, al que llamaba "orden".

En suma, estas Jornadas han sido un aporte efectivo a la filosofía en Argentina y un ejemplo que es preciso continuar. También junto a las verdes montañas tucumanas están los dioses.

EZEQUIEL DE OLASO

J. FERNÁNDEZ SANTOS: *El hombre y su historia*.

(Ediciones Arion, Madrid, 1961.)

Es ésta una recopilación de diez ensayos del autor, publicados casi todos en la revista española *Índice*, entre 1955 y 1960. Aunque de distinta factura —a mi manera de ver los ensayos "en claridad" propiamente dichos terminan con "Una caracterización del arte moderno", por cuanto los demás trabajos reproducidos, aunque bellamente escritos, producen por lo breves una impresión de esfumatura que es de suponer que no fue buscada— se adivina como preocupación absorbente de su autor la que tiene que ver con la adaptación del hombre a su libertad, dentro del quehacer de la historia, criatura y creador al mismo tiempo. Hay que agradecer al autor, ante todo, el regalo de su hermosa manera de decir: tal vez hayamos oído y leído ya otros mensajes animados de análoga intención, pero pocos han sabido hacerlo con el fácil despliegue de bellas imágenes con que Fernández Santos va comunicándonos sus puntos de vista de hombre joven, batallador y alerta a la realidad del tiempo y espacio en que le toca vivir. Si tal como dice Lautréamont —citado por él a propósito de la función del escritor— "el escribir en verso no es una razón para separarse del resto de los hombres", Fernández Santos demuestra en su libro que tampoco está reñido el hablar de temas trascendentales con el uso galano de una lengua de la cual —hijos con ideas propias— nos hemos alejado un tanto y no siempre con ventaja.

Mucho es lo que tiene que decir el autor sobre los temas, muy actuales, que toca en su libro. Con respecto a política, su actitud es inequívoca: "Ninguna política, en sus últimos fines, puede justificarse en la pretensión de crear grupos sociales más perfectos, sino individuos mejores". Y citando a Camus: "Por una ciudad lejana, de la que no estoy seguro, no iré a golpear el rostro de mis hermanos. No iré a aumentar la injusticia viva por una injusticia muerta". (*Les Justes*.)

Como exponente del movimiento intelectual español contemporáneo, nos trae Fernández Santos un hálito de esperanza, que él mismo pone, con su maestría habitual, en precisas palabras: "Siempre es preferible, por más noble, apostar por el porvenir del hombre".

ANA O'NEILL

LITERATURA, RELATOS, NOVELA

THOMAS MANN: *La novela de una novela*.

(SUR, Buenos Aires, 1961.)

Lo didáctico, evidentemente, no era un fin en Thomas Mann al escribir *La novela de una novela*. Pero la posibilidad de ver editado su libro, estrictamente ceñido a la elaboración de *Doktor Faustus* (la novela en cuestión) fue, sí, una tentación demasiado fuerte. Multiplicadas sus tareas por el exilio, con la responsabilidad de una nación que se desmembraba y luchaba contra una de las calamidades más absurdas de todos los tiempos, casi paralelamente con la matanza de seis millones de judíos, el novelista debió arremeter con el trabajo de concebir, escribir y registrar las impresiones de una obra en la cual había puesto lo mejor de sus fuerzas, la madurez de su oficio y lo más íntimo y profundo de su ser, que había de coincidir con lo más íntimo y profundo de su pueblo. No se valió de su "diario", de sus notas simultáneas (aunque las utilizó), sino que siguió paso a paso el proceso de sus predilecciones o el azar, y compuso en forma fluida, a veces desordenada —no en cuanto a los hechos, pero sí en cuanto a las proporciones que les dio—, la historia de cómo se escribe una novela, las vicisitudes por las que pasa un novelista —ya ajeno a las circunstancias externas, entregado a su *daimon* creador. Y aquí, sin proponérselo, lo didáctico contó en una medida que él, Thomas Mann —ciudadano exilado por el nazismo, necesitado de ejemplo en el mundo libre—, no hubiese deseado.

Sin embargo, la pesadilla de esos años está en muchas páginas de la "novela", y se comprueba con ella que también está —como se sospechó—, en la obra maestra, el *Doktor Faustus*, donde el juego de muchos planos aparentemente fantasiosos, o al parecer de pura invención para servir al proceso de la novela, obedecían al deseo de pintar una realidad inmediata —que tenía mucho de las esencias más escondidas de la raza, y por ello más eternas—, con la alegoría o la interpretación de la historia. La clave, en la medida en que el propio autor pudo seguir el itinerario de la creación, está aquí, como un testimonio que no escapará a los familiarizados con el pensamiento del novelista que hizo de sus análisis verdaderas páginas de rigor y verdad psicológicos.

Thomas Mann había recibido ya el premio Nóbel. Era una personalidad respetada y admirada. Su conciencia alerta lo mantenía en comunicación con otros escritores de su tiempo. Había llegado a ese punto en que una personalidad cuenta mucho más por sus actitudes que por su obra pasada, aunque paradójicamente aquéllas estén por ésta. Se sentía vivo, y a diferencia de otros escritores, que prefieren un retiro creador, pero prescindente del mundo, mantenía correspondencia y aún frecuentaba a artistas de las nuevas generaciones. Su sentido de justicia y de perfección no habían decaído, y era el primero en padecer esos "males", en un momento de escepticismo y nihilismo general. Su obra viene a destruir la creencia de que, en los últimos años de su vida, lo manejaron los hombres y las circunstancias, como si se sospechase que la vejez trae inevitablemente aparejadas la falta de carácter, la disminución de las fuerzas morales y el apego a la comodidad. El relato —tan dramático por momentos—, lo dice claramente: lo que el autor de *La montaña mágica* no había perdido era su genio, el cual,

por el contrario, se había enriquecido y fortalecido con la adversidad, ganando en esa amplitud que lo hacía aparecer tímido, pero que no era sino seguridad y reverencia humana hacia los demás.

El desarrollo en sí del *Doktor Faustus*, la lección de humildad que se desprende de *La novela de una novela*, y todas, absolutamente todas sus "caídas", encuentros y desencuentros, son, eso sí, la gran lección de Thomas Mann, el insobornable testigo de la creación en tiempos aciagos.

OSCAR HERMES VILLORDO

BERNARDO VERBITSKY: *La tierra es azul*.

(Losada, Buenos Aires, 1961.)

Los temas que reúne este conjunto de relatos, se parecen entre sí por el hecho de referirse a problemas contemporáneos, algunos gravísimos, y por lo que la solapa ya advierte y califica de "apuntar al hecho social". Felizmente, se diferencia este libro de tantos otros que apuntan a lo mismo y que provocan en el lector el tedio de saber de antemano exactamente qué dirán, cómo interpretarán todos los sucesos narrados y hasta cuáles serán, poco más o menos, esos sucesos; *La tierra es azul*, por el contrario, está escrito con inteligencia, con imparcialidad y, según me parece, con una auténtica simpatía por el ser humano que es lo que hace tan atrayente su primer cuento, el más largo y más interesante de todos ellos.

Ordenamiento del caos es, sencillamente, un viaje experimental en avión a chorro, que hace un grupo de periodistas argentinos a los Estados Unidos; pasan veinticuatro horas en Nueva York y regresan a Buenos Aires, cada uno relatando a la ida sus conjeturas, a la vuelta sus experiencias, durante aquella brevísima visión de la ciudad. La psicología del porteño está admirablemente descrita: es el hombre que, sin duda, estallarí de indignación si un extranjero que no hablase castellano viniera por un día a Buenos Aires y pretendiese opinar sobre sus habitantes, pero que no vacila en hacer lo mismo cuando el viajero es él; que llega al hotel norteamericano y pide un bife, aunque lo pague más de cuatro dólares; que, a pesar de que el periodismo lo ha obligado a tener algunos contactos con la cultura, emplea la tarde en pasear por Broadway en lugar de ir a ver cómo es un museo de verdad, o en dejarse robar en Harlem porque su mayor ambición es una aventura con una negra. Pero estos hombres están tan hábilmente presentados que no irritan, sino que se les ve como a personas conocidas, con tolerancia y simpatía. Olivera, el protagonista, profundo, reflexivo, instruido, va tejiendo sus pensamientos como telón de fondo para la charla frívola de sus compañeros de viaje y, en ese minucioso soñar, el cuento cobra estructura y sentido, dando sus páginas más hermosas, como la que describe, tendido bajo el vuelo de avión, "el cuerpo dormido de América".

Los otros relatos, muy breves, padecen el inconveniente de sostener tesis demasiado visibles. El primero es un alegato contra las consecuencias de la radioactividad; el segundo, una apología de la conquista del espacio; el tercero, una fantasía sobre el piloto que arrojó la primera bomba atómica. Son entre-

tenidos, pero han perdido la frescura y el calor humano del cuento inicial, que se destaca por su aguda psicología, sus acertadas descripciones y la poesía que aflora a veces en el pensamiento del protagonista.

ALICIA JURADO

SPARTACO GAMBERINI: *Orientaciones de la literatura inglesa.*

(Troquel, Buenos Aires, 1961.)

"Otras naciones hay que se expresan mediante el mármol, el color o la música; la palabra escrita es el instrumento del taciturno inglés, que ha dado a la memoria y a la imaginación de los hombres la más diversa, prodigiosa y sensible de las literaturas", escribió hace poco Jorge Luis Borges, con su acierto habitual. Para aquellos que se interesen por esta caudalosa y admirable literatura y a condición de que la conozcan ya un poco (excluyo por lo tanto a los estudiantes de la materia en nuestras universidades, que rara vez cumplen ninguno de estos requisitos), el libro de Spartaco Gamberini resultará lectura útil y entretenida.

Se trata de un conjunto literario demasiado vasto y heterogéneo en estilo —aunque asombrosamente parejo en calidad—, para poder clasificarlo exactamente en períodos o escuelas ni establecer filogenias precisas; el autor comienza, pues, con el período victoriano, cuya influencia orienta las corrientes contemporáneas. La obra consta de tres secciones: la poesía, la ficción y el teatro. En cada una de ellas, se mencionan las figuras más notables de la época elegida —desde Tennyson a Dylan Thomas, desde Thomas Hardy a Graham Greene, desde Oscar Wilde a T. S. Eliot— y a buen número de escritores menores, sobre todo de las últimas generaciones, sobre los cuales la crítica no ha dado todavía el fallo definitivo. Las escuelas literarias más importantes, los grupos célebres como el de Bloomsbury, las revistas de poesía, las agrupaciones teatrales, están todos presentes en un volumen breve, de agradable lectura.

Es imposible que ninguna persona esté en todo de acuerdo con un número tan crecido de juicios y opiniones como los que se condensan, por fuerza, en un prieto librito de divulgación; no obstante, se advierte en él a un crítico que conoce su tema a fondo y es capaz de resumir, con singular habilidad y en pocas palabras, las características sobresalientes de cada escritor. De Gerard Manley Hopkins dice, por ejemplo, que escribe una "poesía espléndida pero densa, oscura, en la que irrumpen símbolos brillantísimos de significado incierto, llena de palabras inventadas por el autor, tortuosa en la composición de las expresiones, sorprendente por su ritmo insólito"; basta este ejemplo para mostrar con qué concisión y justeza describe un estilo.

Dos advertencias debo hacer al público con respecto a esta obra. La primera, que no es un libro para cualquiera, porque su carácter de excelente catálogo puede cansar a quien no siente especial predilección por la literatura como disciplina; la segunda, que es preciso desconfiar en grado sumo de todas las traducciones al castellano de los títulos de obras inglesas que allí figuran. A pesar de tener una larga experiencia en leer disparates traducidos, pocas veces he visto

un conjunto de perlas de tan raro oriente como *All Hallows Eve* (La víspera del día de Todos los Santos) convertido en *Todos santifican a Eva*; *The Hour Glass* (El reloj de arena) en *El cristal de las horas* o *The Rake's Progress* (La marcha —o jornada, o viaje— del libertino, que Hogarth inmortalizó en una famosísima serie de pinturas) en *El progreso de Rake*. No sé a quién debo atribuir estas fantasías, pero que sirven de advertencia para todos los que imaginan que para traducir un idioma basta comprar un diccionario.

A. J.

HUGO EZEQUIEL LEZAMA: *La tierra está sola*.

(Troquel, Buenos Aires, 1961.)

Pertenece esta novela al tipo que podríamos llamar de conflicto religioso, que tan destacados cultores tiene en la literatura mundial. Es que pese al escepticismo que impera —aparentemente— en nuestra época, el problema religioso no ha sido superado por el hombre, que lucha todavía por ser dueño de su alma, pero siente que las alas de su independencia no son suficientemente fuertes o se le des hacen, eterno Ícaro, al calor de candentes dudas. Damián, el personaje creado en este libro por Lezama, tiene la filiación requerida para ingresar en la cohorte de las criaturas de Greene o de Coccioli, pero su progenitor no afianza suficientemente los rasgos y en lugar de un personaje vigoroso, discutible y discuti dor por derecho propio, queda una imagen algo desdibujada, a través de una serie de situaciones desarrolladas en forma notablemente desigual. Es fácil advertir la intención encomiable del autor y cabe reconocer que en algunas partes se ha cristalizado, pero entre otras cosas por lo reducido de su trabajo —ciento cincuenta y tantas páginas no alcanzan para dar cabida a tamaño conflicto como el del sacerdote infiel— su mencionada intención aparece disminuida, trabada o malograda. Incluso la muy definida ubicación en el tiempo no logra transmitirnos su clima, entonces de angustia.

Difícil es abordar un tema de esta naturaleza sin desbarrancarse por las “procelosas” pendientes teológicas, que poco o mucho pueden tener que ver con la fe, pero que sin duda constituyen —particularmente para quien ha hecho de esas normas artículos de tal fe— fecundo semillero de conflictos. Sólo un cabal amarrarse a lo auténticamente humano puede permitir al novelista salir con bien de tamaña aventura. El pobre Damián del relato resulta un confundido pecador revestido de sotana, muy necesitado entre otras cosas, de cierta ayuda por parte de ese psicoanálisis que no en balde le ronda por el meollo, a fin de que lo ayude a ubicar su “drama” que de a ratos, y pese al tono mayor del autor, alcanza perspectivas de tormenta en vaso de agua. Y esto para no mentar el tan manido consejo: —añejo de confesionario— “y evitar todas las ocasiones próximas de pecado”. Muy endebles son las excusas con que el pobre necesitado de amor terrenal se deja engañar —y aparentemente engaña a su padre-autor— para permitirse transitar un terreno que de sobra sabe movedizo y traicionero.

El ritmo casi cinematográfico del relato —de algunos efectivos “golpes” plásticos— parece impedir al autor fijarse lo necesario en ciertas situaciones

que, como el encuentro con los indios y su falso "cura" merecían ser cumplidamente trabajadas o no traídas a colación, mientras en otras oportunidades se detiene en primeros planos de soliloquios en profundidad que hacen zozobrar el equilibrio de la obra, ya que lo reducido de su ámbito no permite apreciar luego a esos mismos personajes en la perspectiva necesaria para la armonía total.

En cuanto al final doble, estilo Hitchcock, confieso mi incapacidad para captar la intención de Lezama: ¿intenta bosquejar una burla para con ese Dios de crueldad casi pagana que obsesiona a Damián, arrancándole la presa de entre las manos? Si la intención de éste era suicidarse, suicidio será para el ecónomo divino. Pero eso debe saberlo el autor, que posee suficiente doctrina. Otro ha de haber sido su objeto, acaso crear esta misma perplejidad. O poner de relieve una suprema indiferencia.

A. O'N.

MARÍA LUISA RUBERTINO: *Las señales*.

(Fabril, Buenos Aires, 1961.)

Creo ver señales a mi alrededor, pero no las interpreto. Estoy dentro de un caos... dice el protagonista de esta novela, en uno de los últimos diálogos. Esta frase parece sintetizar admirablemente la impresión del lector, que se ha abierto paso a través de numerosos capítulos en los que pululan un sinfín de personajes, ninguno del todo normal, ninguno verdaderamente significativo en la narración. Son seres difíciles de recordar, porque no tienen personalidades definidas y se diferencian entre sí más por sus manías o excentricidades que por los rasgos de un carácter reconocible; en su conjunto, se asemejan a las personas con que a veces se sueña, que se parecen a las de la vida real pero no por completo, cuyos actos son imprevisibles porque obedecen a mecanismos ajenos a la lógica y que, en cualquier momento, podrían transformarse unas en otras. Hablan entre sí un lenguaje complicado y artificioso que no pertenece a ninguna clase ni profesión conocida; los escenarios por los cuales se mueven, con ser variadísimos (un teatro vocacional, un convento, una fábrica de juguetes, una cárcel, una sesión de espiritismo, por ejemplo, se alinean sin repetirse en la vasta colección, en apariencias fugaces) están también hechos con la sustancia de los sueños y, pese al detalle con que a menudo se describen, conservan ese aire inverosímil de los paisajes oníricos. La trama mantiene el mismo carácter: Cristián, el protagonista, un hombre débil e indeciso, que en ningún momento sabe a ciencia cierta lo que quiere, va sufriendo las influencias sucesivas de los fantasmagóricos personajes que lo rodean, se cree enamorado de una y de otra y por fin acaba aceptando a la más desagradable, Susana, que lo obliga a casarse con ella después de someterlo al triste papel de engendrar un hijo en otra mujer (y en su presencia), pues se sabe estéril y desea a toda costa adoptar un niño. Mezclados entre los amigos más o menos permanentes, como el escritor que se dedica al ascetismo o el alumno a quien le ha sorbido el seso un director de teatro extranjero, aparecen y se van para siempre un gran número de personajes

menores que contribuyen a la confusión general, porque su presencia es tan incongruente y externa a cualquier propósito como la de los seres entrevistados en el sueño. Es evidente que Cristián busca un sentido a su vida, un orden en la caótica pesadilla que lo rodea; pero es preciso confesar que ni a él, ni al lector, les resulta fácil ese hallazgo.

Sería injusto no señalar que en este libro se encuentran algunos valores. Hay metáforas originales, hay descripciones acertadas, hay párrafos de indudable poesía. Una vez eliminados los errores gramaticales más patentes, habría suficientes elementos para obtener una prosa interesante. Lo que falta es estructura, diseño, ordenamiento de temas y de situaciones; da la impresión de un jardín al que no faltan flores, pero que necesita que lo poden, le recorten los cercos y le arranquen las hierbas.

A. J.

POESÍA

JOSÉ LUIS CANO: *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero.*

(Ediciones Guadarrama, S. L. Madrid, 1960.)

El presente volumen no pretende ofrecer un panorama crítico de la poesía española del siglo XX. Tampoco —como lo advierte su autor— es un libro proyectado con una idea rigurosa y central, la que hubiera obligado a incluir algunos otros poetas considerados esenciales (Miguel Hernández, León Felipe, Rafael Alberti, etc.) y que, sin embargo, están excluidos. La base de esta publicación ha sido una anterior —*De Machado a Bousoño*—; en ella se han ido ensamblando nuevos trabajos. Estos trabajos se dieron a conocer previamente, en distintas revistas de Hispanoamérica y Europa, entre ellas, en la importante y valiosa *Ínsula* de Madrid, cuyo secretario es precisamente José Luis Cano.

A pesar de que su autor manifiesta con modestia que sólo se ha atrevido a publicar estas páginas pensando en que puedan ser útiles al futuro historiador de la poesía española, su valor trasciende notablemente este propósito. Cada uno de los trabajos —casi sin excepción— evidencia claramente su capacidad para captar lo esencial de las obras asediadas en sus análisis críticos.

Abundan en estas páginas los estudios de relaciones, ya literarias, ya personales, en las que se introduce un elemento biográfico —a veces anecdótico— nada desdeñable, sino al contrario, sumamente valioso para todo crítico que entienda su tarea como la consideración simultánea de vida y obra, engarzadas ambas en un determinado tiempo histórico. Posteriormente, y sólo entonces, podrá emitirse un juicio valedero. Es decir, que ese juicio, al que aspira por esencia la función crítica, no deberá despreciar ninguno de los múltiples elementos que pudieron influir en la creación de una obra artística. En ese sentido,

se analizan las relaciones de Rubén Darío con Miguel de Unamuno, el primero —según José Luis Cano— apasionado por el misterio, el segundo por la claridad; con Juan Valera, su descubridor en España, y con Salvador Rueda, su “guía y valedor en la vida literaria madrileña” —como jactanciosamente se nombra éste—, el cual, si bien fue quien hizo posible la primera publicación en España de una poesía de Darío: “El elogio de la seguidilla”, posteriormente, movido por celos y odios literarios, lo acusa de ser “un mulato de oído sedoso, afelpado e imitativo, como el de muchos negros de América, que son filarmónicos y líricos desde los pies cuadrados y brutales hasta la cabellera de *pasas*”.

En el ensayo sobre *Juan Ramón Jiménez y la poesía norteamericana*, recuerda José Luis Cano las traducciones y los juicios del poeta español sobre Walt Whitman, Emily Dickinson, Amy Lowell y en especial sobre Edgar Allan Poe. Insiste, además, en el asombro de Juan Ramón por la actitud desdeñosa de los críticos norteamericanos, tales como los universitarios de la *Suwanee Review*, ante la obra genial de Poe.

A Bécquer y a Machado los ve unidos por un misterio semejante, emanado del trasmundo del sueño, y afirma que con el segundo y con Juan Ramón Jiménez se continúa la línea romántica de la poesía andaluza, que actualmente pasa por los sevillanos Luis Cernuda, Rafael Montesinos, Antonio Aparicio y por el cordobés Ricardo Molina.

Al estudiar a Cernuda, se señala también entre éste y el autor de las *Rimas* una “afinidad de espíritu, una atmósfera afín”, más que semejanzas precisas en determinados versos. Pero además, para José Luis Cano, Cernuda es un poeta estrechamente vinculado a Keats: arde en ambos una pasión casi idéntica por la belleza y los dos admiran profundamente los mitos griegos, verdaderas fuentes de poesía.

El autor de esta obra, poeta él mismo que, como tantos, se entrega a una doble actividad: la crítica y la poética, va agrupando sus estudios según las generaciones poéticas a que pertenecen los creadores analizados (generación del 98, del 27, del 36 y generaciones de postguerra). Sin entrar a discutir la validez de tal agrupación, sobre todo en lo que respecta a la generación del 36, negada por algunos críticos, recordaré que en la del 98 se estudia a Campoamor, “ese poeta mesocrático —según José Luis Cano—, que sincronizaba a la perfección con la burguesía de su época”. En este ensayo se considera que la época actual tiene características semejantes a la de la que aplaudió entusiastamente al autor de las *Doloras*. “Hoy se vuelve al realismo en poesía por hartazgo quizá de subjetivismo y antirrealismo poéticos. Los poetas más jóvenes buscan ya lo que también buscó Campoamor: que la poesía descienda al pueblo, deje de ser un elemento demasiado exquisito, para minorías.” (Me permito acotar que, en verdad, Campoamor no preconizaba una literatura para el pueblo. Su fin fundamental era librar a la poesía del culteranismo de Fernando de Herrera y su “dialecto poético”, y, por otra parte, elevar el nivel de la prosa.) Por supuesto, en esta revisión no se trata de estimar a Campoamor como genio poético, pero sí de comprender la actual vigencia de las teorías expuestas en su *Poética*. Tales teorías tienen una aplicación realmente valiosa —como jamás la tuvieron en su poesía de escasos méritos— en representantes de las generaciones de postguerra como Gabriel Celaya, de cuyo libro *Las cartas boca arriba* dice José Luis Cano que puede no ser un libro bello, pero es en cambio un importante testimonio poético de nuestra época. También en las poesías de Ángela Figuera Aymerich —sobre

todo las del libro *Belleza cruel*, calificadas de "sociales" (aunque con reservas) por Cano; en Eugenio de Nora que desdeñaba la poesía "de espaldas a la vida"; en Ramón de Garcíasol, que "no defiende al hombre abstracto... sino al hombre de nuestra hora y de nuestro pueblo: la hora y el latido de España". Además, en Leopoldo de Luis, especialmente el de la segunda parte de *Teatro real* —"La patria oscura"; en Blas de Otero, el de aquel "definitivamente cantaré para el hombre" del libro *Ángel fieramente humano*.

Aparte de los citados en este comentario muchos son los autores a los que asedia críticamente José Luis Cano. Resistiré la tentación de detenerme en cada uno de ellos. Diré solamente que esta recopilación, que José Luis Cano ha hecho de sus escritos de los últimos quince años, posee un interés permanente en todas sus páginas y nos permite tener una idea —sino total, al menos bastante aproximada— de la poesía española de este siglo, aun cuando falten nombres capitales y a pesar de que los enfoques que se hagan de algunos poetas sean sólo parciales. Pero no pidamos lo que no estuvo en el ánimo del autor ofrecernos. Lo que nos ha dado posee la suficiente calidad para que no pueda dejar de tenerse en cuenta cada vez que se intente una nueva ubicación o valorización de los poetas por él estudiados.

MARÍA SCUDERI

RODOLFO GODINO: *El visitante*.

(Ediciones Díaz Bagú, Córdoba, 1961.)

Algunas personas leen poesía como si se tratara de una novela, es decir, de la primera página a la última, en riguroso orden. Otras —cuya preferencia comparto— lo hacen como una aventura, al azar, abriendo aquí y allá, siempre en una especie de juego o de alucinación. Por esta vez he debido renunciar a mi costumbre: *El visitante* exige una lectura ordenada. No se trata de una colección de poemas; es un poema meditado, pensado en su totalidad, que acepta el accidente de algunas fortuitas divisiones nominales. Lo primero que impresiona es la seguridad del lenguaje, su exactitud. Otros poetas necesitan musicalidad, imágenes; para Godino, inscripto en la línea de muchos de los poetas del 40, todas estas formas de la expresión poética son accesorias, y por lo tanto evitables. Su mensaje es breve, pero profundo; la belleza de sus poemas es la misma seca y a la vez verde belleza que tiene la lengua de algunos pocos profetas: "...yo les digo, / vuelvan a la dulce provincia, / dejen en la puerta las oscuras palabras, / entren conmigo a la casa del fuego. ("La invitación.") Pero a diferencia de los profetas, que se dejan a veces arrastrar por el fuego de su pasión, Godino controla cuidadosa y certeramente los resortes emotivos de sus poemas. Y no estoy llamándolo frío. Ni cerebral. No cree en los gritos, en las grandes exclamaciones, en la retórica. Su poesía, que no es menor, tiene una voz menor; pero sólida. Y segura. Sabe cantar sin demostrar que lo está haciendo. Nos abre paisajes aparentemente secos, lo dije: debajo yace el agua. No es la época del fuego; el fuego se ha precipitado ya, calcinándolo todo a su paso; pero lo que queda es caliente, palpita, vive, y conserva dentro de sí otro

fuego inalterable, silencioso, que no se gasta: "...algo perdurable / aquí donde no crece nada, donde todo está ordenado, / donde todo arde de acuerdo a la memoria / de un cuadro que alguien / destruyó hace tiempo ("La situación").

R. Godino reedifica ese cuadro una vez destruido. Sabe —y en *El visitante* nos da sobrado testimonio de ello— que en el fondo y en el comienzo de todo poeta hay un hacedor.

C. M.

CARMEN BLANCO AMORES: *Torre de silencio*.

(Huemul, Buenos Aires, 1961.)

La poesía que recorremos en *Torre de silencio*, a pesar de usar a menudo temas subjetivos, es evidentemente descriptiva. Ello se debe no sé si a una falla de la autora o a un problema de plasmación ya bastante evidente dentro de la poesía contemporánea.

Existe algo en la poesía de Carmen Blanco Amores que nos deja insatisfechos. Entramos en sus "Odas de sal y cobre", y pasan vertiginosos los poemas sin que su raíz golpee el alma. Al menos, nuestra alma. Porque un poema es esencia, y si la sustancia primera, debidamente elaborada, con que está formado, no sobresalta no sacude al espíritu, ¿a quién, entonces, se dirige? ¿al intelecto *puro*? ¿y qué es el intelecto concebido como *puridad*? Luego, ¿será a los sentidos? Pero éstos residen en un complejo anímico-nervioso que es parte de un todo.

Caemos así en la simple enumeración, en el retrato objetivo (o subjetivo), fotográfico, de los valores y de las categorías de los valores. Damos el carácter de "cosa" a todo lo existente, incluso nosotros mismos, que afirmamos —o deberíamos afirmar— esa existencia. Esta versión cinematográfica de cámara relatora pero no partícipe, es un signo de nuestra literatura. El ser, como persona, como circunstancia de hecho, como ente viviente de comunicación y relación, pasa a dejar de obrar, de convivir, para permanecer, para ver, a través de una lente fija e igualitaria. La historia evoluciona hacia otra categoría de valores, y el arte es su mudo testimonio.

El libro de Carmen Blanco Amores nos llega así: en silencio. Su estilo llano lo resume: ningún imprevisto, un cierto cuidado. Claro que dentro de él nada nos asombra, a pesar de que en algún momento se atreva con ella misma: "este es un cuerpo accidental, prestado" (pág. 53).

Pero todo no pasa de eso, de relatar el terreno de su dualidad. Esa misma comprobación angustiosa ni grita ni calla nada, se limita a caminar contemplativa como si su enajenación fuera terminante y claudicante. Nada vale la pena de ser intentado. Todo parecería definitivo, agónico. Nadie quiere luchar, y la poesía, la literatura (influidas por la literatura francesa llamada *del aburrimiento*) son un verídico testimonio de esa entrega.

Pfeiffer dice*: "Participar: de eso se trata en ambos casos. Participar (de *pars capere*) quiere decir hacer que otros tomen parte en lo que tenemos dentro.

* (La poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.)

Pero una de esas dos "participaciones" nos invita a pensar y a conocer con ella lo que en ella se piensa y se conoce; la otra, en cambio, quiere que sintamos y vivamos lo que en ella se ha sentido y vivido. Una aspira a que la acompañemos y sigamos en un curso de ideas; la otra ambiciona hacernos compartir las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano."

El ser poético es un ser concreto, lo que dice lo ha vivido una sola vez. No hablaré de autenticidad en *Torre de silencio*, porque quizás toda esta poesía, donde es "el mismo tiempo siempre" (pág. 41), obedezca a un criterio de ser auténtico, aunque ello signifique estar aburrido del mismo ser.

Tal vez el remoto antepasado que Carmen Blanco Amores nombra en su primer poema, supiera ya de ese cansancio progresivo. ¿Tal vez fuera parte de él y su principio nos toca hoy, como medio?, ¿como fin? En definitiva, la poesía es el hombre (y al mismo tiempo no lo es): el que mañana no lo sea es un problema que depende de él solamente.

RAÚL VERA OCAMPO

JULIA HELENA DURAÑONA: *Octubre innumerable*.

(Huemul, Buenos Aires, 1961.)

Nuestra poesía hispano-sudamericana padece una original incertidumbre con respecto a los meses del año. Quiéralo o no el poeta, sus ancestrales maestros, entre los que ocupan un lugar privilegiado las voces del pueblo hispánico, acuñaron valores difíciles de desconocer para el nombre de los meses, y muy en especial para abril, con sus resonancias de apertura primaveral. Octubre, aún para los que vivimos por estas latitudes que sahuman del denso pero discretísimo olor de los paraísos a esa porción del año, tiene un insensato pero actuante eco otoñal. Este pequeño manojito de poemas de amor de Julia Helena Durañona no escapa a esa fatalidad que, por otra parte, no tiene por qué considerarse deplorable. Es curiosa la mezcla de juventud y de vívida nostalgia que en ellos se entreveran, y, al mismo tiempo, en forma inversamente recíproca, cómo aparecen ligadas sus repentinas madureces de expresión con ingenuos verdores de formas problemáticas. Un acierto como éste: "Ya crecía / la rosa / en el aire indefenso", convive increíblemente en el mismo poema con esta no muy feliz imagen: "y un planeta / con alas reía / desde el arco / de los doce misterios". Una pedantesca observación al margen: que se escriban como versos libres en disposición arbitraria aquellos que, voluntariamente o no, escapan a las normas clásicas, es admisible, pero que los versos que aceptan, como los que acabo de citar, la suave sujeción del ritmo, insistan en tan arbitraria disposición es mucho menos defendible: ¿por qué no darles su auténtica disposición: "Y un planeta con alas / reía desde el arco / de los doce misterios"? ¿Qué falso pudor es el que lleva a querer disimular un acatamiento tan felizmente admitido?

El *octubre* de Julia Helena Durañona, es fuera de dudas el de su auténtica experiencia, supongo que juvenil: "Has elegido Octubre / quizás porque es tan verde", dice en un poema, y corrobora en otro: "en cálidos Octubres / con olor

de malvones". Pero la tonalidad general de su entrega lírica, es *nostálgica* (la *j* va por la no disimulada influencia de Juan Ramón), de anticipado otoño. No hacen falta lamentaciones ni desencuentros para que el amor cantado tenga un tinte de melancolía. Eso. Una entusiasta melancolía podría decirse que le da su tono. Con desiguales resultados. De pronto aparecen "espumas de grúas" y "peces silbadores, impacientes", nada promisorios. Pero en seguida esos deslices se olvidan ante el impacto innegable: "Por octubre las nubes / se tornaron / palabras.". Ojalá desde este reducido, e innumerable octubre, se extiendan a todo el año de su futura poesía.

E. G. L.

TEATRO

Dos opiniones sobre *Canciones para mirar*, de María Elena Walsh.

La piedra de toque de la auténtica literatura infantil consiste en ver cómo reaccionan los niños ante ella. Esto que parece una perogrullada resulta inevitable, y es peligrosísima en la actualidad, puesto que sobre la mente infantil se ejerce el más poderoso influjo corruptor de los muchos que nos afligen a todos, desde la radio, la televisión y las infectas revistas "especializadas" en historietas. Al niño se le seduce para que haga un uso mínimo de su capacidad intelectual, se le soborna en su ingenuidad estimulando su pereza y la perversidad de sus instintos primarios. Esto por un lado. Por el otro, no menos temible, se le intoxica con moralina, se le abruma de aburrimiento con inocuas moralejas que contribuyen, por reacción, a impulsarlo hacia el tipo de corrupción señalada al comienzo.

Se le ofrecen imágenes para evitarle en lo posible el engorro de la lectura, y no sería ello objetable si esas imágenes suscitaban en él un sentido de felicidad estética, de regocijo, y, lo que ya tocaría en milagro, de impulso ético.

Esa tendencia del niño hacia lo visual, aunque nos parezca increíble, no sólo no encierra en sí nada pecaminoso, sino que puede servir de limpísimo acceso a su espíritu.

Las *Canciones para mirar* que María Elena Walsh y sus amigos nos han ofrecido desde la sala Casacuberta del Teatro San Martín, lo demuestran incontrovertiblemente. Porque la auténtica piedra de toque a que me refería, no es solamente la reacción de los niños en edad infantil frente a este tipo de espectáculo, sino la de los niños de todas las edades. Ofrezco la madurez de mi testimonio: el niño aherrrojado en el fondo de mis años, logró todo el regocijo de la liberación, superó distancias, anuló temporalidades, para manifestarse en plenitud de dicha frente a esas canciones para mirar, en las que las miradas no sólo no interferían, sino que ayudaban al ritmo musical, sostenedor a su vez de la gracia poética.

Aunque asistí prevenido —excelentemente prevenido— por la admiración poética que María Elena Walsh se merece, y por sus antecedentes en este tipo de literatura, del que es ejemplo su *Tutú Marambá*, de donde provienen muchas de las *Canciones para mirar*, y además por el afinadísimo dúo que integra con Leda Valladares, tan equilibrado en sus sutilezas melódicas, tan identificado con cada una de las canciones folklóricas que logran en sus voces esa penetración milagrosa de letra y música, pese a todo ello, digo, el espectáculo me sorprendió. O para emplear la debida palabra, me deslumbró. Tuve el acierto de no concurrir la noche del estreno, en la que, naturalmente, predominaban los “menores” de edad más próxima a la mía, sino un domingo por la tarde, en la que la edad media de los espectadores era mucho más satisfactoria. La misma forma, de la efficacísima sala Casacuberta, con su semicírculo que se adentra en el público contribuyendo a identificarse con él, facilitó esa identificación mágica en que me sentí arrebatado. Nada de mayor simplicidad en su materia. Ningún decorado, bastando la neutra pesantez de los cortinados del fondo para el realce de las figuras juglarescas de María Elena y Leda, inmóviles, sonrientes, simples sostenes de la musicalidad y lo poético, y el ir y venir de los jóvenes mimos: Alberto Fernández de Rosa, con ligereza de duende, sin necesitar recurrir a lo clownesco para obtener los mejores efectos, y la maravilla interpretativa de Laura Saniez, perfecta como hormiga y como polilla, admirable como araña, insuperable como vaca estudiosa rumiante de libros. Papeles todos ellos de no menor compromiso que el de Ofelia, pongo por caso, o que la Dama de las Camelias cuya lacrimógena tisis fue increíblemente revivida —o muerta— pocos días antes en el mismo teatro. La cabal actriz que es Laura Saniez quedó de relieve en esa instantánea acomodación a la ligereza del disparate poético de María Elena, en ese adecuarse al ritmo de juego en lo que tiene de pureza esencial, de trascendente intrascendencia.

Y luego, claro está, el coro, librado a sí mismo, sin posibilidad de ensayos, dependiente de la espontánea vivacidad de los “gati-perros” sentados en las butacas, dispuestos a intervenir con imprevisibles observaciones o respuestas a las preguntas que inesperadamente se les dirigían, a corear las canciones, e incluso a seguir cantándolas ellos solos cuando las cantantes callaban una vez suscitado el milagro. Esa felicidad que se alzaba con claridad y entusiasmo de hoguera en torno del escenario, transformando el espectáculo en participación total, en gran ronda, en juego admitido en el que cada participante se sentía fundamental autor, y, al mismo tiempo, sumido en una totalidad de gozo que le ensanchaba el ánimo.

En su conjunto estas *Canciones para mirar* constituyeron —espero que al publicarse esta noticia pueda seguirse diciendo que constituyen—, una de las más nobles manifestaciones artísticas que se hayan dado nunca en nuestra ciudad, y al mismo tiempo un alivio de pureza en la ya intolerable opacidad de la turbia pesadumbre en que estamos sumidos.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

San Isidro, 20 de mayo de 1962.

Querida María Elena:

Te escribe doña Disparate. En ella me he transformado, o más bien dicho me ha transformado la Gran Función de *Los Plin*. Cuando reían a carcajadas los chicos que llenaban la sala, yo tenía que esforzarme para no llorar (cosa que hicieron sin inhibiciones algunos espectadores de tres años... Por distintos motivos, supongo). Algo parecido nos pasó una tarde en un teatro a Eduardo González Lanuza y a mí. Nos moríamos de ganas de llorar, cada uno por su lado. Salimos casi vencedores de la prueba, pero fue una tarde de agotador y malgastado heroísmo. Nos quedamos medio enfermos de lágrimas indigestadas (las lágrimas son muy indigestas). Nos privamos del alivio de derramarlas, por un ridículo y despreciable miedo al ridículo. Pero en aquella oportunidad existía un elemento dramático que justificaba nuestro estado lacrimoso. En ésta no.

A mayor abundamiento, y para no perder la mala costumbre (así aseguran) de explicar lo que me pasa (de no explicar precisamente eso, no sé qué demonio explicaría) te aclararé que lo que provoca en mí cierto estado "emocional" (cierto: hay otros) es el logro perfecto en la expresión de algo. De algo, por insignificante que parezca a quien no tenga ojos para ver, oídos para oír... y una reserva de lágrimas que no se lloraron cuando la vida tenía traza de descarrilársenos para siempre. De algo que puede ser el canto de una hormiga (si los jardineros la dejaran cantar), la historia de una polilla, o la irrupción en la sala Casacuberta (del majestuoso Teatro San Martín) de *Mambrú se fue a la guerra* coreado por un público delirante, trepidante, exhalando felicidad.

Lo curioso, querida María Elena, y de ahí mi semejanza con doña Disparate, es que mis ganas de llorar nacían de una especie de gran consuelo, de un respirar hondo después de haber respirado superficialmente, penosamente. No sólo se me contagiaba aquella dicha respiratoria por vía de las voces infantiles. Me invadió *ante todo* por las canciones y las voces de las dos que cantaban "y nada más". Por tu voz y la de Leda. Luego, por el reflejo fiel de ese cantar en quienes lo materializaban (si es que puede usarse el término aplicándolo a algo tan espiritual que hila únicamente en lo invisible): la que encarnaba con economía, gracia y talento a la ya célebre mona Jacinta, y a la nunca bien ponderada vaca de Humahuaca, Laura Saniez; el que con tan rápido eco de público presentaba, animaba, barría y otras cosas, Alberto Fernández de Rosa. En cuanto a la *culpable de los ruidos*, como aclara el programa, Valeria Watson, no se quedó atrás: la sincronización era perfecta y los sonidos retrataban, a su manera, a la circunstancia.

Yo sé que este consuelo y esta respiración, o respiro, de que te hablo (yo hablo cuando escribo, porque cuando hablo no atino a hablar), este como súbito bienestar que ha de ser el del pez cuando vuelve al agua si de ella lo han sacado, me lo producen la música y la poesía. No sólo la poesía esa que emana de los grandes poemas coronados por los Oscar de las Academias, sino la que circula sigilosamente (especie sacramental) en todas partes. Y nadie mejor que tú, que vos, María Elena, lo sabe.

Tus *Canciones para mirar* bañan en esa atmósfera poética latente en todas partes. La traducen como si fuera fácil de traducir. Como si fuera fácil... Y así,

por influjo personal, hipnotizas a los niños que escuchan, fascinados, lo que no pueden entender del todo, apreciar del todo, lo que a veces no les divierte del todo. Es una hazaña. No la realiza, con esos medios, sino un poeta que lo es de veras. Es decir, alguien capaz de transformar un zapallo en carroza "y nada más".

En un cuento de Schmid (creo que es de Schmid, sin asegurarlo) aparece un pájaro maravilloso que puede socorrer y salvar del peligro a quien lo invoca. Se lo llama diciendo:

*Oiseau bleu, couleur de temps,
A mon secours promptement.*

Ese color singular con el cual soñaba era para mí, en aquellos días de lectura de mi niñez, el celeste pálido y luminoso de un cielo anegado de luz y limpio de nubes.

Tus *Canciones para mirar* —lo pensaba yo ayer— son "couleur de temps". Descubrí cuánto me gustaba ese color antes de darme cuenta de que era el de la poesía misma.

Como el pájaro azul de mi cuento preferido, tus Canciones me socorrieron tan prontamente que casi tuve que salir de la sala, junto con algún espectador de corta edad; ese espectador daba rienda suelta a emociones ruidosas que con los años aprendemos a disimular.

¿Qué más podría agregar, María Elena Walsh?

VICTORIA OCAMPO

P. S.—Sí. Puedo agregar que los trajes eran encantadores en su sencillez. Y que hasta la sillita obedecía: era tribuna, bote, cualquier cosa...

Singularidad de *El Tango del Ángel*

Entre las obras de autor nacional estrenadas en los últimos tiempos, *El tango del ángel*, de Alberto Rodríguez Muñoz, es una de las más ambiciosas e interesantes. Lo es por la elaboración de un episodio de la mala vida porteña transpuesto a un plano donde se supera la realidad inmediata y meramente pintoresca para penetrar en otra, de hechos menos explicables y hasta misteriosos. En esta incursión en el misterio se advierte la sustancia poética que eleva la pieza.

La acción transcurre entre personajes degradados, de lenguaje áspero y agresivo como el pequeño mundo sórdido y sin ternura donde arrastran sus pobres vidas. En una casa del barrio del Abasto viven Corcho, viejo mezquino y lúbrico, y dos prostitutas: Dora, ya madura, y Beba, muy joven. En ese rincón miserable y canallesco irrumpen el ángel y con él la poesía, palpitante en las notas del enigmático tango que lo anuncia; pero también con él se desencadena una confusa serie de alusiones y sucesos, mediante los cuales el autor, acaso adrede, deja la figura de Toño (así se llama el ángel) en total indeterminación. Mientras los demás personajes están trazados con nitidez, Toño es inasible, y las palabras que dice o se dicen en torno de él, van borrando sus límites. Este carácter irreductible a todo encasillamiento podría ser efecto buscado y logrado

por el autor, pero da origen a muchas ambigüedades. No se consigue determinar claramente si Toño es un espíritu o un ser de carne y hueso. Su calificación de ángel se aviene más con lo primero. Se presenta preguntando por el "señor Dios y lo describe como "un hombrecito rechoncho, bajo, muy bondadoso"; insiste en que busca a "Dios santísimo", "el Dios pequeño y lleno de bondad", "el padre del ángel". Este Dios de bondad es Corcho, el viejo que vive en la casa con las dos prostitutas. Ha anunciado varias veces la venida de su hijo, a quien evoca como un personaje importante. Vagas referencias a la relación Padre-Hijo, a la Santísima Trinidad y a la Sagrada Familia, parecerían apuntar en cierto momento a un simbolismo que luego se va haciendo insostenible. No cabe, por supuesto, interpretación teológica alguna. Y sin embargo el nombre de Dios es una constante de la pieza. Pero según expresa un personaje, "decimos Dios cuando queremos decir algo que no comprendemos o que no podemos nombrar de otra manera", y en estas palabras medimos el alcance de todas las alusiones a lo divino que contiene esta obra. Es lo misterioso, lo incomprensible, es "una gran fuerza". Toño es el mensajero de ese mundo enigmático: "Soy el ángel. Tocado por la gracia. Bien relleno de cosas que decir".

Corcho se inquieta por la llegada de su hijo; hay entre ambos un tácito entendimiento. Primero el ángel lo nombra como un ser bondadoso: "Si aquí vive el viejo del que le hablo, sabe, ese hombrecito que es fácil distinguir entre mil, entonces este es el lugar, como si dijera el cielo, adonde me mandaron". Pero Toño se equivoca, porque Corcho está muy lejos de ser el hombre que "hablaba, nos contaba cosas, cosas sin importancia, claro, pero que nos alegraban"; el hombre que se hacía fuerte "en medio de la desgracia, aguantándolo todo, amparándonos del miedo y la desgracia; viejo bravo, heroico". Y la casa tampoco puede ser la imagen del cielo. Le reprocha al padre su conducta abominable y hasta le pide al Ser Superior: "Si existís, Dios, si no sos un sueño mío, recibilo con el furor y la impiedad con que me llenaste". Palabras realmente muy poco evangélicas. El viejo parece entender que el ángel viene a buscarlo, presumiblemente para llevárselo al otro mundo.

Este ser espiritual o carnal (muere como si fuera de carne y hueso) pero de todos modos extraordinario, está imbuido de una misión que se le ha encomendado. Se hallaba en un almacén, "entonces alguien dijo: 'envido' y después otro: 'sos un guacho', o algo así, y sobre muchas voces y el batifondo, oí clarito que me gritaban algo, creo que fue el Cholo, no sé, y luego un gran ruido, como una puerta que se cierra, pero una puerta que se cierra para siempre... y nadie más habló. La pucha, de repente un silencio como una desaparición, y yo en medio, como afuera del tiempo". Y de este modo Dios "hizo retumbar su voz de jugador de truco" para indicarle el camino. No ha venido solamente en busca de su padre (esto pasa a segundo término) sino a obrar redentoramente sobre las dos mujeres de la casa y redimirlas de la vida oscura en que están prisioneras. El suyo es un mensaje de salvación: mas para salvarse hay que perder el miedo. "Alrededor de nosotros está la luz, todo el amor de la vida, el sentido de las cosas; pero no nos animamos a mirar de frente o no nos damos cuenta de que es cuestión de estirar el brazo, respirar con ganas y llenarse de fuerzas desconocidas." "¿Va a estar julepeada como cuando no quería sacar la cabeza debajo de la sábana para no ver los fantasmas de los que hablaban sus viejos o sus hermanos? Si ahora mismo puede elegir su vida y hacerla como quiera." Dora y Beba no entienden las palabras, realmente confusas,

del ángel. Y Beba menos aún, sobre todo porque su reacción ante Toño es el amor: "No entiendo ni medio, dice, como si usted no hubiese hablado en cristiano". Y Dora explica: "A lo mejor el coso tiene razón. Yo ya te lo decía esta mañana. Quizá ésta no sea la verdadera vida. Quizá haya que ir a buscarla afuera, lejos del olor del mercado, a pleno aire, en algún lugar donde está escondida. Eso es lo que quiere decir". Ambas terminan por reconocer que deseaban su venida, que les ha infundido una fuerza que "nos hiciera sentir propiamente a nosotras, y para que no seamos tan desgraciadas, que también vivimos, que tenemos derecho a vivir sobre la tierra". La virtud redentora de Toño se refirma al final, ante su cuerpo exánime, luego que el matón amigo de Beba lo mata de un balazo por salir en defensa de la joven. "¿Lo ves? Mirálo. Más vivo que cualquiera de nosotras. ¿Y te creés, guacha, que vino para esto, para que volváas a las andadas, para que te llenés de lágrimas y de miedo? Un ángel, sí. Un ángel de verdad, no de Dios quizás, que está en los cielos, tan lejos de esta resaca, sino de nosotras, de nuestras ganas, parido por nosotras, como vos dijiste. El hombre que vino a buscarte, petisa, a enseñarte el camino. Tu hombre, ¿comprendés, petisa? Ahora empezaremos a vivir. Llenas de coraje. Nos sentaremos en el vagón y le diremos al chanco: ¡meta fierro, compadre, hasta los mismos portones del mundo, hasta la estación donde todo comienza! Vas a ver, vas a ver qué terno macanudo. (Crece el aleteo del tango, mientras el telón cae definitivamente.)" El terno es alusión a Dora, a Beba y al hijo que ésta lleva en sus entrañas y nacerá probablemente en otro aire.

El tango que acompaña al ángel es como la poesía del barrio. "Es el barrio. El revoque de las paredes. Las ruedas de los carros del Abasto. O quizá los adoquines de los viejos corralones." Y anuncia a Toño porque él mismo ha sido un muchacho de barrio aficionado a los bodegones y a los tangos de Gardel.

Con menos esoterismo en los parlamentos, con menos ambigüedades, *El tango del ángel* hubiese sido una obra plena. El ambiente y los personajes realistas están dibujados con maestría y, de todos modos, y por encima de palabras dudosamente profundas pero de aliento lírico, la pieza es un hecho poco común en nuestro teatro actual, todavía adherido, como en el principio, a la sobrehaz pintoresca y típica de nuestras cosas.

Rodríguez Muñoz la dirigió en el teatro San Telmo destacando su clima poético y los hermosos comentarios musicales de Astor Piazzolla resultaron fidelísimos a ese tono, al sublimar el ritmo de tango. Descollante la intervención de Luis Medina Castro, en Toño, y de Blanca Lagrotta, en Dora.

JORGE CRUZ

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

JACQUES BARZUN es un especialista en la cultura del siglo XIX, autor de *Darwin, Marx y Wagner, Berlioz y el siglo romántico* y *La casa del intelecto*, es profesor en la Universidad de Columbia; GIORGIO DE SANTILLANA nació en Roma en 1902. Es profesor en el Instituto Tecnológico de Massachusetts y ha publicado: *Aspectos del racionalismo científico en el siglo XIX* y *El diálogo de Galileo*

sobre los grandes sistemas universales; CÉSAR MAGRINI nació en Buenos Aires hace 33 años. Publicó *Relato del sobreviviente*, volumen de poemas que le ha valido diversas distinciones; CRISTINA CAMPO es una escritora italiana, autora de poemas y ensayos. Colabora en la revista *Paragone*. El trabajo que se publica pertenece a una colección de ensayos que se editará en el corriente año; SARA GALLARDO nació en Buenos Aires. Es autora de una novela, *Enero*, y *Pantalones azules* es un fragmento de un relato, que junto con otros, será editado en el curso de 1962; EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA obtuvo el Primer Premio Nacional de Poesía con su libro *Suma y sigue* por el trienio 1958-60.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Oscar ACOSTA: *Poesía menor* (Tegucigalpa, Honduras, 1957); Aurora de ALBORNOZ: *La prehistoria de Antonio Machado* (Ediciones La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1961); Enrique ANDERSON IMBERT: *El Grimorio* (Losada, Buenos Aires, 1961); Nicholas BLAKE: *La cabeza del viajero* (Emecé, Buenos Aires, 1961); Ariel CANZANI D.: *El sueño debe morir mañana* (Losada, Buenos Aires, 1961); Gilbert CESBRON: *La sombra del pasado* (Ediciones Destino. Ancora y Delfín, Barcelona, 1961); Pierre CLOSTERMANN: *Apoyo de fuego* (Emecé, Buenos Aires, 1962); P. COUDREC: *Las etapas de la astronomía* (Eudeba, Buenos Aires, 1962); Rita Sagarra de CUELLO FREIRE: *El chaquete. Juego colonial* (Colección Toquichen, Buenos Aires, 1962); George DAUX: *Las etapas de la arqueología* (Fabril, Buenos Aires, 1962); Friedrich DÜRRENMATT: *La sospecha* (Fabril, Buenos Aires, 1962); Gabriel ELORRAGA: *Ensayo sobre la vocación política* (Ediciones Jornal, Madrid, 1958); *Renacimiento y democracia* (Colección Acueducto, Madrid, 1961); Joseph M. ESPINÁS: *Combate en la noche* (Ediciones Destino. Ancora y Delfín, Barcelona, 1961); Samuel FEIJÓO: *Azar de lecturas* (Depar-

tamento de Estudios Hispánicos. Universidad Central de las Villas, La Habana, 1961); Félix Gabriel FLORES: *Aurora sin fin* (Imprenta de la Universidad Nacional, Córdoba, 1961); Anatole FRANCE: *El maniquí de mímbrre* (Fabril, Buenos Aires, 1962); Arturo GARCÍA ASTRADA: *El pensamiento de Ortega y Gasset* (Troquel, Buenos Aires, 1961); Federico GARCÍA LORCA: *El poeta en La Habana* (Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1961); *Conferencias y charlas* (Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1961); Eliana GODOY GODOY: *Raquel Banda Farfán en su obra* (Roma, 1961); José Manuel GROOT: *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* (Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de Revista Bolívar, Bogotá, 1957); Tulio HALPERIN DONGHI: *Historia de la Universidad de Buenos Aires* (Eudeba, Buenos Aires, 1962); Henry HAZLITT: *Qué es la inflación* (Emecé, Buenos Aires, 1961); Christmas HUMPHREYS: *Budismo Zen* (Fabril, Buenos Aires, 1962); Robert JUNGK: *Muerte y resurrección de Hiroshima* (Fabril, Buenos Aires, 1962); Erich KÄSTNER: *La escuela de los dictadores* (Fabril, Buenos Aires, 1961); Ilka

KRUPKIN: *Three Songs to the Sea* (St. Paul Publications, Buenos Aires, 1961); Ana Emilia LAHITTE: *Madero y transparencia* (La Plata, 1962); René LALOU: *Medio siglo de teatro francés* (Fabrill, Buenos Aires, 1962); Boleslao LEWIN: *La inquisición en Hispanoamérica* (Proyección, Buenos Aires, 1962); Juan MARCOVECCHIO LABATE: *El púlpito invade la escuela argentina* (Editorial Regeneración Humana, Buenos Aires, 1961); María Angélica Pringles de MAURIN NAVARRO: *Lumbre hogareña* (Mendoza, 1961); Agustín NIETO CABALLERO: *Dineros para la educación* (Colección Cuadernos de Educación, Bogotá, 1961); Alberto PALCOS: *Sarmiento* (Emecé, Buenos Aires, 1962); José Antonio RIAL: *Venezuela Imán* (Losada, Buenos Aires, 1962); A. RICHARD: *La crítica de arte* (Eudeba, Buenos Aires, 1962); Christiane ROCHFERT: *Los niños del siglo* (Losada, Buenos Aires, 1961); Ángel ROSENBLAT: *El castellano de España*

y el castellano de América (Cuadernos del Instituto de Filología Andrés Bello, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1962); Lupe RUMAZO: *En el lagar* (Editorial Erime, Madrid, 1961); Ana María SAMPOL de HERRERO: *Aquel humo claro* (Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1962); Michele Federico SCIACCA: *Qué es el espiritualismo contemporáneo* (Columba, Buenos Aires, 1962); Cleve SOLÍS: *Las mágicas distancias* (La Habana, 1961), *A nadie espera el tiempo* (La Habana, 1961); Marta TRABA: *La pintura nueva en Latinoamérica* (Ediciones Librería Central, Bogotá, 1961); Arturo USLAR PIETRI: *Laberinto de Fortuna, Un retrato en la geografía* (Losada, Buenos Aires, 1962); J. Rodolfo WILCOK: *Teatro in prosa e versi* (Bompiani, Milán, 1962); Alonso ZAMORA VICENTE: *Qué es la novela picaresca* (Columba, Buenos Aires, 1962); Alberto de ZAVALÍA: *La doncella prodigiosa* (Emecé, Buenos Aires, 1962).

The first part of the history of the United States of America is the period from the discovery of the continent by Christopher Columbus in 1492 to the establishment of the first permanent settlements. This period is characterized by the exploration of the continent by Spanish, French, and English explorers, and the establishment of the first permanent settlements by the English in 1607. The second part of the history is the period from the establishment of the first permanent settlements to the American Revolution in 1776. This period is characterized by the growth of the colonies, the struggle for independence, and the establishment of the United States as a new nation. The third part of the history is the period from the American Revolution to the present. This period is characterized by the development of the United States as a major world power, the expansion of its territory, and the growth of its economy and population.

ÍNDICE

	Pág.
<i>El Romanticismo en la actualidad</i> , por Jacques Barzun	1
<i>Luces y sombras en la Filosofía de la ciencia</i> , por Giorgio de Santillana ..	15
<i>La ciudad métrica de Lowry</i> , por César Magrini	23
<i>Una línea fugitiva; Peán o coriambo imperfecto; Alguna espada por mí</i> , por Malcolm Lowry	24
<i>In medio Coeli</i> , por Cristina Campo	30
<i>Pantalones azules</i> , por Sara Gallardo	41
<i>Carta a quién sabe quién</i> , por Eduardo González Lanuza	48
<i>Nietzsche en los infiernos</i> , por Norberto Silvetti Paz	53
<i>El amante</i> , por Carlos Viola Soto	55

CRÓNICAS

<i>Mis alumnos llevan máscara</i> , por Valborg Anderson	57
---	----

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Juan Adolfo Vázquez: <i>Homo atomicus</i> , por H. A. Murena	62
Eugenio Guasta: <i>Las cuatro plagas</i> , por Lanza Del Vasto	64
Ezequiel de Olaso: <i>Posibilidad de la metafísica</i> (Jornadas de Filosofía)	65
Ana O'Neill: <i>El hombre y su historia</i> , por J. Fernández Santos	67
Oscar Hermes Villordo: <i>La novela de una novela</i> , por Thomas Mann ..	68
Alicia Jurado: <i>La tierra es azul</i> , por Bernardo Verbitsky	69
A. J.: <i>Orientaciones de la literatura inglesa</i> , por Spartaco Gamberini ..	70
A. O'N.: <i>La tierra está sola</i> , por Hugo Ezequiel Lezama	71
A. J.: <i>Las señales</i> , por María Luisa Rubertino	72
María Scuderi: <i>Poesía española del siglo XX</i> , por José Luis Cano .. .	73
C. M.: <i>El visitante</i> , por Rodolfo Godino	75
Raúl Vera Ocampo: <i>Torre de silencio</i> , por Carmen Blanco Amores ..	76
E. G. L.: <i>Octubre innumerable</i> , por Julia Helena Durañona	77

TEATRO

Dos opiniones sobre "Canciones para mirar", de María Elena Walsh, por Eduardo González Lanuza y Victoria Ocampo	78
Singularidad de "El tango del ángel", por Jorge Cruz	81
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES	83
ÚLTIMOS LIBRES RECIBIDOS	84

Este número 277
de SUR terminó-
se de imprimir el
día 12 de julio
de mil novecientos sesenta
y dos, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argen-
tina.

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.

La Redacción de la revista recibe los miércoles y viernes de 16 a 18 horas. La revista no se responsabiliza por las colaboraciones que se le envíen, ni mantiene correspondencia sobre ellas.

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados, pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Tucumán 685, 2º D, de 16 a 18.30, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

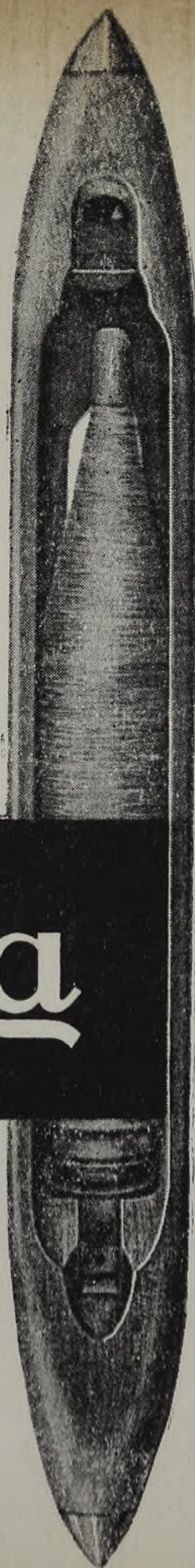
Los trabajos acompañados de un sobre franqueado serán remitidos a los autores.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

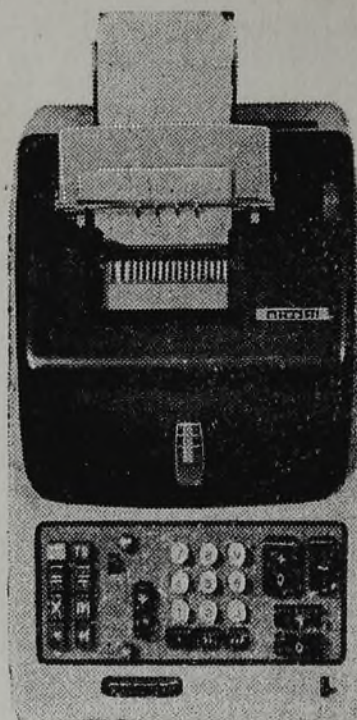
**Cada
minuto
de
cada
día,
para
cada
argentino**

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.



Olivetti Divisumma 24

La Olivetti Divisumma 24 es una calculadora impresora superautomática provista de un totalizador y de un mecanismo de memoria. Funciona a alta velocidad efectuando las cuatro operaciones y el saldo negativo. La Olivetti Divisumma 24 no viene a perfeccionar un modelo anterior, sino que es el resultado de una concepción enteramente nueva y diferente. La amplitud de sus aplicaciones la definen como la calculadora universal. Con este nuevo producto la Olivetti ofrece su aportación a la organización científica de los servicios administrativos.

Cuando deban realizarse una serie de operaciones en las que el resultado de cada una sea el punto de partida de la siguiente, la Olivetti Divisumma 24 prepara en cada operación, la sucesiva. Por ejemplo, en la multiplicación la máquina «recuerda» o el multiplicador o el resultado y en la división el cociente, como multiplicadores eventuales de la siguiente operación. Se eliminará el planear nuevamente las operaciones, aumentando con ello la seguridad y la rapidez. La impresión de los términos y los resultados se conservan, durante el tiempo preciso y en caso de necesidad, permite el control. Las lecturas de mando se distinguen fácilmente y racionalmente dispuestas facilitan cualquier operación. El teclado de registro es único.



Olivetti Argentina S. A.
Buenos Aires - San Martín 550



H0008075

S1CJ.15.1.1