Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

ERNEST ANSERMET	El lenguaje de Debussy.
ALEJANDRA PIZARNIK E IVONNE BORDELOIS	El poeta desinteresado.
YVES BONNEFOY	Veneranda; Siempre la misma voz; La imperfección es la cima.
ROBERT BRUSTEIN	El villano de Madison Avenue.
H. A. MURENA	Balada del subsuelo; Quinta Avenida.
SERGIO VILAR	Los toros, el sexo y la muerte.
LUIS JUSTO	Un domingo distinto.

CRÓNICAS Y NOTAS

Paul Aloïse de Bock: Michel de Ghelderode ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Alberto M. Salas, Ezequiel de Olaso, Jaime Barylko, Bernardo Canal-Feijóo, Jorge Capello, Ángel Mazzei, Mario A. Lancelotti, L. J., Carlos Arcidiácono, Celia Zaragoza, J. C., Nélida Salvador y César Magrini. ● ARTES PLÁSTICAS: Arte y artesanía, por Alfredo E. Roland; Pintura contemporánea alemana, por Hugo Parpagnoli ● TEATRO: La deliciosa imaginación de Schéhadé, por Jorge Cruz. ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

278

SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1962

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

Redacción
TUCUMÁN 685 - 2º piso D
T. E. 31-3220

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

Secretaría de la Dirección
MARIA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET — 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
COMPRA
Proveedor ALBERTO CASARES
Precio $ 12.000 total
Fecha - 7 OCT 1998

H0008076

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

S1CJ.15.1.1 50

ALBERT SCHWEITZER

losofía
la Civilización

TOMO I: DECAIMIENTO Y RESTAURACIÓN DE LA CIVILIZACIÓN

TOMO II: CIVILIZACIÓN Y ÉTICA

Los dos volúmenes que componen esta Filosofía de la Civilización, de Albert Schweitzer constituyen no sólo el producto de las hondas reflexiones de su autor, sino también un corolario de la riquísima experiencia vital de una de las figuras más descollantes de nuestro tiempo.

"El tema de esta obra —dice Schweitzer— es la tragedia de la concepción del mundo en Occidente... Una fuerza poderosa me indujo a plantear el pensamiento occidental: ¿adónde se ha encaminado hasta ahora, y a qué conclusiones ha llegado respecto a una filosofía de la vida? ¿Qué queda del progreso de nuestra filosofía cuando se la despoja de los oropeles de su saber? ¿Qué tiene para ofrecer cuando le pedimos las ideas elementales que necesitamos si queremos ocupar nuestro puesto en la vida como hombres cuya personalidad se afirma gracias a la experiencia que les da el trabajo?

"Pongo en este libro —añade— mi convicción de que la humanidad debe renovarse con un nuevo temple mental, si no quiere concluir en ruinas. Confío a él, además, mi creencia de que efectivamente, esta revolución ha de operarse con sólo que nos decidamos a ser hombres pensantes.

"Un nuevo nacimiento debe venir, y mucho más grande que aquel con que traspusimos la Edad Media; un gran Renacimiento en el cual el género humano descubra que lo ético es la más alta verdad y la más alta practicidad, y experimente al mismo tiempo su liberación de esa obsesión miserable que le ha dificultado la marcha a consecuencia de lo que llama realidad."

SUR

INDEPENDENCIA 802 / 23 - 9603 / BUENOS AIRES

arte/rama

Semanario encuadernable en 120 fascículos

EL VERDADERO ROSTRO DEL ARTE PRESENTADO AL HOMBRE DEL SIGLO XX

En **arte/rama** se asocian el placer visual, la información pura, la crítica profunda y la elocuencia del estilo a una colosal documentación fotográfica y a técnicas de reproducción jamás empleadas. Su enfoque humano y social se convierte en una síntesis moderna de las civilizaciones. Obra didáctica, despierta en los jóvenes una sensibilidad estética lúcida y activa que los convierte sin esfuerzo en entendidos y coleccionistas. **arte/rama** es un inventario definitivo, estructurado para la consulta al segundo, y una biblioteca que se forma sola, dura toda la vida y da infinitamente más de lo que cuesta. Examínelo ya en los quioscos.

ENCICLOPEDIA DE LAS ARTES EDITADA POR CODEX S. A.

2 FORMAS DE ADQUISICIÓN

1

En fascículos semanales a todo color que se coleccionan cómodamente en tapas-libro. Estas contienen guías de estilos, glosario de términos técnicos y toda clase de índices para la referencia instantánea.

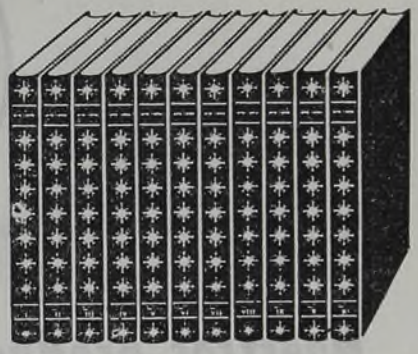
2

Suscribiéndose a los volúmenes trimestrales. Los suscriptores directos que completen la colección de 10 TOMOS recibirán **gratuitamente** un volumen extra con la colección de lámina fuera de texto.

5.000 ADMIRABLES REPRODUCCIONES ANALIZADAS

Una selecta galería de obras maestras, fuera de texto, en papel cromocote

Cada número los viernes $ 50.-



Cada tomo trimestral de lujo $ 750.-

10 ESPLÉNDIDOS TOMOS EN POCO MAS DE DOS AÑOS.

arte/rama

LOS TOMOS SON TRIMESTRALES

Esta es mi suscripción para [ ] volúmenes de ARTE/RAMA. Acompaño importe de mi pedido, en cheque/giro nº [ ] Queda entendido que el precio de $ 750.- m/n. por volumen abonado antes del 5 de noviembre de 1962, no es modificable.

Apellido _____ Nombre _____

Calle _____ nº _____ piso _____ dpto. _____

Localidad _____ Provincia _____

Firma _____

EL PRIMER TOMO SE ENVIARÁ DESDE EL 15 DE NOVIEMBRE DE 1962. SÍRVASE INDICARNOS CUALQUIER DATO QUE CONSIDERE ÚTIL PARA FACILITAR LA ENTREGA DE LOS VOLÚMENES. LOS ENVIOS SON A DOMICILIO SIN CARGO ADICIONAL. El tomo XI es gratuito para los suscriptores directos a los diez primeros.

ENVIE ESTE CUPÓN CON SU REMESA A

Rublex S. A., Maipú 43 - Buenos Aires

SF

Nuestros productos son índice de progreso

GENERAL ELECTRIC ARGENTINA

SOCIEDAD ANÓNIMA

ORLY,

puerta de Europa

A Ud. le conviene iniciar su viaje a Europa en ORLY porque:

Orly es el aeropuerto más moderno del viejo mundo.

Orly es el centro de la red aérea Air France.

En Orly se inician más de 200 vuelos diarios, uno cada 7 minutos.

Desde Orly un Caravelle de Air France lo llevará en pocos minutos a las principales capitales europeas.

ORLY ES PARIS Y PARIS ES LA CIUDAD LUZ

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

FLORIDA 894, Tel. 32-7332

Charles of the Ritz

Los productos de belleza más preciados del mundo

le ofrece

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

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

O.S.K. Line

大阪商船

ARGENTINA MARU – AMÉRICA MARU
ÁFRICA MARU – BRAZIL MARU – SANTOS MARU

...con cocina europea
y esmerada atención oriental

¡¡VISITE BRASIL, PANAMÁ,
ESTADOS UNIDOS Y JAPÓN!!

...en las confortables
naves de la Línea OSAKA!!

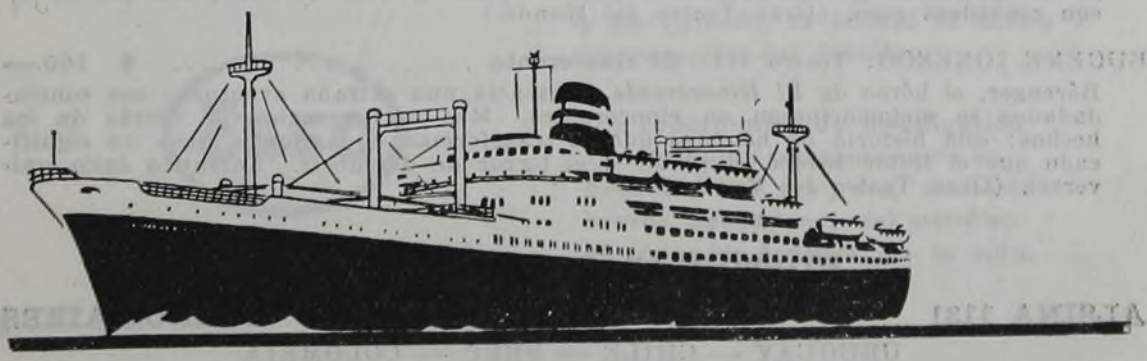
ARGENTINA MARU, la nave primaveral,
lo transportará a Ud. al exótico país del cerezo

Con la EXCURSIÓN OCEANTUR
salida de Buenos Aires el 31 de enero de 1963

OSAKA SHOSEN KAISHA

Agente Gral. en la Argentina
Líneas Marítimas Argentinas
Corrientes 389 — Buenos Aires
Pasajes: T.E. 32-8983 y 8116

Oficina de la Representación
Osaka Shosen Kaisha
25 de Mayo 459 — Buenos Aires
Informes: T.E. 32-8983



NOVEDADES

CONCURSO INTERNACIONAL DE NOVELA EDITORIAL LOSADA 1961

Primer premio

IVERNA CODINA: **Detrás del grito** ..... $ 160.—

Lo que está detrás del grito es el alimento del grito; en este caso, un grito de rebeldía ante el desorden social. Verdadera revelación en las letras argentinas.

Segundo premio

LUIS PICO ESTRADA: **Unos cuantos días** ..... $ 140.—

El tema tan contemporáneo del hastío y la sinrazón que asedian a un adolescente desarrollado con verdadera maestría. Iniciación de un brillante talento literario.

Tercer premio

SYRIA POLETTI: **Gente conmigo** ..... $ 170.—

Gente conmigo, desgarrador análisis de la condición humana, es la concreción del maduro talento narrativo de una excelente escritora argentina que nos muestra un aspecto desconocido y original de la inmigración.

ÍTALO CALVINO: **Idilios y amores difíciles** ..... $ 200.—

Estos relatos constituyen uno de los libros más importantes y decisivos de la literatura italiana contemporánea, y en ellos Ítalo Calvino se nos presenta como un inconfundible y original escritor, continuador de Pavese, Pratolini y Moravia. (Novelistas de Nuestra Época.)

ADELA GRONDONA: **El antepasado** ..... $ 140.—

En diez relatos Adela Grondona ha obrado el milagro de detener la vida apresándola, plasmándola, confiriéndole universalidad. (Novelistas de Nuestra Época.)

DIONISIO RIDRUEJO: **Escrito en España** ..... $ 250.—

Análisis valiente y profundo de la génesis, desarrollo y consecuencias del régimen franquista, no con ánimo puramente crítico o negativo, sino esbozando caminos para el futuro. (Cristal del Tiempo.)

ANTONIO BUERO VALLEJO: Teatro II: **Historia de una escalera. La tejedora de sueños. Irene o el tesoro. Un soñador para un pueblo** ..... $ 200.—

Profundo conocedor de los recursos de su oficio, Buero Vallejo construye piezas que atraen por la fuerza que encierran en su desarrollo, por la acertada pintura de los ambientes que comprenden y por la calidad poética de una prosa que se lee con verdadero gozo. (Gran Teatro del Mundo.)

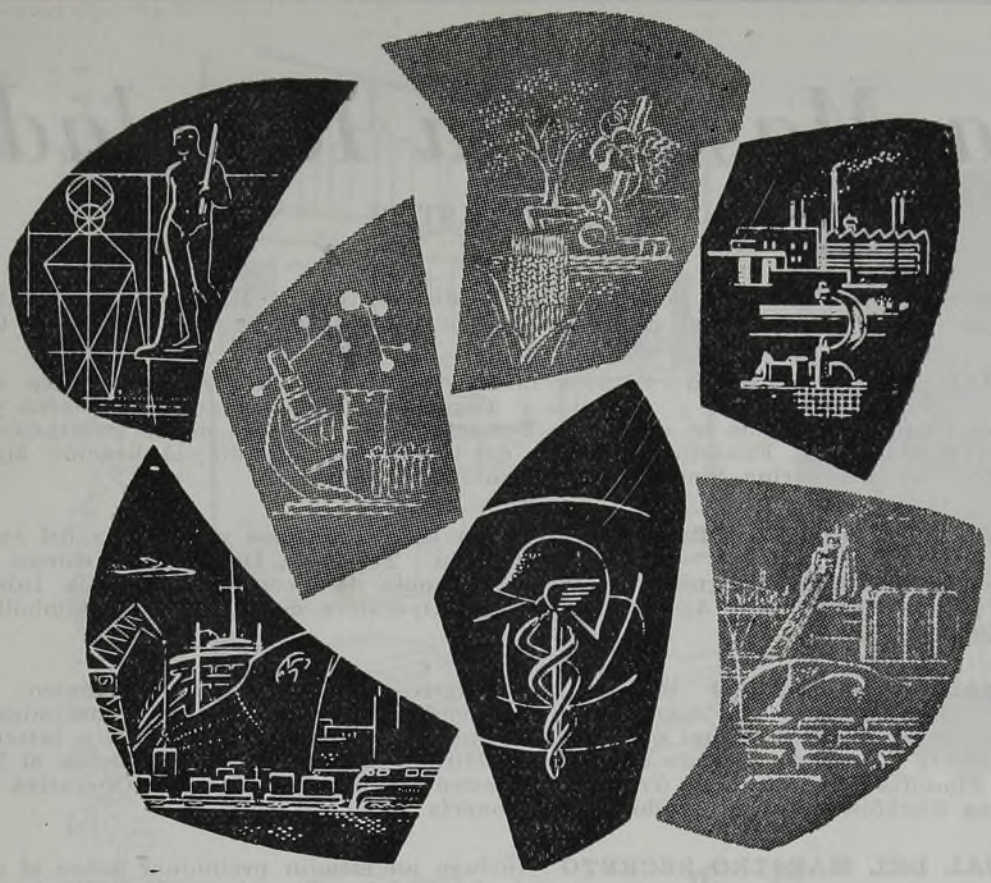
EUGENE IONESCO: Teatro III: **El rinoceronte** ..... $ 100.—

Bérenger, el héroe de *El Rinoceronte*, presencia una extraña aventura: sus conciudadanos se metomorfosean en rinocerontes. Mas es necesario ver detrás de los hechos: esta historia de hombres que se transforman en animales tiene un significado que el lector tendrá el placer o el terror de descubrir. Auténtico éxito universal. (Gran Teatro del Mundo.)

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

URUGUAY — CHILE — PERÚ — COLOMBIA



Partes vitales de una vida mejor

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.

Esso

ESSO SOCIEDAD ANONIMA PETROLERA ARGENTINA

La Masonería Revelada

Por MAGISTER

Esta serie está constituida por libros especializados en la Masonería, especialmente indicados para quienes deseen interiorizarse en las enseñanzas de la Augusta Orden.

MANUAL DEL APRENDIZ Estudio interpretativo sobre el valor iniciático de los símbolos y alegorías del primer grado masónico y mística doctrina que en ellos se encierra. **Temario:** Los Orígenes de la Institución; La Iniciación Simbólica; Filosofía Iniciática del Grado de Aprendiz; Aplicación Moral y Operativa de la Doctrina Simbólica del Grado de Aprendiz.

MANUAL DEL COMPAÑERO Interpretación de los símbolos y alegorías del segundo grado masónico. **Temario:** Desarrollo histórico de la Masonería Moderna; El significado de la ceremonia de recepción; Filosofía Iniciática del Grado de Compañero; Aplicación Moral y Operativa de la Doctrina Simbólica de este Grado.

MANUAL DEL MAESTRO Estudio interpretativo del tercer grado masónico; incluyendo un compendio de materias cuyo conocimiento es indispensable para todo aquel que quiera estudiar a fondo el Magisterio e interpretar debidamente la sublime leyenda del Maestro Hiram. **Temario:** La Exaltación al Magisterio; Filosofía Iniciática del Grado de Maestro; Aplicación Moral y Operativa de la Doctrina Simbólica de este Grado; La Masonería en el porvenir.

MANUAL DEL MAESTRO SECRETO Incluye un estudio preliminar sobre el origen de los Grados Superiores de todos los ritos. **Temario:** La Unidad Fundamental de todos los Ritos y Sistemas Masónicos; Simbolismo de la Recepción; Filosofía Iniciática para el Grado de Maestro Secreto; Aplicación Moral y Operativa de la Doctrina Simbólica de este Grado.

MANUAL DEL MAESTRO ELEGIDO Suplemento con el análisis de los Grados Escoceses que lo preceden e integran. **Temario:** El Grado Elegido en su correlación con los Grados Escoceses; Simbología de la ceremonia de Elevación; Filosofía Iniciática para el Grado de Maestro Elegido; Aplicación Moral y Operativa de este Grado.

MANUAL DEL GRAN ELEGIDO Reúne este volumen la interpretaci6n simbólica concerniente a este importante Grado filosófico, considerado como la Piedra Clave o Arco en el ascenso interior de la realización efectiva del Ideal Masónico.

EL SECRETO MASÓNICO El título de este libro es justamente el punto sobre el cual más se ha especulado y sobre el cual se basan los que condenan a la Augusta Orden. **Temario:** El Logos; La Logia; La Luz; La Obra; La Estrella; La Letra "G"; Las Siete Artes; Constructivismo; La Tradición Iniciática; Gnosis Numeral; Grados Masónicos; Pasado y Porvenir; Conclusión.

Tomos de alrededor de 172 páginas, precio cada uno ..... $ 150.— m/arg.

Exterior: dólares 1.50

Pedidos a:

EDITORIAL KIER, S. A.

TALCAHUANO 1075 BUENOS AIRES

GUION

LIBROS, DISCOS, REVISTAS...

EN ESTANTERIAS

T

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

FABRICANTES:

CITA S. A.

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

EXPOSICION Y VENTAS

AV. PTE. ROQUE SAENZ PEÑA ESQ. CERRITO

COLECCION IDEA DEL HOMBRE

Publicaciones de la Universidad Católica de Valparaíso

"En medio de la crisis, todos buscan una nueva idea del hombre. Esa idea no puede ser fruto ni del pensamiento solo ni de los hechos solos. Hay una interacción complicada de ambos. Esta colección busca una nueva definición del hombre, a través de una reflexión sobre los grandes valores y los grandes hechos espirituales, sociales y técnicos de nuestro tiempo..."

APARECIO

LA GENESIS DEL PENSAMIENTO DE ORTEGA

La metafísica de Ortega y Gasset

por HERNAN LARRAIN ACUÑA

¿Existe un pensamiento filosófico propiamente dicho en la obra de Ortega y Gasset? Si ese pensamiento filosófico existe, ¿sus características son originales?

Para responder a esos interrogantes Hernán Larraín ha escrito este libro, primer tomo de los dos comprendidos en el título genérico de "La Metafísica de Ortega y Gasset". Estas páginas contienen un examen genético del pensamiento orteguiano, desde sus orígenes hasta sus primeros contactos con el pensamiento de Heidegger. Especialmente destacable es el capítulo III, donde el padre Larraín pone de manifiesto que las ideas originales de Ortega, estructuradas por primera vez en "El tema de nuestro tiempo", están ya expresadas, aunque de manera no sistemática, en obras anteriores.

Un volumen encuadernado. $ 300.-

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA S. A.

DISTRIBUIDORA EXCLUSIVA: PUBLEX S. A. - MAIPU 43 - BUENOS AIRES

...Ahora se toma

Pepsi-Cola

Calidad...en cantidad

...pida Pepsi !

novedades recientes

Siegfried Kracauer

De Caligari a Hitler

Historia psicológica del cine alemán

Jean Giraudoux

Intermezzo

La loca de Chaillot

Siegfried

María Luisa Morete

El desencarnado

Espectáculo

Muebles Modernos-1961

Ediciones

nueva visión

Cerrito 1371 42-1347

Proteja sus libros

ENCUADERNE

en la libreria

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.

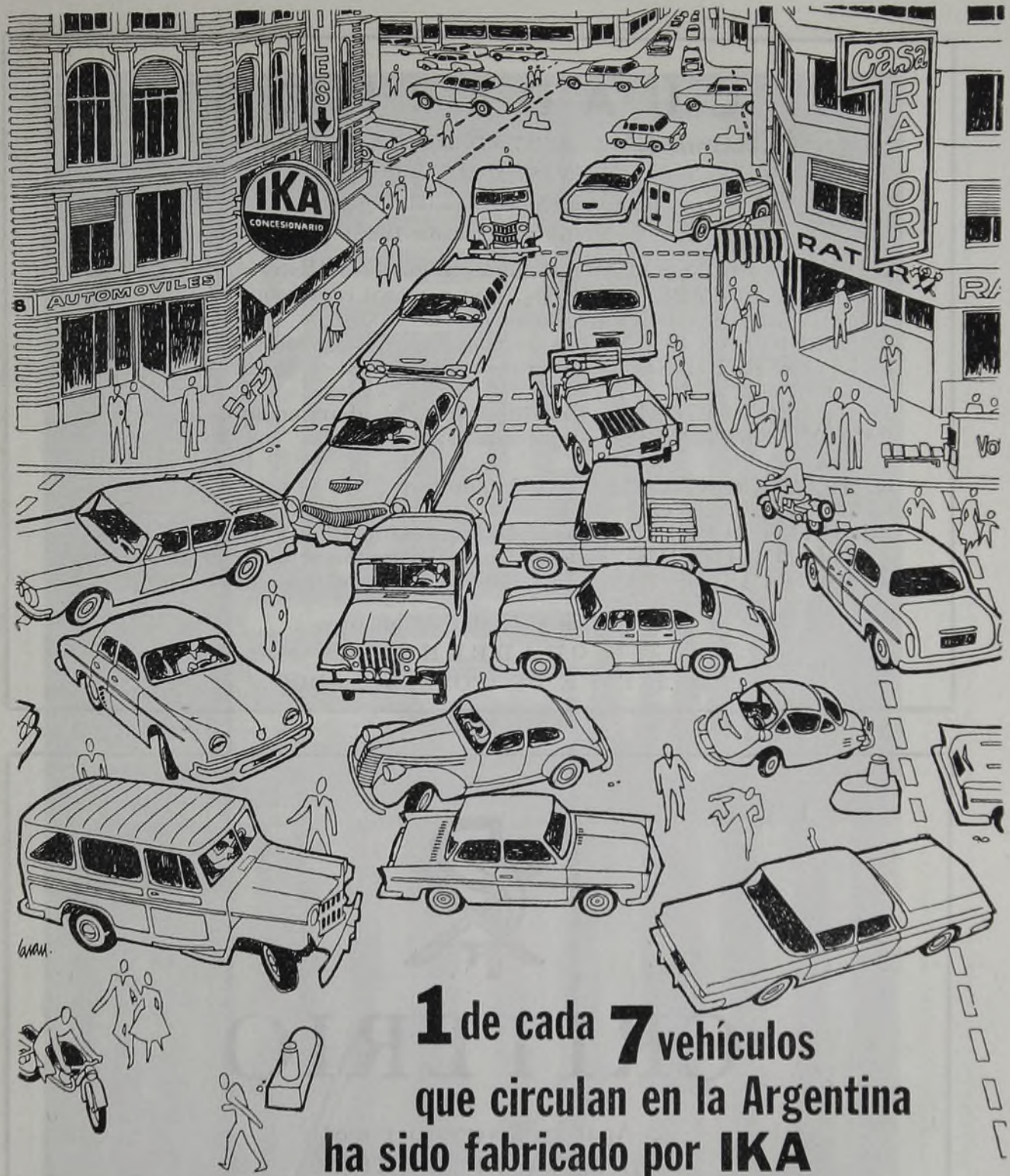
PRECIOS ESPECIALES POR CANTIDAD FABRICAMOS CAJAS A MEDIDA.

Librería

GONCOURT

MONTEVIDEO 1130
casi esq. Santa Fe
T. E. 44-5084 y 42-0837

PAPELERIA - IMPRENTA



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

IKA
INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

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

CUADERNOS

POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA MENSUAL

Redactor Jefe: Ignacio Iglesias

Nº 58 (Marzo de 1962)

MARIANO PICÓN-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 BLOCD-MICHEL: Una literatura del aburrimiento.
RAMÓN SENDER: "Lo mejor que Dios ha hecho: un día después del otro".
K. A. JALENSKI: Arte "otro" y protesta.
VÍCTOR ALBA: Venezuela hace su reforma agraria.
AQUILINO DUQUE: Lecciones de las Américas.
WILLIAM PHILLIPS: Estados Unidos: consecuencias de la guerra fría.
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: "Balcón de París".

Solicite un ejemplar de muestra a:

CUADERNOS

18 AVENUE DE L'OPERA, PARIS 1º

CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

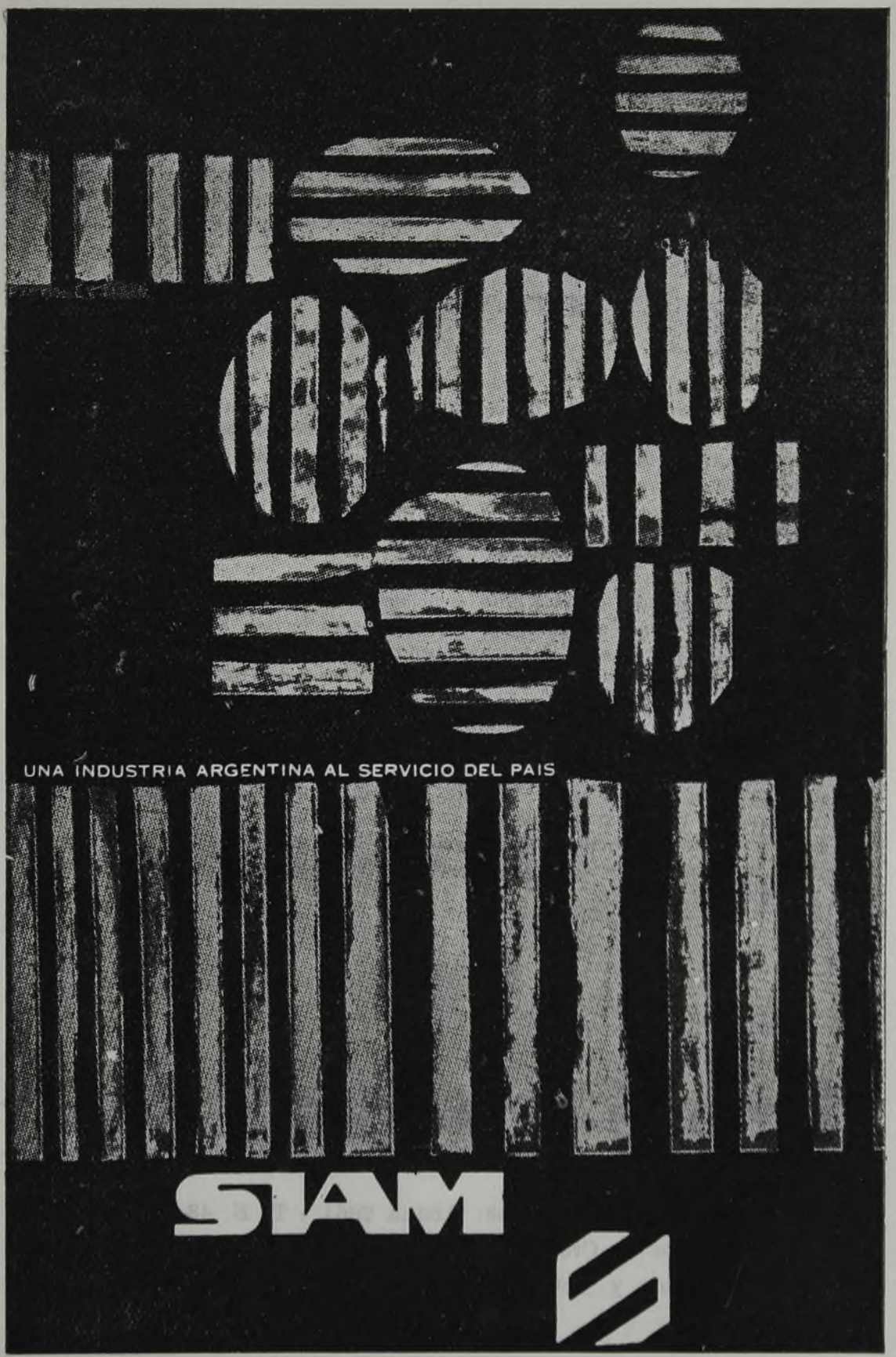
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 320.—

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)


UNA INDUSTRIA ARGENTINA AL SERVICIO DEL PAIS
SIAM

CUALQUIERA

por

ERNST WIECHERT

Esta novela pertenece a la llamada "literatura de guerra", pero en sus páginas no habrán de encontrarse ni truculencias, ni episodios espeluznantes, sino algo específicamente diferente y, por cierto, mucho más profundo y complejo. Sin temor a errar puede decirse que Ernst Wiechert ha compuesto aquí una verdadera radiografía del soldado, esto es, de ese ser humano clasificado como combatiente y que visto por dentro nos descubre en toda su magnitud, el drama —a veces tragedia— de que es actor.

Al terminar la lectura de este libro esencialmente veraz, valoramos la naturaleza y proyecciones que en sus formas actuales caracterizan a ese hecho tremendo que es la guerra, y cuyo primer efecto es despersonalizar a sus protagonistas y trastornar de arriba abajo las estructuras del orden establecido. Entonces todo aquel que participa, en una u otra forma de la contienda es un ser *Cualquiera,* reducido a pieza anónima de una maquinaria monstruosa, y trocado, de persona que era, en individuo acaso sin rostro.

Pero este libro, con ser espejo de una realidad deprimente, no es ni pesimista ni amargo. Encierra un acto de fe en la maravillosa capacidad de reacción que en sí lleva el hombre cuando sabe alzar los ojos del suelo para leer en lo alto la promesa que aguarda a todo destino humano, por adverso que fuere su signo.

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**

Señor Suscriptor:

Dadas las desfavorables circunstancias que rodean en estos momentos el ambiente editorial, como consecuencia de la situación económica del país, y que hacen que los aumentos de costo se produzcan día a día en forma desacostumbrada; y a pesar de los deseos de Sur de mantener, como lo ha hecho hasta ahora con gran esfuerzo, su precio de venta a un nivel muy por debajo del indispensable, éste y el precio de la suscripción anual sufrirán un aumento del 50 % a partir del 1º de enero de 1963.

Por lo tanto, aconsejamos a nuestros lectores renovar su suscripción o suscribirse si no lo han hecho hasta ahora, pudiendo hacerlo por varios años, para sustraerse así al desembolso de la diferencia entre los actuales precios y los futuros.

SUSCRIPCION ANUAL (Seis números) ..... $ 180.—

EXTERICR ..... u$s. 6.—

Sr. Administrador

REVISTA SUR

Independencia 802 - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

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

CHEQUE O GIRO Nº

por valor de ..... pesos m/n. / ..... dólares m/a. a la orden de REVISTA SUR.

.....

FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

Provincia o FF. CC. .....

Localidad .....

Domicilio (Calle y Nº) .....

Nombre y apellido ..... T. E. .....

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

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

PUBLICACIONES RECIENTES

Argentina 1930-1960	$	500.—
Samuel Beckett: **Molloy**	„	140.—
Jorge Luis Borges: **Antología Personal**	„	250.—
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 decapitación**	„	120.—
Saint-John Perse: **Señales de mar**	„	420.—
Victoria Ocampo: **Tagore en las barrancas de San Isidro**	„	120.—
Vampiros	„	190.—
Tennessee Williams: **Dulce pájaro de juventud**	„	140.—

EDITORIAL SUR, S. A.

Independencia 802 T. E. 23-9603 BUENOS AIRES

PAPELES DE SON ARMADANS

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

SUMARIO DEL Nº 75 (Año VII - Tomo XXV, Núm. LXXV)

Junio de 1962

CAMILO JOSÉ CELA: Elogio de la paciencia

SERRANO PONCELA: Romances de ciego

CARLOS BOUSOÑO: Dos poemas

LEOPOLDO DE LUIS: Despedida para un cuadro de Rubens que puede salir de España en 1962

MANUEL MOLINA: Mar del miedo

DANIEL SUEIRO: Las siestas

Además, las secciones: Tribunal del viento. — La Atalaya y el Mapa. — Libros por Correo

XILOGRAFÍAS
de la colección Carreras, de Gerona.

REDACCIÓN:

MADRID — PALMA DE MALLORCA

Suscripción a seis números u$s. 5.20

Suscripción a doce números u$s. 9.60

Dirija sus pedidos de suscripción a:

EDITORIAL SUR, S. A. — Independencia 802 — Buenos Aires

NIKOS KAZANTZAKI

El Jardín de las Rocas

El Jardín de las Rocas, escrita originalmente en francés, es la primera de las grandes novelas de Kazantzaki. En un lenguaje lírico, el autor confronta su naturaleza y sensibilidad de mediterráneo a las que acaba de descubrir del carácter asiático. No se puede dejar de comparar este reencuentro con la raza joven a aquel que tuviera, casi en la misma época, otro gran escritor: André Malraux. Pero, si estos dos viajeros expresaron ardientemente en sus obras los grandes antagonismos de la condición humana, la experiencia asiática fue para Kazantzaki, sobre todo, la ocasión inesperada de seguir, al contacto con esa humanidad agitada, su propio itinerario interior.

El tema esencial de este libro es el del hombre meditativo situado ante los hombres librados, en cuerpo y alma, a la acción obligada del momento histórico y, por lo tanto, al olvido del alma. De allí, sin duda, la crueldad de esta historia rodeada, sin embargo, de poesía y sensualidad. El menor objeto, o paisaje, todo está descrito con ternura y humor. El lector se sentirá conmovido por la verdadera grandeza de Kazantzaki, pues en **El Jardín de las Rocas** su forma de participación en el drama es interior: él es espectador pero se identifica con los personajes de manera tal que se convierte, por así decirlo, en su **campo de batalla.** ¿Y qué otra cosa fue la santidad para este hombre, durante toda su vida, sino el **combate consigo mismo**?

SUR

INDEPENDENCIA 802

SUR

NÚMERO 278 SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1962

EL LENGUAJE DE DEBUSSY

A cien años de su nacimiento y a sesenta del estreno de *Pélleas*, apenas ha madurado el juicio sobre Debussy y su obra. Para la mayoría es un "revolucionario" —esto es, un músico que *rompió* con las leyes que rigen las estructuras tonales desde la época clásica— y un "impresionista". Esta última etiqueta lo convierte en el personaje central de una revolución cuyos efectos casi se han agotado en su propia obra, de suerte que los "jóvenes" que se apartan del impresionismo imaginan no tener nada que aprender de él. Además, su supuesto impresionismo así como el placer que se desprende de su música hace que muchas personas no lo tomen completamente en serio. "Para mí —me decía Arthur Schnabel— Debussy es una especie de Chaminade mejorado. Su música me depara gran satisfacción estética pero no la emoción que espero de las grandes obras musicales." Y un buen músico alemán me comentaba hace poco tiempo: "¿No encuentra Ud. que la música de Ravel tiene algo de más sustancial, de más sólido que la de Debussy?" Para muchos franceses, inclusive, "Fauré es, pese a todo, más formal que Debussy".

Es cierto que algunos músicos de vanguardia se sienten deudores de Debussy, pero adoptan tal actitud en nombre de la libertad formal *absoluta* que creen descubrir en sus últimas obras. Esto prueba que no han advertido que la libertad tonal y formal en Debussy siempre estuvo *condicionada*, como lo está toda libertad humana auténtica.

Es imposible evadir los límites de tan estrechas opiniones si no se reanuda el estudio de la obra debussyana a la luz de las enseñanzas que nos

procura la fenomenología de la música, que nos muestra que la razón por la cual la música aparece como un claro lenguaje para el sentimiento del oyente —y en verdad no es *claro* sino para el sentimiento, no para el pensamiento analítico, se debe a la llamada —en líneas generales— ley de la *tonalidad*. Tal ley prescribe el empleo de un sistema de sonidos pitagóricos —es decir, sonidos en interrelación de quinta o de cuarta— y además establece como proyecto fundamental del desarrollo melódico (o melódico-armónico) el partir de una posición tonal cualquiera para regresar a ella después de haber pasado en el trayecto por cierto número de posiciones intermedias extraídas del sistema de posiciones tonales determinadas por el sistema pitagórico.

Es así como, en materia musical, nuestra relación nunca se establece con los *"sonidos"*, sino con las *posiciones* tonales espacio-temporales que el sonido se limita a convertir en sensibles al oído. Por lo tanto en cada una de las posiciones tonales recorridas uno se encuentra con el punto de partida y el de llegada en una relación que es *función* de la relación que existe entre la quinta ascendente y la cuarta descendente en la octava (vale decir que tal función deriva y se reintegra; que tiene su origen en la mencionada relación de quinta y cuarta: 3/2; 3/4 = 2/1). Dicho de otra manera, todas las cadencias tonales (en el seno de una tonalidad determinada o entre las perspectivas tonales modulantes) son funciones de la cadencia de dominante o de la de subdominante, que son las cadencias fundamentales sobre las que se articula originariamente el desarrollo melódico. Sólo esta ley tonal, que no cayó del cielo y que la conciencia musical *no encontró en la naturaleza* (salvo que haya hallado sus elementos primeros: quinta, cuarta y octava) sino que *se la formuló a sí misma* con el propósito de dar un sentido a la sucesión y nexo de los sonidos; esta ley —decía— debía ser descubierta, explorada y empleada en el curso de la historia. En la aurora de la música occidental la conciencia musical no conocía sino un campo limitado de la ley tonal: la escala heptatónica heredada de los griegos (formada por nuestras posiciones tonales sin sostenidos ni bemoles). Además sólo se utilizaba la escala en la que el semitono se encuentra en el centro de las cuartas que limitan la octava, ya que sólo más tarde el semitono alcanzó a situarse en el extremo superior de la cuarta en la escala.

En esa época se denominaba "modo" a la manera en que la ley tonal era empleada en la melodía. Luego de un largo período de creación puramente melódica basada sobre esta escala, la conciencia musical exploró las posibilidades de aplicación de la ley tonal en la *simultaneidad* de los sonidos, lo que dio origen a la polifonía. La práctica de la polifonía permitió descubrir la *síntesis armónica*, esto es, *el acorde* (mayor o menor, o más com-

plejo). Desde ese instante el fenómeno musical se desdobla; por una parte está constituido por líneas melódicas que se desplazan sobre el fondo de una armonía dinámica y, por la otra, la *forma* del desarrollo melódico deriva del movimiento armónico que sostiene el camino melódico. De ese modo surge en la música la estructura "forma sobre fondo". Al amparo de este descubrimiento la conciencia musical extiende el campo de relaciones de su ley tonal; descubre las posiciones con sostenidos, bemoles, doble sostenidos o doble bemoles, lo que la lleva a la práctica de la modulación permanente, del cromatismo, de la enarmonía (que es, contrariamente a lo aceptado hasta ahora, un fenómeno coclear natural) y a la politonalidad.

De modo que todos esos músicos innovadores considerados sucesivamente como "revolucionarios" no lo eran sino en apariencia. En realidad se trataba de constructores y creadores que se limitaban a descubrir y emplear de manera progresiva las infinitas posibilidades de aplicación de la ley tonal, contribuyendo así a la elaboración histórica del lenguaje musical. Y cuando aparecieron los *atonalistas* y los *dodecafonistas* rompiendo con la ley tonal y eliminando por lo tanto de la música lo que de ella hace un claro lenguaje universalmente comunicable, constituye el colmo de la ironía que se haya creído ver "creadores" en ellos.

Debussy está situado exactamente al final del proceso creador histórico que acabo de señalar de manera sumaria. Nació a la música en el momento en que todas las posibilidades de aplicación de la ley tonal así como de la ley cadencial del ritmo, eran *conquistadas* si bien no completamente explotadas (la politonalidad, verbigracia, ya se encuentra de manera esporádica en Bach). Lo que caracteriza su actividad creadora es el ejemplo que ofrece de una libertad absoluta en el empleo de las estructuras "tonales", es decir, en la creación de una música que se mantiene sometida a su condicionalidad tonal y cadencial pero que, en ese marco, exhibe una completa libertad de invención. De tal modo Debussy inició para la música una nueva era donde la libertad creadora ya no está obligada a inventar nuevos tipos de estructuras o nuevas leyes formales sino que está en el deber de manifestarse únicamente *por la manera* en que emplea el lenguaje musical adquirido en su condicionalidad tonal, rítmica o formal; en otras palabras, por el *estilo*. Semejante creación en el campo del estilo abrió ilimitada perspectiva a la creación musical. Sólo que el estilo es la obra del genio.

Esa libertad nacida del hecho mismo de que la conciencia musical está desde ese instante en posesión de todas sus posibilidades de expresión, se manifestó en Debussy en primer término por una libertad *modal* absoluta que confiere a su melodía una autonomía completa. Se liberó totalmente de la sujeción a la modalidad melódica mayor o menor que había significado

la práctica de la armonía simultánea (que efectivamente es mayor o menor). En su condición de músico francés conservó el sentido original del *melos* y su música es esencialmente melódica. Pero su melos es infinitimente variado y con frecuencia está compuesto de homofonías encadenadas —movimientos melódicos de octavas armónicas o de armonías de séptimas o de quintas paralelas o de segundas encadenadas. Ésta es una de sus invenciones.

A esa autonomía del melos corresponde de manera correlativa la autonomía del movimiento tonal armónico que mantiene el curso y engendra la forma de la obra. Dicho de otra manera: la diferenciación funcional del melos y del movimiento armónico que sostiene el desarrollo es radical en Debussy, pese a que entre el melos y la armonía siempre existió una relación tonal. Antes de Debussy la melodía dependía directamente de la armonía acompañante, o si se quiere, la armonía establecía de alguna manera la armonización "natural" de la melodía.

En Debussy, y en razón misma de su libertad modal, la expresión propia de la melodía es independiente de la armonía sobre la que se perfila; el motivo melódico adquiere las características de una imagen autónoma en el horizonte de la armonía pero *distanciada* de la armonía y su bajo. A esto se debe, por ejemplo, que el motivo del *Fauno* puede presentarse cada vez sobre una armonía diferente. Es esa independencia del elemento sensible, del *motivo característico* lo que ha hecho hablar de *impresionismo* y en verdad esos motivos fijan una "impresión" momentánea. Pero si se observa sólo ese aspecto de su estilo se pierde de vista que tales motivos están enlazados desde adentro por el flujo armónico en el que se mueven, tal como las imágenes verbales lo hacen en el verbo poético. Por tal razón, las imágenes melódicas nos hablan y constituyen un lenguaje. La música de Debussy no es menos "lenguaje" de lo que lo es la música clásica pero es, en mayor medida que ésta, un lenguaje de imágenes, excepción hecha de las obras vocales como *Pélleas* donde la unión entre el movimiento melódico y el armónico es necesariamente más estrecha.

Mencionar que el flujo armónico, que en Debussy establece el curso melódico, es autónomo, es mencionar que consiste en una conducta armónica que posee su propia razón de ser. Precisamente es esto lo que ha determinado la esencia de la sinfonía clásica y de la música germana en general.

A través de la audición de *Tristán* y del análisis de Bach, Debussy asimiló el arte del *Bass-Führung* del que Bach fue el principal iniciador, y realizó en su arte una especie de síntesis de la musicalidad germánica (que es de origen armónico) y de la francesa (de origen melódico), lo que con-

fiere a su música una continuidad de desarrollo, una unidad orgánica y una acción interior que la música francesa ignoró hasta su advenimiento.

La filiación de Debussy con el arte clásico no es perceptible porque su conducción armónica está menos supeditada que la de los clásicos a las cadencias fundamentales de dominante y subdominante. Su conducta armónica y modulatoria es tan libre como la melódica. Además, si las grandes articulaciones de la forma están señaladas por un movimiento de la fundamental armónica en el curso de cada período, es el movimiento del bajo (la fundamental permanece a menudo estancada) lo que ilumina desde adentro el sentido del movimiento melódico. Tomemos como ejemplo el primer movimiento de *El Mar*. Ofrece la apariencia de un allegro bitemático de sinfonía y, sin embargo, no contiene desarrollo temático y se desenvuelve *sin retorno* sobre sí mismo, careciendo de *reexposición*. Empero nos conduce (luego de una breve introducción) de la perspectiva tonal de re bemol a la misma perspectiva tonal a través de un movimiento melódico constantemente nuevo y un movimiento modulatorio que le es propio. En otras palabras: el condicionamiento *tonal* de la forma está satisfecho pero su *contenido* es completamente distinto del de un allegro de sinfonía.

Estos aspectos diferentes del estilo de Debussy nos permiten por fin comprender que ese estilo y sus innovaciones deben tener su origen (o razón de ser) en un proyecto de expresión propio de Debussy. Se puede explicar sintéticamente así: la música es en esencia una expresión directa de nuestra actividad sentimental, la cual siempre está motivada por "algo", y el *sentimiento* siempre tiene un objeto, es siempre sentimiento de "algo".

En la medida, pues, en que la música se manifiesta como pura expresión de nuestros movimientos o de *nuestros estados afectivos*, abstrae de alguna manera el sentimiento de su relación con el objeto y en la imagen musical el sentimiento crea su propio objeto.

Debussy, empero, en razón de su propia personalidad, parece que no podía separar su sentimiento del objeto que lo había motivado y esto, sin duda, porque se sentía esencialmente, en tanto ser afectivo, en relación con el mundo, con los seres y las cosas en el mundo. Así es como en su música se observa la significación que adquieren a la vez el objeto que lo *conmueve* (el motivo melódico autónomo) y el sentimiento *que lo mueve* en presencia de ese objeto (el movimiento armónico que sostiene al desarrollo melódico). Sus imágenes melódicas, en efecto, son por lo general la expresión musical de algo: lenta marcha de las nubes, reflejos en el agua, juego de olas, etc. "Mi música está hecha para mezclarse a las almas y a las cosas de buena voluntad", le decía a Godet. En síntesis, Debussy es un lírico, pero un lírico *objetivo* en el sentido de que su música es una expresión de sentimientos dife-

renciados, de sentimientos particulares, motivados en él, por lo común, por un objeto o un aspecto del mundo.

Lo milagroso consiste en que esta música tan nueva haya surgido de él como las frutas de un árbol, sin cálculo, sin teoría y sin que jamás haya sentido la necesidad de explicarse sus estructuras.

"No hago sino expresar mi paisaje interior." Mas su paisaje interior cambiante con las horas y los días, con las cosas que lo solicitaban en el mundo, finalizó por reflejar *en el conjunto de su obra* toda una manera de ser en el mundo, en relación afectiva con el mundo y en consecuencia, toda una visión afectiva del mundo. Esto es lo que caracteriza a los grandes músicos de la historia.

En ese aspecto Debussy se nos aparece, pues, en la actualidad, como el último llegado entre esos grandes músicos en cuya obra adquiere significado, por encima de las significaciones propias a cada obra particular y por la fuerte personalidad de la sustancia y del estilo, toda una manera de ser humana y, en suma, todo un mundo: el mundo debussyano tal como lo puede expresar la música.

ERNEST ANSERMET

(*Traducción de Jorge D'Urbano.*)

EL POETA DESINTERESADO

Yves Bonnefoy es un poeta desinteresado de su época, en la que no trata de situarse. Su tarea es otra: escribir silencios, como Rimbaud. Albert Beguin —que tal vez haya escrito el más bello ensayo literario de nuestro siglo [1]— se pregunta después de haber leído a Bonnefoy: "¿De dónde nos viene esta nueva voz, que tan admirablemente se mantiene en el plano propio de la poesía?" Podríamos decir que viene de Valéry, de Mallarmé, de Baudelaire y de Rimbaud, si no fuera que su originalidad nos impide querer saber de quiénes es heredera. Poesía fundada sobre lo irremediable, la muerte y el silencio. Leerla es encontrar la verdadera voz callada de las cosas, del mundo de afuera y del de dentro, es descubrir que el silencio no es la interrupción de la voz ni la ausencia de sonidos sino una zona iluminada en la que el lenguaje dice sin decir, envuelve a las cosas como a un guante, haciéndose a su mudez, a su inmovilidad. Ni voz ni pausa entonces, sino figuras silenciosas, sino imágenes dibujadas por una voz inaudible. Bonnefoy apela a la desnudez como otros al ritmo y a las vestiduras verbales. "Sólo hay una voz en busca de lo inasible que si bien no lo encuentra lo revela, nos dice dónde está, lo señala" [2]. "La palabra es ya el olvido", afirma Bonnefoy. De allí la mágica oscuridad de sus poemas. Bonnefoy desconfía de la aparente nitidez del idioma francés.

En una entrevista publicada en el *Mercure de France* decía Bonnefoy: "Desde hace un siglo, como lo recordaba recientemente Claude Vigée, la poesía de Occidente, la de Eliot, Valéry, Kafka, y aun Queneau se cristalizó en temas de exilio, de posesión, rechazo. Pero la poesía no debe describir simplemente la ausencia —sólo sería entonces un relato. Debe ejecutar un *acto* —el único acto valedero: desprender la presencia de la ausencia, hacer de lo irremediable y del límite nuestra verdadera reencarnación. Creo que la poesía es capaz o casi capaz de revelarnos el ser. Pero esto es lo contrario de una poesía de la plenitud, que es sólo una mentira, a causa del abismo en lo que existe" [3].

Podríamos agregar que Bonnefoy frecuentó al grupo surrealista, que, en Francia, es reconocido como el poeta joven más importante: pero en vez de noticias biográficas preferimos esta línea de Philippe Jacquottet a propósito de la poesía de Bonnefoy:

"une longue ligne grise sous les signes de pluie".

ALEJANDRA PIZARNIK e IVONNE BORDELOIS

1 Nos referimos a *L'âme romantique et le rêve.*
2 PHILIPPE JACQUOTTET: *"Hier Regnand Désert", par Yves Bonnefoy,* N. R. F. 1958.
3 *Yves Bonnefoy ou l'acte de dégager la présence dans l'absence,* par GEORGES PIROUÉ. Mercure de France, Juin 1958.

VENERANDA

L'orante est seule dans la salle basse très peu claire,
Sa robe a la couleur de l'attente des morts,
Et c'est le bleu le plus éteint qui soit au monde,
Ecaillé, découvrant l'ocre des pierres nues.
L'enfance est seule, et ceux qui viennent sont obscurs,
Ils se penchent avec des lampes sur son corps.
Oh, dors-tu? Ta présence inapaisable brûle
Comme une âme, en ces mots que je t'apporte encor.

Tu es suele, tu as vieilli dans cette chambre,
Tu vaques aux travaux du temps et de la mort.
Voix pourtant, il suffit qu'une voix basse tremble
Pour que l'aube ruisselle aux vitres du temps mort.

LA MEME VOIX, TOUJOURS

Je suis comme le pain que tu rompras,
Comme le feu que tu feras, comme l'eau pure
Qui t'accompagnera sur la terre des morts.

Comme l'écume
Qui a mûri pour toi la lumière et le port.

Comme l'oiseau du soir qui efface les rives,
Comme le vent du soir soudain plus brusque et froid.

VENERANDA

Está la orante solitaria en la estancia baja y en sombra,
Vestida del color con que esperan los muertos,
Y es el azul más suave que existe en el mundo
Mostrando entre jirones el ocre de las piedras desnudas.
Está sola la infancia, y los que vienen son oscuros.
Se inclinan con lámparas sobre su cuerpo.
¿Duermes? Tu presencia inextinguible arde
Como un alma, en estas palabras que aún te abandono.

Estás sola, has envejecido en esta pieza,
Atenta a los trabajos del tiempo y de la muerte.
Y sin embargo, mira: basta que tiemble una voz grave
Para que fluya el alba en los cristales del tiempo muerto.

SIEMPRE LA MISMA VOZ

Soy como el pan que partirás,
Como el fuego que harás, como el agua pura
Que te seguirá en la tierra de los muertos.

Como la espuma
Que maduró la luz y el puerto para ti.

Como el pájaro de la noche que aleja a las orillas,
Como el viento de la noche súbitamente más brusco
y frío.

L'IMPERFECTION EST LA CIME

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté.

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,

L'imperfection est la cime.

YVES BONNEFOY

LA IMPERFECCIÓN ES LA CIMA

Sucede que había que destruir y destruir y destruir:
Sucede que sólo así puede ganarse la salvación.

Arrasar el rostro desnudo que sube desde el mármol,
Triturar toda forma, toda belleza.

Amar la perfección porque ella es el umbral,
Pero negarla apenas conocida; muerta, olvidarla,

La imperfección es la cima.

(*Traducción de Alejandra Pizarnik e Ivonne Bordelois.*)

EL VILLANO DE MADISON AVENUE

Para que los complejos problemas propios de una vasta y diversa sociedad fueran más fácilmente aprehendidos, los grupos disidentes dieron siempre en los Estados Unidos una representación alegórica a los conflictos políticos, sociales y económicos. Esta representación alegórica tuvo su origen en una época de injusticia generalizada y tomó la forma de un malévolo Mr. Badman * del Este. En el pasado, algunos de esos grupos, como los jacksonianos, los partidarios del patrón plata, los populistas y los marxistas identificaron casi siempre esta forma alegórica del vicio con el ávido financista de Wall Street que sacrificaba fríamente al ingenuo hombre medio norteamericano. Los críticos actuales, si bien conservan el mismo héroe, han modificado la índole de la alegoría sustituyendo el antiguo villano por uno nuevo. Hoy día, Mr. Badman tiene facciones más finas, una profesión más sutil y su sede en una parte más céntrica de la ciudad de Nueva York: el villano de Wall Street ha cedido su lugar al villano de Madison Avenue. La vieja alegoría, a pesar de la estructura simplista de sus personajes y de los paroxismos de histeria a que a veces llegaba, era una representación tosca pero aceptable de las causas económicas de los problemas sociales norteamericanos. La nueva alegoría aunque de enfoque más sofisticado sólo confunde los hechos, debilita la fuerza de la oposición y desvía la atención con respecto a la verdadera raíz de los abusos actuales. Partiendo de una comparación de los dos villanos alegóricos, me propongo analizar los orígenes de la nueva alegoría con el propósito de señalar cómo ésta fomenta y estimula serias tergiversaciones en ciertos grupos de comentaristas norteamericanos.

El villano de Wall Street ha perdido hoy día toda su vigencia; sólo sobrevive como ominosa *persona* de la prensa comunista. Sin embargo, en una época fue una figura importantísima en las obras de teatro, en las novelas, en el cine, en los manifiestos y en los periódicos de corte radical.

1 Alusión al personaje alegórico de John Bunyan. Badman es, además, una forma patronímica compuesta por *bad* (malo), y *man* (hombre). (*T.*)

Allí casi siempre se lo representó como un monstruo de ambición y de avaricia pues, si bien originalmente fue la personificación de magnates tales como Morgan, Carnegie y Rockefeller, pronto dejó de ser la imagen de un ser viviente para convertirse en el símbolo marxista-socialista del abuso capitalista. Todas las personas de más de treinta años recuerdan a ese Banquero, Magnate del Petróleo o Mercader de la Guerra de aspecto porcino que solía cernirse voraz sobre millones de seres explotados, vistiendo levita y sombrero de copa, sosteniendo un largo cigarro entre sus abultados labios, aferrando bolsas de dinero con sus dedos regordetes y reflejando en sus crueles ojos el signo del dólar. Era el Barón Ladrón de los caricaturistas populares, la personificación del explotador de los trabajadores, del trust y de las turbias componendas, un hombre hecho por su propio esfuerzo, vulgar, dominante y cuyo imperio había sido construido sobre los cuerpos exangües de los pobres.

El villano de Wall Street dejó de ser la cabeza de turco durante la segunda guerra mundial y tuvo como único heredero al villano de Madison Avenue. A éste se lo acusa de cometer actos tan turbios como los del Barón Ladrón, pero es un personaje mucho más profundo y complejo, y su vida íntima abunda en rasgos patéticos. Esto se debe a que el villano de Madison Avenue no fue creado por radicales iracundos como símbolo de los abusos económicos, sino concebido por serenos estudiosos de las ciencias sociales como imagen del comportamiento social y psicológico. El villano de Madison Avenue es un personaje en pleno proceso evolutivo que inofensivamente comenzó por ser objeto de estudios sociológicos y que ha mantenido hasta hoy muchas de sus características iniciales. Así pintado, no resulta por cierto comparable a su feroz predecesor. Sus poderes individuales, por ejemplo, no son muy grandes, pues más que un miembro directivo de empresa, es un funcionario de contaduría, más que un ser que se ha hecho a sí mismo, es un hombre sin ser. En lugar de estar marcado por imperfecciones físicas, es cuidadoso de su persona hasta el narcisismo, de aspecto blando y felino con su traje de corte Ivy League *, sus camisas de Brook Brothers y su corte de pelo a lo Oppenheimer. Y en cuanto a su cultura, más que de hombre de poca lectura podría calificárselo de intelectual *manqué* —hijo de familia pudiente que ha pasado por la Universidad e inicia

* *Ivy League* (Liga de la Hiedra): Asociación de las grandes universidades del este de los Estados Unidos (Columbia, Harvard, Princeton, Yale, Cornell, etc.) en las cuales los muros de los edificios están cubiertos de hiedra. Fue creada para competencias deportivas, especialmente el fútbol norteamericano. En la actualidad se habla del estilo Ivy League en la ropa masculina de determinado corte y características. (*T.*)

su carrera tal vez con la ambición de colaborar en la *Kenyon Review* antes de ingresar en el "departamento creador" de Kenyon and Eckhardt.

Contemplado a través de la bruma neutralizante de las ciencias sociales, puede que no resulte un personaje atractivo, pero está lejos de ser el ogro amenazante que es su contrafigura de Wall Street. Más bien parece ser la confundida víctima de las complejidades de la vida moderna, y en este papel concita la atención del público por primera vez en docenas de obras sociológicas de divulgación o científicas, que se venden extraordinariamente. Estas obras han puesto de manifiesto cuán intensamente depende de las opiniones de los demás, con cuánta desesperación busca la seguridad y el sentimiento de pertenecer a algo, con qué ansiedad aspira a encontrar un "hogar" dentro de la empresa para la cual trabaja. En montañas de estadísticas se ha registrado la incidencia de su actividad sexual semanal, el precio medio de su casa, el número de aparatos de televisión, automóvil s y congeladores que posee, el índice de la delincuencia juvenil en el suburbio en que habita, así como la cifra a que ascienden sus deudas cuando sus ingresos son de 40.000 dólares anuales. En toneladas de publicaciones descriptivas se lo ha calificado de Trepador social, Hombre de organización, Tránsfuga de las ciudades, Aristócrata de la cuenta de gastos, Hombre de escasa cultura, Ciudadano de la sociedad feliz, y Miembro de la muchedumbre solitaria, pues se lo ha estudiado con tanto detenimiento que casi no queda un rincón de su vida privada sin examinar.

Sin embargo, a esta investigación objetiva de su personalidad angustiada ha seguido una crítica ardiente que lo considera, no ya víctima de la sociedad, sino victimario de la cultura. En la prensa, en el púlpito, en las publicaciones y en las plataformas políticas, se identifica frecuentemente al villano de Madison Avenue, por lo menos en lo que atañe a su *función*, con el Maquiavelo de la vida moderna. Como sus actividades maquiavélicas han sido tan repetidas en los últimos tiempos no hace falta explayarse mucho aquí. Me limitaré a sugerir los meros contornos de la leyenda que las solas palabras *Madison Avenue* evocan ahora: el manejo de la opinión del consumidor; el carácter falso, ambiguo y fatuo de la publicidad moderna; el control denigrante ejercido por la publicidad y las "agencias de talentos" sobre los medios de información para las masas; la vacuidad y la violencia que plagan la televisión, el servilismo con que acatan las redes de emisoras y los avisadores los informes sobre la aceptación pública de los programas y la derrota general de la verdad y la espontaneidad a manos de la blandura y la uniformidad. En verdad, diariamente se añade un nuevo cargo a la lista creciente de acusaciones, la última formulada por Newton Minow, presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones, quien estig-

matizó a las redes de emisoras y a las agencias por su influencia nefasta sobre los jóvenes. En resumen, las distintas instituciones de Madison Avenue se han convertido en blancos de las frustraciones y los resentimientos que, en otras formas, estaban dirigidos antes contra Wall Street. O, para decirlo con los términos de la alegoría: el villano de Madison Avenue tiene hoy al norteamericano medio asido tan fuertemente en la sudorosa palma de su mano como antes lo tuvo el villano de Wall Street en su poderoso puño, con la diferencia de que los métodos de dominio empleados actualmente son más insidiosos, encubiertos y sublimados.

Hay una modificación fundamental en la nueva alegoría: en la actualidad carece de toda resonancia político-económica. El villano de Wall Street —cuyos críticos atacaban la esencia misma de la libre empresa— era considerado la encarnación de un sistema defectuoso que permitía que algunos individuos explotaran los recursos de los Estados Unidos para su propio beneficio. El villano de Madison Avenue, por el contrario, no sintetiza ningún reproche al sistema; se considera que su artería es esencialmente de índole psicológica y cultural, y que consiste en la corrupción de las mentes de los hombres con fines siniestros y, a menudo, silenciados. El paso de lo político-económico a lo cultural y psicológico fue impuesto en parte por la naturaleza del nuevo problema. Ya no se considera que el más grave mal interno que aflije al país sea la injusticia de una desigual distribución de la riqueza sino los perjuicios que los medios de información ocasionan a las masas. Sin embargo, a pesar de la índole especial de este nuevo problema, parecería perfectamente lógico sospechar que también pueda tener un fundamento económico, tanto más cuanto los representantes de esos medios de información se refieren con harta frecuencia a las exigencias de los patrocinadores de los programas. No obstante, la mayoría de los críticos se han mostrado renuentes a admitir semejante motivo y —como Newton Minow [2]— han preferido asignar la culpa del deterioro de los medios de información a los cínicos dirigentes de las transmisoras que persistentemente menosprecian el nivel del gusto del público. En resumen, la censura pública se centra en la persona del villano de Madison Avenue, y de ese modo, en vez de exigir reformas de orden político, los críticos de los medios de información recomiendan paliativos para el "mejoramiento" del arte para las masas, convencidos al parecer de que bastaría con que el villano de Madison Avenue se enmendase para que desapareciesen como por encanto los

2 "No admito que se afirme que, en conjunto, los programas actuales respondan auténticamente al gusto del público. La clasificación de los mismos según la acogida que les brindó el público sólo revela, en el mejor de los casos, cuánta gente vio lo que se le ofreció." (Discurso pronunciado ante la Asociación Nacional de Emisoras el 9 de mayo de 1961.)

principales abusos de los medios de información. En ese caso, lo más probable es que los medios de información sucumbieran, puesto que se apoyan en esos abusos. Pero antes de adentrarme en este punto, quiero demostrar por qué considero que la nueva alegoría es tan inadecuada como explicación del origen de estos problemas y tan inútil como camino hacia una solución.

En primer lugar, debería ser evidente que el villano de Madison Avenue, sea cual fuere su importancia para la prosperidad de la economía norteamericana, simplemente no está a la altura del papel que se le ha encomendado. No hay más que echar un vistazo al trabajo que realmente hace para advertir que su significación alegórica ha sido exagerada. El prototipo del villano de Madison Avenue es un hombre dedicado a la propaganda, pero también trabaja en distintos puestos creados en los últimos veinticinco años por las empresas de publicidad y los medios de información. Para mencionar sólo unos pocos de esos cargos: puede actuar como adaptador de libros de grandes tiradas, como organizador de un club de libros, directivo de una emisora, productor u organizador de espectáculos para la televisión, participante en los programas de preguntas y respuestas, director de elencos, adaptador de cuentos, adaptador de guiones, investigador de mercados, experto en motivaciones psicológicas, empleado de relaciones públicas o agente de prensa o de actores. Ninguna de estas actividades es esencial para la salud, el equilibrio o el sentimiento de realización de nadie. Pero si el villano de Wall Street era siempre un explotador, lo peor que puede decirse del de Madison Avenue es que es innecesario, pues vende algo que él no ha producido y que la gente no necesita. Podía estigmatizarse al ávido financista por su acumulación de riquezas en una época de pobreza y necesidades, pero el "Hombre del traje de franela gris" es sólo un ser superfluo en una "cultura de abundancia" un *Mittelmensch* en su función, gustos y clase.

Esta mediocridad hace que sea tan inapropiado identificarlo con un mal grave, pues actúa casi siempre en calidad de subordinado. El villano de Wall Street era el jefe indiscutible de un gran imperio financiero y el exclusivo responsable de las decisiones que sólo él podía tomar. Pero el villano de Madison Avenue, por importante que sea su título, no es más que un vendedor, lo que explica probablemente su actitud ansiosa y afable en exceso. Uno puede preguntarse cómo semejante nulidad llegó a ser la personificación de la perfidia de Madison Avenue y, sin embargo, no hay nadie más sobre quien pueda hacerse recaer la culpa. La organización de Madison Avenue no parece tener un jefe, ningún Ford, o Gould, o Vanderbilt, para poder identificar la empresa con una fuerte personalidad humana. Dirigida por un enjambre de temblorosos y oscuros vicepresidentes, la típica agencia o sistema tiene las características de una oligarquía anónima. Los planes de

acción parecen desarrollarse casi orgánicamente, en vez de haber sido iniciados por individuos y, en lugar de adoptar decisiones, los cambios se hacen por "expresiones de sentimientos". Esta notoria falta de responsabilidad en lo que respecta a los planes de acción [3] puede atribuirse a la complicada estructura colectiva de las organizaciones modernas, pero se explica más probablemente por el hecho de que la organización de Madison Avenue no posee una verdadera autonomía. Si bien el villano de Madison Avenue es sólo un agente o vendedor, simboliza en esta capacidad a toda la empresa a la cual pertenece. Las industrias de comunicaciones y de publicidad son fundamentalmente organizaciones de ventas, intermediarios de los clientes cuya función principal consiste en vender los productos de la manera más lucrativa posible. Criticar los métodos de Madison Avenue equivale, por lo tanto, a atacar al vendedor por los planes aprobados por la compañía, necesarios para que ésta sobreviva. Y, sin embargo, aun los que con más severidad acusan a los medios de información no alcanzan a percibir este simple hecho, y prefieren escudriñar la rama enferma del árbol en lugar de examinar las raíces corroídas. Para explicarse la torpeza de estos críticos hay que comprender las circunstancias que prevalecían cuando surgió la nueva alegoría.

La muerte del villano de Wall Street es fácilmente comprensible. Resulta difícil despertar una reacción de indignación violenta contra el símbolo de una injusta e inmensa riqueza cuando multitudes de obesos norteamericanos emplean sus ratos de ocio en recortar cupones de acciones. La prosperidad, la desaparición de la desocupación y los seguros sociales habían acabado con la pobreza; los viejos magnates industriales y sus hijos habían suavizado la imagen desagradable que de ellos se tenía convirtiéndose en hombres de estado y en filántropos; la autocracia de los grandes imperios familiares había sido reemplazada por la pseudodemocracia de las grandes corporaciones que ofrecen participación en sus ganancias y hacen de cada accionista un interesado defensor del capitalismo; y el sindicalismo había triunfado, habiendo producido sus formas propias de delincuencia organizada y de explotación.

Los fundadores de la vieja alegoría, los intelectuales de tendencia radical, también habían cambiado. En la época en que la guerra fría y la Rusia de Stalin desviaron la atención de la nación de sus propios problemas internos

[3] Demostrada por la agilidad con que Madison Avenue puede "pasar el fardo". Después del discurso de Minow, por ejemplo, las agencias de publicidad expresaron, en privado, su enojo porque el presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones se inmiscuyese en asuntos que incumbían a los avisadores, las agencias y las emisoras. Pero en público elogiaron el discurso por "tocar todos los fundamentos" y "hacer blanco con gran acierto", y no vacilaron en hacer recaer las culpas en las emisoras.

y la concitaron sobre un enemigo situado más allá de sus fronteras, los disidentes más influyentes ya habían abandonado el marxismo. El socialismo estaba perdiendo la mayoría de sus frustrados partidarios. Y cuando el McCarthismo convirtió a la crítica del sistema norteamericano en algo peligroso, toda la actividad organizada de corte radical pareció cesar. Ansiosos de desligarse de una posición política desacreditada e ineficaz, muchos de estos antiguos radicales adoptaron una actitud rígida y defensiva "congelados —según William Barrett— en una posición anticomunista públicamente aceptable cuyo contenido político terminó degenerando en distintas versiones del sonsonete de que el comunismo era malo". De ese modo, las energías de los ex radicales se concentraron más en la defensa del sistema que en tratar de cambiarlo; y en la década del cincuenta, la vehemencia de algunos por encontrar una afirmación para reemplazar a los antiguos valores resultó en algunos casos en la entusiasta acogida del lema "Nuestro país y nuestra cultura" —como se llamó a un profético simposio organizado por la *Partisan Review*— que propugnaba el repudio de las antiguas posiciones de disensión en favor de una actitud más favorable hacia los valores de la clase media norteamericana.

Siguiendo esta tendencia, muchos intelectuales comenzaron a interesarse en la cultura popular norteamericana e iniciaron cautelosas investigaciones acerca de la significación del cinematógrafo, la televisión, las historietas, Broadway, Tin Pan Alley * y las revistas populares. Con excepción de algún grupo poco numeroso que atacó estas expresiones por su efecto nocivo en los cerebros y en los nervios del pueblo norteamericano, los observadores se mostraron llenos de confianza en sus conclusiones, y algunos hasta llegaron a sostener que hallaban optimistas muestras de inteligencia y madurez en los medios de comunicación (el fonógrafo que funciona con monedas, por ejemplo, fue aclamado por alguien como una importante innovación del siglo veinte). Pero aunque no tuviera en cuenta la cultura popular, la actividad intelectual parecía estar influida en gran medida por los métodos de las ciencias sociales. La investigación se tornó fría, objetiva, estadística. Los análisis eran limitados, moderados y restringidos y las conclusiones estaban plagadas de complicaciones. El "fin de la ideología" se celebró un tanto prematuramente. Los enfoques freudianos y neofreudianos se pusieron en boga y Riesman y Kinsey reemplazaron a Marx y Trotsky como los escritores más influyentes del período.

* *Tin Pan Alley*: Nombre con que se designa a la calle o zona donde se agrupan los compositores y editores de música popular. Por extensión se denomina así al organismo que representa a los que se dedican a estas actividades. (*T.*)

En resumen, el tono de los intelectuales, otrora esencialmente político e indignado, se transformó muy pronto en sociológico, psicológico y complaciente; los críticos, antes preocupados por sus propios intereses económicos, se vieron mezclados en las comunicaciones para las masas; la atención, centrada antes en el Barón Ladrón y en la injusticia social, convergió muy pronto hacia el Hombre de la organización y la conducta social. Como consecuencia, los intelectuales, antes fuera de la sociedad, fueron entonces absorbidos por ésta, en un proceso de asimilación que, según se afirmó, reflejaba su nueva orientación, responsabilidad y madurez. La sociedad norteamericana, agradecida por haber sido liberada de estos moscardones, no se hizo rogar para distribuir sus recompensas; los medios de comunicación abrieron sus puertas; las revistas populares acogieron favorablemente a los escritores de minorías; los psicólogos, sociólogos y economistas abandonaron por cientos las universidades para ocupar lucrativos puestos "de asesoramiento" en las industrias y los organismos de investigación, y el Partido Demócrata llegó hasta presentar dos veces como candidato a la presidencia a un intelectual. En este clima benévolo, el consenso liberal triunfó completamente sobre el no conformismo de tendencia radical, y la vieja alegoría terminó por esfumarse. El epitafio de la década del cincuenta podría haber sido la complaciente respuesta del Primer Actor a Hamlet: "We have reformed that indifferently with us".

Durante estos años de transición la personalidad del villano de Madison Avenue se estudió con más detenimiento, blanda personificación de un período de narcisismo cultural durante el cual los Estados Unidos se detuvieron a examinar su imagen reflejada en un espejo estadístico. Este período de normalidad cultural —tan similar a los tiempos del gobierno del presidente Harding— se prolongó hasta los años de calma chicha del gobierno del presidente Eisenhower, pero ya hacia las postrimerías de ese monótono interregno comenzó a advertirse que la normalidad tocaba a su fin. Una serie de escandalosas revelaciones, principalmente los escándalos en la televisión, marcaron el término de esta era con un coro de mofa. Como consecuencia de estos escándalos volvieron a sacarse los trapos sucios al sol y la atención se centró especialmente en las villanías de Madison Avenue. La inquietud de la nación ante los métodos de Madison Avenue ya se había puesto de manifiesto con motivo de la alarma que provocó la publicidad subliminal. Esa inquietud aumentó al revelarse la corrupción existente en los medios de difusión; los programas de preguntas y respuestas estaban arreglados de antemano, los avisos comerciales eran fraudulentos, la televisión complementaba sus ingresos con obsequios y sobornos y la propia Comisión Federal de Comunicaciones —instituida para reglamentar las

actividades de la industria— se veía trabada en su acción por funcionarios corruptos y por el poderío político de las empresas de difusión. El sonado asunto del Teapot Dome * había centrado la atención en las prácticas comerciales ilegales; las revelaciones de lo ocurrido en los medios de difusión, poco importantes en sí mismas, obligaron al público a fijar la mirada en la corrupción existente en los medios de comunicación.

Pero aunque estos escándalos sugirieron que los robos en los medios de comunicación eran tan importantes como los ocurridos en las industrias del petróleo y de los armamentos y en los contratos del gobierno, no provocaron una crítica abierta del sistema basado en el lucro, causa de que se produjesen esos robos, en parte porque la voz del radicalismo había sido silenciada, en parte porque muchos de los mismos críticos se hallaban comprometidos en el sistema y temían poner en peligro sus propios intereses, pero principalmente porque nunca se llegó hasta la raíz misma de la corrupción en los medios de difusión. Es sabido que las comisiones nombradas por el Congreso se muestran renuentes a llevar sus investigaciones demasiado lejos, y la encargada de investigar los escándalos en los programas de preguntas y respuestas se mostró más reticente de lo habitual. Después de arrojar a Charles Van Doren y a unos pocos productores de la televisión a un público ávido de víctimas propiciatorias, puso fin a sus investigaciones con la misma rapidez con que el cirujano sutura la herida en el cuerpo del paciente cuando la incisión exploratoria ha revelado un cáncer generalizado. Luego dirigió su atención a asuntos menos peligrosos, como el soborno a los organizadores de programas radiales para lograr imponer una grabación determinada. Como consecuencia de lo poco que quedó en descubierto, sólo los participantes en los programas de preguntas y respuestas sufrieron perjuicios serios (todavía se los persigue despiadadamente en los tribunales) si bien es cierto que las empresas de televisión y las agencias de publicidad, a pesar de haberse mostrado muy dispuestas a traicionar a sus empleados [4], no lograron escapar sin sufrir el menoscabo de sus reputaciones. En cuanto a los patrocinadores de los programas, que fueron los más be-

* *Teapot Dome Scandal*: Célebre negociado de ciertas compañías petroleras norteamericanas que motivó la investigación del Senado en 1923 y la posterior invalidación de las concesiones para la explotación de las reservas de petróleo, una de ellas, la Teapot Dome Reserve, en el estado de Wyoming. (*T.*)

[4] Actualmente es práctica corriente dejar que los empleados de las organizaciones paguen las consecuencias de los actos de las compañías (cf. los recientes escándalos en las compañías de artículos eléctricos). Cuando se aplaca el asunto, sin embargo, los empleados por lo general se reincorporan a las empresas, frecuentemente para ocupar sus antiguos puestos. Muchos de los productores de los programas de preguntas y respuestas han vuelto a la televisión, algunos a dirigir programas del mismo tipo.

neficiados y, sin duda, los que dirigieron el fraude, no se vieron afectados. El público, al que sólo le restó inquietarse por los ídolos perjuros de la televisión y los deshonestos hombres de empresas, se satisfizo con culpar de todo el asunto a "Madison Avenue" que, a pesar de todo esto, no modificó en nada su política.

Posteriormente, otros hechos fortalecieron el ataque contra el villano de Madison Avenue: ex empleados de propaganda comenzaron a publicar *mea culpas* sumamente exitosos, en los que prometían hacer sensacionales revelaciones sobre el despilfarro y la persuasión encubierta en los medios de comunicación; la Fundación Ford hizo público un informe en el que se exponía la rígida censura ejercida por las agencias sobre los escritores que colaboraban con los medios de difusión. Los docentes, los comentaristas de la televisión, los editorialistas y los políticos encontraron en Madison Avenue un elemento propicio para endilgarle la delincuencia juvenil, la inmoralidad pública, los manejos de las elecciones, el conformismo de las masas, la incultura nacional, la planificación de la "vejez" de los productos, y la desafortunada imagen que de los Estados Unidos se tiene en el exterior. La mayoría de esas acusaciones, en alguna medida, tenían ciertos vestigios de verdad, pero ninguna de ellas tuvo en cuenta el vasallaje hacia el mundo financiero norteamericano a que está sometido Madison Avenue. En ese momento era de mal gusto hacer cualquier referencia al motivo del lucro. En vez de exigir que se les informara cómo los medios de comunicación para las masas habían caído en manos de las empresas comerciales, los críticos se contentaron con dramatizar una conspiración injustificada perpetrada contra el público por delincuentes de aviesas intenciones.

La situación de hace un año permanece sin modificaciones en la actualidad; en todo caso, se ha modificado con la elección del partido del presidente Kennedy, con su promesa de adhesión a un neorradicalismo Galbraithiano —hasta que resultó evidente lo contrario—. La alegoría de Madison Avenue cuenta en la actualidad con el apoyo decidido de los círculos oficiales del gobierno, especialmente de los liberales con gustos pseudointelectuales, y es precisamente allí, con el poder político como telón de fondo, donde se evidencia en forma más deprimente la insuficiencia de la alegoría como explicación de nuestra crisis cultural. Pues si las agencias, los productores y las radiodifusoras son los únicos responsables de la situación existente en los medios de difusión ¿por qué no modificaron su posición ante las críticas cada vez más numerosas que suscitaban sus actos? Si quienes manejan la televisión son tan sólo personas perezosas, torpes o cínicas que se equivocan al juzgar el gusto del público ¿por qué nunca consiguen patrocinadores y público para las obras de arte y los programas educativos ni ofertas para

los asuntos de interés público? ¿Por qué el señor Minow no ha conseguido introducir ni siquiera modificaciones de poca monta en la estructura de la Comisión Federal de Comunicaciones? ¿Y por qué los representantes de los dos partidos políticos se han negado en el Congreso a apoyar las reformas propuestas por Minow? De las contestaciones a estos interrogantes surge que los problemas de los medios de difusión no se han analizado suficientemente, y que los grupos que ejercen presión e impiden llegar a una solución constituyen un clan mucho más poderoso que la ávida camarilla de los hombres que constituyen las empresas de Madison Avenue.

Cabe la sospecha de que todo el sistema de la libre empresa esté conspirando contra cualquier posibilidad de reforma. Pues para que sobrevivan las empresas comerciales no sólo es indispensable que continúen los abusos en los medios de difusión sino que, a su vez, la supervivencia misma de la economía depende de la existencia de esos medios. Sean cuales fueren las funciones que declaran tener la televisión, la radio, el cinematógrafo, las revistas populares, casi todas las editoriales y la mayoría de los periódicos, la principal actividad que desempeñan en la actualidad no es sino la venta de productos innecesarios —propios o de sus patrocinadores—; y probablemente sin estos mercados para las masas el sistema actual se derrumbase. Por eso la pregunta formulada por Newton Minow a la Asociación Nacional de Radioemisoras "¿Hay alguien aquí que sostenga que la radiodifusión no puede ser mejor?" tiene algo de estrepitoso desatino. Como el objetivo principal de los medios de difusión es vender la mayor cantidad de productos al mayor número de personas, el empeoramiento o la adulteración del producto, cualesquiera fueren las actitudes personales de los productores, es el resultado lógico casi ineludible.

A pesar de las afligidas protestas de los críticos liberales, la situación actual de los medios de difusión es una de las consecuencias inevitables de la democracia popular, a las que se llega cuando la voluntad de la compacta mayoría invade el campo de la cultura. Uno quisiera tener fe en el buen gusto instintivo de las masas, pero no hay nada con qué refutar las conclusiones a que llegan los expertos de los medios de difusión como Leo Rosten, de la revista *Look*, por ejemplo, quien escribe: "Cuando el público está en libertad de elegir entre varios productos, elige —una y otra vez— lo frívolo en lugar de lo serio, el 'escapismo' en vez de la aceptación de la realidad, lo espeluznante con preferencia a lo trágico, la ficción en vez de la realidad, lo divertido en vez de lo significativo" [5].

5 En síntesis, la película del Oeste y los programas de pistoleros no fueron impuestos al público: fueron exigidos por él. Las razones de tal exigencia son demasiado complejas para analizarlas aquí. Baste decir que la cultura de masas es el resultado inevitable de la

Relaciónese lo dicho con la siguiente declaración de Frank Stanton de la CBS (Corporate Broadcasting System) y se verá por qué es tan insuficiente el análisis que hacen los críticos liberales de estos problemas en función del villano de Madison Avenue. "Un medio de comunicación para las masas sobrevive cuando mantiene un promedio satisfactorio de respuestas afirmativas, y decae cuando las respuestas negativas son demasiado numerosas o demasiado frecuentes". Consideradas conjuntamente, estas dos proposiciones se unen para formar una lógica absoluta: la lógica del lucro, que se respetará siempre mientras los medios de difusión deban obtener sus recursos atrayendo a las masas. Y es que la lógica del lucro obliga a los medios de difusión a producir obras sin valor y trivialidades, tan mecánicamente como en la producción en serie se fabrican artículos baratos y bastos, con la diferencia de que en los medios de difusión no existe la posibilidad de producir artículos de lujo. En estas circunstancias, si Madison Avenue quisiera responder con honestidad a la pregunta del señor Minow, tendría que contestar algo similar a la queja del hombre de Brecht: *Wir wären gutanstatt so roh / Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so* ("Querríamos ser buenos, no bastos y toscos / Pero las circunstancias nos impiden serlo").

Hablar, pues, de "mejorar" la cultura de las masas sin tener una visión mucho más profunda de los males que la aquejan es perder de vista las realidades económicas más obvias. Los medios de difusión nunca se reformarán porque sobreviven vendiendo a las agencias; las agencias nunca se reformarán porque sobreviven vendiendo a los patrocinadores; los patrocinadores tampoco se reformarán porque sobreviven vendiendo a las masas, y las masas nunca se reformarán porque los medios de difusión no hacen más que brutalizarlas (un círculo vicioso que sólo promete girar en forma aún más feroz en el futuro). En cuanto a la televisión pagada por los espectadores, que algunos consideran como alternativa, sólo permitiría suprimir al villano de Madison Avenue, sin eliminar la necesidad de que exista un mercado de masas. Probablemente no se llegará a ninguna reforma si no se adopta alguna medida drástica para rescatar los medios de difusión de manos de quienes los controlan con fines de lucro, pero esto entrañaría una revisión general de todo el sistema económico [6]. Como es dudoso que los

---

sociedad industrial de masas y su acompañante inevitable. Sospecho que cuando los medios de información elaboren métodos que permitan medir con mayor precisión el gusto del público, los programas llegarán a ser aún peores.

6 Aun esto puede resultar insuficiente. La alternativa que cabe ante el patrocinio comercial de los medios de difusión es el patrocinio gubernamental, pero bajo el sistema actual esto significaría tan sólo entregar los medios a los políticos, quienes, por tener que vender sus propios productos, estarían sujetos en la misma medida a las exigencias de las masas. Una democracia verdaderamente representativa podría llegar a establecer tipos de

críticos liberales estén dispuestos a considerar la adopción de alguna medida de esa índole, nos enfrentamos con una situación estática en la cual los medios de comunicación norteamericanos, que deberían ser el instrumento de la libre expresión, siguen siendo el instrumento de la "libre" empresa, y continúan resistiéndose a todo intento de modificación. La conclusión inevitable es ésta: mientras todos nosotros aceptábamos despreocupadamente el modo de vida norteamericano, el sistema económico no hacía más que estrechar su cerco. El villano de Wall Street no ha desaparecido; sólo se ha hecho cirugía estética. Y si ahora no se ve su antiguo rostro, es porque lo esconde detrás de la silueta angustiada del villano de Madison Avenue.

En resumen, no es en un grupo de cínicos directores de radioemisoras, sino en el sistema económico mismo donde reside la causa de los abusos en los medios de difusión, el mayor de los cuales recuerda, por cierto, la antigua perfidia de Wall Street: controlados por los intereses financieros, los medios de difusión se han convertido casi en monopolios, lo que encierra nefastas consecuencias para el porvenir de la libertad de palabra. Pues así como los medios de producción estaban antes en manos de unos pocos grupos de intereses, ahora se ejerce ese mismo control sobre los medios de comunicación. Por supuesto, es imposible iniciar juicio contra el monopolio de los medios de comunicación, pues en la práctica están divididos en varias corporaciones que compiten entre ellas. Pero como cada una de ellas tiene como único fin obtener las mayores ganancias posibles, el resultado final es el mismo al que se llegaría si todos los medios de difusión estuviesen en manos de un "cartel". Y aquí nos enfrentamos con el más grave de los males del sistema: además de sus efectos sobre la mentalidad de las masas representa una amenaza para la función de los intelectuales, ya que todo aquel que tiene algo que comunicar es víctima de ese sistema. Como lo ha señalado Paul Goodman: "En la sociedad norteamericana hemos perfeccionado una forma notable de censura: damos al individuo el derecho político de decir lo que cree, pero hacemos hundir su pequeña barca literalmente con miles de millones de periódicos, revistas y libros de elevadísimo tiraje, cadenas de radiodifusión y pronunciamientos públicos, en todos los cuales se hace caso omiso de su opinión y se presenta la versión oficial de las cosas". Esta forma de censura constituye una nueva y sutil amenaza sumamente difícil de combatir; en vez de suprimir las ideas, se establece un rígido control sobre la libre difusión de las mismas. En la actualidad no se dispone de ningún medio que permita hacer llegar a un

---

programas similares a los del sistema británico. Pero esto implica hacer distinciones de clase en cuanto a la cultura, que el sentido igualitario de los norteamericanos posiblemente no toleraría.

amplio sector del público expresiones de opinión no oficiales o impopulares sin que éstas hayan sido antes deformadas por los medios de difusión [7]. Una muralla amenaza con cercar a los intelectuales: espesa e inexpugnable como de acero, esa muralla aislará en un *ghetto* a todo pensamiento que no pueda prometer un rápido lucro. En la Rusia Soviética este impedimento se construyó bajo la fiscalización del gobierno. En los democráticos Estados Unidos, se lo está construyendo chapuceramente sin recurrir a la conspiración, sino mediante estratagemas financieras. A pesar de sus repetidas afirmaciones sobre la libertad de palabra, el sistema norteamericano está reduciendo los caminos de elección hasta un punto tal que el futuro será una sola vía recta infinita, de uniformidad y de consentimiento cuidadosamente alcanzados. ¿Cuál es, pues, la verdadera naturaleza del villano de Madison Avenue? Debemos llegar a la conclusión de que de ninguna manera es un villano. Es un agente de este sistema, no su creador, y aunque se beneficia con él, en última instancia, no es el verdadero responsable. Si lo condenamos, habrá que incluir en sus filas no sólo a los empresarios de la publicidad y la radiodifusión, sino a todos aquellos que colaboran con los medios de difusión para obtener un sueldo, y a los que se adaptan para alcanzar en ellos una posición. Si lo consideramos como el intermediario asalariado entre el explotador y las masas, entonces habrá que incluir a todos los intelectos comprados de nuestra sociedad, y a todos los vendedores, aun los que comercian con el arte, la cultura y el pensamiento. Es, en verdad, cualquiera de nosotros en algún momento de nuestras vidas, y algunos de nosotros durante toda la vida. A medida que por frustración, ambición o necesidad económica vamos perdiendo nuestra antipatía natural a este tipo de colaboración, diariamente se multiplica su número entre nosotros. Para resumir, quisiera terminar este ensayo estableciendo una distinción entre dos tipos generales de intelectuales intermediarios con el fin de mostrar cómo el villano de Wall Street amenaza actualmente con comprometernos a todos.

Al primer tipo pertenece a menudo, paradójicamente, el crítico más severo de Madison Avenue quien, al parecer, no se da cuenta de que él mismo es un intelectual con traje de franela gris. Por inclinación o deliberadamente es invariablemente el pseudointelectual descrito así por Hannah

7 Éste es otro problema propio de una sociedad de masas. En un país pequeño como Irlanda, donde un artículo estudiantil de Joyce que no se publicaba era discutido a la semana siguiente en todo Dublin, la comunicación oral sigue siendo efectiva. En un país del tamaño de los Estados Unidos, el más estridente y bárbaro alarido no consigue hacerse oír a menos que los grupos de relaciones públicas estén interesados en que así sea.

Arendt: "Un hombre que ha leído mucho y está bien informado, cuya única función es introducir cambios en las obras culturales para hacerlas agradables a aquellos que desean entretenerse —y esto es lo peor—, ser 'cultos', es decir, que quieren adquirir del modo más cómodo posible algún tipo de conocimiento para mejorar su posición social. A menudo se trata de un escritor de poca monta de las empresas de difusión. Pero con bastante frecuencia es una personalidad muy conocida, contratada por los medios de difusión para prestar alguna autoridad a la vulgarización que éstos hacen de la cultura superior: el presidente de alguna institución docente, algún profesor universitario, director de orquesta, novelista, poeta, psicólogo, teólogo, un periodista de televisión, un crítico. Sus actividades son múltiples y variadas, pero ya sea que presida debates, dicte cursos acelerados por televisión, dispense superficiales consejos psicológicos, divulgue la obra de Shakespeare, mutile las obras clásicas de la literatura y del teatro, simplifique los problemas de la música o elabore las preguntas de los concursos de preguntas y respuestas, su función es siempre la misma: convertir los objetos del intelecto en productos que puedan venderse en el mostrador como un pan de jabón.

Es conocida por todos la justificación con que dicho artista o intelectual trata de diferenciar sus actividades en los medios de información de las de un vendedor comercial: se relaciona con "elevar el nivel del gusto popular". Precisamente porque permite que el pseudointelectual florezca en un sistema de bienes de consumo, al mismo tiempo que proclama su creencia en el liberalismo y en el progreso [8]. Esta fórmula harto repetida mantiene obstinadamente su popularidad, a pesar del obvio y continuo descenso del gusto popular a niveles cada vez más bajos. Ibsen demostró hace mucho que es ilimitada la capacidad de los seres humanos para engañarse a sí mismos cuando están en juego la fama, el dinero y el poder; y esas afirmaciones falsamente altruístas no pueden disimular el hecho de que, al igual que el villano de Madison Avenue, el intelectual que trabaja en los medios de difusión en realidad es un voluntario en un sistema donde no existen niveles superiores. En ese sentido, es más digno de lástima que de censuras, pues ha alcanzado su popularidad suprimiendo su verdadera identidad. Uno piensa en Mitchell Miller —otrora distinguido oboísta con un futuro promisorio como intérprete de Cimarrosa y Vaughan Williams— que actual-

8 Esta explicación fue parodiada —sin querer— por los productores de los dos programas de preguntas y respuestas, quienes afirmaron en sus declaraciones que estaban fomentando un nuevo tipo de respeto por el intelecto, y también por los productores de películas del oeste para la televisión, que sostuvieron que, con sus programas, brindaban al pueblo norteamericano una visión educativa de su pasado histórico. Parodia o no, todo esto no es más que hipocresía de la clase media.

mente, provisto de una barba pretenciosa, una sonrisa grotesca y la fatua personalidad adecuada para los medios de difusión, payasea frente a la cámara de televisión, ordenando a los espectadores que "Canten todos con Mitch" una ñoña versión de la canción popular "Cuando tenías quince años". O en Groucho Marx, que embeta su ironía en un programa de televisión, mientras su hermano Harpo vende aceite lubricante de motores también en la televisión. O en Alistair Cooke y William Saroyan, que participan en el espectáculo *Ómnibus* *, patrocinando el teatro de vanguardia. O en Leonard Bernstein, que podría haber sido algo más que un profesor de música o un director de espectáculos de moda, pero que en cambio adopta posturas de marioneta para llenar de admiración a las amas de casa judías. O en David Suskind que gesticula con pasión contra Madison Avenue antes de presentar melosamente un aviso comercial. Estos hombres ayudan a dignificar la corrupción de la cultura por los medios de difusión, pero sólo a costa de la pérdida de su propia dignidad, y truecan su talento o su sentido humano por un traje de franela gris bien cortado.

El segundo grupo de intelectuales intermediarios incluye a muchos de los intelectuales más distinguidos de los Estados Unidos, pues algunos de ellos se dedican ahora a comprar trajes de franela gris para su guardarropa y los lucen durante sus ocasionales excursiones por el mundo de Madison Avenue. Algunos hacen estas giras con el propósito reconocido de conseguir fondos extras; otros, para adquirir renombre en el mundo no intelectual; hay quienes las justifican como un intento para llegar a esa gran alma inexplorada de los Estados Unidos a la que hasta ahora le habían estado vedados al arte auténtico y el verdadero mundo de las ideas. Pero, sea cual fuere la razón, en la actualidad cientos de intelectuales trabajan algunas horas o todo el día como vendedores comerciales. Organizan clubes de libros, patrocinan clubes de discos, apoyan simposios, escriben para el cinematógrafo y la televisión, asesoran a las industrias y a los medios de difusión, concurren como invitados a grupos de discusión y a entrevistas que se transmiten por televisión, y escriben artículos de divulgación para las revistas populares. Por supuesto, la mayoría de ellos continúa desempeñando simultáneamente sus tareas específicas, de modo que estas actividades no tienen mayor significación cuando se las contrapone a sus otras contribuciones. No obstante, se tiene la sensación de que se ha roto algún pacto tácito, con lo que disminuye nuestra resistencia a todo lo pernicioso para la cultura.

El aumento reciente de esas actividades acaso pueda explicarse por el

* Programa de televisión transmitido por la N.B.C. durante siete años, hasta 1960. (*T*)

reencuentro del intelectual con la clase media norteamericana, y muy posiblemente también porque el intelectual rechaza lo político para interesarse en la disciplina de las ciencias sociales. Pues, al igual que el sociólogo protagonista de la obra *Parktilden Village*, de George P. Elliott, que comienza estudiando "la significación social" de las historietas cómicas y termina escribiéndolas él mismo con muy buen éxito, a fuerza de ceñirse demasiado a los métodos analíticos y descriptivos, se puede caer en el abandono de los propios valores éticos (cuando uno empieza a preguntarse qué es algo, en vez de plantearse el problema de si es bueno o malo, ya se está en camino de caer en ese "algo"). Sea como fuere, hoy día muchos intelectuales tratan desaprensivamente su relación con las empresas comerciales y, cuando admiten haber vendido su reputación, añaden que la vida intelectual es lo mejor que se puede vender a los Estados Unidos. Pero la necesidad de obtener ganancias es siempre más poderosa que los mejores motivos, y los fines intelectuales casi nunca se cumplen. Los clubes de libros, aunque originariamente creados para lectores capaces de discernir, al poco tiempo carecen de libros nuevos de calidad, u obligados a aumentar el número de socios, para lograrlo disminuyen la jerarquía de las obras, lo que trae como consecuencia que los críticos comiencen a escribir pomposas notas encomiásticas para obras de segunda categoría. Los clubes de discos ofrecen por lo general grabaciones inferiores que no tienen mucha salida. Los guiones para cinematógrafo y televisión, aun suponiendo que tuvieran algún valor en su forma original, son redactados nuevamente para adaptarlos a fórmulas establecidas. Las colaboraciones para las revistas populares, o son escoria, o constituyen una vergüenza para su autor, o se confunden con la centelleante vulgaridad del material que las rodea. En cuanto a los reportajes, reuniones de expertos y mesas redondas que se trasmiten por televisión, aunque inofensivos en sí mismos, están siempre dirigidos por gente de poco caletre o por charlatanes afamados, de modo que el intelectual auténtico debe participar en el debate en el más ínfimo nivel imaginable.

En un sentido, todas estas actividades son perfectamente comprensibles: las necesidades de los intelectuales no difieren de las del resto de la gente. No obstante, debemos tener plena conciencia de lo que entregamos a cambio de semejante recompensa atormentadora. Al aceptarla, todos nos convertimos en villanos de Madison Avenue e inadvertidamente servimos de guardaespaldas a los monopolizadores de los medios de difusión, cuya estrategia consiste en absorber lo que no pueden derrotar, silenciando a los críticos al hacerlos cómplices en la disminución del nivel de calidad con fines de lucro.

Para resumir entonces, la alegoría norteamericana sigue siendo la misma

de siempre, aun cuando sus *dramatis personae* hayan modificado sus rostros para ponerse a tono con la época. El norteamericano medio no es ya el granjero, obrero o minero explotados: es el consumidor moderno, brutalizado por la insipidez persuasiva de los medios de comunicación para las masas. El villano de Wall Street ya no se retuerce los bigotes pero sigue explotando los recursos del país, controlando los medios de comunicación, envileciendo la cultura y acallando a sus adversarios al cercar sus órganos de expresión. Aunque este nuevo tipo de explotación se disfrace de "entretenimiento" y sea en gran parte el origen del bienestar económico de los Estados Unidos, no por eso deja de debilitar a la nación, pues no es el hambre física la única que provoca la muerte. En cuanto al villano de Madison Avenue, no es la causa del hambre espiritual que padecemos sino tan sólo su agente y, en un sentido especial, su víctima. En nuestra sociedad de bienes de consumo donde la fama, el amor, la riqueza y el poder resultan de las actividades más dudosas, el villano de Madison Avenue ha alcanzado estas recompensas frustrando y ahogando su verdadera personalidad. Al contribuir a socavar la cultura, ha destruido en realidad su propia espontaneidad y sus posibilidades de creación.

¿Qué cabe hacer ante esta situación que se nos presenta tan inamovible e irremediable? Contestar esta pregunta es correr el riesgo de caer en el plano de lo visionario, o lo que es peor, de la osadía o la retórica, pues se está tan lejos de lograr una solución que el nuevo comienzo de su búsqueda exige un tremendo esfuerzo de coraje moral. Como objetivo inmediato se puede intentar restaurar los valores desfallecientes en los medios intelectuales —el honor, la dignidad, la integridad— volviendo a las posturas intelectuales tradicionales de idealismo y rebeldía. Si esto significa aislar al pensamiento allí donde el pensamiento sigue siendo libre (la academia, la revista de minorías, el periódico de eruditos, y las transmisiones radiales de frecuencia modulada, sostenidas por los oyentes) esto, aunque menos lucrativo, será más honroso que esa "mundanalidad" donde a cambio de una billetera más opulenta el intelectual se ve tentado a disimular o a callar lo que sabe; y, por lo menos, no seguiremos apoyando la mutilación de la cultura. El objetivo final —arrancar los órganos de comunicación de los "persuasivos" y los explotadores— exige soluciones más utópicas, pues no se alcanzará sin una nueva discusión radical con respecto a la completa transformación de la sociedad. Para empezar, habrá que readoptar parcialmente la alegoría de Wall Street —en lo que se refiere a la comprensión de los móviles del villano y no a la sentimentalización del héroe—, para lo que habrá que despojarla de sus elementos melodramáticos e introducir los cam-

bios que exige la época en que vivimos y sus problemas peculiares; es decir, elaborar un radicalismo cultural encaminado a conservar un reducto de los Estados Unidos donde puedan sobrevivir la verdad y el arte. Me doy cuenta de que acabo de definir una actitud más que un programa de acción, pero hemos llegado a un extremo tal que lo más que podemos acometer es un honroso acto de resistencia. Si esto parece demasiado poco, considérese la alternativa: la verdad y el arte puestos en pública subasta y todos vestidos con trajes de franela gris.

ROBERT BRUSTEIN

(*Traducido por Nelly Bonomini.*)

BALADA DEL SUBSUELO

Un cuello torcido
hacia la derecha,
otro anquilosado
hacia la izquierda,
un ojo de dolor
y miedo colmado,
bocas anhelantes,
humanidad viva.
Bajamos al viscoso subterráneo
donde serpeaba el aliento fatal
de la fiera. Y tú, amor,
que no me seguiste,
laúd que al fin se ahogaba,
cordel que se rompió.
En la noche artificial
de los vagones
entre los numerosos
el movimiento excitaba
improperios, diálogos
sobre el poder y la suerte,
soñolientas iras de uñas,
de labios pintados: "¿Qué
se creerá el jefe que soy
yo?" Nadie lo sabe:
lo que no eres eres
y lo que eres no eres.
Pero sobre todo recuerda

que el clarín ha sonado
y el monstruo puede acudir,
no te duermas, guerrero,
por lenguas extrañas
no te dejes hechizar:
"Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté, savez—
vous?" Europa, Europa. Ah,
esa lejana tierra. Vecina
sin rostro, apiádate
de este exilado solitario . . .
Mas no hay tiempo, es verdad:
aunque llegan los bautismos,
los azahares y las muertes,
se aconseja postergarlos
para oportunidad mejor.
Dostoiewski, buen Fiodor, ¿qué
diría ahora tu hombrecillo
que aún tenía tinta y aire
para gritar: "Pues bien,
voy a hablar de mí mismo"?
Antes de partir perdí
padre y madre, si es que una vez
nací en realidad. Pero olvidé
adónde iba mucho antes de arribar.
Y cuando se abrieron las puertas
ese sudor frío, ese vil aroma
de flores descompuestas, ese pavor
del que despierta de pronto
en la sombra sin saber quién es,
quién fue o será. ¿Soy yo o soy
el minotauro? ¿Quien soy?
¿Soy yo? ¿Soy yo?

QUINTA AVENIDA

En lo más tierno de la luz
matutina, New York, mil
novecientos sesenta,
penumbra de hortensias
y hormigas, marcha
la marcha interminable
entre signos, entre paños
de alta calidad y plata
por Loeb labrada:
silencio, retroceso
de la horda en los siglos
como resultado
de erosión inmaterial.

En el centro del otoño,
New York, París, Turín,
mil novecientos cincuenta,
Nietzsche enloquece
nuevamente
entre exégetas sin cara,
el estro científico
con su laúd ante la hoguera,
"qualis artifex pereo!",
vastos perfumes envuelven
la hermosura convertida

en furor, en dimensión:
silencio, retroceso
entre hielos y lava
hasta el esquisto
donde el goce
es igual al dolor.

(Considérese: allí, en esa
mañana, yo vi
de improviso a una mujer
con la que mantenía
una mórbida amistad,
a pesar de haber acariciado
antaño su cuerpo
alguna vez. Quise,
quise hablarle, oir el cálido
arcaísmo de lo humano,
me acercaba ya, pero me detuve,
me alejé
porque mi propia boca
llena de palabras vivas
por el espíritu del aire
estaba sellada.)

En el corazón del mediodía
New York, París, Turín,
Buenos Aires, mil novecientos
setenta, personalidades
basadas en los ingresos
adornan la homogeneidad,
bancos de ojos no usados

en exceso, becas para emigrar
hacia el laurel primordial
del cero: silencio
y retroceso de la horda
hasta la etapa piscatoria,
retroceso explicado
como único camino
para avanzar.

H. A. MURENA

LOS TOROS, EL SEXO Y LA MUERTE

(APUNTES A MODO DE INTRODUCCIÓN AL TEMA)

1

Me tienta la interpretación antropológica de lo español a través de sus manifestaciones tauromáquicas. Veo en las corridas de toros mucho más símbolo, mucho más contenido de las corrientes inconscientes que tipifican al hombre español, mucha más *historia*, en definitiva, que espectáculo, que elemento de diversión para considerables masas. El público, el aficionado a los toros, puede no *ver* el trasfondo, pero lo cierto es que lo *vive*. Por ello me atrevo a jugar un poco con las hipótesis y, como cualquier espontáneo, salto a la arena con el deseo de que no me pille el toro y con la intención de que sea ésta la primera experiencia para "corridas" de mejor cartel, de más profundas investigaciones y de más intenso contacto con quienes componen el mundo de la tauromaquia.

En este primer capotazo, quiero advertir a quienes leyeren que, como ya queda indicado en el título de estos apuntes introductores a la materia, la temática de la que me voy a ocupar se circunscribe al análisis en torno al *instinto de muerte* y al de *eros* que hay en el español. Dejo aparte los supuestos móviles del hambre ("más cornadas da el hambre") de los muchachos que un buen día deciden arriesgar su vida en cualquier capea para entrenarse y llegar a ser toreros, como causa de su dedicación a la tauromaquia. Dejo aparte también las interpretaciones político-sociológicas en el sentido de que hay quienes fomentan este tipo de espectáculos para que la gente se mantenga en su estulticia y no piense en sus problemas. Dejo esas cuestiones aparte, no porque no crea que en ellas hay su fondo de verdad, sino por la sencilla razón ya expuesta de que en este trabajo sólo quiero dar cabida a cuanto, a través de los toros, se vislumbra del impulso sexual y a cuanto de premonición de la muerte (en el doble sentido de destrucción instintiva y de obsesión por el más allá) hay en el español que

parece que ande, para utilizar una frase felicísima de García Lorca en su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, "con toda su muerte a cuestas". Me centro, además, en esa problemática porque creo que es la principal, la que caracteriza el trasfondo de las corridas de toros. Al través de las corridas de toros se pone en escena el ciclo vital completo, una alegoría que parte desde el acto del nacimiento y llega hasta el de la muerte. Mejor dicho, aun va más allá, oscila desde una concatenación de símbolos para la fecundación hasta la ceremonia del entierro. Y aquí nos sale otra ramificación del tema que tampoco quiero recorrer: el de la mística del toreo. Y aun otra: la del heroísmo. Fue nada menos que Ruy Díaz de Vivar, llamado el Cid, quien alanceó un toro por primera vez. No quiero recorrer esas ramificaciones salvo, claro está, en lo que estén relacionadas con mi objetivo principal. Pero para no perderme en otras bifurcaciones cojamos al toro —al tema— por los cuernos.

2

LA IGLESIA Y LOS TOROS

No creo que en España exista cosa alguna de más profundas raíces ni de más amplia influencia que la Iglesia. Ni creo que haya espectáculo más genuinamente español que los toros. Por eso me ha parecido inevitable buscar las respectivas asociaciones; asociaciones que páginas adelante han de servirme como base para fundamentar algunos de los razonamientos sobre la actitud sexual y los impulsos destructivos españoles. No en vano en España suele presentarse la figura del demonio con cuernos. El mismo paseillo con que se inicia la corrida se me antoja como la procesión de unos sacerdotes paganos que se disponen a realizar las prácticas sacrificiales en honor de los dioses.

Los clérigos españoles de siglos atrás eran muy aficionados a los toros, como si pervivieran en ellos actitudes parecidas a las de los sacerdotes precristianos. Tan es así que el Papa Pío V, al llegarle noticias de las numerosas muertes que por aquel entonces causaba la afición tauromáquica, la condenó tan severamente que incluso la condicionó, no sólo en cuanto se refería a los clérigos, sino también a los caballeros de las Órdenes Militares y a los legos bajo pena de excomunión.

Es curiosa la reacción de los teólogos. "En España —decían como recurso— las corridas de toros no están prohibidas ni por derecho natural, ni por derecho eclesiástico, ni aún a los clérigos, pues la prohibición del Papa

Pío V debe regir fuera de la Península, entre otros motivos porque los de otros países, ya sea por no tener la agilidad de los españoles o por no ser tan diestros en este ejercicio, están expuestos al peligro a que no están éstos . . ." Gregorio XIII limitó la prohibición a los primeros y Felipe II consiguió que, en general, se levantara la excomunión a las corridas de toros "porque en ellas se ejercitaban los caballeros para los duros lances de la guerra".

En estas relaciones de la Iglesia con la tauromaquia, la historia nos cuenta la manera en que se celebraban las canonizaciones de los Santos, como la de Santa Teresa, en la que se lidiaron doscientos toros, y en la elevación del rezo a los mártires Arcadio, Prado, Pascasio y Paulino, a rito doble, que se celebró en Salamanca, en 1723, con tres corridas de toros y otras tantas de novillos.

Estas costumbres llegan hasta nuestros días, puesto que es en las grandes festividades religiosas, en las fechas en que se celebra el patrono o la patrona de la ciudad o del pueblo, cuando tienen lugar lo mejores festejos taurinos. Sucesión de corridas en las que la muerte ronda por la arena al son de los rezos en las iglesias. El escritor y matemático Vargas Ponce, refiriéndose a ello, decía: "mientras más el cielo se poblaba de españoles, más yermos se quedaban de ganado mayor sus sotos y dehesas". Esta frase nos sugiere cómo en una extraña mezcolanza de paganismo y cristianismo, los españoles morían, casi en extrínseco olor a santidad, entre los cuernos de los toros.

3

MITO Y RITO

Como iba diciendo, no puede afirmarse de los toros que sólo sean un espectáculo: para muchos españoles la corrida es como un rito. Ni tampoco rechazarlo, sin pararse a consideraciones, como una manifestación bárbara: el encuentro del toro con el torero es el encuentro de los instintos y lo irracional con la inteligencia y la capacidad de sublimación para transformárnoslo en arte. Acaso esta afirmación, dicha así de sopetón, parezca exagerada. Pero si pensamos en el juego que se plantea entre la habilidad y el impulso ciego, entre el hombre como ser superior y la fiera, en un espectáculo que a través de experiencias seculares ha llegado a tal depuración de forma que en la actualidad mejor puede asociarse con la coreografía que con una lucha salvaje y cruel, tal vez las apreciaciones otras puedan paliarse. Ya no es el ensañamiento brutal contra un animal, sino que la fiesta se ha convertido en un estudio de movimientos en los que se combina la armonía en

una serie de cuadros plásticos en los que el torero se ciñe a la muerte tanto como un hombre puede ceñirse a su novia.

En la corrida sale el toro impetuoso. Va el torero a su encuentro. La cuadrilla está atenta para que uno y otro cumplan a la mayor perfección las funciones previstas. Embiste el toro con toda su bravura, con toda su fuerza muscular, con todo su poder destructivo encaminado a la muerte y también con toda su fuerza erótica. El torero burla con gracia la acometida y observa al animal, le estudia, porque la condición más valiosa del torero no es el coraje sino el conocimiento del toro. A cada momento que pasa va dominando su fiereza, va quitándole fuerza sexual, o, mejor dicho, ayuda a que su sexualidad salvaje adquiera algo de ternura, de amor, a que su sexualidad, sin perder su potencia, adquiera un refinamiento. El toro, como la mujer virgen, va aprendiendo a cada suerte, a cada caricia de la capa, cuál es su cometido, hasta que llega el momento de cuadrarlo para introducirle la espada que le da muerte.

En su *Magia y Religión del toro norteafricano* Álvarez de Miranda nos describe las investigaciones realizadas por los egiptólogos en torno al culto al toro. En las antiguas creencias religiosas egipcias, el dios-toro representa las ideas de generación y de fuerza. Los testimonios que es posible recoger en este sentido revelan además la especialísima relación de la mujer con el toro; los prestigiosos genésicos del animal fecundador subsisten con una rara tenacidad por debajo de las especulaciones de la teología, viven en la religiosidad popular y se aferran durante milenios a la esfera de las creencias y las prácticas de la magia.

Del más famoso de los dioses-toro, Apis, sabemos que su nombre formaba parte del nombre propio que se daba desde las primeras dinastías a las mujeres de la familia real. Estas creencias, que en las épocas más antiguas sólo se vislumbraban a través de las relaciones entre las reinas y princesas con el toro, en épocas más recientes se conserva en el estadio de la religión popular; así lo muestra un texto de Diodoro que detalla cómo en Memfis, al ser consagrado cada nuevo toro, las mujeres, que habitualmente no podían comparecer ante él, le servían para recibir la virtud generadora.

Estos ritos también tienen lugar en España. En las provincias de Toledo y Cáceres se han conservado hasta nuestros días ceremonias nupciales en las que uno de los ritos más significativos consistía en la aspersión de los umbrales de la casa de la novia con sangre de toro. También en la zona montañosa de León perduraba hasta no hace mucho tiempo un rito consistente en una lucha de jóvenes disfrazados de toros, que precedía a sus emparejamientos con las muchachas. Una especie de procesión de jóvenes sol-

teras ante un carro que transportaba el cuero de un toro se practicaba también en León en el siglo XVI y era considerada ya entonces como costumbre antiquísima. Por otra parte, la asociación de la imagen de un toro a santuarios cuyo prestigio procede del remedio contra la esterilidad cuenta en la península ibérica con más de un ejemplo.

En la bronca tragedia que es *Yerma* encontramos análogos simbolismos. Recuérdese la última escena de esta obra en la que los personajes, dos máscaras populares, una representando al macho y la otra a la hembra, con abundancia de frases eróticas, se lanzan a una danza alegórica de la fecundidad, agitando un cuerno de toro. Desde el neolítico los cuernos del toro están vinculados a la fecundidad y al simbolismo de las imágenes lunares. La luna, sin embargo, como veremos luego, también está relacionada con la muerte.

4

LA ATRACCIÓN POR LA MUERTE

En el fasto y boato de las manifestaciones simultáneas de los toros y la religión, cuyos actos litúrgicos tal importancia funeraria revisten, no es difícil encontrar la actitud del hombre español ante la muerte. En la tauromaquia el "homo hispanicus" se empeña en provocar a la muerte, en jugar al escondite con ella, juego en el que tan activamente participan los espectadores volcando su agresividad —"¡arrímate más, cabrón!", "¡al toro, que es una mona!", etc.— al obligar con sus imprecaciones a que el torero demuestre cada vez más, con mayor peligro, su arrojo. En las manifestaciones religiosas, como en toda religión, el tema es siempre el del más allá, el de la muerte, y posiblemente no hay otro hombre europeo que viva más pendiente de la vida ultraterrena que el español. Ningún país como España, si no es Egipto, tiene tan fenomenales monumentos fúnebres como son el Monasterio de Poblet, El Escorial y el reciente Valle de los Caídos. Nuestra tradición literaria nos ofrece constantemente esa preocupación. Desde *El condenado por desconfiado* y *El Burlador de Sevilla* hasta el zorrillesco *Don Juan Tenorio;* desde la agonía que emana de las coplas de Jorge Manrique, con este ejemplo, al azar,

> Yo consiento en mi morir
> con voluntad plazentera
> Clara, y pura:

Que querer hombre vivir
quando Dios quiere que muera,
es locura

hasta el significativo "muero porque no muero" de Santa Teresa de Jesús, en la literatura española y en los cantares y leyendas que brotan de las raíces del pueblo, siempre se ha sabido decir muy bien cuanto concierne a la muerte. Unas veces con delectación, otras con desafío o burla, aunque también suele claudicarse por el terror.

5

LA LUNA COMO CENTRO SIMBÓLICO

Numerosas son las creencias populares en las que se considera a la luna, si no como un 'cielo', sí como un lugar al que van a parar las almas de los muertos. Las mismas fases que en la contemplación de la luna se nos ofrecen desde la tierra, se prestan a decir que "nace" y "muere". En esos ciclos crecientes o menguantes se basa Pettazzoni en su *Miti e Leggende* para traducirlos como un mensaje que la luna continuamente trasmite a los hombres: "Así como yo muero... vosotros moriréis también".

El binomio luna-muerte se nos ofrece persistentemente en la investigación etnológica. Es nuevamente a García Lorca a quien acudimos en demanda de ejemplos. A nuestro poeta le subyuga el tema de la luna-muerte. En las *Bodas de sangre*

La Luna deja un cuchillo
abandonado en el aire

como segura amenaza de una muerte cercana. En la *Canción de la madre de El Amargo*

La cruz. No llorad ninguna
El Amargo está en la Luna

y en el *Romance de la Luna Luna*

Por el cielo va la Luna
con un niño de la mano

están claras las relaciones con el mito, como en otro poema que se titula,

por cierto, *La Luna y la Muerte,* la asociación de cuyos vocablos ya disipa toda duda acerca de su significado.

La Luna le ha comprado
pinturas a la muerte

Federico García Lorca nos va acercando cada vez más, para desbordarse, al punto en el que confluye la plural problemática que también a mí me tiene en vilo. Es en el repetido e inapreciable *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* donde encontramos la plasmación definitivamente esclarecedora de todos los elementos, reales y simbólicos, en los que habrán de basarse muchas de mis futuras disquisiciones sobre el tema

Dile a la Luna que venga
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡Que no quiero verla!

Las llamadas apremiantes con las que se insiste en el poema para que la luna llegue en seguida, son la reencarnación de las teorías mitológicas arcaicas en las que se presenta a la luna como succionadora de la sangre de los seres terrestres, según nos dice Krappe en *La Genèse.* Y el mito redivivo continúa

La vaca del viejo mundo
Pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena.

En este poema, García Lorca ya no sólo toca uno de los aspectos, sino que orquesta magníficamente toda la simbología, al catalizar sus sentimientos por la muerte del torero, esto es, al basar su creación poética en la tauromaquia, y entran en juego todas las fuerzas: la de vida —y con ella la sexualidad y la fecundidad— que se pierden por la sangre que brota de la herida desgarrada por el cuerno del toro, y la pronta presencia —trance— de la luna para que se lleve el cadáver a su reino de muerte.

Cuán emocionante es ver que precisamente un poeta español es quien, de una manera totalmente intuitiva, presentida, al sacar a la luz del sol el inconsciente colectivo del que forma parte, hace que se derramen cálidamente esas antiquísimas teorías arropándolas en formas artísticas. García Lorca tuvo poco menos que una obsesión por esa dualidad de temas, la sexualidad y la muerte, referidos a los objetos del símbolo, los toros y la

luna, con un cordón umbilical de relación constante y recíproca no menos elocuente: la sangre.

Si uno de los más preclaros poetas nos ofrece con extraordinaria diafanidad esas teorías milenarias confirmadas a través de la etnología; si el poeta, además, es español, y se inspira en tema tan español como la tauromaquia y lo interpreta, si se me permite decirlo así, de manera tan intuitivamente científica, no creo andar descaminado para hacer una investigación práctica en ese terreno acerca del instinto de muerte (en la ambivalencia que se ha hecho constar) y del instinto de eros hispanos. Tanto nuestra agresividad, nuestras actitudes destructivas, como la amorosidad que podamos depositar en todo, merece un amplio estudio. Porque son estos instintos los básicos de las funciones biológicas, y de cuyo antagonismo o combinación, de su interequilibrio o no, de su encauzamiento por derroteros productivos o no, dependen tantas circunstancias, no sólo del individuo, sino de todos los hombres que componen nuestro pueblo.

SERGIO VILAR

UN DOMINGO DISTINTO

I

Al ver de lejos los árboles experimentó la habitual ansiedad, cohibida y esperanzada. Un momento después, cuando entró en el parque, su sentimiento se definió, terminante. En lo futuro tal vez debiera prescindir de sus paseos, y no lo haría feliz pagar ese precio por su decisión, pero tampoco dejaría pasar este domingo sin hablar con Isabel; después, casándose, se mudaría de barrio, se acostumbraría. Un cambio radical de vida, en suma, le haría olvidar los paseos, y con ellos una tendencia que le parecía morbosa, que lo ponía frecuentemente ante un grave conflicto íntimo, sin bastar para disuadirlo de esas caminatas.

Las iniciaba siempre con una indagación ocular de los senderos que corrían entre los pocos robles del lugar. Esta demora del deleite prometido removía sus esperanzas, tiñéndolas de dulce y ligera angustia, y le permitía agregar a su cotidiana aparición en el parque un aire nostálgico que consideraba útil y acentuaba, cuando las había, mediante la recolección de bellotas. Palpaba los pequeños frutos, notaba con placer sus curvas y su barniz mientras andaba con un puñado en la mano. Si no, tomaba una ramita, o una hoja. Ya, entonces, podía entregarse a la búsqueda, y la inquietud cedía, reemplazada por el aguijón de una poderosa curiosidad, cuando avistaba uno de los grupos anhelados. Sentado lo más cerca posible, observaba a las madres que traían a sus niños al parque: trataba de imaginar con fidelidad sus siluetas, apreciaba su estilo de sentarse, amplio y rotundo. Serio, algo oprimido pese a que se llenaba de visiones, pasaba de un banco a otro, sin notarse observado por las señoras. A veces temía sorprenderlas con su aspecto de ocio, raro en un hombre de unos cuarenta años, fuerte, como se notaba en sus manos, o en el crujido de la granza cuando se acercaba, pero pensaba que, después de todo, solamente miraba y, por otra parte, su luto riguroso debía de producir confianza, aun todos los días; ¿quién lo conocía, qué recuerdos podían llevarlo ahí?, se preguntaba, barriendo dudas. Pero, aparte del relativo compromiso creado por el parentesco, tampoco quería prescindir de Isabel. Esto causaba su conflicto. Después de pasear, los do-

mingos almorzaba en el centro, veía una película en la primera función de la tarde y, finalmente, tomaba el té en casa de sus tíos. También allí surgía, irremediable, la fascinación.

Lo hacía sentirse extraño al medio, como en acecho, y, sin embargo, solidario con el ambiente familiar. Siempre, después del té, pedía a su prima que tocara el piano. Sentado, comiendo una masita o bombones, observaba, con aire de asentimiento, la pesada gravitación de los pies sobre los pedales, y lentamente dejaba subir la vista; al llegar a la cintura la desviaba hacia sus tíos, que lo miraban complacidos, sonrientes. Ignoraban desde qué esfera, lejana y particular, veía a Isabel al piano y seguía las flexiones que el ritmo de la ejecución imprimiera a su cintura. Las mazurkas, los valses pasaban y, en la salita, él notaba que, a un paso de sus pupilas, cobraban una amplia forma nueva las caderas, como si hubiesen saltado al moverse Isabel. Arrellanado en su sillón, se sumergía en visiones; inmóvil, contemplaba ese contorno ampuloso, estimaba sus áreas; distraído de la música, había llegado a preferir, sin embargo, ciertas partituras. Y, aunque tenía conciencia de la situación que sus visitas creaban, entre éstas y su furtivo observatorio mediaban vacilaciones, reflejos de su certeza de que era un individuo raro; un "pervertido", pensaba a veces, preguntándose si no debería hacerse examinar por un oculista. Lo intrigaba la posibilidad de conversaciones entre Isabel y su madre, de discretos interrogatorios a la muchacha. Se suponía analizado a una luz estricta, que trataría de escrutar, probablemente, aspectos de su virilidad, con más claridad que la que él mismo proyectaba sobre su nexo con la muchacha; "¿te ve Gustavo como mujer?", era una pregunta que suponía, sin convencerse de su impropiedad. Los tíos debían de interrogarse también sobre sus ocios; desde que Gustavo hiciera el juicio sucesorio de su padre, último de sus contactos con el ejercicio de la abogacía, vivía de rentas. Como solución, solía imaginar una conversación dominical, definitiva, con Isabel, que escucharía atentamente sus proposiciones.

2

El día, pues, había llegado.

Sentado en un banco, Gustavo trataba de formularlas. Sabía que el parque brillaba al sol, que marcaba la colorida tentación de los sweaters, el blanco de los femeninos pañuelos de cabeza, pero se resistía a mirar. Ya lo había abarcado todo de un experto vistazo y dado despacio los primeros pasos bajo los árboles, sintiendo, esta vez de verdad, cierta nostalgia. Detenido un instante, no había buscado ni bellotas ni ramitas. Ni siquiera lo había recor-

dado mientras pesaba la grave resolución de la jornada, preguntándose, una vez más, si realmente Isabel sería incompatible con sus paseos. En efecto, ¿cómo convencerse de que sus contemplaciones lo enervaban? En ellas no había nada físico, salvo, naturalmente, sus propias sensaciones, pero no las transmitía cuando miraba, sólo en el ánimo dejaba crecer fastuosas e irreales sus ondinas y bañistas, sin querer ofenderlas, ni siquiera en la imaginación. Pero los titubeos habían durado poco: una rápida marcha en dirección al Monumento de los Españoles había terminado en ese banco aislado, de acuerdo con sus propósitos iniciales.

Sin embargo, le costaba fijar un plan definitivo. Debería proponer esa tarde, por lo menos, uno o dos actos conducentes al altar, y se daba cuenta de que, si ahora seguía pensando, concluiría, como otras veces, que lo decisivo sería abandonar su equívoco refugio interior, estar francamente con Isabel, no sólo con algunas de sus imágenes, las más fatales. Además de tocar el piano, Isabel había ganado premios de natación, deporte que la había robustecido. Gustavo ya lo sabía, necesitaba audacia. Sólo un hecho oportuno y brusco, una acción vehemente, por ejemplo, rompería el equilibrio hacia afuera, en tanto que las meditaciones lo hundían en sí mismo, inútilmente. E Isabel pasaba por su interior, madura, cargada de hijos, hermosa, pero lejana. El día otoñal se templaba, sin alcanzar el ligero ardor que prometía, y el placer de quedarse al sol parecía una alusión desdichada a lo difícil del paso. Sin querer, Gustavo volvía a pensar en lo mismo: si al salir de su departamento, a media cuadra, lo había imaginado como un ejercicio tenaz, fortificante, ahora empezaba a encontrar injusto el esfuerzo. ¿Se habría equivocado al hacerlo en medio de la naturaleza? Más que la dificultad, lo apesadumbraba encontrar un esfuerzo en su decisión. Por otra parte, debido al domingo, había más gente que de costumbre, de modo que le convenía apurarse, antes de que el parque se llenara.

Quieto, los codos en las rodillas, permaneció un rato con la mirada baja. Sentía que cualquier cosa podría distraerlo. Una hormiga contorneaba laboriosamente la punta de un zapato; subía y bajaba por piedritas, y la madera que cargaba parecía un mástil. La siguió con los ojos. Poco más allá, desapareció bajo un piecito calzado de blanco. Junto a éste se detuvo otro, y, en el fondo, Gustavo se alegró, aliviado. Si no había otro remedio, se distraería. El niño ya avanzaba a pasitos hacia él, que le tendió las manos. ¿Por qué no olvidar su problema un momento? Así como había aparecido, el chico se iría. Era hermoso, con su carita sonriente rodeada de rulos, y Gustavo tocó con gusto los gordos bracitos, acarició los rulos color de miel, sueltos y abundantes. Palpó, oculta entre ellos, una cosa muy suave, una orejita, y le agradó tanto que la miró: era rosada, delicada. El chiquito, in-

teresado en su reloj pulsera, en su anillo con brillante, se dejaba tocar. Gustavo se distraía. Poco a poco, sus ideas derivaban hacia la misma preocupación. Volvía alrededor miradas irresolutas, sus manos se demoraban sobre la criatura, sin sentirla. Lúcidamente, su conciencia le indicaba el mejor camino. Sabía que era preferible alejar cuanto antes al niño, si bien no por la razón habitual; en sus juegos con las criaturas era prudente, evitaba buscarlas para no ser confundido, ni imaginariamente, con un corruptor de plaza. Aunque por otra causa, ésta era ahora la conducta aconsejable. Sin embargo, retenía al niño, como un rehén o una pista: el serafín anunciaba una probable madre.

Todavía jugaba con su reloj; había aflojado la pulsera. Gustavo se decidió. Sacó esa mano. Vio al chico alejarse, sacudido por sus pasitos, hacia la izquierda. Miró a la derecha. Allí, de un pozo de lados oblicuos, cubiertos de césped como el rectángulo del fondo, surgía un pedestal coronado por un jarrón de piedra; Gustavo lo conocía, por allí solían las señoras sentarse, mientras las criaturas, en sus juegos, subían y bajaban; en el parque, era uno de sus rincones predilectos. Trató de interesarse en el compacto ornamento; le resultaba forzado, pero no quería abandonar la resistencia; además, sólo eran las once y media. Al fin, oyendo por la izquierda voces femeninas, se acusó de esperarlas. Pero, ¿qué mal había en echar una sola y excepcional mirada?

Gustavo debía repetirse, después de mirar, una observación que con frecuencia se hacía en defensa propia: ¿buscaba algo monstruoso, fuera de lo natural? Ahora, por ejemplo, ¿qué había visto? Un ser normal, aunque, debía admitirlo, de detalles poco comunes. Podía recordar a la madre del hermoso niño de los rulos, sentada a pocos pasos, sobre el pasto. Incluso podía describir prolijamente su rojo pullover de lana, que caía suelto como una bolsa sobre la cintura. Resultaba llamativo, exuberante. Daba una fuerte impresión de amplitud, que los muslos confirmaban estirando la tela de la pollera, cuyo ruedo descubría las magníficas rodillas de estatua; la otra mujer, delgada, tapada hasta los tobillos por un saco azul marino, ofrecía poco a la vista, observó. Las oyó charlar; había notado que tejían; tal vez una de ellas esperara familia, se dijo. Consultó el reloj: no eran las doce menos veinticinco. Sin embargo, tenía la impresión de que había pasado mucho más tiempo. Gustavo miró de nuevo. Esta vez, intentó atribuir la atracción al contraste entre el rojo pullover y el pasto; indudablemente, había una causa óptica, pensó. El sol resplandecía en los hombros, en el busto de la señora, formaba una diadema, como un halo de oro, sobre su cabeza; por eso parecía una reina, se dijo Gustavo, y resolvió no mirarla más.

Cuando miró por tercera vez, el espectáculo lo tomó de sorpresa: con

cariñosa majestad, la señora sostenía el diminuto sexo del niño, que orinaba en el camino. Gustavo, conmovido, se preguntó si envidiaba al niño; después de todo, *homo puer robustus*, recordó, y sus pensamientos volaron inquietos a sus tiempos de estudiante. ¿Dónde había leído la célebre frase? Gustavo comprobó que no lograba ausentarse. Algo perturbaba el intento: un brillo, una luz. En realidad, no cesaba de mirar a la mujer. Involuntariamente, sus miradas terminaban en el fulgor plateado de las medias de nylon en las pantorrillas, sobre todo en las rodillas. Un poco separadas, sugerían una facilidad de acceso visual, acerca de la cual, comprobó, eran inútiles los cálculos, pero quizá no lo fuera, en cambio, ceder a la tentación de inclinarse, tocándose con discreción los cordones de un zapato. Gustavo vaciló. Al fin lo hizo. En un segundo, acechó una franja de la blanca carne del muslo, notó su forma de medialuna, e inmediatamente desvió la vista hacia el jarrón de piedra. Se sentía culpable: su cuerpo le advertía, en forma inequívoca, a dónde la excitación enviaba de golpe cálidas fuerzas. En oportunidades análogas, tan contadas que podía recordarlas, habíale bastado renunciar a las suposiciones, mirar obstinadamente al frente o al cielo, para detener el progreso. Esta vez no lo intentó; había sido súbito y, además, la mujer se movía constantemente, como provocándolo.

Ahora, mientras le mostraba un detalle del tejido a su amiga, el perfil de su cadera ofrecía la plenitud de la curva; después, encogida una pierna bajo la otra, la pollera descubría ésta por encima de la rodilla; al rato, arrodillada la señora, toda su ropa, de la cintura hacia abajo, parecía reventar.

Gustavo apretaba su dolor sobre el banco. Desplazó un poco esa pierna; la libertad, en vez de mitigarla, purificó su sensación. ¿Hasta cuándo soportaría? Le parecía que se formaba un triángulo de energía entre la señora, él y sus ojos, que no lograban desviarse. Echado atrás el cuerpo, la madre del niño, sentada, tomaba sol en la cara, y bajo la línea del pullover, que los senos alzaban, el vientre asomaba su ligera prominencia, menor hacia los costados y abajo, donde, vistos en escorzo, los muslos convergían, inmensos como olas, suaves; pequeños movimientos, de vez en cuando, subrayaban el éxtasis. Gustavo, quieto, tenía motivos urgentes para temer un desenlace inusitado. La vio cambiar de posición, dándole en lentos e insinuantes giros la espalda, espléndida y roja. Cerró los ojos. Agrandada por la ilusión, la figura carecía de límites propios, aceptaba los de su deseo, que los hinchaba. Gustavo sentía que su cabeza se iba hacia atrás. El deseo pugnaba por soltarse dentro de un área de placer impersonal, llegando a ésta a lo largo de un delgado hilo, doloroso y lúcido. Gustavo abrió los ojos. Eyaculaba. Era extraña la sensación de su cara, como anestesiada. Notó que no

veía nada con simplicidad. Observó un arco iris vagar del rojo al cielo, a la piedra, a los oscilantes pastos.

Cuando el almuerzo impuso en el panorama del parque una deserción de figuras, Gustavo, con cansancio, se levantó. Consideraba mal empezado el día. Le dolía la cabeza, necesitaba volver un momento a su casa. Al salir otra vez, bordeó los árboles y caminó lentamente hasta Plaza Italia. Deprimido, en su interior mecía aquella imagen, que, pese a todo, su retina conservaba abundante, colosal. Él quería reprochárselo, pero no acertaba con el objeto del reproche y sentía desconcierto, porque "depravado" y otras palabras que intentaba aplicarse no lo satisfacían, ya que no encontraba qué parte suya debían calificar.

Los domingos lo distraía, yendo en subte o "trolley" hasta el centro, pensar en el almuerzo. Empezaba a considerarse normal, igual a todos los hombres, al imaginarse, en la calle, detenido frente a la vidriera de un restaurante; ante él desfilarían entonces, sugeridas por la letra color lápiz de tinta, imágenes de los platos del día; mucha gente hacía eso de estudiar el menú desde la acera; a veces elegía cantinas, para mirar los jamones pendientes del techo. También pensaba en el cine. Siempre, aparte de leer los programas en el diario, paseaba ante algunas salas de Corrientes y Lavalle, en una lenta caminata selectiva, previa a la opción; ésta solía ser decidida por las fotos y afiches, que desencadenaban en su interior, como si las viera, supuestas escenas del film. Tal fantasía era una de las cosas que más le gustaban.

3

Ante el trolley, detenido en Retiro, la gente fluía, activada por el momentáneo permiso del semáforo, hacia la estación.

Gustavo se encontraba cómodo, recobrado el optimismo; vagamente, pensaba en el cine. Observó a una pareja que cruzaba Juncal. Corría haciendo señas hacia ese trolley, pero éste arrancó. Inmediatamente sonó un trabajoso ruido sobre el techo y una brusca frenada proyectó a Gustavo hacia adelante.

Después no atendió a la pareja, que aprovechaba para subir.

Estaba absorto en una imagen distinta, buscándola. Analizaba al mismo tiempo la imagen y su rara ansiedad de verla. Tal vez lo borroso de la impresión, por efecto del súbito balanceo, hubiera deformado su silueta. Ahora no podía encontrarla. Que se trataba de una mujer joven, detenida al pie del talud de la plaza San Martín en actitud de espera, Gustavo lo admitía con certeza, pero lo inquietaba un rasgo que, si bien le había parecido

notorio, no osaba aceptar sin más evidencias, pero, al mismo tiempo vacilaba en averiguar, temeroso de haberlo supuesto por obseso. Inmóvil el trolley, no aclaró la duda. Sólo al bordear lentamente la esquina de la plaza comprobó que no se había equivocado: la mujer estaba embarazada. Pero Gustavo quería aclarar otro aspecto más que se le había ocurrido. Abrió la ventanilla y se asomó. Vio los detalles de la pollera azul, la blusa blanca y el ligero saco tejido, y divisó el monedero marrón y el pañuelo que apretaba en la mano. La mujer parecía pobre. Su ropa no había sido preparada para ese estado. Por eso tenía un aire improvisado, precario; además estaba cansada de esperar. El trolley se iba, pero la silueta se mantenía en las pupilas de Gustavo, que, del rápido examen, salía estupefacto y apiadado. El caso de seducción y abandono lo conmovía dolorosamente y lo asombraba: ¿cómo podía un hombre alejarse de una mujer en ese estado? Gustavo avanzó aun más en sus conjeturas: ¿no era cruel condenarla a esa espera? Aparte de inútil, ¿no ponía en peligro su salud? Seguramente, la infeliz se sentiría, en su incertidumbre, bajo el signo de una desdicha harto visible. Las ideas de Gustavo siguieron este curso, impuesto por su agitada certeza. La esquina de Corrientes lo sorprendió y se apresuró a bajar.

Al principio consideró una suerte encontrar en seguida el restaurante. A pocos pasos, sobre la bajada misma, su menú lo llenó de apetecibles imágenes, como páginas ilustradas de un libro de cocina pasadas instantáneamente por su interior; Gustavo no entraba en el Jousten cada vez que su recorrido dominical empezaba allí. Cruzada la puerta, sin embargo, se opuso desganadas objeciones, se le ocurrieron suposiciones sobre la conveniencia de caminar unas cuadras para distraerse. No estaba contento, ni disfrutando de la habitual expectación íntima, pese a lo satisfactorio del menú: langostinos, y otras comidas que le interesaban no sólo por su gusto, sino por su material. Más bien, se halló impaciente en el ángulo de una mesa junto a la pared. Pese a que los clientes no abundaban, el mozo tardaba en atenderlo, le pareció. Se puso a repasar el menú sin ilusión, como si ya hubiera comido. Lo dejó de lado, chistó. Desde luego, su decisión estaba hecha; no volvería a Retiro para ver a la mujer embarazada. Pero cuando el mozo recibió el pedido y volvió, le pareció que lo atendía con una amabilidad falsa, irónica tal vez, irritante. Después, los langostinos, en la observación de cuyos tonos coralinos Gustavo solía entretenerse, revolviéndolos con el tenedor, pintándolos de mayonesa, se deslizaron insulsos; demasiado fríos, pensó. Al arroz con pollo, en cambio, le sobraba cocción; quedó desmenuzado y disperso, compartido entre la fuente y el plato; varios granos fueron recogidos pensativamente del mantel, uno por uno, mediante el tenedor. Gustavo pidió la cuenta junto con las castañas en almíbar, que tampoco terminó.

En Florida y Lavalle tropezó con un grupo de músicos; uno de ellos, que llevaba envuelto en una enorme funda un bombo, lo golpeó con éste, que emitió una nota gutural. El incidente, no muy a propósito para calmar sus nervios, lo hizo pasar de largo ante el cine Luxor y su película de tema bíblico. Por lo demás, prefería otra clase de cintas, de más intensa y rápida acción —guerra, el Oeste, policiales—, que evitaran secuencias solemnes y pomposas, las cuales le producían un malestar indefinible, y a veces veía películas científicas: "Cómo se nace y cómo se muere" lo contaba desde su juventud entre los más serios espectadores. Recorrió otra cuadra de Lavalle, sin obtener más que inconvincentes principios de interés. Cruzó Esmeralda; allí, imprevisible, lo esperaba la obsesión, pegada a la puerta de un cine. Había una fotografía de un andén, un tren de soldados y una mujer en actitud desolada. Según su costumbre, Gustavo pasó a otra foto: una esquina con un vendedor de globos, cuyo manojo, policromo y enorme, parecía rebalsar de la imagen rectangular, que en el ángulo superior derecho interrumpía el desborde inflado y multicolor, que ocupaba, como efecto más importante, casi toda la foto. Iba a seguir, pero un brillo rosado lo retuvo. Se quedó mirando. Rebosantes, los globos crecían como enormes mejillas y yemas por el cuadro, cubriéndolo con su colorida masa de goma llena de aire, ilusoria, sin referencias especiales. Y Gustavo los miraba, sin cansarse. Empezaba a apreciar la piel estirada, más lisa en los brillos, de los fríos globos; consideraba su propia distancia respecto de ese volumen palpable; notaba las intersecciones de sus círculos, como cálidas y abstractas nalgas. No porque se propusiera estimularse. Las imágenes perdían nitidez, dejaban una sola sensación de color compacta, vidriosa como un mareo, una suave enajenación, bajo cuyo malestar Gustavo empezaba a sentirse perdido. Igual que otras veces, pensó que todo estaba radicado en la vista; si desgraciadamente tenía un defecto en los ojos, ¿cómo evitar la condena? Entonces ésta traía la absolución y él, pese a sus turbios contratiempos, no era un "degenerado"; a veces Gustavo recordaba que, estudiante, había leído textos sobre el libre albedrío, y nada lo había convencido. Consultó el reloj: una y media, hora de decidirse por alguna película. Pero cruzó la calle y entró en el bar de la esquina; necesitaba un poco de alcohol para emprender lo que había resuelto. Su cara, tostada por el sol del parque, lo sorprendió en el espejo del bar; irradiaba un aire de salud que lo asombró, produciéndole, dentro del malestar, cierto optimismo; no era mal parecido, el tostado le sentaba. Pidió moscato y anís dobles, sorbió un largo trago de vino, volcó el anís en el vaso del moscato e ingirió en pocos tragos la bebida: ante la puerta del bar se desocupaba un taxímetro. Desde el automóvil, que lo llevó a Retiro, la vio. Aún esperaba, apoyadas las manos en el vien-

tre; cuántas veces las habría dejado caer con desaliento, pensó Gustavo. Detuvo cerca el taxi y bajó. Pasó dos veces junto a ella, observándole el cuerpo.

"Señora", le dijo. La ayudó a subir al taxi y la vio sonreír. Era más agradable. En seguida, preocupado, dio la espalda a la ventanilla, comprendiendo que sus reticencias con Isabel quedarían definitiva, pero equívocamente aclaradas si por una casualidad sus parientes lo veían; con esta mujer, tanta familiaridad tendría una sola explicación: paternidad clandestina; "monstruo", le diría Isabel, sin reparar en lo grueso del epíteto. Observó el pelo teñido de rubio, la línea demacrada de la mejilla; recordaba los ojos recelosos con que lo había mirado cuando la abordó. Evidentemente, no era el mismo que ella esperaba; pero después se había encogido de hombros, le pareció. Todo había sido fácil, y ahora Gustavo se abstenía de hablarle, para no repetirle "señora", porque se había dado cuenta de que era muy joven y empezaba a encontrar frágiles sus piernas, sobre las cuales emergía la curiosa burbuja, que no dejaba de mirar. Ser visto por los vecinos, provocar suposiciones que lo situaran fuera de los contextos más discretos de la expresión "caballero solo", que cierta vez había oído al portero aplicarle, fue otro temor que lo acosó. Tal vez obraba mal precipitándose a su casa; sin embargo, no se le ocurría una dirección distinta; por otra parte, esas direcciones suponían cierto propósito. Gustavo lo enfrentó de golpe, con azoramiento, cuando el taxi lo dejaba allí, con su presa.

4

La cama, abierta del otro lado, se extendió vacía al nivel de su vista. Le parecía haber oído en sueños cerrarse una puerta; no era la del dormitorio. Miró la habitación. De la silla había desaparecido el paquete de ropa cuidadosamente doblada por la mujer a medida que se desvestía. Tampoco vio el monedero marrón, dejado, tras alguna vacilación, sobre la mesa de luz. Había sido generoso darle el dinero sin discutir ni demostrar, ante el franco pedido, una sorpresa ofensiva; una buena acción, pensó. ¿Qué nombre había dicho? Ninguno. Sentada en la cama para desabrocharse las ligas, había vuelto la cara disgustada, en vez de contestar su pregunta, al verlo de pie al lado de ella, vestido, serio, mirándole el cuerpo. ¿Habría notado la dirección de los ojos? Poco importaba; el susurrado y fastidiado "¿viene?" de ella estaba lejos. Sin embargo, no había pasado tanto tiempo; que aún duraba la tarde del domingo, lo certificaba la tibieza que cubría el otro lado del lecho. Gustavo sacó la

mano de ahí, se sentó en la cama. Tuvo un escalofrío, leve, casi agradable. Endureció los músculos, pero el esfuerzo, en vez de hacerlo reaccionar, lo indujo a mirarse con curiosidad el cuerpo desnudo, el erecto vello del vientre y las piernas; él no experimentaba esa tensión, sino placidez. Del ropero tomó una salida de baño y se la puso, lentamente. Al caminar, sus pies se enredaron con el traje que, al desvestirse de prisa, había desparramado por el suelo, y observó con sorpresa, como si verdaderamente existiera, al imaginario hombre, deshecho por un accidente irreal, que figuraban tiradas en el piso esas prendas. Otras proyecciones visuales desfilaron rápida y maniáticamente por su interior, ligeras, sin molestarlo. Estuvo por recordar algo ante esa figura de tela negra, e hizo un esfuerzo mental. Ya se le ocurriría, pensó. Se sentía distraído, como feliz. Levantó el traje, lo dispuso sobre una silla. Rectificó, sobre la pared, la posición de un pequeño óleo que le gustaba mucho; representaba una campesina rosada y sonriente, sentada con un gran melón en el regazo. Caminó por el dormitorio; hacía tiempo que consideraba la posibilidad de efectuar ciertos cambios de muebles. Gustavo imaginaba un placar, cuya descripción había leído en el diario, cuando sonó el timbre, primero una vez, en seguida insistentemente. Sin embargo, la mujer no había olvidado allí nada, comprobó, nervioso. Pero por la mirilla supo que era Isabel y abrió con más alegría de verla que propósitos de lamentar el olvidado té dominical.

Apenas atendió a sus pedidos de explicaciones. Comprobar que se había precipitado a buscarlo, celosa y posesiva, le importaba más. Había dormido la siesta, respondió, fija la mirada en los tobillos, delgados en contraste con las pantorrillas, fuertes y torneadas; Isabel usaba una pollera nueva, cuyos grandes cuadros amarillos y negros se interrumpían, cortados por curvas, donde ceñían los muslos. Evasivamente, Gustavo amplió sus palabras: no se había sentido bien después del almuerzo.

—Pero Gustavo...

Imaginó los labios de Isabel. Anchos y modelados, se estiraban al abrirse y cerrarse, de acuerdo con su cuidadoso modo de articular las palabras, en el rostro grande y serio, que facilitaba las expresiones de tristeza. Se sintió harto: ¿hasta cuándo imaginaría figuras?

—¿Y el teléfono?

No había funcionado, contestó, después de un deliberado instante; también ella habría podido recurrir al teléfono...

Alzó la vista. Los ojos de Isabel se clavaban con desconfianza en el dormitorio. Ella misma avanzaba resueltamente. Gustavo la siguió, observando los dibujos de la tela. Le pasó un brazo por la cintura y cerró.

5

Los tíos demostraron esa noche un moderado asombro ante la rapidez con que Isabel y Gustavo organizaban su enlace. Incluso parecían personas distintas. En Isabel se notaba una veloz multitud de pensamientos que asomaban en sonrisas, en tanto que Gustavo se permitió algunos actos insólitos, que atribuyeron a cierta nerviosidad, que por lo demás consideraron natural; pequeños gestos personales, como todo el mundo tiene.

Con un papel celofán, que estiró y plegó, hizo una espiral. Después, apretándola cuidadosamente con dos dedos, la puso sobre la mesa, apretó un poco más los dedos y, de golpe, los abrió. A medida que, con la vivacidad de un resorte, el papel se desenrollaba, cada vez más rápido al soltarse el extremo comprimido, surgía allí un torbellino fugaz, platinado y brillante, que Gustavo, de codos sobre la mesa, observaba fijamente. Hizo esto dos o tres veces. Después se sumó a la conversación, que duró hasta las primeras horas del lunes.

LUIS JUSTO

CRÓNICAS

MICHEL DE GHELDERODE*

Abril 1898 - abril 1962.

A Jeanne de Ghelderode

Si hubo autor capaz de influir en Ghelderode más que cualquier otro, ha sido Edgar Allan Poe. Si hubo vida que haya prefigurado la suya, ha sido la de Poe, tal como la relata Baudelaire bajo la forma de prefacio a la traducción de los *Cuentos extraordinarios*. Baudelaire dedicó el conjunto de su trabajo a María Clemm: *"Debía este homenaje público a una madre cuya grandeza y bondad honran tanto al Mundo de las letras como las mejores creaciones de su hijo"*.

Asimismo, pongo el nombre de Jeanne de Ghelderode como encabezamiento de este testimonio.

Fue ella para él una compañera incomparable con cualquiera otra de las que conozco, a la vez esposa, amante, amiga, secretaria, ángel guardián, demonio bienhechor y sobre todo, ¡ay!, su enfermera. Sin ella, Ghelderode hubiera muerto ya hace mucho tiempo, de hambre. Y puntualizo: durante la guerra, en los años más sombríos de 1942-1943, acentuada por las privaciones, el asco y las inquietudes, el asma cardíaca que padecía el escritor tornóse amenazadora, con súbita brutalidad.

Gracias a su esposa, al restablecerse la paz, pudo asistir a la consagración universal de su talento. No conozco hogar en que hayan reinado más comprensión recíproca, más fidelidad en el sentido elevado de esta palabra —menos ridícula que conmovedora—, mayor abnegación, mayor devoción. Agobiada por la fatiga de los últimos días de agonía, la esposa se había quedado dormida, deshecha, mientras su hermano velaba al moribundo.

—*Jeanne, me muero* —dijo Ghelderode.

¡Cuánto la necesitaba!

Esta vez moría realmente, conservando hasta el fin una cruel lucidez. A menudo se creyó que había llegado la hora, pero siempre dominaba su mal y volvían el aliento y la vida. Pero esta vez no. Era un domingo de Pascua, la antevíspera de la fecha en que iba a cumplir sesenta y cuatro años. Por la mañana, viendo llegar a su criada, la señora Lambert —que describió en su fa-

* El novelista y dramaturgo belga autor de este trabajo era amigo íntimo de Ghelderode.

buloso cuento *El olor de pinotea* y que llamaba *Pecado mortal* (en recuerdo de Baudelaire) desde cuando era pelirroja—, le dijo:

—*Pecado mortal, ¿viene a amortajarme?...*

Lo hizo *Pecado mortal* aquella misma tarde.

La muerte lo había rozado con el dedo varias veces. Lo sabía. En los últimos años, dedicaba sus momentos de breve descanso a poner orden en sus cosas, a someterse a lo que llamaba sus "preocupaciones testimoniales". Su enfermedad duró exactamente veintisiete años. "Yo *golgoto*", escribía. Aseguran que los asmáticos son longevos. No puede decirse que no haya ofrecido resistencia. Su pecho soplaba como el fuelle en la forja ardiente; como animal asfixiado buscaba el aire, mientras el esfuerzo le cubría de transpiración la frente y el torso.

—*Te daré una inyección* —decía Jeanne.

Y ya se calmaba. La voz de su esposa tenía tal virtud. Ella le daba el pinchazo, el milésimo, un colador; y se producía el alivio, un poco de tranquilidad, la sonrisa —una sonrisa lamentable— y todo volvía a empezar, la respiración entrecortada, la sofocación, el pedido de auxilio:

—*Jeanne...*

—*¿Te parece?...*

Permanecía serena, hacía frente al mal, siempre con sangre fría, intentando ganar tiempo a la enfermedad, a la muerte; ganar vida. ¡Cuántas veces hemos pensado: "¡Ojalá no muera ella antes que él!". La amistad tiene su parte de egoísmo.

Jeanne, ¡cálmate! ¡Deja los papeles en sus cajas, deja esas cartas, esos textos inéditos, esos manuscritos, esos centenares de proyectos! Ghelderode no escribía para el presente sino para un siglo del mañana, un siglo de renacimiento en que ni siquiera creía. ¿Para qué escribía? ¡Vamos!, ya ordenarás eso más tarde. Duerme.

Porque Jeanne continúa, prosigue su sacrificio. Se niega a ser viuda para seguir siendo la esposa.

Ghelderode, antes de ser un funcionario —muy modesto—, luego de haber tenido diversos empleos de los cuales no vale la pena hablar, trabajaba en el tercer piso de la Casa Lebègue, en la Rue Neuve, de Bruselas (ese negocio ya no existe), como vendedor de mapamundis y esqueletos. Esqueletos artificiales, desde luego: ya eran sus accesorios. Pero los quería bien y consentía con dignidad el descuento habitual sobre aquellos huesos de *papier-maché* a los "señores sacerdotes" que iban a regatearlos para las clases de anatomía que se dictaban en colegios de provincias. Nos inclinábamos y veíamos en la vasta sala de la planta baja la multitud de la clientela vulgar, la de las madejas de hilo de atar y las barras de lacre.

Allí, encerrada en una jaula de vidrio, escribía a máquina una joven dotada de una cabellera admirable. Al sentir que la mirábamos, alzó la cabeza y nos hizo una mueca horrible, que la transformaba en gárgola: una gárgola no desprovista de encanto.

—*Esa es la mueca más fea de Bruselas* —me dijo Ghelderode—. *Voy a casarme con ella.* (Y para disculpar ese proyecto conformista.) *Me copiará a máquina mis manuscritos.*

Se casó con ella, y ella hizo lo previsto (Ghelderode tenía esa clase de

intuiciones geniales) y todo lo demás. Todo. Es increíble la existencia de subordinación, de renuncia, de servidumbre feliz a que puede llegarse por amor.

Esto es indudable: Ghelderode fue amado. Por una mujer, la suya. Y él la amó durante toda su vida. Ghelderode creyó siempre en la virtud del amor.

En varias oportunidades me han visitado estudiantes en letras, doctores, exegetas. Algunos llegaban de América, otros de Italia. Habían descubierto en Ghelderode un tema de tesis y buscaban lo insólito, el misterio. Eran seres excepcionalmente inteligentes, del tipo filosófico: chupadores de cerebros —cerebros ajenos—; desprovistos del menor don poético, es decir, creador, buscaban en el espíritu de los demás algún residuo en que pudieran hincar el diente. Somos dos o tres, en Bruselas, los que hemos recibido esa clase de visitas. Buscaban sobre todo la *rareza sexual*. Pues bien, héla aquí: Ghelderode fue un marido perfecto. Muy extraña rareza.

No menos extraño es que haya podido ser feliz. Es imperdonable: falta de seriedad por parte de un poeta maldito.

Cuando lo conocí pesaba cien kilos, era barrigón —la ropa le estallaba de salud— y lo que le gustaba era la risa, la carne de cerdo y sus *kermesses*, la cerveza a copa llena. Su maldición fue la enfermedad; y también esa forma del odio que persigue a los poetas. Cuando ambas surgieron, su teatro y sus cuentos ya estaban escritos.

Durante largos años, el matrimonio vivió en el aislamiento. Meses y meses sin visitas ni cartas. Llegó la gloria al cabo de treinta años de desconocimiento; llegaron los amigos. Una multitud, una procesión. Pero la enfermedad siguió en pie, dominante.

Ghelderode se puso en estado defensivo, cerró su alma como Jeanne cerraba la puerta —salvo para el médico— y para disimular, para protegerse de los falsos doctores y de los lisonjeadores tardíos, se envolvió en chorros de azufre y relámpagos diabólicos, en actitudes de oropel, y se rodeó de títeres de cera, que por otra parte quería mucho. ¿No ha escrito acaso para el teatro? De esa suerte mantenía a distancia a esos buscadores de aureola, a esos cortesanos de la gloria. Les arrojaba a las fauces un alimento pintoresco. Deslumbrados, en esa mezcla de lo mejor y de lo peor sólo veían el fuego pero no advertían la llama.

Esa llama, Ghelderode la mantenía latente, la protegía con ambas manos, Era su orgullo y su altivez. La guardaba con avaricia, como en *Magia roja* cuida su oro Hyerónimus, ese Hyerónimus que no es nada avaro, salvo en lo que se refiere a sus sueños. Y tenía razón: nada es más frágil que el aliento.

Descanse en paz. Su obra está realizada y ya no le pertenece. Lo demás es teatro.

Era buen esposo; era buen hijo.

Para darme un pésame me escribió el 1º de julio de 1961 una carta de la cual extracto lo siguiente:

"...*He vivido lo que te sucede y de lo cual uno jamás se repone, ese desgarramiento de un alma, el tránsito de mi madre que me fue anunciado singularmente, en un amanecer más cargado de misterio que cualquier otro. Entonces tuve un sentimiento atroz, el de verme abandonado y de encontrarme solo en este universo en que sé sin embargo que todo se encadena y nada*

termina. Entonces estalla (todas las lágrimas no son externas) la pena del viejo niño que se siente abandonado, y no ya en la habitación pueril de cuando esa madre era algo así como una deslumbrante belleza, una criatura solar de quien todo provenía, luz y calor, música y frases de encantamiento que ponían en fuga el miedo y atraían lo maravilloso, el cortejo de los sueños; mas este abandono se cumple en la congeladora realidad, una ventana abierta sobre la vastedad del mundo... ¿A dónde va el alma? No nos deja, somos nosotros quienes no la retenemos, por falta de amor. Mi madre atraviesa cada día mi soledad tan poblada, en que algunos se asombran de verme sonreír a veces, ¿a quién? ¿A qué ángeles, qué espíritus? Esto no es religión, pues no la tengo, salvo una herencia milenaria de los antepasados, esos poetas... Mi santa madre, pues la santidad —que es de todos y no solamente de quienes llevan sotana— constituye el signo de su caprichosa personalidad, lo que no muere; y a ella le debo mi sentido del arte, del relato, de la visión. Era una mística apasionada por los fantasmas, los Arieles, los diablos dulces y sonrientes, los ángeles llorosos... Así, cuando me llega un elogio literario, no es del todo para mí..."

.....

Me interrumpo después de esta transcripción. Una luna fría iluminaba la noche de este podrido mes de mayo. He abierto la ventana y un gran silencio, el silencio absoluto.

¿Para qué escribir, ese sufrimiento? Ghelderode decía: "es mi destino". Era romántico.

Su juventud fue cruzada por violentos amores. He aquí, para uso de los profesores, la lista de los autores que lo marcaron. Con la ayuda de mis recuerdos y de las notas que Ghelderode me entregó, voy a intentar establecer una jerarquía:

Ex aequo: 1º Georges Eekhoud quien, en 1917, dictaba de noche, en la escuela comunal de la Plaza Liedts, de Bruselas, cursos de historia literaria sobre el teatro isabelino, lo que orientó a Ghelderode hacia Marlowe y Shakespeare; 2º Charles de Coster y la leyenda de Ulenspiegel. De Coster vivía y murió en la Rue de l'Arbre Bénit, donde nació Ghelderode; lo llevó al reinado de Carlos V, a los españoles y su teatro, a sus soldados, los inquisidores, los monjes, el Escorial; 3º Edgar Poe, que motivó la primera manifestación pública de Ghelderode (en el teatro La Bonbonnière, Rue de Fossé-aux-Loups, hoy desaparecido), en 1918, año del nacimiento de nuestra amistad: dio una conferencia sobre el poeta norteamericano, seguida por la representación de su primera obra teatral, *La muerte mira por la ventana*, en un acto, juvenil y violento.

Sin embargo, Maeterlinck y sus misterios, Van Leerberghe y sus *Husmeadores*, Max Elskamp y sus *Canciones* fueron sus dioses.

Vienen después: el teatro de Goethe (se asombraba Ghelderode de que nadie hubiera descubierto esa influencia. ¿Ha sido tan determinante como lo creía?); Baudelaire y, sobre todo, por su crueldad, los *Poemas en prosa*; Villiers de l'Isle-Adam, los románticos alemanes (de donde procede su admiración por André Pieyre de Mandiargues, a quien calificaba "muy grande pequeño maestro". Pronunciaba a menudo los nombres de Strindberg (*El sueño*), de Wedekind, de Andreiev, de Ibsen, de Saint-Georges de Bouhélier (*El car-*

naval de los niños y la *Tragedia del Nuevo Cristo*). Así queda pago el impuesto a César.

Pero el influjo capital viene de Jesús y los Evangelios. Ghelderode estudió en el colegio Saint-Louis, de Bruselas. Creo que, allí, no todo fue perfecto para él. Lo cierto es que desertó la Iglesia católica. En cuanto a la fe, es cosa suya. Se casó y fue sepultado civilmente. Escribía: *"Temo a Dios relativamente y al Diablo considerablemente"*. ¿Se ha vengado —y de qué, lo ignoro— apestando sus obras con incongruencias de monjes lúbricos? Perdonémosle esas puerilidades a veces fastidiosas. Pero a Jesús lo amaba. Nada más conmovedor que la figura de Cristo atravesando el drama de *Barrabás* sin pronunciar una palabra —lo contrario hubiera sido una falta de gusto—, como si Ghelderode hubiera querido ofrecerle como homenaje el silencio, ese silencio en que él mismo concluyó por refugiarse. ¡Y esa *Pasión* que representan los títeres de Toone* para Pascua, para esa época en que Ghelderode nació y ha muerto! No sé si su texto se ha publicado. Pero no hay en la obra de Ghelderode nada más emocionante que ese drama popular desprovisto de toda retórica, en que el fervor reemplaza al efecto.

Influyeron en él, igualmente, la pintura expresionista flamenca, de la cual tomó la exageración del gesto, Bruegel y Bosch —como se ha dicho tantas veces—; y este influjo, totalmente exterior, creador de *tics*, no siempre ha sido feliz, aunque subyugue al ignorante. Benéfico fue, en cambio, el de los expresionistas contemporáneos, a cuyo frente podemos colocar a James Ensor. Por una especie de asociación externa, sus personajes y su máscaras han invadido el teatro de Ghelderode, pero esto ha ocurrido de un modo que, para mí, queda como un añadido sobrepuesto a la obra. No hay cosa más parecida a un aguafuerte de Ensor que una página manuscrita de Ghelderode, aunque su grafismo (usaba una pluma *Balón*, aguda y flexible) es más suelto y más carnoso que el del pintor. Bien lo ha comprendido la municipalidad de Ostende** cuando ofreció a Ghelderode una sepultura en el pequeño cementerio frente al mar, donde los restos de Ensor descansan en la suave arena. Ghelderode hubiera aceptado, según creo; pero Jeanne, fiel a un deseo, lo llevó al cementerio de Laeken, que le gustaba por sus estatuas y también porque allí está la sepultura de la Malibrán, que encantaba al poeta. Además, él quería escapar de su barrio, que no le era grato. ¿Por qué? ¡Bah! La muerte es un vasto apaciguamiento.

En 1932, James Ensor dedicó a Ghelderode una página demasiado verbosa que concluía con una profecía: *"Yo soy. Nosotros somos. Usted es"*. Hubieran podido dormir uno al lado del otro, máscaras pareadas.

Conviene, en medio del desorden de estos apuntes, señalar con fuerza una parte de su obra que consideraba capital: la del cuentista. El cuento era para él la forma eminente del arte literario. Lo ponía por encima del teatro, por encima del poema, demasiado esclavizado por el metro para su temperamento independiente. A mi entender, descubriremos la obra más bella de Ghelderode en un volumen de cuentos, *Sortilegios*, publicado hace veinte años y reeditado

* Célebre y tradicional teatro de títeres flamenco. (*T.*)

** Ostende era la ciudad natal de James Ensor y aquella en que más años vivió y trabajó. (*T.*)

hace pocas semanas —última alegría del autor— en la colección Marabout, bajo forma de libro de bolsillo.

En su prefacio a las obras de Poe, Baudelaire (es preciso volver a él) decía: *"¡Existen, pues, almas cuya vocación es el altar, sagrados, por así decir, y que deben marchar a la muerte y a la gloria a través de un permanente autosacrificio?... En vano se defienden, toman todas las precauciones, perfeccionan la prudencia. Clausuremos todos los accesos, demos doble vuelta a la llave de la puerta, calafateemos las ventanas. ¡Oh!, hemos olvidado el ojo de la cerradura; el Diablo ha entrado ya.*

Leur chien même les mord et leur donne la rage.
Un ami jurera qu'ils ont trahi le roi.*

Ghelderode estaba señalado. Se sabía débil para lo que llamamos la vida, vencido de antemano en todo cotejo, incapaz de trepar atropellando. El tumulto de su corazón arrojaba sombras de eclipse sobre sus cualidades intelectuales.

Pero estaba en él esa llama de que hablé, ese aliento, esa altivez que jamás lo abandonó, ni siquiera en las horas infernales, y que siempre le permitió creer en su genio. Amaba el arte de un modo instintivo, sanguíneo, visceral. Era un poeta en estado puro, con todo lo que esa condición —o esa maldición— entraña: la trascendencia de la intuición, las afinidades sensibles, las síntesis fulgurantes, las premoniciones. Olía en los seres humanos lo esencial: la facultad creadora. Todo creador era bienvenido para él, su obra le importaba menos, pero lo amaba con generosidad, en lo mejor y lo peor; era un hermano. ¡A tantos dio su patrocinio! Pero él tenía sus dioses y cuando surgía la calidad, ya no se equivocaba: el ojo echaba un destello —algo así como la caída de un rayo— y Ghelderode se refugiaba, cargado de botín, en su silencio benéfico, en sus dominios: hacía una guiñada.

Sí, estaba señalado. Desde la primera juventud resolvió que sería escritor y sometió su vida a esa decisión. El género permanecía indeterminado, el porvenir era vasto, la poesía era reina para siempre. A esta dama, a esta inmortal, le sacrificó todo: era su dama. Y fue el poeta. Si cae alguna vez en una suerte de demagogia (podría escribirse un ensayo sobre *Ghelderode demagogo*) porque atribuía al exceso una potencia hecha de palabras y situaciones extremadas que consideraba seductoras —aunque no quería seducir sino que, muy al contrario, encontraba singular placer en desagradar, para que su dama fuera amada por añadidura, *"plus ultra"*— siempre se salvó por la poesía, por el corazón henchido. Si es torrencial, agua de nieve o de hielo, cristalino o barroso, el torrente siempre corre de las cumbres, del *habitat* de los mitos.

Escribió lo esencial de su obra en felicidad. Tenía una salud de hierro, gustaba pisar la tierra fecunda. Ghelderode es un apellido adquirido (legalmente, por cierto) por él; pero los nombres de sus antepasados son nombres campesinos, *Martens* o *Van Bassevelde*, que significa "oriundo de las tierras bajas", las de los *polders*, entre el Escalda y la pequeña ciudad de Eecloo. Era un flamenco absorbido por la lengua francesa, como ocurrió con Maeterlinck y

* Su propio perro los muerde y les comunica la rabia. Un amigo jurará que traicionaron al rey.

Verhaeren, revelado por primera vez (paradoja muy belga) en traducción flamenca por el *Vlaamse Volkstoneel* (Teatro Popular Flamenco) del gran Johan de Meester. Quien no haya asistido a la representación por ese elenco y en lengua flamenca de las *Imágenes de la Vida de San Francisco de Asís,* siempre comprenderá mal a Ghelderode. Pero otros vendrán.

No es un flamenco seráfico, como los *Angeles cantores* de Van Eyck, a pesar de su amor por los ángeles, sino un flamenco vestido de terciopelo, como los golfos preferidos de Georges Eeckhoud, su maestro, el de la risa sólida. Trabajaba en su desván, en el palacio comunal de Schaerbeek —un suburbio de Bruselas— donde, funcionario de cuarta categoría, conservaba los archivos de los "asuntos concluidos". Desde esa sinecura dominante veía los techos de la ciudad. Le gustaban los diablos cojuelos. Allí escribió todo su teatro. Si se rompía el vidrio de un tragaluz, recogía el agua de lluvia en un tacho de hoja de lata antes que correr el peligro de que lo importunasen; los asuntos seguían estando concluidos. Jeanne tecleaba incansablemente en su vieja Remington. Y vengan risas, comilonas, bebida y demás. La vela, partida en dos, ardía por los cuatro extremos. Pero la dama poética velaba y siempre lo conducía de la mano.

Luego, insidiosamente, el asma, el precio, la lucha desesperada, ese espantoso *crescendo,* durante veintisiete años, con Jeanne a su lado. Una atrocidad de extravío. Si se producía un momento de desahogo, escribía *María la Miserable,* prima de San Francisco.

No sé por qué se persigue tanto a los poetas. Sobre todo en las oficinas. ¡También ellos tienen que comer! No se desea su muerte, no, pero se los hace objeto de burlas, o bien se los teme —a Ghelderode le temían mucho; se cuidaban de no ofrecer el flanco a la punta de su pluma; sus invectivas eran mortíferas—. Los poetas son insólitos, poseen riquezas inaccesibles; la gente los encuentra raros cuando con toda sencillez beben en las fuentes cuyo rumor, ¿no es cierto?, adormece a los niños. No los quieren, tienen que vengarse, pero ¿de qué, Dios mío? Ghelderode me dijo un día: "*Es porque ellas* (las oficinas) *temen que ellos* (los poetas) *utilicen su papel*". Tenía razón; era una imagen.

Esta animosidad subyacente se transformó en persecución en el momento en que la enfermedad lo derribó definitivamente. Desde 1942 hasta su muerte —la mitad de una vida consciente— vivió un lamentable martirio: esta es la palabra conveniente, y también conviene no insistir. Un martirio iluminado por la súbita consagración de su obra.

El éxito, el incienso no lo embriagaron: *era previsible;* se hacía justicia. También veía Ghelderode la vanidad del triunfo. Sabía que su arte sólo era apreciado por sus singularidades externas: el insólito folklore flamenco había conquistado a París. Bueno. Pero sabíamos que faltaba el descubrimiento —ya se hará— de las extrañas y muy particulares entrevisiones instintivas que se ocultan en los meandros rocallosos de sus musculosas frases. La autenticidad de Ghelderode, por lo que yo sé, no ha sido alcanzada hasta hoy por ningún director escénico. Y esto no es peyorativo: gracias sean dadas, mil gracias a esos audaces inventores. Pero llegará el día en que nazcan las verdaderas lágrimas

Su maestro Edgar Poe partió del razonamiento matemático, tal como otros —Frans Hellens— partieron de lo real para alcanzar lo fantástico. Ghelderode se izó desde el principio hasta lo irreal, lo fantástico, para terminar reuniéndose

—no sin pena ni muecas ni chirridos— con la realidad, aunque ésta siguió siendo la del poeta, reservada. En su madurez llegó inclusive a reunirse consigo mismo, y entonces lo extraño se transformó en una sencillez encantadora y familiar, sólo turbada por el eco y el reflejo de las exageraciones y las actitudes pretéritas que constituían la defensa opuesta por él a los imbéciles.

No fue un poeta maldito, aunque le pese a la leyenda; fue maldecido por la vida y salvado de lo peor —mas no, desgraciadamente, de la muerte— por su esposa.

Lo vi muerto. No podía creerlo. ¿No era una *pose* suprema? Y le decía: "Soy yo, yo..." Pero estaba muerto y helado, sin sosiego, como si ante sus ojos mal cerrados conservara, a cuarenta años de distancia, la visión odiosa de esa máscara espesa que había colgado en la pared de su buharda de soltero y que había bautizado LA OPINIÓN PÚBLICA. Con el cuerpo lacerado por el exceso de remedios ya inútiles, parecía ese Cristo verdoso y perforado por una multitud de espinas que pintó Grünewald y puede verse en Colmar.

Sólo reposaban en paz sus manos de aristócrata.

Concluiré como quien presta testimonio, y que Dios me ampare.

Nunca ha solicitado ni transigido Ghelderode. Lo que le fue dado —en el plano nacional, algunos éxitos, alguna honra, algún auxilio, sobre todo la indiferencia y el desprecio; en el plano internacional, la gloria— le fue dado sin intervención suya. Si la vida le prodigó todo lo agrio, la poesía siempre lo colmó con sus sonrisas. Poeta fue y poeta murió en el orgullo que entraña ese estado de eminente dignidad, salvado por ese estado, fuera de alcance. Mucho, pero mucho me reconforta haber visto que gente que él tenía el derecho de despreciar lo hostigó en su gloria hasta el punto de acompañar su féretro. Esa farsa, ya no la escribirá.

Escuchemos algunas de sus últimas palabras, escritas el 1º de febrero de 1962, pocos días antes de su muerte:

Me alegro de leerte; no puedo contestarte como lo quisiera mi corazón de amigo, atento, consagrado al sueño por su enfermedad. ¡Sí, inmovilidad y silencio son mis remedios! Un invierno cruel, con la esperanza de llegar a Pascua, peregrino que ya no cree en la santidad del Sepulcro. Pero es preciso... y la vida, ¡la vida es maravillosa, dígase lo que se diga!..."

Fue *su* vida la maravillosa. Justifica la condición humana.

PAUL ALOÏSE DE BOCK

(Traducción de Julio E. Payró.)

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUEOLOGÍA, HISTORIA, ENSAYO

LAURETTE SÉJOURNÉ: *Un palacio en la ciudad de los dioses.*

Traducción de Armando Orfila Reynal.
(Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Teotihuacán,* México, 1959.)

La bibliografía arqueológica mexicana, excepcionalmente rica en el conjunto americano, se acrecienta y embellece ahora con la excelente monografía en que Laurette Séjourné da a conocer los resultados de sus excavaciones en Teotihuacán, realizadas entre los años de 1955 y 1958. La autora, conocida ya por su trabajo *Pensamiento y religión en el México antiguo,* ha sido en verdad afortunada en esta exploración arqueológica del lugar denominado Zacuala, situado a más o menos dos kilómetros al suroeste de la Pirámide del Sol, ya que los trabajos pusieron al descubierto las ruinas de un palacio que cubrían más de 4.000 m². No suponga el lector que la palabra *palacio* está significando grandes estructuras arquitectónicas intactas, como las que describen y vieron Cortés, Bernal Díaz o el Conquistador Anónimo en la ciudad de México, todavía viva e indígena. Suponga los palacios arrasados por el tiempo, cubiertos por tierra de labor, roturada una y otra vez por el arado. Campos cubiertos de nopales o sembrados de frijoles, que hacen decir a la autora, ya advertida por otros hallazgos: "Es fácil, por ello comprender la fascinación que ejercen esos grises campos de labor que encierran el universo deslumbrante de Quetzalcóatl; esas extensiones opacas en las que el investigador percibe el centelleo interior." El trabajo, paciente y fervoroso, permitió poner al descubierto, en tareas de años, la planta de este palacio, siguiendo el trazado de los muros destruidos y de una altura no mayor de un metro, en el mejor de los casos. Una sucesión de patios, galerías, salones, pórticos y la amplia plataforma de un templo componiendo una planta asimétrica, irregular. "Esto hace que el plan de la casa escape a la monotonía de las formas para desarrollarse con una libertad perfecta. Por otra parte, escalones, pilastras y columnas generosamente distribuidos ayudan a crear esa armonía dinámica que singulariza la arquitectura de Zacuala."

La autora describe minuciosamente aquella serie de recintos con piso de estuco blanco, pero es en las pinturas al fresco que cubren aquellos muros mutilados donde ahondará con ahinco su afán de interpretar, de comprender todos aquellos dibujos policromados, de integrar todas aquellas imágenes que explica y descifra con erudición, con el pensamiento trascendente de una vieja religión extinguida. Si el lector no está avisado del sentido simbólico de esos colores que han superado el daño del tiempo, de cada uno de esos rasgos barrocos que recargan cada una de esas figuras donde no hay trazo dejado al azar, podrá creer que todas esas disquisiciones no son más que el afán vehemente por comprender lo incomprensible y ya evadido de la razón humana. Pero las referencias arqueológicas, el argumento de los viejos cantares, de los códices y las tradiciones recogidas por los cronistas, van desatando empeñosamente este nudo apre-

tado por el tiempo, dando un sentido armonioso a cosas y figuras. Así es como por este lento y sabio camino se llega a identificar cada una de las figuras de los dioses y a determinar que el Palacio de Zacuala se corresponde con el que se elevaba en el área del Templo Mayor de México, donde se veneraba la imagen de Yacatecutli, dios de los mercaderes —esos místicos pochtecas—, vinculado a su vez, íntimamente, con Tláloc y Quetzalcóatl, el dios teotihuacano por excelencia, el rey tolteca civilizador del Anahuac.

Después de analizadas las estructuras arquitectónicas y las pinturas, espléndidamente conservadas a pesar de las muy desfavorables condiciones del lugar, Laurette Séjourné estudia sistemáticamente los ricos materiales arqueológicos extraídos de las sepulturas halladas debajo de los pisos de estuco o en los pozos estratigráficos que se excavaron. Al considerar los 222.130 trozos de cerámica, tiestos o tepalcates, que son clasificados sistemáticamente, sale al paso del lector, que al leer la cifra no puede dejar de pensar en el tedio tabulador, y escribe, como recuperando el tono que la arqueología sistemática le veda: "Que estas cifras no despierten la piedad de los colegas ni la ironía de los humanistas: brillantes o descoloridos, esos fragmentos portadores de signos son fascinantes, como vestigios de un poema antiguo que nos esforzáramos por reconstruir. Son ellos, al fin de la segunda temporada de exploraciones, los que revelaron el rostro austero y barbado del Señor Quetzalcóatl, rey de los toltecas, en un vestigio de vaso de cuatro por seis centímetros que constituye el descubrimiento más valioso y conmovedor de todos."

Las conclusiones de este trabajo son particularmente ricas en el orden religioso y con más amplitud en el cultural. Zacuala, exponente del Teotihuacán clásico contiene con pureza los elementos de la cultura nahuatl, de la que los aztecas de México fueron su último esplendor. Teotihuacán, la ciudad de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, el rey de los toltecas con barba entrecana, es el centro —por ahora más puro y antiguo— de esa cultura que ha irradiado, desde los comienzos de nuestra era, por toda Mesoamérica, influyendo incluso sobre el área maya. En los vasos y en los frescos de Zacuala están ya documentadas las figuras de los dioses aztecas, sus hechos y atributos, sus tradiciones. El parentesco entre Teotihuacán y México Tenochtitlán, a través de los siglos, no puede ser más íntimo ni más directo.

Aunque es ésta una obra sobre un yacimiento arqueológico, inventario y la exposición sistemática de todos los materiales extraídos, la autora parece haber quebrado las severas pautas de la exposición científica. Esta arqueología que nos comunica que algo más que la descripción de una colección de objetos, es su propia reacción poética ante lo que surge de la tierra superando y derrotando al tiempo, es lo que con pasión y a veces con vehemencia, desentraña de esas figuras —no siempre hermosas— de los dioses, de los colores, de las tocas, afanosa por reconstruir, por imaginar y hacer coherente el pensamiento que inspiró todos esos restos. Por momentos son las manos temblorosas del poeta exhumando las máscaras de los Atridas. Hay entusiasmo y pasión en esta tarea, una militancia indigenista que con toda claridad se individualiza en las páginas iniciales. Algunos encarecimientos, en términos absolutos, pueden ser el riesgo de estos sentimientos, que inspiran, como en este caso, obra fecunda.

El libro está magnífica y generosamente ilustrado con dibujos de Abel Mendoza H. Los relevamientos son del arquitecto Ricardo Rivas. Notamos la

ausencia, en las páginas de grabados, de la indicación de la escala. Por otra parte, muchos de los grabados lineales pudieron reducirse, sin perder valor documental, ganando así algunas páginas una mejor presentación. El original francés de esta obra ha sido traducido al castellano, correctamente, por Armando Orfila Reynal.

ALBERTO M. SALAS

LEWIS HANKE: *América latina.*

Traducción de Amando Lázaro Ros.
(Aguilar, *México, 1961.*)

Lewis Hanke de quien conocíamos su obra *La lucha española por la justicia en la conquista de América* —un interesante aporte para la destrucción de la leyenda negra— publicó en 1960 este libro que, aunque está al alcance del lector corriente, fue especialmente premeditado para estudiantes que cursan relaciones internacionales, historia diplomática de los EE. UU. e historia moderna de América latina.

Hanke es hombre de pocas, sobrias y rotundas palabras. Está dispuesto a reconocer los errores de los EE. UU. y atender, dentro del marco de la democracia, el tremendo problema de América latina. En particular, es llamativa la energía con que introduce en algunos problemas. La miseria, la honda tristeza y el abandono del Caribe (Cuba, Santo Domingo, Haití, etc.) nos dan en el rostro cuando dice: "El desarrollo de medios de transporte baratos, el descubrimiento del eficaz insecticida DDT y el rápido establecimiento de facilidades turísticas han convertido al Caribe en una de las zonas preferidas de América para su distracción o entretenimiento." Es un método literario "ad absurdum": el historiador de los datos superficiales muestra en minuciosa y exacta enumeración las causas del superficial amor al Caribe; el historiador más profundo muestra que este amor es absurdo porque está dirigido a lo que el Caribe no es. Después vemos que esto es justamente lo que importa y siempre se olvida; por último reconocemos que lo absurdo es lo real. Es una técnica literaria, como también lo es el arriesgado —y para un estadounidense, doloroso— procedimiento de mostrar la ciudad de México desde la colina de Chapultepec en dos instantes dramáticos: cuando llegó Cortés en 1521 y cuando la tomó por asalto el general Winfield Scott, al término de la guerra entre México y EE. UU.

No resulta fácil hallar en la abundante bibliografía de EE. UU. sobre Latinoamérica un libro tan bien informado, tan justiciero y tan recio. Difícilmente un escritor de esta parte del mundo diría con más énfasis esto, por ejemplo: "Los latinoamericanos no se sienten ya dominados por su antiguo y extendido respeto a la cultura europea; están aprendiendo a hablar en inglés, pero esto no implica necesariamente afición alguna hacia los Estados Unidos. Son una generación dura, a la que no resultará fácil dirigir; no los moverá una simple

filosofía de la ganancia y con ellos será cosa perdida la propaganda color de rosa."

La conducta que Hanke recomienda hacia los americanos del sur de Texas no es novedosa. Se advierte que el panorama de América central le resulta más confuso y lo mueve más al pesimismo que el de América del Sur en la que Brasil pareciera ser para él la nación mejor preparada para dar un salto hacia el porvenir. En resumen Hanke dice que revoluciones, golpes de Estado, dictadores, ha habido y todavía va a seguir habiendo. El factor nuevo, para él, es lo que llama "el reajuste de las fuerzas tradicionales", es decir, un ejército que no es sólo una fuerza militar, unido a una Iglesia Católica que no apoya ciegamente a los dictadores y, como paisaje de fondo, el crecimiento de las clases medias como fuerza política. Sólo una página y media, de las quinientas, que componen el libro, se refiere al problema del comunismo. Su posición ante él queda reflejada en las palabras del embajador John M. Cabot: "No hay nada más peligroso... que dejar que los comunistas se apoderen de la reforma social con sus consignas fraudulentas."

Como excepción en este género de libros hay que destacar que la mitad de éste contiene una antología de textos sobre América latina en general y de cada país en detalle que revela el vasto saber de Hanke y su agudo sentido selectivo.

EZEQUIEL DE OLASO

JULES VUILLEMIN: *El ser y el trabajo.*

Traducción de León Rozitchner.
(Eudeba, *Buenos Aires, 1961.*)

La ontología ha llegado a ocupar un lugar preponderante en el quehacer filosófico de nuestro siglo. Toda la obra de Heidegger no es más que una introducción a la ontología, un replanteo del "olvidado" problema del ser. Pero preguntar qué es el ser implica necesariamente preguntar qué es la metafísica, la ciencia del ser. La razón reflexiva se debate angustiosamente en esta *aporía,* conciente de que —como enseñara N. Hartmann— los problemas auténticos siempre conservan en el fondo un residuo irreductible e insoluble. Jules Vuillemin, en *El ser y el trabajo,* se desentiende de esta problematicidad que envuelve al binomio ser-metafísica desde Parménides hasta Heidegger. Si la problematicidad es índice de metafisicidad, el ser deja de ser problemático-metafísico cuando Vuillemin declara que "no solamente la psicología y la sociología pertenecen a las ciencias del ser, sino que poseen también sobre las otras ciencias la ventaja peligrosa y espléndida de tener como objeto la génesis ontológica misma" (página 248). Si en el párrafo citado reemplazamos la palabra "ser" por "hombre", su sentido sería aproximadamente inteligible (no obstante la oscuridad poética de una "ventaja espléndida y peligrosa", y la oscuridad metafísica de lo que el autor quiere significar con "génesis ontológica"). En efecto, este libro trata del hombre y del trabajo. Las premisas metodológicas de Vuillemin pretenden

ser "científicas" en cuanto el autor recurre a la psicología y la sociología y en cuanto suele manifestar claro desprecio por "delirios metafísicos" que se hallan en ciertos pensadores; para combatir tales excesos del pensamiento, Vuillemin se deja arrastrar por sus propias potencias delirantes-metafísicas. Ésta es la paradoja fundamental de *El ser y el trabajo*. La tesis central del libro consiste en la afirmación de que "la enfermedad en general no es otra que la reflexión, la conciencia replegada sobre sí misma, esta vida interior..." (pág. 238). El trabajo es el polo antinómico de la reflexión, cargado, frente a la negatividad de ésta, de valor positivo. "Trabajar es pensar, pero reflexionar es, en el sentido que hemos dado a la palabra, soñar que pensamos" (pág. 249). Como la citada son aproximadamente todas las definiciones del concepto "trabajo": equívocas cuando no completamente desprovistas de sentido: "El trabajo es la negatividad de la necesidad" (pág. 113); "El trabajo es la verdad del idealismo y del materialismo, es el hombre en el comienzo de la materia y es la conciencia emergiendo del vacío hacia la plenitud y la alegría" (pág. 30). Difícil resulta extraer una noción de qué entiende el autor por "trabajo". Ora es sinónimo de "acción", ora de "cultura", o de "obra" o de lo que "trabajo" significa para el sentido común. Sólo esto sabemos: trabajo *no es* reflexión, *no es* vida interior, *no es* la conciencia replegada sobre sí misma, en fin, *no es* enfermedad.

El horizonte espiritual del libro alcanza un mínimo esclarecimiento a medida que el autor exterioriza su "posición" ideologista-marxista. Por otra parte, es evidente que todos los esfuerzos de Vuillemin se dedicarán a demostrar que las suyas son *ideas* mientras que las de las diferente corrientes psicologistas, sociologistas, historicistas, filosofistas son *ideologías*. Todo el libro consiste prácticamente en disolutas y confusas polémicas con estas corrientes de pensamiento. Polémicas y no diálogos; luchas por el absolutismo de la verdad. Además, se sustituye un teísmo por otro: se mata a Dios y en su lugar, vacante ya, se entroniza al "Gran Ser" (sic., pág. 87), al "Nosotros", a la "Revolución". Se trata, a la postre, de un simple cambio de mayúsculas.

Claridad y distinción son las cualidades relevantes de la verdad, según Descartes. Vuillemin recurre a menudo al "cogito" cartesiano, empero hace todo lo posible para alejarse de la claridad y la distinción. Huyendo de la reflexión, recae en especulaciones arbitrarias y patetismos seudolíricos.

Si intentáramos aplicar la máxima de Plinio de que algo bueno siempre habrá de encontrarse en todo libro por malo que sea, en el caso de *El ser y el trabajo* lo bueno se localizaría en algunos aciertos críticos en las polémicas sostenidas con diversos pensadores y doctrinas. Porque eso sí es innegable: Vuillemin denota poseer un amplio —y a ratos profundo— conocimiento bibliográfico de los temas que trata.

El ser y el trabajo representa la antítesis de sí mismo, de la propia tesis que sustenta. Es la reflexión que intenta anular a la reflexión. Quizá éste sea el destino de todo absolutismo, el de conducir a su autor o sostenedor a la dramática situación del "Eautontimorúmenos", el vengador de sí mismo.

JAIME BARYLKO

BIOGRAFÍA, LITERATURA

GERMÁN GARCÍA: *Roberto J. Payró, testimonio de una vida y realidad de una literatura.*

(Nova, *Buenos Aires, 1961.*)

En esta excelente obra Germán García señala que, aunque no difundida como se merece, la obra de Payró "se analiza, se comenta e investiga en la prensa y en la cátedra" (210). El libro muestra que este empeño, con lo importante que pueda presumirse, tampoco rinde el honor merecido a esa obra y a su autor, se distrae en pretextos de detalle, nada desdeñables en sí, quizás, pero en definitiva de importancia secundaria dentro de un contexto general, que otorga a la obra y a la personalidad de Payró un relieve muy significativo en el panorama de la historia de la literatura y la cultura argentina.

En el vasto perímetro bien lúcidamente perfilado en el libro de García, se entrevén problemas y dramas de vocación, de conciencia, de ideales, de compromisos, que corresponden a un espíritu de excepción por la aptitud literaria, el vigor temperamental y la sensibilidad social; que supo mantenerse incólume en medio del torbellino modernista que envolvía a todos, "confundiendo" a los mejores; que profesó un socialismo muy suyo, más hecho de criolla simpatía popular que de dogmas ideológicos; que un buen día, porque sí, o sin que se haya aclarado hasta hoy de veras por qué, acaso por una argentinísima gana de mandarse mudar, resuelve trasladarse a Europa y permanece allá, pese a la guerra y en el peor lugar para soportarla, sin aprovecharse patrióticamente de la coyuntura para regresar a su país, y durante esa dura ausencia concibe, y realiza, siquiera en parte, sus obras de mayor trasfondo nacional y patriótico, por así decir.

"Nació —dice García— predestinado a ser testigo de su época" (151). "Penetró profundamente en la sociedad de su tiempo" (152). "Nos ha dejado un documento vivo de un instante de nuestra historia" (115).

Recorrió el país palmo a palmo, de algún modo palpándolo con todos sus sentidos. Sintió el dolor nacional. Y el de Buenos Aires. "Buenos Aires, una inmensa queja." No ahondó en el examen de las raíces del mal que aquejaba al país. Optimista progresista, como todos los grandes espíritus de su momento, tal vez pensaba que el mal era simplemente de la piel, y que con el tiempo... con la educación, con una buena higiene democrática... Aun cuando evidentemente el cuadro le dolía, nunca llegó a ponerlo de mal humor, o sacarlo de sus casillas, como a sus contemporáneos Almafuerte, Lugones, y otros de espíritu militante. Más bien se "divertía". Las picardías de Laucha, casi siempre infames, lo hacen reír a él, no a Laucha. Las aventuras de Mauricio Gómez Herrera son "divertidas" para Payró, no para el inescrupuloso arrivista. El ánimo literario puede en él sobre la conciencia inquisitorial, diré, y la trascendencia ética final de sus procesos es considerablemente absolutoria. Sus elecciones tipológicas corresponden históricamente a esa etapa argentina de fines y comienzos de siglo en que, ya en su ocaso los grandes arquetipos —como diría su contemporáneo Rojas— del genio argentino, y cumplidos los grandes planes de la organización nacional, el elenco director deriva progresivamente a cáfila al acecho de posiciones polí-

ticas, y en el seno de la masa el guapo urbano o suburbano se substituye al gaucho, el pícaro al criollo ladino... —todo, en todos los planos, conforme a una inexorable ley de selección al revés.

Hay en la obra de Payró, formando parte de su sentido esencial, una situación histórica y una sociología "implícitas", que incumbe a la cátedra, al seminario, desentrañar metódicamente.

Pero aunque vivió muy preocupado siempre por las cosas que veía en su país, y empeñado en formarse ideas claras al respecto, limitó siempre sus enfoques a lo que más le importaba vocacionalmente y se lo permitían sus circunstancias personales; así fue menos pensador de amplias perspectivas que gran escritor. Escritor por esencia y excelencia, podía darse a entender en verso (que usó poco, y al principio, y siempre mediocremente), y en prosa, en una prosa que, por motivos historiables acomodó desde temprano a cierto "periodismo". Respecto del "periodismo" de su prosa, que la libraba de esas hemostasis estilísticas tan frecuentes en otros eminentes escritores de su época, cabe decir que no redundó en menoscabo del estilo. Mientras en otros escritores, también tocados del virus, el estilo cede al periodismo, en la prosa de Payró en cierto modo el periodismo cedía al estilo. El nivel, la tensión, no se rebajan: suben.

Escritor de ingencias *quod salmantica non dat,* en su caso se confirmaba una egregia tradición argentina: que los mejores escritores son los que menos les adeudan a las escuelas. En lo cual Payró hacía pensar en Sarmiento (a quien él nombra pocas veces).

"Sin el genio del sanjuanino —anota García con reserva innecesaria— Payró hace recordar por su encendida pasión, la actitud y el verbo de Sarmiento cuando desnuda y fustiga vicios de nuestra tumultuosa sociedad" (64). "Con el autor del *Facundo* —insiste— tiene mucha relación el creador de *Laucha,* porque ambos por igual castigaron severamente y pensaron que la escuela y la educación serían los remedios más eficaces" (195).

Para García, pues, la semejanza estaría dada en la actitud moralista frente a ciertos vicios o problemas sociales, Pero en este plano, aparte matices de impostación personal, ninguno de los dos aportaba mayor novedad dentro de la tradición cultural argentina. La similitud realmente importante estaba dada en otro plano: el estilístico. Para comprenderlo bien hay que volver la vista muy atrás. Antes de promediar el siglo, la famosa Generación del 38 había irrumpido postulando la voluntad de retoma y "regeneración" del espíritu de la Revolución de Mayo, en cuanto espíritu de autenticidad e independencia. El ímpetu incluía un voto paladino de heterodoxia literaria contra el retorismo, o goticismo, o neoclasicismo, del empaque español. En el penúltimo decenio del siglo, Sarmiento es quizá el último supérstite estilístico, diré, de la egregia generación, cuando ya apunta el orto de una nueva etapa en la historia de la literatura nacional, que en seguida alcanzará su más alta cima estilística en Lugones. Y bien: muy curiosamente, la laboriosísima prosa de Lugones dará por momentos la impresión de, en cierto modo, bajo las apariencias del más audaz modernismo, "restaurar" fueros infusos del barroquismo heredo-hispano abjurado para siempre por la generación de Sarmiento. En esa diálisis estilística así planteada, una de cuyas vertientes estaría representada por el estilo de Sarmiento, y la otra por el estilo lugoniano, Payró resultaba alistándose en la línea

de la primera, o sea de la tradición estilística independista y europeísta fundada por la célebre generación de Echeverría, y ejemplarmente servida por la pluma sarmientina.

El libro de García abre esta otra perspectiva (en general descuidada en las biografías argentinas): la del diálogo de Payró con otros singulares de su momento. No estuvo solo, ni habló para sí o la posteridad solamente. Proponía y contestaba. No es posible comprenderlo del todo si no se establece bien quiénes fueron sus interlocutores, reales o virtuales. Con ser tan auténtico como Lugones, o Rojas, o Almafuerte, o Ingenieros, etc., encaja de modo distinto en el fondo común de medio y de tiempo que todos compartieron. Es menos telúrico y menos megafonante que los tres primeros. Es —¿cómo podré decirlo?—, es más... inmigratorio. Aunque inmerso en el unánime caldo, está menos fundido en él que los otros. Al mismo tiempo que interviene en el juego, lo observa. Su objetivismo es, en lo apasionado, el más *détaché* dentro del conjunto de objetivismos que presume el espíritu pensante de su momento. Ese objetivismo militante acaso da alguna cuenta de esa decisión de Payró, sin parangón en su época, resolviéndose un buen día a trasladarse a Europa para poder realizar mejor su obra nacional.

No sobra, y me parece oportuno recordarlo aquí mismo, junto a este excelente *Payró* de Germán García, otro, el de Raúl Larra (1960) tan substancioso en lo pequeño, donde el enfoque casi novelístico de la vida y la obra acierta en fecundas sugestiones precisamente sobre esas facetas de diálogo, de drama de conciencia histórica y social, de espíritu de desprendimiento y de viaje, discernibles en la médula de la obra y el perfil biográfico del gran escritor.

BERNARDO CANAL-FEIJÓO

RODOLFO E. MODERN: *Historia de la literatura alemana.*

(Fondo de Cultura Económica, *México, 1961.*)

Exponer la literatura alemana entera en un volumen de poco más de 300 páginas parece intento de antemano condenado a darse en puro y frustrante catálogo. (Y ni aun así parece fácil evitar el salteo, la parcialidad, el acomodamiento de lo prescindible.) Porque tras ser la alemana una literatura mayor, ofrece, en la opinión de los entendidos, dificultades adicionales, suyas peculiarmente, si no exclusivas. Permítaseme decirlas con palabras de Hass, por mejor decirlas: "El carácter de la literatura y poesía alemanas ha sido definido en forma insuperable por uno de los primeros observadores extranjeros que se ha ocupado de ellas. El célebre escritor romano Tácito dijo por el año 100: *Las poesías son los únicos anales y documentos públicos que poseen los alemanes.* Y agregó: *En sus poesías relatan sus ideas sobre religión y la gesta del pueblo, personificada en los mitos biográficos de sus prohombres.*" Y luego de abundantes consideraciones literarias e históricas tendientes a justificar su aserto de que las palabras de Tácito expresan bien el carácter de la totalidad del cuerpo literario a que se refieren, aun después de cerca de dos mil años de desarrollo, añade Hass:

"Resulta de esta situación especial que la literatura alemana y su historia no se pueden comprender sin un conocimiento de la vida espiritual e institucional alemana. La tarea de relatar la historia de una literatura a un público extranjero, que ya en sí misma es bastante difícil, se complica, con este motivo, en alto grado cuando se trata de la alemana."

¿Hemos de creerle a Hass? Yo no me siento muy inclinado a creer a los alemanes cuando nos hablan de su literatura. Wellek y Warren, en su *Teoría Literaria,* recogen el caso de un señor Josef Nadler que "pretende poder distinguir los rasgos y características de cada tribu y región germanas y su reflejo en la literatura". La proverbial exageración de los eruditos alemanes impone pues cierto cuidado. Sin embargo, Angelloz, que a lo que yo recuerde es francés, nos dice prácticamente lo mismo que Hass: "...el interés de la literatura alemana es de orden ideológico tanto como literario. Los alemanes no observan tanto como nosotros el culto de la forma y sus escritores son raramente *estilistas.* Por el contrario el pensamiento y la vida se unen en ellos íntimamente al arte: poemas, dramas, novelas, expresan la personalidad de un creador que vive su obra y busca su concepción del mundo, y que diciéndose a sí mismo se confiesa al lector. Arrojado a un mundo en perpetuo devenir, se plantea el problema de la existencia: vida y muerte, amor y libre florecimiento, tierra natal y universo, cristianismo y panteísmo, tales son las principales antinomias frente a las cuales se encuentra colocado, tal la dualidad o, para emplear un término de uso frecuente, tal la *polaridad* de la literatura alemana."

Me he detenido un poco en el punto porque en la consideración de las dificultades que digo, o dicen, parece haber forjado Modern su método de trabajo, atento no solamente al cuerpo puramente literario entre manos, sino también al clima cultural más general de las épocas en que aquel cuerpo ha ido desarrollándose.

Y lo que a mi juicio hace el encanto de este libro es precisamente ese ir surgiendo de autores y obras como consecuencia y antecedente al mismo tiempo de esa más amplia circunstancia, histórica, filosófica, teológica, social, etc., de manera tal que de cada época o período, si no grandes frescos, nos entrega nuestro autor por lo menos los detalles literarios nítidamente y sin recortes, esto es, sin abstraerlos del conjunto de que son parte y antes bien permitiendo su comprensión mediante la insinuación del trasfondo y la iluminación de otros detalles, literarios o extraliterarios, aledaños o lejanos, de la misma o de otras épocas.

Fácil como es esto de decir es difícil de hacer y requiere inteligencia, sensibilidad, erudición y gran poder de síntesis. Modern lo logra, aunque desparejamente, no sólo para los períodos clásicos, quiero decir, más conocidos y tratados, sino aun en relación con el período contemporáneo, al que se da en este breviario un tratamiento infrecuente en obras similares, no solamente por la información que aporta, amplísima, sino también porque aun aquí se atreve nuestro profesor a esbozar algunas líneas interpretativas y valorativas. El que esto ocurra es tan raro, que los ya mencionados Wellek y Warren se han visto precisados a señalarlo en su libro como problema, problema respecto al cual comentan: "Si son dignos de estudio muchos autores del pasado de segunda o aun de décima categoría, también es digno de estudio un escritor de primera o aun de segunda fila de nuestro tiempo. Generalmente, lo que

hace reacios a los académicos a juzgar por sí mismos es falta de percepción o timidez. Afirman que esperan *el veredicto de los siglos,* sin advertir que este veredicto no es más que el veredicto de otros críticos y lectores, e incluso de otros profesores". Porque comparto enteramente este juicio he querido señalar el valor formal del atreverse de Modern con sus contemporáneos, prescindiendo de los criterios puestos en evidencia por ese abordamiento.

Con todo, algunos reparos nos merece el libro. Y es el principal lo que podríamos llamar su falta de problematicidad, el observar el autor para juzgar cada cuestión las perspectivas más conocidas, o tradicionales, o clásicas, de manera tal que su labor se nos aparece muchas veces como una síntesis de primeras instancias que descuida los puntos de vista críticos contemporáneos.

La palabra *compromiso* entraña algo más que la serie de tonterías con que habitualmente fatigan los periodistas a los escritores y los escritores a los periodistas y apunta a una serie de problemas estrictamente filosóficos cuya consideración —imprescindible— no parece haber ayudado a conformar el ojo crítico de Modern, más bien contemplativo.

Esa carencia —tantas veces suplantada en este libro por la agudeza de la retina— está un poco en la raíz, se nos ocurre, de cierto entusiasta y "cultural" conformismo de que hacen gala los enfoques. Tratamos de indicar con esto que pese a todo lo bueno que le hemos señalado, la obra de Modern no es representativa de un esfuerzo creador en el sentido más deseable del término: en la medida en que no utiliza la perspectiva histórica para elucidar problemas actuales, ni la problemática que preocupa a nuestra época para visualizar la materia histórica, dada sin retaceos como queda dicho, pero sin esa segunda instancia crítica, ese obstinado rigor que constituye la impronta de nuestros mejores y más actuales días.

Sírvase sin embargo notar el lector que el que estas consideraciones puedan ser hechas de un libro que inicialmente supusimos apto apenas para darnos un catálogo de la literatura alemana señala ya el desarrollarse de la cosa a un nivel que constituye de por sí un logro de monta por parte de nuestro escritor. Y tanto, que la discrepancia esbozada no nos impide afirmar que con este breviario de autor argentino la ciencia literaria queda muy bien representada en una colección en la que es difícil ser par, por su calidad.

JORGE CAPELLO

JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y poesía.*

(Revista de Occidente, *Madrid, 1962.*)

Toda obra de Guillén es un llamado atractivo para el lector. Guillén, que según un juicio feliz es el poeta más eleático de la historia, parece siempre dispuesto a poner en limpio también el tema de la crítica. Este libro tiene el interés que surge de la decisiva importancia de la perfección, la asepsia verbal en la

obra de la Guillén. Su poema *Lectura*, parece anticipar desde hace mucho tiempo este libro:

Paseante por campo que él se labra
paseante en su centro,
con amor avanzado ya por dentro
de un todo que es Palabra.

El poema es, fundamentalmente, lenguaje. El propósito de este libro, constituido por las conferencias pronunciadas en la cátedra de Poesía Charles Eliot Norton, en la Universidad de Harvard, es el de examinar cómo funciona la palabra en Berceo, San Juan de la Cruz, Góngora, Bécquer, Miró...

La vida interior en su rama mística, inefable, en su rama visionaria, igualmente incomunicable, se da en San Juan de la Cruz, en Bécquer. La fruición de la palabra, del idioma como un inagotable sistema expresivo se advierte en Miró, extraño caso de gran poeta en prosa. El verso en las zonas más colindantes con lo prosaico, se halla en la obra de Berceo. Góngora, a su vez, representa la tendencia más opuesta, la aspiración prolija, irrenunciable de llegar a la lengua poética. Con ejemplar tersura, Guillén examina estos casos españoles (sus equivalentes tácitos en otras literaturas, surgen con naturalidad). Sucesivamente define lo enigmático que cabe en el poema, y al penetrar en el deslumbramiento verbal de Góngora —que subrayó no hace mucho Borges— lo caracteriza en su función expresiva de acabamiento en el general sentido histórico de la poesía humanística del Siglo de Oro. Guillén ve el constante asedio lingüístico del poeta de las *Soledades* y subraya cómo más que consolarnos, nos admira, aunque aparta justicieramente algunos instantes en que el cordobés llega a lo patético. Varios sonetos pueden sumarse a su ejemplo. En San Juan el estudio se detiene con pormenor necesario. Ante todo, el juicio es terminante. Ningún poeta español inspira adhesión más unánime. Y sin embargo, es el poeta más breve de la literatura de la lengua y, acaso, de la literatura universal. Su obra aparece como un universo con su armonía autónoma que sostiene la pasión y contempla el espíritu, mientras va sonando una música que es, a la vez, imagen, sentimiento, belleza. En la página 109, traza el esquema de toda la obra de San Juan, con didáctica precisión; 1º, El amor es su tema; 2º, El amor no puede decirse, es inefable; 3º, De esta inevitable inequivalencia se deduce la necesidad de la poesía. A la expresión del amor se le escapa su objeto. Pero en su tentativa parcial sí se lo puede alcanzar, apelando al rodeo poético y así con "figuras, comparaciones y semejanzas", se sugiere algo de los secretos y misterios". La poesía habrá de resolverse pues, en el lenguaje figurado, comparación, metáfora, símbolo. El lenguaje rebasa entonces sus límites intelectuales. 4º, De ahí, que a la luz de la razón una figura suena a dislate. Un poema nunca "es un dicho puesto en razón". 5º, Por eso, no puede ser entendido ni explicado del todo. La comprensión del poema no agota su contenido. Su programa crítico consiste en reducir el foco hasta atender exclusivamente a sus únicos valores, los simbólicos, dentro de una atmósfera terrestre, sin pensar en las extrañas alegorías conceptuales, por completo extrañas a la materia poética. De ello surge el ensayo más valioso de este libro, más preciso en su enfoque riguroso, acorde con la trascendencia de la materia tratada. En el dedicado a Bécquer, se plantea el problema del sueño y la palabra. El sueño es muy

diferente de la palabra y, sobre todo, mucho más rico que ella. El sueño va hacia la poesía tropezando con el estorbo de la palabra. Pero poesía es palabra en su plenitud. Por eso, sólo habrá poesía cuando el espíritu sea forma, plenitud de palabra. De lo inefable, por supuesto, no puede hablar sino el autor. Al lector no le concierne más que el texto incompatible con cualquier escrutinio comparativo entre la prepoesía de la creación y esta segunda creación que es el poeta. Bécquer, en suma, es uno de los que se dan cuenta de esos fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa que el hombre ni siquiera puede concebir. Fenómenos de la vida interior no sólo indecibles sino inconcebibles, a semejanza de la naturaleza universal, en posesión de un incomprensible lenguaje que el poeta se afana en traducir. Toda nuestra poesía —no popular— anterior a Bécquer pertenece al primer tipo y el gran hallazgo del autor de las *Rimas* para la poesía española consiste en el descubrimiento de esta nueva manera que "con sólo un roce de ala despierta un acorde en lo más entornado del corazón y la voz ya extinguida le deja —dulce diapasón conmovido— lleno de resonancia".

El estudio sobre Miró, aunque de parecidas características, es menos original, puesto que sin duda es Miró el escritor que ha sentido más hondamente la delicia de la palabra por la palabra misma. Si Sócrates elogia a Homero en el *Cratilo,* porque distingue los nombres usados por los hombres de los usados por los dioses, según recuerda Guillén, no parece desproporcionado ver en Miró al artista que deslinda con prolijidad esencial el lenguaje que corresponde a la creación del tema, del que corresponde a la recreación de los temas como resultado de una compleja contemplación. En un instante verdaderamente feliz de autobiografía estética el autor de las *Figuras...* exclamó: "¡Quizá por la palabra se me diera la plenitud de la contemplación!"

Válido en su destreza crítica, este libro es la obra de un gran poeta en quien coincide venturosamente la sagacidad del eximio profesor. Diestramente organizado, su desarrollo es de tan fino engarce, que su lectura es un dechado de inteligibilidad. O sea, como diría Chesterton, la obra de un artista verdadera y triunfalmente individual.

ANGEL MAZZEI

RELATOS, NOVELA

SILVINA OCAMPO: *Las invitadas.*

(Losada, *Buenos Aires, 1961.*)

Enfrentar el análisis de estos cuentos de Silvina Ocampo, pasado, ya, el examen de un libro del valor de *La furia,* es recomenzar una experiencia que sé, de antemano, bien difícil. Las composiciones de *Las invitadas* proponen, más que un entretenimiento, la enajenación en un mundo sutil, donde, quizá, toca-

mos, duramente, el fondo neutral y desolado de aquello que, sin vislumbrar demasiado el horrible ministerio, llamamos realidad. Si estudiamos este orbe en el plano de la materia anecdótica no nos parecerá un azar que los niños ocupen en ella un lugar privilegiado. Representan la inocencia: mezcla de candor y dureza que en las narraciones de la autora configura una categoría inmanente, más acá del bien y del mal. Los seres a través de los cuales Silvina Ocampo alcanza la fábula parecen, así, tan irresponsables de su crueldad como de su ternura. Se definen por el acto, en el que confluyen sin resquicios persona y valor. Esta condición les presta un rango trágico que la opacidad del medio y la nimiedad aparente exaltan por contraste. Oscuros o presuntuosos, conducen su destino como una aureola. En esta sola medida obran, ya, una zona poética.

Que esta región sea Buenos Aires no es, tal como lo advertimos al examinar *La furia*, uno de los méritos incidentales de la narradora. Sociológicamente, quizá sea el mayor. Pues en estos cuentos, Silvina Ocampo renueva la proeza de señalarnos la ciudad con un rostro que, más que en prototipos dialécticos, se muestra en el vago y tenaz relieve de buena parte de nuestra clase media: allí donde las características de un argentino común deformado por la codicia se dan cita con las diversas y constantes suertes del arrivismo y la cursilería. La autora nos ofrece el registro entero de sus voces: en cierto modo, el relato es su habla. Conoce a fondo sus inflexiones, no distintas de sus deseos y afanes, del feroz y astuto candor con que proceden. Hace más, sin embargo, que sacarlos del anonimato. Los vuelve increíblemente activos, los rescata en un valer. Si este rostro es ingrato, su veracidad es desgarrante. Desenmascarado de hipócrita sencillez, de falsa campechanía, lo vemos de frente, con todos los atributos de un nacional que excede la clase: prevención, empaque, ética como olvido y encubrimiento, conducta como solapado conocimiento de los resortes. Silvina Ocampo revela con despiadada lucidez para la sociología, con rara fortuna para la literatura, un mundo inquieto, exaltado por el vuelco económico y social al plano sádico del predominio, resuelto en posesión de personas, en preciado anhelo de objetos.

También es cierto que lo recupera para la poesía y es éste su aspecto luminoso. Una luz que brilla en el plano abismal del conventillo, de la pensión, del departamento venido a menos —tinieblas, suciedades y olores fríos— y, en el orden de las personas, en la zona no menos abismal de las supersticiones, de los gustos crueles, de las premoniciones histéricas. Aun así, poéticamente, se trata de un mundo horrendo, donde la Gracia, repetimos, es, apenas un nimbo. Hay un toque de alarma en estos cuentos.

Desde el punto de vista formal, las narraciones que componen *Las invitadas* obedecen las reglas clásicas del género, tanto en el imperio de un desenlace que es el acontecimiento como en la observancia de un estilo sencillo y directo. Muy pronto —abruptamente, en muchos casos— la anécdota cobra un sesgo fatal, decididamente morboso: en este punto tiene lugar la particular transferencia poética que nos conduce al mundo propio del relato. Pese a su carnal evidencia, los personajes describen un camino místico que los sitúa, por así decirlo, de un modo celeste. La autora los transfigura en un arrobo. Por esta vía resultan alegóricos: representan el mal, el vicio, la inocencia, el orgullo, la concupiscencia. Silvina Ocampo maneja esta técnica con una destreza capaz

de trasformar en prodigio expresivo cualquier asunto, el más banal de los temas. Por lo mismo, quizá, no podemos afirmar que aquí la narración sea, inescindiblemente, un estilo que parece adquirido antes, de una vez y para siempre. El sutil trabajo de estas narraciones, su genialidad, reside en la mediación.

MARIO A. LANCELLOTI

MANUEL PEYROU: *El árbol de Judas.*

(Emecé, *Buenos Aires, 1961.*)

Justificarse en alguna medida parece aquí necesidad o conveniencia del escritor. Manuel Peyrou, autor de una importante obra de ficción, informa en el prólogo de *El árbol de Judas* sobre anécdotas personales vinculadas, en ciertos sentidos que podríamos llamar historiográficos, con la gestación de los cinco relatos reunidos bajo aquel título. Digamos inmediatamente que éstos son fascinantes con prescindencia de tales nexos; omitamos, por otra parte, todo intento de explicar a qué se debe su singular atractivo, tarea particularmente improductiva cuando, como en este caso, lo riguroso de sus tramas, así como el enigma policial que las anima —sin agotar sus virtudes—, invitan a evocar los respectivos argumentos; corresponden al lector el placer y la sorpresa de recrearlos al término de cada uno. En este libro, atraen también otras cualidades.

Al leer *El árbol de Judas,* recibimos la impresión, a la que de algún modo el prólogo quiere predisponernos de estar ante uno de los Buenos Aires más auténticos de aquella época (supónese que la acción puede girar alrededor de 1920). Los perfiles "típicos" asoman casi gráficamente su estampa en las páginas, tan prolija es la descripción, y lo documental abunda. Peyrou apela deliberadamente a una cuidadosa reconstrucción arqueológica, cifrada en la mención de lugares, como "la extinta confitería de Moglia" —extinción consignada en el prólogo—, o de productos, como la bebida sin alcohol Apollinaris, que hoy no se importa (o no se fabrica). ¿Qué valor tienen estos indicios? Mucho, porque en el ánimo del lector se opera una simbiosis: la ficción se sustenta sobre el dato, y éste vive del artificio. ¿Existieron alguna vez, aquí, tales bares y bebidas? Aunque la respuesta debiera ser negativa, el interés de los relatos se conservaría; más aún, el minucioso carácter exhumatorio de esas pistas desvanecidas conviene a estas ficciones, al extremar su carácter de tales. Queremos decir que si ese Buenos Aires nunca hubiera existido, Peyrou habría hecho bien en inventarlo.

A veces, como en *El árbol de Judas,* lo inasible de esta ciudad puede ofrecer óptimo motivo de literatura. Desde luego, nos llega en este segundo carácter, no por su propio nexo con la "realidad"; según quien escriba, la presunta "realidad" puede adoptar otras versiones, más o menos persuasivas, a su vez, sólo como literatura. Pareciera surgir una cuestión de reciprocidad entre las pruebas. ¿Qué es un fantasma? Si el protagonista de estos relatos, el criollo "don Pablo S. Laborde", nos parece concebible en la confitería de Moglia, se debe a que ésta cerró; Pirandello decía que los vivos rumiamos la vida de los muertos, y Laborde existiría menos, sin duda, en otra confitería que, "históricamente"

abierta en aquel tiempo, aún atienda (¿el Molino, por ejemplo?). Lo cual —de cómo la literatura deja enseñanzas— gravita sobre la veracidad de las tipologías argentinas: si los "cafishios", "compadritos", "cuchilleros", "comisarios", "pequeros", etc., con su exaltado almacén de melenas, tacos y naipes, nunca hubiesen existido, sería menester fabricarlos.

Este clima histórico (hecho por la solidez de nuestras convicciones) se presta poco a sellos. Lo indican en los relatos de Peyrou, particularmente en "Nada" y en el que da título al volumen, la apenas disimulada presencia de notorias figuras dictatoriales y la aparición, en otro, de un "gaucho malo" genuino (prontuariado). Elementos de ese orden "eterno" se sostienen tan perfectamente sobre los accidentales fundamentos arqueológicos del contexto, que se convierten, por influencia de éstos, en felices elementos de ficción. Después de todo, ¿por qué Rosas, en cuanto pipa de opio que estimule la fantasía, no ha de consistir en aquello que engendre? ¿Qué sería de las letras argentinas sin el Tirano? *Amalia* lo exige, y el *Cancionero Federal* a los unitarios. (Claro que los tiempos cambian: el "Cielito de Juan Domingo" no fue compuesto oportunamente, y ya no lo será. ¡Nuestras tradiciones se desploman como la confitería París!) Análogamente, en *El árbol de Judas* se intercalan consideraciones políticas que, a primera vista, no parecerían indispensables para tramas tan estrictas y vivaces y que, si atendemos a su polémico sentido actual, podrían resultar anacrónicas en medio de la sutileza con que Peyrou documenta su *belle époque*. Pero, en definitiva, ¿por qué don Laborde no ha de teorizar salomónica y lacónicamente sobre vastos sistemas?

Tales son algunas de las circunstancias sobre cuyo fondo Manuel Peyrou combina, en estos relatos, al atento observador de costumbres y al geómetra, cuyo ineludible sortilegio es prerrogativa de los lectores apreciar.

L. J.

MARTA BRUNET: *Antología de cuentos.*

Selección, prólogo, notas y bibliografía de Nicomedes Guzmán.
(Zig-Zag, *Santiago de Chile, 1962.*)

El hombre ha transitado estilos y escuelas cuidadosamente documentados, ha pugnado por ganar al tiempo el juicio de las obras, ha buceado en los orígenes del fenómeno inefable del arte para volver siempre al mismo juicio, a idénticos módulos de apreciación. Tal vez nadie sepa a ciencia cierta qué cosa es el arte, pero todos los tiempos concuerdan en que debe ser antes que nada, verdad. La verdad entraña fuerza y significa el testimonio. A ella le son dados por añadidura los ecos imponderables que signan todo hecho humano. En cuanto la obra de arte es verdad, se emparienta con el trasfondo divino de las cosas y resuena con una nota de la armonía que lo mejor del hombre presiente en su contorno.

La verdad no es un pequeño conflicto circunstancial, ni un alegato, ni siquiera la realidad que nos circunda, que participa también de la dimensión del tiempo, y es obra de los artistas el encontrar la manera de revelar su substancia.

El artista sabe que debe prepararse para merecer esta revelación. Sabe que los utensilios estéticos deben estar pulidos, y que su misma vida debe decantarse de lo espúreo, lo deleznable, lo baladí. Ya Gabriela Mistral explicó la naturaleza de este ministerio cuando dijo que "el arte es la sombra de Dios sobre el universo". Los cuentos de esta otra chilena, Marta Brunet, participan de este criterio en el sentido de su autenticidad artística. Marta Brunet no constituye la cima de un género, y sus cuentos tampoco indican una nueva manera, una sorprendente originalidad, un estilo. ¿En qué radican entonces los valores de esta escritora? Residen en el vigor de su testimonio humano, y en la profundidad a que llega para revelar la auténtica índole de sus personajes. Posiblemente el hecho de abocarse a traducir sin prejuicios algunas alternativas salientes de su alrededor, rescate a estos trabajos del "parecido" con cualquier otro escritor. El amor que Marta Brunet pone en ello da a sus historias ese hálito de verdad que, en ese sentido, hermana a su obra con las grandes expresiones de la literatura.

La sencillez de Marta Brunet, su verdad, señalan el único camino posible para los escritores de Hispanoamérica ansiosos por ser voceros del testimonio humano de una época, de un continente, de una raza. Los cuentos de Marta Brunet soslayan lo efímero, lo morboso, lo meramente anecdótico, lo tendencioso. Ni siquiera tienen la presunción de los grandes temas. Pero en la sencillez de su factura, en la humildad de sus asuntos, entrañan lo verdaderamente imperecedero de una raza, cuando la escritora nos habla de los personajes de su tierra; de una profunda y poética sensibilidad, cuando, por ejemplo, escribe una historia como *La niña que quiso ser estampa.*

La selección de Nicomedes Guzmán hace una antología que —salvo las lógicas preferencias personales— sigue una misma línea de jerarquía. A lo largo de ella se suceden estos trabajos en los que se define una de las personalidades más interesantes de las letras hispanoamericanas.

CARLOS ARCIDIACONO

OSAMU DAZAI: *Ya no humano.*

Traducción de José María Aroca.
(Seix Barral, *Barcelona, 1962.*)

La síntesis biográfica de Osamu Dazai sería: "Oriundo de una familia de terratenientes del norte de Japón —a la que repudió— Dazai expresó su idea del amor al prójimo —que lo obsesionó durante toda su existencia— por medio del alcohol y de las drogas" [1].

Existen, por cierto, aparentes contradicciones en la vida que llevó Dazai en el transcurso de sus escasos cuarenta años. Pero difícilmente podrían adivinarse en sus trabajos literarios, que traslucen admirable objetividad al servicio de disímiles seres, ambientes y clases sociales. (Sólo los niños —invariablemente

[1] Ver SUR, Nº 272.

tristes, temerosos, reflexivos— se exceptúan de tal objetividad, seguramente reflejo de la propia infancia del autor.)

En él, el poder del creador llegó a trascender el milagro que implica realizar una obra, para invadir el terreno personal, supeditándolo por entero a su vida artística. Mezclando peripecias reales con ficciones logró un mundo estético pleno del que es otra prueba *Ya no humano,* novela que acaba de ser traducida a nuestro idioma.

Tiene, con la restante producción, ciertas claves comunes: de forma, la precisión de lenguaje, la economía descriptiva, el rigor de estilo; de fondo, el *leitmotiv* de la soledad, la correspondencia instantánea entre autor y lector, el asombroso desdoblamiento del primero en sus personajes (¿cuál es *más* Dazai?: ¿el Yozo de *Ya no humano*?...; ¿Naoji o Uehara de *El sol que declina*?...; el señor Otani de *La mujer de Villon*?...). Tan lúcidos poderes de análisis, expresividad y comunicación permitieron al escritor realizar en plenitud las posibilidades latentes en un llamado al que, sin retaceos, respondió con su existencia.

Esto no es garantía de paz, naturalmente, y no la conoció Dazai. Tampoco Yozo, el protagonista de *Ya no humano,* rostro entre los de mayor semejanza con el autor (uno y otro sobreviven como oprimidos por una especie de gravidez metafísica; uno y otro fracasan como estudiantes, como amigos, como teóricos de una concepción de vida prematura... o definitivamente imposible; uno y otro anhelan obtener respuesta en sucesivos y frustrados intentos de suicidio que por último, en 1948, cristaliza el escritor). El conflicto se advierte ya en el contexto de los tres retratos de Yozo que se describen en el prólogo: el primero, de un chico de diez años cuyo sonriente rostro causa "indescriptible horror"; el segundo, de un estudiante extraordinariamente guapo, provoca sensación de "absoluta artificialidad"; el tercero, de un hombre sentado ante la cámara fotográfica parece haber sido sorprendido "en el instante de morir". Al mismo tiempo que toma conocimiento de su criatura, el lector se encuentra ante una veraz pintura del propio Dazai: horror a los ineludibles períodos críticos anticipados por fugaces lapsos de serenidad; rechazo del artificio; ansiedad por la muerte.

Ama, claro está, intensamente la vida, pero le es imposible adaptarse a sus convenciones porque su concepto de la felicidad no coincide con el de los otros; porque se siente aislado; porque sólo se reencuentra en los autorretratos —irrefutables espejos— que confirman la huella de una infortunada niñez. Esa definitiva distancia también la manifiesta en su ineptitud para alcanzar el sentido utilitario de la existencia; para superar la desdicha en que lo sume el prosaísmo humano; para sustentar alguna fe en las propias posibilidades. (Tales desinteligencias no lo llevan —empero—, a culpar al mundo. Advierte su imperceptible y hondo desajuste e inmediatamente confiesa autolimitaciones, imposibilidades, trasgresiones. Las desmenuza cautelosamente, las padece). No mitiga su angustia ni siquiera el eco excepcional que despierta su novela *El sol que declina* (a la que el crítico Richard Gilman halló estimulante por la especie de gracia que puso de manifiesto Dazai al superar la desesperación con el poder creativo, única arma a su alcance); ni el ambicionado triunfo sobre el régimen militarista; ni el drástico cambio posterior, cuya inevitable crisis de valores lo dejó igualmente insatisfecho.

La sombría visión del mundo que alentó Dazai y en la que sumió también a Yozo, aparece descripta con una clase de delicadeza viril que incluye un enfoque angelical de la abyección (precisamente como a un ángel ven a Yozo los otros personajes). Este desequilibrio permite a Dazai expresar fraternalmente la lucha de seres particularmente sensibles a la realidad cotidiana: no sólo llegamos a entendernos con ellos sino a consubstanciarnos hasta un punto tal que, aunque obvios, sorprenden en la borrosa fotografía que acompaña al texto los rasgos orientales del autor: tan nuestro nos parecía.

CELIA ZARAGOZA

TEATRO

J. RODOLFO WILCOCK: *Teatro in prosa e versi.*

(Bompiani, *Milano, 1962.*)

El período italiano de la obra de Juan Rodolfo Wilcock ha dejado atrás al poeta de *Los hermosos días,* pero no, afortunadamente, al poeta. Ahora lo es del caos, las alucinaciones y el sarcasmo, según lo ha mostrado su último libro de narraciones y recientemente su *Teatro in prosa e versi.* Una potente y audaz imaginación puebla el mundo del sueño con la corporización de seres pretéritos, mezclados con los actuales, de espectros, monstruos del aire y ángeles. Son los personajes de estos dramas los que mejor dan la pauta de la índole de ese mundo. El Eneas de *Didone* observa que en la tierra de Cartago muchos hablan de los muertos como si estuvieran vivos y con éstos mantienen extrañas relaciones, y Dido explica que es un efecto del sol, "fuente de magia, que hace brotar espectros en que la realidad naufraga y el tiempo se disuelve como el sol en el agua". Ella misma tiene un pie en la realidad y otro en el sueño, pero ignora cuál es el sueño y cuál la realidad. Y para Siqueo, el marido de Dido que vaga como espectro para recordar a su esposa el juramento de fidelidad después de la muerte, nadie es nada y el mundo consiste en caprichosas alucinaciones. En la misma obra uno de los excursionistas europeos piensa en los esqueletos que yacen en esas arenas africanas, olvidados, y que, sin embargo, deben de estar en algún lugar; y, efectivamente, están llenando el aire de presencias misteriosas. La noche de San Juan transmite su magia a *Le cantate, Il Brasile* e *Il ballo degli impostori* y vuelve a convocar aparecidos, ángeles, hadas y antiguos personajes. En la primera se oyen las voces de las nubes, la luz y la música, y su irrupción funda el cielo en lo hondo de una cripta subterránea con sarcófago de piedra y ataúdes de diversas épocas. En *Il Brasile* un hada consuela a una señora viejísima, y en *Il ballo degli impostori,* un pequeño museo familiar convoca a "una muchedumbre polvorosa y muda de espíritus olvidados sin nombre". "¿Son verdaderos?", les pregunta el personaje presa de ellos. Y un súmero le responde interrogando a su vez: "¿Crees que son más verdaderos los que discuten y comen contigo?" Éstos son los datos de una realidad

absurda, sin un tiempo en que ordenarse, sin un espacio firme en que apoyarse, en la que los vivos, los muertos y los seres que nunca han tenido cuerpo se confunden y entrecruzan. Es el imperio del caos o el juego de dioses entretenidos en caprichosas combinaciones. "Este mundo que parece tan complejo, dice el Derviche de *Didone,* podría ser, en realidad, el teatro privado de alguna divinidad que se divierte contemplándonos". Y uno de los excursionistas del mismo drama conjetura que "acaso somos tres actores eternos y tan perfectos que no nos damos cuenta siquiera de que estamos representando". Por estos aspectos, el teatro de Wilcock recuerda al drama medieval, como representación suprema donde toda clase de seres tiene cabida en la realidad; pero si en este último hay una mente superior ordenadora, en el presente una fuerza caótica combina y mezcla al azar los hechos. Wilcock hace las veces de deidad caprichosa que juega con las criaturas imaginarias de sus visiones. Entre las obras reunidas en el volumen de Bompiani, *La familia* tiene un carácter diverso. Es una mirada sarcástica a la institución familiar desmembrada, captada en una imagen escénica neta y tensa; y la única pieza escrita totalmente en prosa. No hay ángeles ni monstruos, sino seres de un realismo exasperado y cáustico. En el pórtico central de un ministerio, una noche de lluvia reúne por azar a cuatro personas que resultan ser padre, madre, hermana y hermano. Se reconocen con alegría intrascendente de simples conocidos, proponen pasar la noche en el cine y al fin se dispersan con la misma cordial indiferencia. Acaso con *Il Brasile,* también en un acto y donde el enfrentamiento de una madre y una hija, ya madura, adquiere fuerza impresionante, constituye la obra más valiosa como creación dramática. En cuanto a *Giulia Domna,* que cierra el volumen, es la traducción al italiano, en verso con algunas reducciones, de *Los traidores,* que Wilcock escribió con Silvina Ocampo, y la editorial Losange publicó en 1956. Es una tragedia inspirada en un episodio de la historia romana del siglo III de nuestra era, en que Marco Aurelio Basiano, llamado Caracalla, y su hermano Publio Geta, hijos del emperador Séptimo Severo, son víctimas del asedio de una turba de traidores. Su mayor originalidad, ya en castellano, estaba en el tono de los versos, ejemplares para una tragedia moderna, por su precisión y su carencia de énfasis. Estas características tiene la versión italiana y también los versos de *Didone* y los otros dramas; pero tanto en verso como en prosa el lenguaje de Wilcock es admirable por su justeza, por su lúcida expresión de lo irónico, por su aliento poético.

J. C.

POESÍA

EDUARDO JONQUIÈRES: *Por cuenta y riesgo.*

(Ediciones Mundonuevo, *Buenos Aires, 1961.*)

Suele ubicarse a Eduardo Jonquières dentro de la denominada "generación de 1940", teniendo en cuenta sus colaboraciones en las principales revistas de esa época y su inclusión en la antología *Poesía argentina (1940-1949)* que orga-

nizara David Martínez. Indudablemente por razones de coetaneidad y de formación literaria pertenece a ese grupo, pero sin que ello implique su definitiva adhesión a los módulos estilísticos del mismo. Luego de sus libros iniciales —*La sombra,* 1941, y *Permanencia del ser,* 1945—, la producción poética de este autor va modificando paulatinamente su rumbo. Ya en *Crecimiento del día* (1949), una jubilosa exaltación —que se prodiga en alabanzas a las fuerzas naturales y a la plenitud fecunda del amor— lo aleja de elegíacas rememoraciones para enfrentarlo con la súbita revelación de las cosas. Pero, por medio de ese gozoso acercamiento al mundo circundante, no tarda en comprobar la ineficacia de sus experiencias, decepción que lo lleva a una búsqueda más intensa de las verdades trascendentes en que se apoya nuestro existir.

En *Los vestigios* (1952) y en *Pruebas al canto* (1955), esa afanosa indagación ha encontrado su respuesta en el amargo testimonio de la soledad y de la muerte. El poeta trata entonces de hallar en sí mismo, en su propia realidad interior, la constancia vital que afuera tambalea. El paisaje —árboles, río, viento— ha dejado de ser un efecto decorativo para transformarse en símbolo de las inevitables mutaciones terrestres. La fruición de vivir se ha tornado ciclo de clausura; el desborde auroral, sentimiento de culpa; la unidad de los actos humanos, múltiple fragmentación del ser que se diversifica en contradictorias facetas.

A partir de esta etapa —de aproximación surrealista por su carácter introspectivo y su desaprensiva envoltura verbal— la existencia no resulta ya para Jonquières un juego sin riesgos; ahora toma conciencia del vacío, de la desesperanza, y aunque todavía persisten el aire, el cielo, y el pájaro *salta la rama fuera, / de verano en verano,* adentro el péndulo del tiempo oscila implacablemente. Esta confrontación descarnada del fluir temporal en el que todo es quebranto y acarreo estéril para arribar a un futuro que se nos vuelve pasado de inmediato, alcanza en la voz del autor vibraciones tan auténticas que recuerdan por su dramatismo la inexorable lucidez de algunos sonetos de Quevedo.

En *Por cuenta y riesgo,* el poeta prosigue consignando su crónica dura y cavilosa de ese tiempo que "desenrrolla su túnel con la muerte al cabo" (p. 28) y en el que nuestro acontecer apenas sería una suma de contradicciones, de azarosos impulsos que ni siquiera logran realizarse. A través de esa fatigosa trayectoria por los días, en la que se acumulan goces, dudas, triunfos y castigos, se advierte sin embargo un grito de alerta, un aviso para no dejarse vencer por la herrumbrosa rutina que se complace en suavizar la angustia con genuflexiones y buenas costumbres, haciéndonos aceptar como limosna lo que deberíamos poseer incuestionablemente: la alegría, el deseo, la luz. Esa instancia a no ceder, a no claudicar ante las pequeñas trampas que diariamente nos tienden la molicie, la falsía y la mediocridad, adquiere un tono entre profético y admonitorio en la advertencia del poeta: *Cuando decimos sí abolimos / todo lo que significa no, hacemos la liquidación / por saldos del tiempo mudo de sentidos. / Cuando nos dejamos de ver la cara y las manos / están a punto la máscara, el guante, / todo lo que preserva y oculta. / Los mediadores nos acechan / echándonos el lazo dulce / de unos pasos hasta dónde* (p. 52).

Para escapar del intrincado dédalo de circunstancias que nos hacen deudores de la nada, Jonquières se afirma en la esencial pureza del ser, que se mantiene incólume en el paraíso sin memoria de los recién nacidos —*humo de tiempo,*

porvenir vacío (p. 20)— o que aún alienta en nuestra secreta identidad cuando *El alma levanta su espada inescrutable, / yergue su compás de viento, / delata su medida insuperada* (p. 17). Otras veces ese anhelo de seguridad se aferra a las simples formas corporales, que con su perfil preciso procuran resguardar lo verdadero: *A través de tus ojos, / separado del sueño nuevo, / el mundo aventa sus terrores* (p. 64). Pero detrás de esa apariencia momentánea de calma que se nos concede en fugaces dádivas, el tiempo sigue desgastando las horas, borrando la huella efímera de nuestros pasos: *Por eso se hace añicos el futuro / entre mudanzas de días y de siglos. / Por eso esperamos, todavía, / cuando todo está ocurriendo* (p. 32).

En esta posibilidad de la esperanza, radica para Jonquières la mínima certidumbre que ordena el desorden, el intersticio por donde se filtra la dulzura del sol en medio de tantos acontecimientos inútiles. De ahí que todavía crea en la transparencia del sueño, en la indomable fortaleza del mar, en *la sonrisa dando buenos días* (p. 56), pues aunque reconozca la precariedad de nuestro destino y la inconsistencia de cuanto nos rodea, piensa que puede haber razones *para no ser más cuerdo* (p. 62), para entregarse, cándido como un niño, al señuelo de la confianza.

Positivo y apremiante, el mensaje poético de Jonquières, ratifica así con este nuevo libro la contextura espiritual de su obra precedente cuyos valores se ven aquí enriquecidos por su compenetración con los problemas sustanciales del hombre contemporáneo.

NÉLIDA SALVADOR

EMILIO ORIBE: *Ars Magna.*

(Losada, *Buenos Aires, 1961.*)

Confundir poesía con cualquier otro género (literario o no) constituye, para el poeta, un error fundamental. A menudo se asiste a cierta prosa hábilmente diagramada en forma de poema; está dado lo externo, pero faltan la carne y la sangre, la materia poética, su juego, su misterio, su secreto. Me hago estas reflexiones sobre el libro de Emilio Oribe. Lenguaje árido, artificioso, metáforas trilladas, figuras y comparaciones que en vano intentan dar un resplandor de la belleza de los antiguos clásicos. Aburridas disquisiciones —siempre demasiado largas— sobre seudociencia, seudofilosofía, seudorreligión. ¿En qué época vive este poeta que se pregunta: *¿Qué soy? ¿Quién soy, Dios mío? / ¿Qué es aquello con lo cual coexisto? / ¿Por qué me extraño ahora / de que todo sea como es y no es?* ("A un astro, a una rosa.") Respeto su duda. Pero no le reconozco el menor derecho a pretender que esta duda está expresada *poéticamente.* Indudable lector de Borges ("*...yo, Emilio Oribe, enuncio / la sorprendente hipótesis / de que existe el jardín de las serpientes eternas*"), pero sin la formidable arquitectura mental de nuestro compatriota, Oribe no ha podido liberarse del peso aherrojante con que el postmodernismo marcó a casi todos los poetas de la América hispana. Sus libros valen, justamente, como testimonio de una época cuyos exponentes perdurarán, más que por sus méritos lite-

rarios, por la buena fe que evidenciaron al hacer uso de nuevas herramientas que permitieran a la poesía, justamente, liberarse y recuperarse. Tal vez, enfocado así, el valor de este libro no sea desdeñable; pero asume entonces el valor de un documento, o sea de algo que recuerda la vida y su acontecer, y que no es, no puede llegar a ser nunca la vida misma. ¿Es necesario anotar, una vez más, que poesía y vida son un todo indivisible?

CÉSAR MAGRINI

JUAN GARCÍA GAYO: *De emblemas y viajeros.*

(Cármina, *Buenos Aires, 1961.*)

He aquí una nueva etapa de "Cármina". La colección dirigida por Mme. Maffei, en la que se difundieron por primera vez en nuestro idioma trabajos de Georg Trakl y Georges Shehadé, no descuida la presencia de poetas de nuestro medio. Entre otros, han sido incluidos Alfonso Solá González, Hugo Padeletti, Héctor Ciocchini. Con *De emblemas y viajeros* Juan García Gayo acaba de incorporarse a la nómina, en una de las entregas más justificadas. La prologa Basilio Uribe, quien se presenta a sí mismo como en una reunión de amigos en la que "uno de los presentes suele poner en contacto con los demás al que llega por primera vez".

De emblemas y viajeros consta de quince poemas agrupados en dos partes netamente definidas ya en la naturaleza de los títulos.

Entre los *emblemas*, se destaca "El museo", que comienza consignando con musical enumeración los elementos físicos del recinto ("*...una absurda acumulación de monedas, / de abanicos y pesados mates de plata, / los rostros amarillos de unos héroes, / dos tinajas enormes / que adornan el patio de Saavedra*"); que se demora ante el paso del tiempo ("*...hombres / cuyos nietos ordenan las espadas / —enemigas acaso— / en iguales vitrinas*"), o ante más agudamente insalvables distancias ("*...los extranjeros cruzan los salones, / pasan a nuestro lado / muy lejos de los mitos*" /), hasta llegar a la magia final ("*...aquello que no vimos aparece*"). Tampoco se olvida "De la sorpresa de Abalos" ("*Diez minutos bastaron / para el coraje inútil de esos hombres*"), entre cuyos versos parece, complacido e irónico, deslizarse Borges; mientras "La alfombra" ("*...el cáñamo muestra su corazón hirsuto / como el soldado que regresa viejo / y a los niños del pueblo descubre sus heridas*"), ratifica la intención del autor de apresar un pasado que tiene no poco que ver con nuestras esencias.

Los *viajeros* suceden sus imágenes partiendo de anécdotas más inmediatas. Así se consignan sentimientos amorosos, a través de la fugaz intensidad de "Adúlteros" ("*...sólo después oímos como siempre / llorar sobre tus brazos y mi espalda / a una legión de arcángeles*"), o de la serenidad luminosa de "Domingo por la tarde" ("*...Así alcanzo, bajo ramas tranquilas, tu cintura*"); añoranzas, en "Ahora que quisiera" (*..."Una vez fui jinete victorioso / y mi mano blandía la espada de San Jorge*"); el anhelado reposo, en "San Domenico", desde el que *los objetos cambian su hermosura.*

Un reparo: el excesivo número de poemas dedicados. Esa actitud demasiado personal, restringe la amplitud de un mensaje que pretende mayores alcances. No oscurece, naturalmente, la inteligente y sensible labor que con tersa, decantada palabra —en ocasiones al servicio de lo criollo, siempre exenta de pintoresquismos— cumple Juan García Gayo. Y también por su admirable pureza moral se destaca esta hermosa poesía, visible en ella ese atributo que señala el autor de *Los días* y que hacemos nuestro: "cierto aire de sencillez contemporánea".

C. Z.

ARTES PLÁSTICAS

ARTE Y ARTESANÍA

La obra de arte es, originariamente, una vivencia espiritual. Esa vivencia constituye lo esencial del goce estético. Vivencias de ese tipo suele experimentarlas el hombre común, con mayor o menor intensidad, según los estados de ánimo, los grados de sensibilidad o las distintas alternativas de su estado físico y mental. En todo caso, como cualquier otra vivencia, tienen un carácter más o menos transitorio.

El artista, en cambio, no se conforma con la fugacidad del goce estético y trata de fijar sus vivencias espirituales, de objetivarlas por medio de recursos que les den formas concretas y perdurables. Para lo cual utilizará elementos de cierta consistencia y materialidad: palabras, sonidos, colores, maderas, piedras o metales, cuyo eficaz manejo en busca de la expresión adecuada requiere, en cada caso, una aptitud especial, una técnica.

Se establece así una clasificación de las artes en relación con los órganos sensibles receptores de esa expresión concreta de la vivencia originaria; fundamentalmente, la vista y el oído. Y, consecuentemente, una técnica adecuada al manejo de los elementos utilizados, que tendrán mayor o menor consistencia material. Resulta obvio que las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura) son las que requieren los materiales más consistentes (piedras, madera, color) y, por ende, una técnica más natural. De ahí que las artes visuales sean las más propensas a la producción artesanal.

El habitual manejo de los materiales exige que el artista sea un técnico, un artesano virtual. Aunque en menor grado quizá, la técnica de las artes auditivas —música y poesía— no está libre de la producción meramente artesanal; hay versificadores y poetas, hay ejecutantes y músicos. Pero, evidentemente, las artes plásticas o visuales, por su exigencia manual, son las más proclives a la pura artesanía.

Si bien el artista, para dar formas concretas a su vivencia espiritual —sea con la simple intención de darle permanencia o de transmitirla a otros—, no deja de convivir, de experimentar vivencias de tipo estético con el material que trabaja, ese aspecto de la creación artística, por sí mismo, es insuficiente para dar a esa creación la jerarquía y el valor de *obra de arte*. Será, a lo sumo, artesanía de buena calidad, pero no más. No hay artesano que no ame la materia que trabaja. Pero su obra, sin el meollo de la previa vivencia espiritual (llámesela idea, inspiración o lo que fuere) que lo impulsa a ordenar palabras y sonidos, a tomar los pinceles o manipular la arcilla, no pasará de simple artesanía, de mejor o peor calidad.

También en la auténtica obra de arte existen grados, como ya lo señaló Moritz Geiger en su enjundioso ensayo *Acción superficial y acción profunda del arte*. La vivencia espiritual que genera el goce estético puede ser más o menos profunda, más o menos intensa; pero ello, aunque sea uno de los valores determinantes del valor artístico, no es exclusivo. Ese elemento primordial de la obra de arte debe conjugarse con la habilidad artesanal para transmitir en formas objetivas —ideales o materiales— la originaria vivencia creadora.

Con respecto a las artes plásticas, ya hemos señalado (SUR, Nº 273, "Arte y expresión") los peligros de una búsqueda de la expresividad directa, que trata de desligarse de toda cortapisa artesanal. La vivencia espiritual, para transformarse en vivencia con categoría estética, en obra de arte, requiere un largo aprendizaje técnico, la intervención de lo puramente artesanal. De lo contrario, esa expresión no trasuntará una vivencia espiritual (estética); será una pura expresión vital. Por el contrario, si prescindimos de esa vivencia originaria conformándonos con la sola habilidad artesanal, la obra resultante tampoco transmitirá un auténtico mensaje estético sino simplemente una calidad artesanal sin jerarquía artística. En las modernas corrientes pictóricas prevalece como valor expresivo el que corresponde a los materiales empleados, reduciéndose el mensaje estético, por lo tanto, a una mera expresividad técnica. El material empleado adquiere papel protagónico, se convierte en "tema" y en fuente única del mensaje estético. Queda así trastrocada la vivencia originaria, que no parte del artista creador sino de los propios materiales. Aunque el artista comulgue espiritualmente con el material que trabaja, compenetrándose de todas sus posibilidades expresivas, esto redunda en una mutilación de la obra de arte al reducir la vivencia espiritual —meollo estético de la obra artística— únicamente a la que surge en el proceso de elaboración. Ya no es el artista que se expresa sino el material mismo, convirtiéndose aquél en un mero agente de sus posibilidades expresivas. La expresión estética de la obra, así, no supera el ámbito artesanal. Será, si se quiere, una artesanía de mayores quilates, de una más alquitarada calidad; pero, desde el momento en que toda la expresividad de la obra se limita a las propias posibilidades expresivas de la materia, el nivel o la profundidad de la obra —desde el punto de vista estético integral— se reduce a uno solo de los aspectos fundamentales del proceso creador. El material es sólo un medio; erigirlo en fin equivale a mutilar la obra de arte, en su contenido esencial.

Valéry reconoció sagazmente la parte de "colaboración" que los materiales, por sí mismos, prestan a la inspiración del artista, sobre todo en el momento

de la ejecución. Pero muy lejos estaba, por cierto, de erigir esa simple "colaboración" en principio rector, en fuente única de inspiración. Él sabía mejor que nadie que eso era desvirtuar la esencialidad del arte.

Por desgracia hemos visto en el campo de las artes plásticas, en los últimos tiempos, una proliferación de tendencias que desvirtúan el arte en uno u otro sentido: ya sea erigiendo la expresión cruda, sin ningún aporte técnico artesanal, en principio rector excluyente de la obra de arte, ya sea eligiendo el camino opuesto de asignar a la expresividad propia de los materiales —tomándolos como única fuente de inspiración— todo el valor estético de la obra, como único valor legítimamente computable.

Es posible que la faz desconcertante de las nuevas tendencias provenga tan sólo de este divorcio, de esta dicotomía de valores que no hace sino mutilar el valor prístino integral de la obra de arte.

ALFREDO E. ROLAND

PINTURA CONTEMPORÁNEA ALEMANA

Organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Bonn con el beneplácito de la Deutsche Künstlerbund (Federación alemana de artistas) se realizó durante el mes de junio de este año en el Museo Nacional de Bellas Artes una exposición de arte alemán actual que reunió casi doscientas obras de pintura y escultura de artistas de todas las edades, desde Alfred Lörcher de ochenta y siete años hasta Dieter Kerchnear, de veintinueve.

No obstante figurar algún otro veterano y algún otro jovencito, la mayoría de los expositores pertenecen a la generación media, digamos de cuarenta a cuarenta y cinco años y el aspecto general de la muestra fue el de rigurosa actualidad con predominio de lenguaje informalista en pintura, lo cual sirvió para probar a los porteños que no consultan otra fuente de información más que las exposiciones, la presencia de otro país en el movimiento plástico contemporáneo. Por el museo nacional y por el de arte moderno desfilaron, como se recordará, franceses, chilenos, italianos, españoles, japoneses, ingleses, norteamericanos, en exposiciones similares a la alemana y artistas de muchos otros países en conjuntos internacionales o en exhibiciones personales.

"Otro país" no significa ya otro marcado color local. Hemos visto a los pintores japoneses occidentalizados y a los europeos y norteamericanos orientalizados. Confirmamos una y otra vez frente a esas exposiciones extranjeras que llegan a la Argentina desde hace muy pocos años la creciente difusión del lenguaje internacional, una suerte de esperanto por fin triunfante merced a la posibilidad que tienen los colores y las formas de estimular la sensibilidad sin ser vehículos necesarios de un concepto, cosa que no sucede con las palabras.

Creímos advertir, asimismo, que la "pronunciación" de ese lenguaje que rompió todas las fronteras geográficas o por lo menos aduaneras, admite diferentes matices. Terminante y enfática en la exposición española, fue llamada el tradicional realismo ibérico; refinadamente modulada por los pintores franceses, se interpretó como la reencarnación de la persistente intelectualidad con

que se expresaron sus antepasados; sonora y robusta en las paletas italianas, reclamó el nombre de sensualismo franco y policromo de la península aún cuando es tan grande la distancia, no en kilómetros naturalmente, entre Sicilia, el Lazio y Lombardía; fue insinuante y distinguida en los japoneses (imprescindible sello oriental), o marcial y soñadora en los alemanes como si la sombra de Heine, pero también la de Hindenburg pudieran atisbarse entre las nubes y las tierras del contemporáneo informalismo.

Puede ser que ese suave color local sea casi todo proyectado por el espectador que sabe de dónde vienen los cuadros y así está dispuesto a descubrir un carácter alemán a las manifestaciones contemporáneas de la plástica alemana porque Alemania lo preparó a través de los siglos con su arte. La verdad es que, aunque suave, se experimenta.

Pero conviene recordar que el arte de un país no es, en definitiva, meritorio por sus características generales sino por sus artistas eminentes y mejor todavía por las más logradas obras de estos artistas en las que aquellos caracteres se dan de modo implícito.

¿Por qué es más fácil hallar los ejemplos para ilustrar esto en el arte del pasado que en el actual? Sin duda influye la limitada perspectiva y la incompleta decantación de las obras, que se debe efectuar lentamente y al margen de los prestigios efímeros con que el mercado de arte las recubre para satisfacer o suscitar las necesidades de los compradores (fenómeno intenso en nuestros días). Pero también escasean los ejemplos indiscutibles porque los mismos artistas viven hoy internacionalmente. Españoles en Francia, franceses en los Estados Unidos, estadounidenses en Inglaterra, ingleses en Italia, italianos en Alemania, alemanes en Suiza...

El nacimiento, la educación familiar y la primera instrucción han sido en un lugar. La formación artística y el despliegue de sus facultades, en otro. En las obras aparecen luego éste y aquél.

Picasso (para poner el ejemplo cómodo) es tan español cuando pinta toros como cuando analiza la realidad con mente cubista o recompone cosas y personas con violento expresionismo. Todo lo hace de modo apasionado, absolutista y rebelde hasta consigo mismo. Sin embargo, ¿quién podría enumerar los elementos que Francia proporcionó a su arte, desde el ambiente de París hasta los materiales de sus pinturas y esculturas? El resultado es que cuando pensamos en Picasso lo situamos en Francia, no sólo por razones extraartísticas sino por la influencia que este país ha tenido en la elaboración y en la difusión de su arte.

De todos modos, se trata de un pintor enorme que dio un carácter personal a la expresión de lo español que siempre hubo en él y a lo francés que adquirió. Si no lo podemos tomar como ejemplo de artista español, como podría ser, en cambio, Gutiérrez Solana o Miró, ni como ejemplo de artista francés, como Braque o Matisse podemos, en cambio, considerarlo precisamente como un caso de difícil localización de los artistas contemporáneos en virtud, entre otras causas, de una residencia fuera del lugar de origen.

Ahora bien, la mencionada internacionalización debe ser diferenciada de lo que suele llamarse carácter universal de una obra de arte, que depende del poder de abstracción y de "esencialización" de los motivos llevado a cabo por el autor y que puede resplandecer en la más humilde naturaleza muerta (cuyos

elementos temáticos no son de ningún lugar), realizada por un pintor que jamás salió de los límites de su ciudad y hasta de su taller.

Este carácter universal que da solvencia y alcance poético a cualquier lenguaje aparece tanto en una tela de Henri Rousseau, quien viajó únicamente con la imaginación, por lo menos cuando se encerró a pintar, haciéndolo además siempre del mismo modo, que (ascéticamente) sobre una tela de Mondrian, quien después de viajar de continuo murió muy lejos de donde había nacido y durante su carrera pictórica recibió múltiples influencias antes de llegar a su abstracción sintética, pintando paisajes románticos, divisionistas, a la manera de Van Gogh o de Cézanne, soslayando el cubismo y el futurismo y ejercitándose en cuadricular láminas con fervor.

La universalidad no impide, antes bien favorece la internacionalidad. Un artista que consigue dar a su obra un sello universal puede ser promovido a un reconocimiento internacional con la ventaja de que los públicos son receptivos de aquel carácter, heraldo de una calidad auténtica, fuera del tiempo y del lugar, por condicionada que esté a ellos vivencialmente en el autor.

Internacional es una condición accidental que tiene mucho que ver con las organizaciones de intercambio cultural, con el dinero y con los medios de transporte. Universal, en cambio, es una condición necesaria, depende del talento del autor y no importa que se vincule del modo más estrecho con los estímulos sensibles o las costumbres del lugar en que fue realizada la obra.

Todo lo "lugareño" será asimilado, transfigurado, esencializado y elevado a un plano de comprensión universal por el gran artista.

La pintura figurativa procuraba abundantes ejemplos en los que se advertían los dos términos: la raíz local y la elevación a aquel plano. En cambio, la pintura no figurativa, al no proporcionar imágenes que sirvan para reconocer "lugares y personas", elimina un elemento de conexión local. Su universalidad, siempre posible, luce principalmente en el aspecto plástico de la obra. El centro de interés del artista ha virado, o se ha corrido un poco del sentido total a los medios con los cuales debe lograrse ese sentido.

No decimos que la abstracción ha reemplazado el tema por la materia, los colores y las formas. En relación con lo que llamamos sentido de la obra, también el tema es un medio y debe existir en el cuadro abstracto. Pero no existe como en la pintura "tradicional". No es, por ejemplo, un plato con frutas o un paisaje sino una "fuga", una "gestación", una "oposición"; otras veces es una imprecisa "ocasión de la obra" a raíz de tal o cual situación anímica que debe exteriorizarse.

Un hombre realista de Vermeer es abstracto y constituye una esencia pictórica, igual que un árbol delirante de Van Gogh o una fina gama de ocres de Burri. Pero ya se ve que "el tema" en los dos primeros ejemplos conecta al artista y, por ende, al espectador con un ser natural que es posible localizar y hasta fechar fuera del cuadro. La gama de ocres no es localizable ni en el norte ni en el sur ni en oriente ni en occidente. La esencia pictórica que con ella obtiene el pintor está vaciada de esa substancia lugareña y, sin raíces, puede trasladarse con agilidad. Lo curioso es que algo tan español como *Los fusilamientos del 2 de mayo* de Goya o algo tan romano como *El Papa León X* de Rafael, se trasladan con la misma facilidad. No por la internacionalidad de esa pintura sino por la universalidad de esos pintores.

Al juzgar o describir una obra no figurativa es necesario recurrir a "lo que sugiere" y sucede que lo que sugiere un perro o un árbol, aunque sean pintados, es a partir del perro o del árbol; lo que sugiere una gama de ocres, desde el punto de partida es sin límite alguno de concepto.

Puesta, entonces, en reposo o simplemente entre paréntesis la mente, entra en mayor actividad la sensibilidad que vibra a instancias de adhesiones o rechazos a lo suave, lo violento, lo hiriente, lo melódico... términos que indican respuestas subjetivas poco localizadas y poco circunscriptas como las imágenes que el objeto está presentando.

Sucede, con todo, que hasta con tan inaferrable "tema" como una gama de grises o de ocres el pintor puede plasmar su cuadro con cierta universalidad, así como un cantante puede usar su voz para modular sin palabras. Conservará el mismo timbre. Si canta sin palabras, no dirá nada claro a la mente. Su voz será ocasión de sensaciones que podrán designarse con los mismos términos aplicados de ordinario a los cuadros no figurativos.

Pero como hace muchos años que la pintura es no figurativa y, en el fondo, el hombre se aburre de sólo sentir (quiere también entender), poco a poco se fue confeccionando el leguaje de la pintura no figurativa que hoy le permite ver en ella algo más que aquellas sugerencias.

Leemos el cuadro no figurativo mediante el funcionamiento de resortes parecidos a los que detectan símbolos y con esa satisfacción algo frustrada de quien no penetra hasta la raíz de una verdad o no abarca todo su alcance.

Leemos en el color, en las texturas, en los contrastes. Los negros nos predisponen a leer cosas muy dramáticas; los rojos, muy turbadoras; las líneas, cosas muy mentales y las superficies rústicas, cosas muy telúricas.

Gran tarea didáctica, que sacudió un tipo de pereza visual, ha cumplido la pintura no figurativa. Por cierto nos fortaleció y agudizó los ojos que, de pronto, pueden detenerse, alentados por nuestra complacencia, frente a las armonías de un basural o de una mancha de humedad —entre paréntesis digamos que Leonardo da Vinci también lo hacía— o deslizarse por las aristas de los rascacielos de vidrio que ya no se parecen a un cuadro de Mondrian sino que lo comentan y aplauden arquitectónicamente.

Ese nuevo lenguaje que el gran público ya está aprendiendo aunque no existe todavía un buen diccionario para los pasajes oscuros, es el que se pronuncia con matices diferentes, único dato, por el momento, para seguir atribuyendo a la pintura no figurativa esta o aquella nacionalidad.

HUGO PARPAGNOLI

TEATRO

LA DELICIOSA IMAGINACIÓN DE SCHÉHADÉ

Historia de Vascó puede contarse como un cuento encantador y triste que comienza en un bosque lleno de cuervos inmóviles de ojos brillantes. En un claro hay una carreta desenganchada donde viven César, viejo y sabio, y su hija Margarita. César vende perros embalsamados y su sapiencia le permite entender el lenguaje de los cuervos, en verdad, monjes convertidos en aves. Hasta ellos llega el teniente Setiembre en busca de la casa de Vascó. César se la indica siguiendo la instrucción de los cuervos y el teniente se interna por un camino lleno de zarzas y piedras escarpadas. Margarita sueña en voz alta. "Estoy en una iglesia adornada con niños pastores que tienen cada uno dos flautas en la boca, y estoy tan ricamente vestida, tan pobre y tan bella, que me tiran flores, que no veo. Avanzo maravillosa y abandonada, protegiendo mis pasos como si fuera una avellana o un cuerpo ligero. La sombra es una segunda luz que duplica todo lo que veo. La sombra de la rosa es una rosa más liviana. Y me pregunto por qué soy tan feliz. No soy la más bella, y mi amor no es el más grande. Ahora el día me abandona dejándome sus manos y sus pasos de violetas en un jardín y encuentro cerca de una fuente a un pequeño peluquero. El agua no hace ruido. Me toca los cabellos como una arena amarga y abriendo sus tijeras hace de ellos dos llamas: mi corazón y el suyo. Unidos para siempre. Ahora soy la virgen prometida de un pequeño peluquero. Y me hubiera muerto de hambre en este lugar de luz si el pesebre de un caballo no estuviera lleno de flores de azulejo y de pan". El teniente Setiembre regresa para esperar que la luna alumbre el camino. "¡Qué abrumadoramente pesa la patria sobre mi alma esta noche!" Luego se adormecen. Su deber lo obliga a encontrar la casa de Vascó y efectivamente la encuentra en una pequeña aldea llamada Sosso, con casas encantadas de colores vivos. En la plaza, cerca de un pozo un letrero anuncia su meta: "Vascó, peluquero". Es el único joven que se ha resistido a la guerra. Todos los demás han dejado el trabajo en manos de hombres viejos y un reguero de mujeres desconsoladas. La única que no llora a un ausente es Emérita, la hermana de Vascó, pero se lamenta de que todos la señalen por la cobardía de su hermano. Su asilo mejor será un convento en la montaña. Pero Vascó no se conduele; prefiere seguir detrás de su balcón colmado de flores y cortar el pelo y afeitar a clientes imaginarios. Cuando llega el teniente Setiembre llama a Vascó, pero no obtiene respuesta; después de amenazarlo consigue que se asome, tembloroso. Le lee entonces la orden de su superior, el Mirador, que le ofrece incorporarse al ejército para una misión secreta. Pero el alcalde del pueblo, el señor Corfán, tercia astutamente convencido de que por ese medio Vascó no seguirá al teniente. "Maestro Vascó, ¿no quiere peinar la cabellera más hermosa de la comarca, meter sus tijeras y su peine en esa cabellera para transformarla en una nube de belleza?" Vascó, confiado, acepta y parte con el maletín de barbero. Llegan César y Margarita en pos del "pequeño peluquero" del sueño. Una visión de la señora Hilboon, que ve en el agua un sable, unas tijeras y una joven (el rostro de

Margarita) y varios signos de duelo, confirma el sueño y padre e hija parten en su busca. Entretanto Vascó ha llegado al cuartel general del Mirador y se le ha encomendado la misión de llevar una carta a un tal señor Beltrán, peligroso cometido cuya importancia ignora. El Mirador confía en el éxito, sobre todo porque el peluquero tiene miedo. "Un hombre que siente miedo es eficaz y peligroso si sabe uno servirse de él." Hasta ese reducto fortificado llegan César y Margarita, pero otra vez tarde; se encaminan a un puesto en el campo de batalla donde Vascó se ha encontrado con una patrulla de tres soldados grotescamente disfrazados de campesinas, como treta de contraespionaje; y allí Margarita habla con Vascó, pero no lo reconoce, y cuando descubre sus tijeras, el peluquero ya se ha internado en el campo enemigo. Durante su marcha Vascó es cobijado constantemente por la sombra de tres castaños: son tres soldados enemigos disfrazados que siguen sus pasos. La inocencia de Vascó confunde e irrita a los militares porque la suponen una astuta ficción. El teniente Barberis se suma luego a ellos para sonsacar al prisionero detalles sobre el otro bando guerrero. Vascó, que marcha con el nombre de Joaquín el idiota, descubre que lo buscan como a un peligroso espía y que el militar del que le había hablado Margarita es él mismo. Se esfuerza por despistar a los oficiales, quienes tratan de embriagarlo para que lo confiese todo, pero él los confunde. "Voy a despeinarlos, a enredarlos, a decir cualquier cosa. No soy un cobarde, señor Corfán". Quisiera rezarle a la Virgen pero cae en la cuenta de que la Virgen no es señora de la guerra. "Ella está de parte de las praderas, de mi brocha, pero no de la guerra". Las declaraciones falsas de Vascó deciden la suerte de la guerra y su propia muerte. En el claro del bosque donde Margarita soñó ser la novia de un "pequeño peluquero" yace ahora un héroe. En Sosso hay una gran fiesta.

Ésta es, pues, la historia de Vascó, que el poeta Georges Schéhadé ha escenificado con gracia y melancolía, con admirables imágenes poéticas y escénicas, con fantasía deliciosa. Es la primera obra teatral que se da en nuestro país de este autor que comenzó escribiendo poemas y a partir de 1950, el año en que se inician Ionesco y Adamov, a los que siguen en fechas sucesivas, Beckett y Jean Vauthier, estrenó varias piezas como *El señor Bob'le, La noche de los proverbios* y *El viaje,* consagradas más tarde, junto a *Historia de Vascó,* por Jean-Louis Barrault. No hay escisión entre el poeta y el dramaturgo y la calificación de "poeta-narrador" es la más adecuada. La forma dramática de *Historia de Vascó* recuerda las etapas de una narración. Crea un mundo colorido, como de viejos cuentos orientales, que el poeta libanés lleva en la sangre. La historia del peluquero que ama la paz de sus inocentes tijeras y las manipula en una aldea sonriente en la proximidad de un río y un bosque, y que de pronto se ve arrastrado a la guerra por la maquinación de una trampa de hombres astutos y feroces, puede verse como bella parábola del alma imbuida de cándido egoísmo, un egoísmo que intuye que el mundo está bien cuando cada uno se consagra a lo suyo, pero que en circunstancia extrema e insoslayable sabe asumir una actitud de total renunciamiento. Vascó ha sido impulsado por la fuerza despiadada de la guerra; se ha convertido en su héroe puesto que no ha podido seguir siendo héroe de la paz, en la plena aceptación, sin ambiciones insensatas, de lo que la vida le ha ofrecido.

Gran acierto de Francisco Javier ha sido dar a conocer esta hermosa pri-

micia al frente del elenco de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, en La Plata. A él se le deben ya varios estrenos de autores franceses de vanguardia, y el presente se cuenta entre los más importantes. La compañía platense ha ofrecido de *Historia de Vascó* una versión que no ha empañado sus valores poéticos y dramáticos. Y éste es su mejor elogio.

JORGE CRUZ

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El prestigioso musicólogo y director suizo ERNEST ANSERMET acaba de publicar un monumental trabajo sobre fenomenología de la música; YVES BONNEFOY nació en Tours en 1923. Autor de ensayos y poemas, en la actualidad está traduciendo a Shakespeare; El ensayo de ROBERT BRUSTEIN apareció originariamente en "Partisan Review"; Los poemas de H. A. MURENA —quien obtuvo el Primer Premio Municipal de Ensayo por *Homo Atomicus*— pertenece a *Relámpago de la duración,* que publicará Losada próximamente; SERGIO VILAR nació en Valencia en 1936. Es secretario de redacción de la revista "Papeles de Son Armadans". Ha escrito numerosos ensayos en revistas europeas, un libro, *Organismos internacionales,* y el trabajo que publicamos pertenece a un libro homónimo, de próxima aparición, en el que se intenta un análisis antropológico de lo español; LUIS JUSTO nació en Buenos Aires, en 1924. Autor de relatos y poemas y de una novela —*La estafa*—, tiene lista una obra de teatro.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

ÁLVAREZ D'ORSONVILLE: *Colombia Literaria*, Entrevistas (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1960). Kingsley AMIS: *Una extraña sensación* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Luis ARAQUISTAIN: *El pensamiento español contemporáneo* (Losada, Buenos Aires, 1962. Germán ARCINIEGAS: *El mundo de la bella Simonetta* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Miguel ARTECHE: *Otro continente* (Ediciones del Grupo Fuego, Santiago de Chile, 1957); *Quince poemas* (Ediciones Alerce, Santiago de Chile, 1958). Francisco AYALA: *El fondo del vaso* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Blas BARISANI: *El latín vulgar y cristiano sobre el territorio hispánico* (Ediciones García Moreno, Buenos Aires, 1962). Horacio Jorge BECCO: *Cuentistas argentinos* (Ediciones culturales argentinas. Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Henri BERGSON: *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Odón BETANZOS PALACIOS: *Tobalo-Miguel* (Editorial Mensaje, New York, 1961). Paul BRICKHILL: *Piloto sin piernas* (Emecé, Buenos Aires, 1961). Romualdo BRUGHETTI: *Las nubes y el hombre* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Antonio BUERO VALLEJO: *Teatro* (Losada, Buenos Aires, 1962). José CABANIS: *El secreter* (Seix Barral, Barcelona, 1962). Roger CAILLOIS: *Medusa y Cía.* (Seix Barral, Barcelona, 1962); *Poncio Pilato* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). José S. CAMPOBASSI: Sarmiento y Mitre (Losada, Buenos Aires, 1962). Manuel Gonzalo CASAS: *Sciacca* (Columba, Buenos Aires, 1962). Ivonne CASTELLÁN: *El espiritismo* (Fabril, Buenos Aires, 1962). Othón CASTILLO: *Sed en el puerto* (Ediciones De Andrea, México, D. F., 1962). Arturo CERRETANI: *La viaraza* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Antonio F. CHRISTOPHERSEN: *Meditaciones rítmicas* (Buenos Aires, 1962). Juan-Eduardo CIRLOT: *Significación de la pintura de Tapies* (Seix Barral, Barcelona, 1962). José Edmundo CLEMENTE: *El ensayo* (Ediciones culturales argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Iverna CODINA: *Detrás del grito* (Losada, Buenos Aires, 1961). Juan DALMA: *La estatua ecuestre del Colleone y su enigma* (Cuadernos de Humanitas, Univ. Nac. de Tucumán, 1961). Juan DE GREGORIO: *Cántico del retorno* (Montevideo, 1962). Friedrich DURRENMATT: *Cuatro Piezas* (Sur, Buenos Aires, 1962). Gabriel ELORRIAGA: *Ensayo sobre la vocación política* (Ediciones Jornal, Madrid, 1958); *Renacimiento y democracia* (Colección Acueducto, Madrid, 1961). José M. ESPINAS: *Combate en la noche* (Ediciones Destino. Ancora y Delfín, Barcelona, 1961). Hellén FERRO: *El convento del Cristo de la humillación* (Ediciones culturales argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961). Ernesto J. FITTE: *El descubrimiento de la Antártida* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Waldo FRANK: *Redescubrimiento del hombre* (Aguilar, Madrid, 1961). María de los Reyes FUENTES: *Elegías del Uad-el-Kebir* (Sevilla, 1961). Hialmar Eduardo GAMMALSSON: *Los hijos del país* (Buenos Aires, 1962). José GUERRA FLORES: *Poeta y Dios* (La Habana, 1961). John HERSEY: *El comprador de niños* (Fabril, Buenos Aires, 1962). Tomás de LARA e Inés Leonilda RONCETTI de PAN-

TI: *El tema del tango en la literatura argentina* (Ediciones culturales argentinas. Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961). José R. LIBERAL: *Paquetá, la isla de los amores* (Editorial Bolívar, Buenos Aires, 1960). José Rafael LÓPEZ ROSAS: *Variaciones en torno al hombre argentino* (Fondo editorial de la Municipalidad de Santa Fe, 1961). Colin MAC INNES: *Principiantes* (Seix Barral, Barcelona, 1962). Eduardo MALLEA: *Las Travesías*, 11 (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Paulina MEDEIROS: *Otros iracundos* (Santiago Rueda, Buenos Aires, 1962). Thomas MERTON: *Cuestiones discutidas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Henri MILLER: *Trópico de Cáncer* (Santiago Rueda, Buenos Aires, 1959); Manuel MUJICA-LÁINEZ: *Bomarzo* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Luis Alberto MURRAY: *Humorismo argentino* (Ediciones culturales argentinas. Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961). Pierre OLERON: *La sordomudez* (Fabril, Buenos Aires, 1962). Ernesto ORTIZ PANIAGUA: *A un esclavo negro* (México, D. F., 1962). Blas de OTERO: *Hacia la inmensa mayoría* (Losada, Buenos Aires, 1962). Ernesto PALACIO: *Teoría del Estado* (Kraft, Buenos Aires, 1962). Luciano PANZERI: *Versos para el gerente* (Buenos Aires, 1962). Beatrice PETRIZ RAMOS: *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría* (Gredos, Madrid, 1960). Luigi PIRANDELLO: *Los gigantes de la montaña* (Sur, Buenos Aires, 1962). Dionisio RIDRUEJO: *Escrito en España* (Losada, Buenos Aires, 1962). Luis Alberto SÁNCHEZ: *Examen espectral de América latina* (Losada, Buenos Aires, 1962). Luisa del Valle SILVA: *Poesía* (Cuadernos literarios de la Asociación de Escritores venezolanos, Caracas, 1962). Alfredo SILVA ESTRADA *Del traspaso* (Caracas, 1962). Alberto J. SILY: *La organización sindical* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Tristán SOLARTE: *El ahogado* (Fabril, Buenos Aires, 1962). Fernando STORNI: *Moral y desarrollo económico* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Jaime TELLO: *Un experimento joyceano* (Separata de la Revista Nacional de Cultura. Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas, 1962). Jaime TORRES BODET: *Obras escogidas* (Fondo de Cultura económica, México, 1961). Aldo VALLONE: *Pirandello* (Columba, Buenos Aires, 1962. A. C. VILA ORTIZ: *Poemas* (Rosario, 1962). Richard WRIGHT: *Mi vida de negro* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Lin YUTANG: *Peonía roja* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Hugo ZAMBELLI: *Temporal* (Santiago de Chile, 1962).

INDICE

Pág.

El lenguaje de Debussy, por Ernest Ansermet 1
El poeta desinteresado, por Alejandra Pizarnik e Ivonne Bordelois 7
Veneranda; Siempre la misma voz; La imperfección es la cima, por Yves Bonnefoy 9
El villano de Madison Avenue, por Robert Brustein 12
Balada del subsuelo; Quinta Avenida, por H. A. Murena 31
Los toros, el sexo y la muerte, por Sergio Vilar 36
Un domingo distinto, por Luis Justo 44

CRÓNICAS

Michel de Ghelderode, por Paul Aloïse de Bock 55

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberto M. Salas: *Un palacio en la ciudad de los dioses*, de Laurete Séjourné 63
Ezequiel de Olaso: *América latina*, de Lewis Hanke 65
Jaime Barylko: *El ser y el trabajo*, de Jules Vuillemin 66
Bernardo Canal-Feijóo: *Roberto J. Payró: testimonio de una vida y realidad de una literatura*, de Germán García 68
Jorge Capello: *Historia de la literatura alemana*, de Rodolfo E. Modern .. 70
Ángel Mazzei: *Lenguaje y poesía*, de Jorge Guillén 72
Mario A. Lancelotti: *Las invitadas*, de Silvina Ocampo 74
L. J.: *El árbol de Judas*, de Manuel Peyrou 76
Carlos Arcidiácono: *Antología de cuentos*, de Marta Brunet 77
Celia Zaragoza: *Ya no humano*, de Osamu Dazai 78
J. C.: *Teatro in prosa e versi*, de J. R. Wilcock 80
Nélida Salvador: *Por cuenta y riesgo*, de Eduardo Jonquières 81
César Magrini: *Ars Magna*, de Emilio Oribe 83
C. Z.: *De emblemas y viajeros*, de Juan García Gayo 84

ARTES PLÁSTICAS

Arte y artesanía, por Alfredo E. Roland 85
Pintura contemporánea alemana, por Hugo Parpagnoli 87

TEATRO

La deliciosa imaginación de Schéhadé, por Jorge Cruz 91

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 93
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 94

Este número 278
de SUR terminó-
se de imprimir el
día 29 de agosto
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

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

Librería HUEMUL

textos primarios
secundarios y
universitarios

Solicite nuestros catálogos
SANTA FE 2237 - 83-1666
Buenos Aires

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

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

LIBRERÍA SANTA FE

Av. SANTA FE 2427 - 82-9442

Libros
Livres
Books

GALERÍAS DE ARTE

Galería Bonino

Maipú 962 Buenos Aires
Barata Ribeiro 578 Río de Janeiro

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

GALERÍA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31 - 0225

GALERÍAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

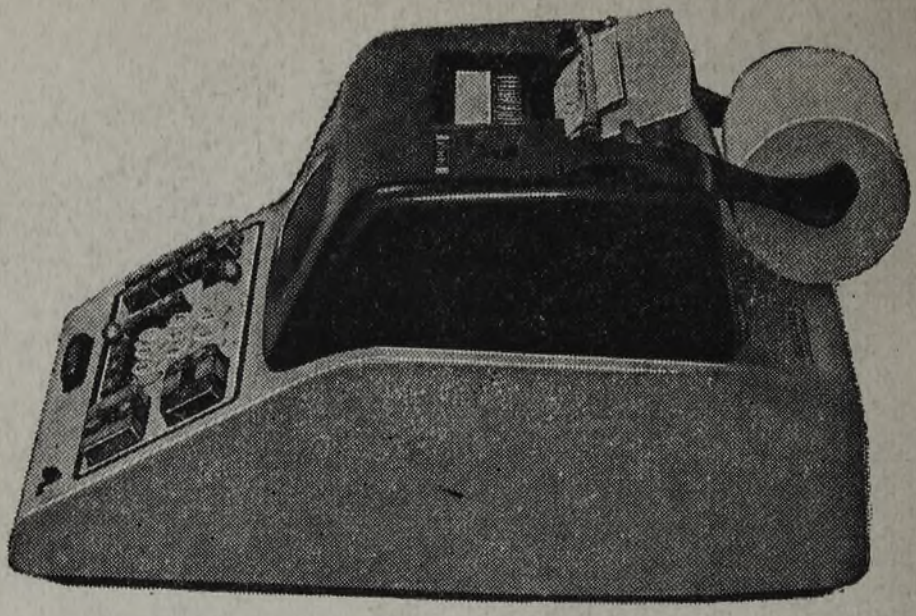
FLORIDA 760

RIOBOO

GALERÍA DE ARTE

FLORIDA 948 Tel. 32 - 2544

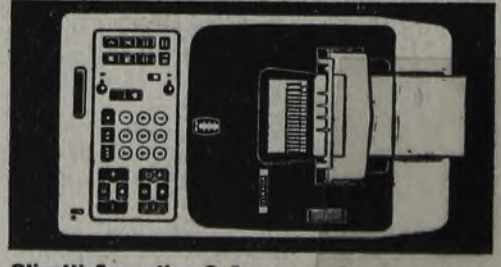
SABANAS
Grafa
La marca azul en el orillo



Un nuevo acontecimiento en el campo de las máquinas de calcular

Esta máquina **calcula:** realiza la suma, la resta, la multiplicación, la división y da el saldo negativo.
Esta máquina **recuerda:** posee un mecanismo de memoria, gracias al cual se consigue la reimpresión automática de los resultados.
Esta máquina **tiene dos totalizadores:** pueden trasladarse los resultados de un totalizador a otro y de éstos al dispositivo de memoria o viceversa.
Esta máquina **escribe:** imprime todos los datos y resultados con gran rapidez, acompañados de símbolos visibles, que ayudan para reconocer las operaciones efectuadas.
La banca, la industria, el comercio hallarán en ella una variedad y una amplitud tales de rendimiento, que les permitirán con una sola Tetractys efectuar todo el trabajo que hasta hoy exigía el empleo de diversas máquinas y con más tiempo.
Olivetti, la industria europea más importante en máquinas para oficina pronuncia una nueva palabra: **Tetractys**, calculadora - impresora superautomática.

Olivetti Tetractys



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

H0008076

S1CJ.15.1.1.

PRE