Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

GRAHAM GREENE	La misión del escritor en la sociedad actual.
IGNAZIO SILONE	El escritor y la sociedad.
WLADIMIR WEIDLÉ	La palabra del escritor en el mundo actual.
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA	Ángel Sikelianos.
ANGELOS SIKELIANOS	Via Sacra.
JOSÉ DONOSO	Santelices.
MARIO A. LANCELOTTI	Vida y muerte de un aficionado.
JORGE A. PAITA	Experiencias con la percepción; con dos amaneceres; Ad Profundum.
J. A. GARCÍA MARTÍNEZ	La pintura, vocación secreta de Sarmiento.

CRÓNICAS Y NOTAS

Luis Justo: Mallea o la literatura como sustento de la realidad ● Enrique Ruiz García: "Escrito en España", último libro de Dionisio Ridruejo ● Joseph Gagnaire: Partida de nacimiento del "lunfa" ● Enrique Anderson Imbert: Papeles ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Héctor J. Puglia, M. A. L., Héctor Oscar Ciarlo, Eugenio Guasta, Carlos Arcidiácono, Alicia Jurado, Isabel de Santa Catalina, Raúl Vera Ocampo y María Scuderi ● NOTICIA: un concurso original, por Patricio Gannon ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS ● ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1962.

280

ENERO Y FEBRERO DE 1963

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO
SUC. 20 (B)
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
MARÍA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 50.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 250.—
Número suelto: $ 50.—

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

LLAMAMIENTO DE LOS INTELECTUALES INDIOS

La India se enfrenta hoy con la situación más grave que ha pasado desde la independencia. Está embarcada en una dura lucha con un cínico invasor que se ha aprovechado de la amistad y de la confianza de la India únicamente para prepararse a volver contra ella sus designios expansionistas.

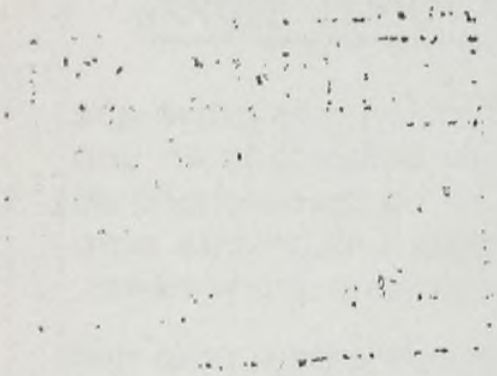
Apelamos a los intelectuales del mundo entero para que comprendan la importancia de esta lucha. No se trata simplemente de una lucha por una porción estratégica de tierra, ni de una lucha por afirmar unos derechos históricos imaginarios.

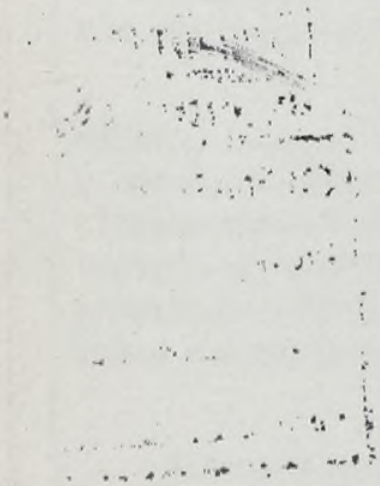
Se trata de una maniobra calculada para acabar de una vez para siempre con la libertad de Asia. Al atacar a la India, la China roja lo que quiere es asestar un golpe a la democracia en Asia. Intentando derrotar a la India con los métodos habituales del imperialismo comunista, China trata de dominar al pueblo de Asia. Y al intentar humillar a la India, la China roja quiere destruir toda perspectiva de paz y de prosperidad en Asia.

Todos ustedes saben sin duda esto. Apelamos a ustedes hoy para que ejerzan la autoridad de sus conocimientos y de su comprensión con el fin de dar a conocer ampliamente la importancia de la lucha histórica de la India y de afirmar su solidaridad con su combate por la libertad, la democracia y los valores que la inteligencia libre debe defender en todas partes.

Firmantes:

Dr. Daya Krishna, Dr. Rajkrishna, Prof. V. K. N. Menon, Prof. Frank Thakurdas, Eric Dacosta, A. R. Deshpande, Dr. V. K. R. V. Rao, Dr. S. N. Agarwala, Prof. M. M. Bhalla, Dr. Kupuswamy, Dr. Raghuvira Ramsingh, Dr. J. D. Sethi, Mr. Balraj Madhoc, Mr. S. L. Poplai, Mr. R. P. Masani, Prof. B. R. Shenoy, Mr. M. R. Masani, Dr. Rajendra Prosad, Madame Sophia Wadia, etc., etc.

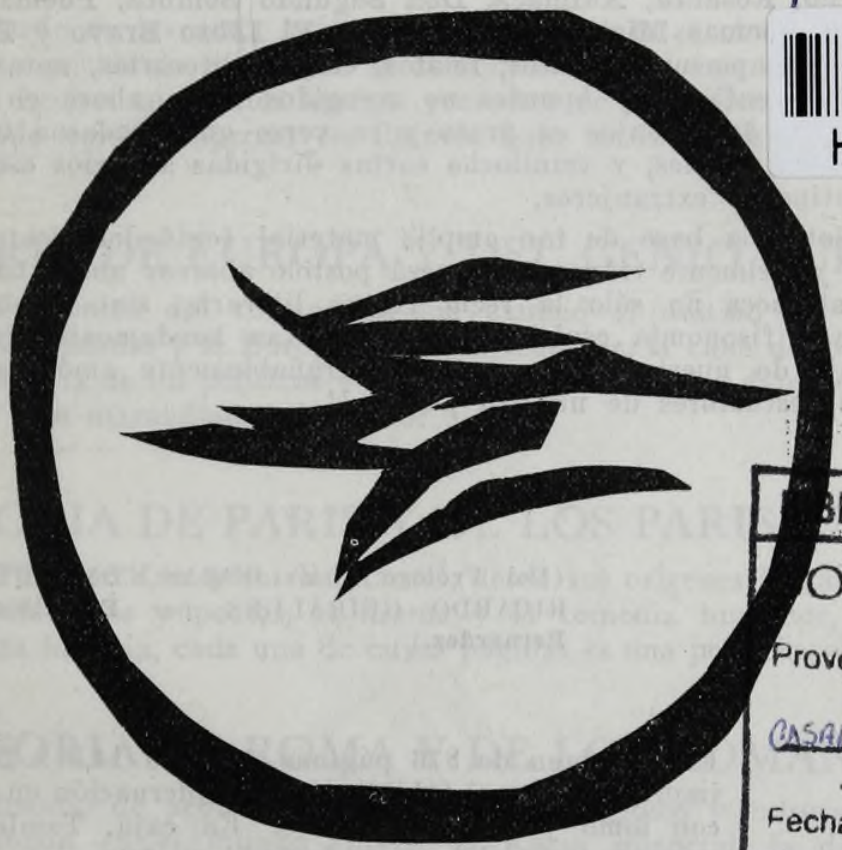




S1CJ.15.1.2 01
BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551
H0008078

H. A. MU

Relámpago de la duración



BLIOTECA NACIONAL
OMPRA
Proveedor ALBERTO CASARES
total
Precio $ 12.000
Fecha - 7 OCT 1998

"El alma, relámpago/que en el mejor de los casos/con incierta luz alumbra/un palmo del planeta/sombrío y luego pasa,/desaparece quién sabe/hacia dónde."

Una edición de

EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131 - Buenos Aires

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

Ricardo Güiraldes

"Con esta edición de las OBRAS COMPLETAS de Ricardo Güiraldes, EMECÉ proporciona al público y a la crítica los medios indispensables para estudiar y conocer en sus menores aspectos la vasta personalidad de uno de los más grandes escritores argentinos contemporáneos. El presente volumen contiene todo lo que el inolvidable poeta y novelista de la pampa escribió desde su primera juventud: **El Cencerro de Cristal, Cuentos de Muerte y de Sangre, Raucho, Rosaura, Xaimaca, Don Segundo Sombra, Poemas Solitarios, Poemas Místicos, El Sendero, El Libro Bravo** y **Pampa**; numerosos poemas, cuentos, relatos, críticas literarias, notas, estudios, comentarios y apuntes no recogidos hasta ahora en libro; una serie de trabajos en prosa y en verso que quedaron inéditos entre sus papeles, y veintiocho cartas dirigidas a varios escritores argentinos y extranjeros.

"Sobre la base de tan amplio material (cuidadosamente ordenado y fielmente transcripto) será posible abarcar ahora en todos sus alcances no sólo la recia figura literaria, sino también la delicada fisonomía espiritual de quien tan hondamente sintió el paisaje de nuestra tierra y tan entrañablemente amó los seres y las costumbres de nuestro pueblo."

(Del Prólogo a las OBRAS COMPLETAS de RICARDO GÜIRALDES por **Francisco Luis Bernárdez.**)

Un volumen de 876 páginas, tamaño 14,5 x 22 cm., impreso en papel "biblia". Encuadernación en cuero, con lomo y frentes dorados. En caja. También se presenta esta obra encuadernada en tela.

Emecé Editores S. A.

Administración y ventas: **Luzuriaga 38 — Te. 23-1098**
Departamento de Créditos: **Luzuriaga 38 — Tel. 23-1090**

TRES JOYAS BIBLIOGRAFICAS

Verdadero alarde de las artes gráficas, cada una de estas obras, constituye un deslumbrador espectáculo en el que se combinan armónicamente el apasionante interés de los hechos con textos amenos y cientos de magníficas ilustraciones en negro y a todo color. Impresas en Francia bajo la dirección de renombrados especialistas.

HISTORIA DE EUROPA Y DEL GENIO EUROPEO

La fascinante crónica del continente que cambió el destino del mundo. La Europa de las Cruzadas y la Europa de los mercaderes, la cuna de los conquistadores y filósofos, la de los políticos y científicos. Dos mil años de civilización desfilan ante los ojos maravillados del lector.

HISTORIA DE PARIS Y DE LOS PARISIENSES

La vida de la Ciudad Luz y sus habitantes, desde sus orígenes hasta los tiempos actuales. Revoluciones y poetas, el drama y la comedia humanos, todo tiene su lugar en esta historia, cada una de cuyas páginas es una pequeña obra de arte.

HISTORIA DE ROMA Y DE LOS ROMANOS

Brillante testimonio de acontecimientos sociales, religiosos y culturales que no admiten parangón en el mundo entero, la Roma inmortal, la de todos los tiempos, queda reflejada aquí en un espléndido monumento gráfico a su pasado y su presente.

Adquiéralos en las buenas librerías $1.900.- cada ejemplar

Son libros de la

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA S. A.

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO: PUBLEX S. A. - MAIPU 43 - BUENOS AIRES

Rosa Pastalosky

EL TESTIMONIO SOCIAL EN LOS ROMÁNTICOS INGLESES

Libro sobre poesía inglesa, con nutrida antología, de la cual surge el estrecho paralelismo entre la producción poética y la evolución social.

Editó CASTELLVÍ S. A., Santa Fe



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 360.—

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309
de 13.30 a 19.30 (sábados, de 9 a 12.30)

Charles of the Ritz

EL UNICO
POLVO FACIAL
COMPACTO

"hecho a medida"

para su tono de cutis



Que se mezcla y prepara en esta **prensa única,** ante sus propios ojos, y se le entrega en un elegante estuche.

Exclusivamente en

HARRODS o en GATH & CHAVES

PARIS - LONDRES - NUEVA YORK - RIO DE JANEIRO - BUENOS AIRES

LA LUZ DEL PASADO SOBRE LA REALIDAD ACTUAL...

PROYECTADA POR LA VERDADERA HISTORIA DE NUESTRA PATRIA

HISTORIA DE LA NACION ARGENTINA

DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA





¡La autoridad de la ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA en un extraordinario esfuerzo editorial de "EL ATENEO"! Esta no es la obra de un solo hombre; en ella colaboraron los más prestigiosos historiadores del país y del extranjero.

Tenga siempre a mano una caudalosa fuente de información, útil y veraz. ¡Conozca la historia argentina en la más objetiva, completa y documentada versión publicada hasta la fecha!

"HISTORIA DE LA NACION ARGENTINA" no debe faltar en ningún hogar, escuela ni institución del país.

15 GRANDES VOLUMENES INCLUYENDO UN TOMO INDICE, de formato 18 x 24 cms., esmeradamente impresos e ilustrados con reproducciones facsimilares de documentos, encuadernados en cuerina, y lomos grabados en oro fino.



LIBRERIA **"EL ATENEO"** EDITORIAL

FLORIDA 340 - Buenos Aires - CORDOBA 2099

HOY MISMO llene y envie este **cupón:**

Sres. Librería "EL ATENEO" Editorial. Deseo recibir, sin compromiso, mayor información sobre la "HISTORIA DE LA NACION ARGENTINA", y vuestro CREDITO EDITORIAL.

Nombre .....

Domicilio .....

Localidad ..... F.C. .....

E. R. SQUIBB & SONS ARGENTINA S. A.

Un siglo de experiencia
inspira confianza

CUADERNOS

por la libertad de la cultura

REVISTA MENSUAL

Director: Julián Gorkin

NÚMERO 65 OCTUBRE 1962

SUMARIO

Ciencia y cultura. J. ROBERT OPPENHEIMER.

Nuestra América y el nuevo mundo africano. GERMÁN ARCINIEGAS.

El ignorado (Poema). MARÍA URZÚA.

"España y Europa", veinte años después. JOSÉ FERRATER MORA.

El intelectual en la sociedad comunista. PETRU DUMITRIU.

Sarmiento y Unamuno. DARDO CÚNEO.

"Yo no he venido a traer la paz..." (Cuento). ANA MARÍA MATUTE.

Bellas Artes

América Latina en la Bienal de Venecia. RAMÓN XURIGUERA.

Arte latinoamericano en París. DAMIÁN CARLOS BAYÓN.

Crónicas

Los chilenos no aprenden historia. VÍCTOR ALBA.

Costa Rica y Honduras: una excepción y un peligro. RUDOLPH P. HAFTER.

"Viridiana", de Buñuel. JOAQUÍN CASALDUERO.

Balcón de París. D. C. B.

Libros - Revistas
Colaboradores

Solicite un ejemplar de muestra a:

CUADERNOS

18 AVENUE DE L'OPERA

PARIS 1º

COLECCIÓN
HOMBRES INQUIETOS

Dirigida por
Michele Federico Sciacca

1. Edmée de la Rochefoucauld, *Paul Valéry* .... $ 95
2. Armando Rigobello, *Camus* ..... „ 95
3. Aldo Vallone, *Pirandello* „ 95
4. Manuel Gonzalo Casas, *Sciacca* ..... „ 95

En preparación:

5. Pierre Flottes, *Péguy*.
6. Miguel Oromí Ingles, *Unamuno*.
7. Régis Jolivet, *Sartre*.
8. Augusto Guzzo, *Giordano Bruno*.

●

OTRA PUBLICACIÓN:

Michele Federico Sciacca, *La clepsidra* (autobiografía del pensador italiano) .... $ 100

●

EDITORIAL COLUMBA

SARMIENTO 1899, 5º piso
T. E. 45-1145 y 45-4297

Franqueo $ 8.20 por un libro.
Cada libro adicional: $ 0.20. Giros a

Columba S.A.C.E.I.I.F.A.



UN BUEN AMIGO

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

FABRICANTES: CITA S. A.

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

GUION

NOVEDADES

Ediciones para Bibliófilos

FEDERICO GARCÍA LORCA: **Llanto por Ignacio Sánchez Mejia** (con 9 grabados en madera de Luis Seoane).

MIGUEL DE UNAMUNO: **Del diario poética** (con 11 grabados en madera de Luis Seoane).

PABLO NERUDA: **La insepulta de Paita** (con 9 grabados en madera de Luis Seoane).

RAFAEL ALBERTI: **Sobre los ángeles** (con 10 grabados en madera de Luis Seoane).

De cada obra, tirada única de 400 ejemplares numerados. Cuatro bellísimos libros de colección. El valor literario de los textos está enriquecido con magníficos grabados en madera, impresos en color y en negro, de Luis Seoane, cuya vibrante imaginación plástica y fervor por la obra poética ilustrada se han expresado en forma magistral, c|u. $ 1.500.—.

Novelistas de nuestra época

CÉSAR MIRÓ: **Fedra entre los vascos.** $ 150.—
Relato de interés dramático y creciente que une el hecho histórico a la ficción dentro de una depurada técnica novelística.

JUAN OROPESA: **En perpetua fuga.** $ 180.—
Apasionante y lúcida novela de un distinguido escritor venezolano.

MARCOS VICTORIA: **Novelas de la ciudad y del río.** $ 200.—
La imaginación, la sutileza analítica, la ironía, la gracia y la agilidad se entrelazan en la seductora prosa de Marcos Victoria.

Poetas de ayer y de hoy

RAFAEL ALBERTI: **Poemas escénicos.** $ 125.—
La más reciente muestra del portentoso talento poético de Alberti.

ENRIQUE ESPINOZA: **La noria.** $ 130.—
"Cien sonetos sumamente prosaicos" por uno de los poetas de la generación de "Martín Fierro".

JORGE MEDINA VIDAL: **Las puertas.** $ 100.—
Con **Las Puertas,** la singular vocación poética del poeta uruguayo Jorge Medina Vidal queda definitivamente afirmada.

H. A. MURENA: **Relámpago de la duración.** $ 125.—
"...la palabra había perdido su fluencia anterior, para conquistar un nivel más profundo, más denso. Con esa palabra me volví hacia la realidad, cuyo sonido procuro dar en estos poemas mediante ironía, cotidianeidad y patetismo..."

PABLO NERUDA: **Plenos poderes.** $ 100.—
Admirables poemas inéditos que serán fervorosamente recibidos por los lectores del gran poeta.

Cristal del tiempo — Panoramas

JULIO BARRENECHEA: **Israel. Un árbol por cada muerto.** $ 100.—
"Seis millones de árboles se han plantado para recordar otras tantas víctimas. Transformados en árboles, los muertos regresan desde el fondo de la tierra afirmando la vida."

JOSÉ B. RINO: **Ensayo sobre el hombre.** $ 200.—
Un mejor conocimiento del hombre tiene en sí mismo una base concreta: salvar su dignidad. Valioso y apasionado estudio por el autor de *¿El hombre es libre?*

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA



LA MARCA QUE MAS SE VENDE EN LA ARGENTINA

Con una producción que abastece más del 40 % de la demanda del mercado argentino, INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA es hoy día el principal proveedor de automotores del país. Su sello IKA, identifica a la marca de mayor venta en la Argentina, y es símbolo de una eficiente organización que hace honor a su prestigio de primera planta automotriz integral de la Argentina... y de Sudamérica!



INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

IBER-AMER ARGENTINA

NOVEDADES DE EDITORIAL DESTINO

Colección "Áncora y Delfín"

214. **LA ODISEA DE "ULYSSES"**
Alistair MacLean

216. **EL CABALLERO DE LA RESIGNACIÓN**
Vintila Horia

217. **EL HOMBRE QUE NO SABÍA PECAR**
Martín de Azcárate

218. **LAS RATAS**
Miguel Delibes

219. **LA FELICIDAD NO PUEDE COMPRARSE**
H. H. Kirst

220. **NOTAS PROVOCATIVAS**
K. W. Marek ("Ceram")

221. **SOBRE LOS ACANTILADOS DE MÁRMOL**
Ernst Jünger

222. **EL CURSO**
J. Antonio Payno

Infórmese en:

Bolívar 260 — T. E. 30-4036 — Buenos Aires

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

1962

SUSCRIPCIÓN ANUAL (6 volúmenes)

México	$	100.00
Otros países de América y España	Dls.	9.00
Europa y otros Continentes	„	10.50

Precio del ejemplar del año corriente:

México	$	20.00
Otros países de América y España	Dls.	1.80
Europa y otros Continentes	„	11.00

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

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



SUSCRIBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... **$ 250.—**

EXTERIOR ..... **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/a.
..... 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 .....

.....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....

.....

Dirección .....

.....

Localidad .....

Giro Postal / Cheque por $ 250, a partir del número .....

LUIGI PIRANDELLO

ESTA NOCHE SE IMPROVISA

Esta comedia ocupa un lugar fundamental en la obra del gran renovador del teatro contemporáneo y ha sido situada por su propio autor entre las que forman su arte poética. En efecto, en el volumen en que reunió esta obra junto con Seis Personajes en Busca de Autor y Cada Uno a su Modo, Pirandello expresó: "...los tres trabajos juntos, pese a ser muy diversos, forman una especie de trilogía del teatro en el teatro, no sólo porque su acción se desarrolla expresamente en él, sino porque representan todo posible conflicto entre los elementos de un teatro...". Las situaciones de esta pieza componen una fascinante estructura cuyo sentido alcanza una realidad honda, esencial, que va mucho más allá de la simple apariencia de los hechos.

INDEPENDENCIA 802 SUR

GIUSEPPE FAGGIN

LAS BRUJAS

SEIS HISTORIAS VERÍDICAS
DE UN CAPÍTULO ATERRADOR
DE LA VIDA HUMANA

I. EL SEÑOR DEL MUNDO

1 Satanás, alienación del hombre. 2 Satanás y Angra Manyu. 3 Las jerarquías diabólicas. 4 Cristo y Satanás. 5 **Omnium dii gentium daemonia.** 6 Satanás, remedo de Cristo. 7 Nombres diabólicos. 8 Las sectas satánicas.

II. LA SACERDOTISA DE SATANÁS

1 La existencia de las brujas como comprobación de las doctrinas demonológicas. 2 La bruja y el mago. 3 La bruja en cuanto mujer. 4 La figura moral y física de la bruja. 5. La bruja, sacerdotisa de Satanás. 6. El Sabbat. 7 La terapéutica diabólica. 8. **Quid veri?**

III. HORROR DIABOLICUS

1 El **horror diabolicus.** 2 La individuación de los embrujados y posesos. 3 La discriminación de las apariciones. 4 La licantropía. 5 Las epidemias demonopáticas. 6 El horror diabolicus en las relaciones sociales. 7 Las bulas pontificias contra la demonopatía.

IV. SEIS HISTORIAS TERRIBLES

1. Jeanne Harvillier
2. Françoise Secretain
3. Rolande du Vernois
4. Necate de Urrugne
5. Lucía Caveden
6. Sor María Renata

NOTAS

NOTA BIBLIOGRÁFICA

ÚLTIMA PUBLICACIÓN DE LA

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

Un perdurable testimonio sobre la época actual

CECILIA
o la desatención

por
ELÉMIRE ZOLLA

Laureado con el Premio Strega (opera prima) por su anterior novela Minuetto all'inferno **(1956), Elémire Zolla nos entrega con esta novela una obra que lo coloca en un plano insólito de la narrativa contemporánea. La trama es sencilla: Cecilia, nacida en medio del conformismo de la burguesía piamontesa, es una heroína de nuestros tiempos, de vida tan independiente como angustiosamente vacua. Cecilia está embarazada del último de sus amantes y, en el curso de las veinticuatro horas en que se desarrolla la narración, debe decidir si permitirá que ese hijo nazca o no. Pero ya sea que se dirija a sí misma, a sus padres, a su amante, o a sus amigos, la respuesta no llega porque la vida verdadera pasa como un sueño en medio de la humanidad ensordecida de nuestro tiempo.**

SUR

SUR

NÚMERO 280 ENERO - FEBRERO DE 1963

LA MISIÓN DEL ESCRITOR EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA*

Se nos ha pedido nuestra opinión sobre un tema: La misión del escritor en la sociedad contemporánea. A primera vista, la respuesta es muy sencilla: decir la verdad en todo lo que le sea posible. Podría dar algunos ejemplos aparentemente ingenuos. El novelista no debe escribir frases como ésta: "trepaban por una cornisa de la montaña por encima de profundidades inconmensurables". No debe escribir: "El hombre se puso blanco de miedo." Esto es bastante sencillo, es sólo cuestión de estilo, podrá decir el que no es escritor, el que nunca ha reparado en frases como éstas, a pesar de haberlas leído casi en cada página de sus novelas policiales o románticas. Y sin embargo, frases como éstas, cada vez que se emplean enlodan la corriente del pensamiento.

Porque decir la verdad es una profesión rigurosa. Sócrates murió como consecuencia de ello y Flaubert fue condenado, y no vivimos en tiempos tanto más seguros. ¿Qué otra profesión tiene como ideal la verdad objetiva? La del matemático, la del científico, quizás la del sacerdote. De la del médico ya estoy menos seguro. Pero no por cierto la del político, ni la del abogado, ni la del banquero. Todos estos profesionales dependen de mentiras para ganarse la vida en la misma medida en que una pareja infiel depende de mentiras para su placer, y son precisamente ellos quienes gobiernan el mundo, tanto el mundo capitalista como el comunista. ¿Qué

* Publicado con permiso especial del P.E.N. Club de la Argentina.

autoridad tenemos nosotros, en Occidente, para quejarnos por el tratamiento dado a Pasternak? ¿Hemos olvidado acaso a Baudelaire, y a Flaubert, y a D. H. Lawrence?

Aquí debemos admitir que la verdad y la deslealtad son términos sinónimos. Porque la verdad no se conforma nunca. El buen escritor estará siempre, en un momento u otro, en conflicto con la autoridad, más o menos como el santo está generalmente en conflicto con la jerarquía de su iglesia. Para el escritor es un deber ser considerado como inseguro, como desleal. No solamente debe rechazar privilegios y condecoraciones del Estado, sino que ni siquiera debe merecerlas. Estoy citando de memoria una frase de Cocteau. Eventualmente podría aceptarse una pensión del Estado si nuestra familia corriera peligro de morirse de hambre (en estas circunstancias la teología moral admite que pueda cometerse hurto); pero tenemos que estar seguros de no dar nada en cambio, absolutamente nada.

La presión más grande que se ejerce sobre un escritor viene quizá de las sociedades que se forman dentro de una sociedad, por ejemplo su grupo político o religioso; también puede ser su universidad o su empresario. Cierta vez conocí en un almuerzo a un granjero, quien me dijo que había dado empleo a dos lunáticos que eran excelentes trabajadores y además muy leales. Pero por supuesto que eran leales: eran como los seres condicionados del "brave new world" de Huxley. Es así tanto más necesario que nosotros, que podemos ser desleales con cierto margen de impunidad, mantengamos vivo este ideal.

Permítaseme una referencia personal: yo pertenezco a un grupo, la Iglesia Católica, que me presentaría graves problemas como escritor si no me salvase de ellos mi deslealtad. Si mi conciencia fuese tan aguda como la de Mr. François Mauriac en su ensayo sobre Dios y Mamon, no podría escribir ni una sola línea. Hay jefes de la iglesia que consideran la literatura como un medio que tiene un solo fin: la edificación. No dudo de que la edificación puede ser del más alto valor, un valor mucho más alto que el de la literatura, pero pertenece a un mundo diferente. La literatura nada tiene que ver con la edificación. No estoy sosteniendo con esto que la literatura sea amoral, sino que presenta una moral personal, y la moral de un individuo es rara vez idéntica a la moral del grupo al cual pertenece. Robert Browning escribió un poema sobre un obispo católico al que llamó Blougram; entrevistado por un periodista ateo, el obispo recurre a la metáfora de los cuadros negros y blancos de un tablero de ajedrez, y dice al ateo: "Usted tiene sus momentos de fe, así como yo tengo mis momentos de duda; pero yo prefiero jugar sobre los cuadros blancos, así como usted prefiere jugar sobre los cuadros negros." A mí, como nove-

lista, debe permitírseme que escriba del punto de vista de los cuadros negros y también del de los blancos: la duda y aún la negación deben tener su oportunidad de expresarse.

Recordemos el apotegma de Thomas Paine: "Debemos precavernos de preservar aun a nuestros enemigos contra la injusticia." Y es precisamente en esto —en el esfuerzo por construir un mundo donde la justicia sea posible— que el escritor tiene mayor oportunidad y por lo tanto mayor obligación que el químico, por ejemplo, o el administrador de propiedades. Por lo pronto —si ha alcanzado ya cierto éxito— es más dueño de sí mismo que los demás, porque es su propio patrón. Si ofende perderá menos que los demás. El Estado, como un maestro de escuela, está invariablemente predispuesto a confundir justicia con retribución; es pues tarea del cuentista desempeñar el papel de abogado del diablo para despertar la compasión y una cierta medida de comprensión para quienes están fuera de los límites de la compasión del Estado. Pero recordemos que no son única y necesariamente los pobres o los físicamente indefensos quienes se hallan en esta situación. Pecadores y publicanos pertenecen a todas las clases y a todos los niveles económicos. El Estado siempre tuvo interés por envenenar los pozos psicológicos, restringir la compasión humana, fomentar las rechiflas: "galileo, papista, fascista, rojo", dividir para gobernar. En los días de la monarquía totalitaria inglesa, fue un acto de justicia señalar la verdadera fuente de los actos de Macbeth, el asesino de su rey, y la obra de Shakespeare ha cambiado para siempre nuestro concepto del usurpador. Es pues también tarea del novelista delinear su propia semejanza con cualquier ser humano. Nuestra actitud para con todos nuestros personajes es más o menos ésta: "ése —y que me perdone Dios— soy yo".

Quisiera recalcar, una y otra vez, las virtudes de la deslealtad; que los escritores pudieran mantener esa sola virtud —tanto más importante que la pureza— libre de las manchas del mundo. Honores, protección estatal, éxito, alabanzas del prójimo, todo tiende a minar la virtud de la deslealtad. Si no llegan a tornarse leales a un país o a una iglesia, están siempre demasiado dispuestos a volverse leales a alguna ideología propia, hasta que se los alabe por su firmeza. Hasta la desesperación puede llegar a ser una forma de lealtad. Qué pocos son los que mueren traidores a esto, o blasfemando en la vejez, y ¿cuántos escritores han tenido la suerte de morir ahorcados o ante el pelotón de fusilamiento? García Lorca murió a manos de asesinos desconocidos, pero el mundo generalmente sabe demasiado bien que, si se le da tiempo suficiente, el escritor puede ser corrompido y llevado hasta la lealtad. ¡Honor a Ezra Pound que prefirió el manicomio!

Si podemos despertar en nuestros lectores una comprensión simpática no solamente para con nuestros personajes "malos" (eso es demasiado fácil, porque hay una cuerda entre nuestros corazones y el mal, de la que, a voluntad, podemos dar un tirón) sino también para con nuestros personajes presumidos, satisfechos, mundanamente exitistas, habremos logrado sin duda que el trabajo del Estado sea un poco más difícil; y este es un deber auténtico que tenemos para con la sociedad: ser como un guijarro en la máquina del Estado. Por más aceptables que sean actualmente en el Estado soviético los grandes escritores clásicos, Dostoiewski, Tolstoy, Chéjov, Turguéniev, Gógol, es indudable que ellos hicieron que la regimentación del espíritu ruso sea un grado imperceptible más difícil o más incompleta. No se puede hablar de los hermanos Karamásov en función de Clase, y si alguien se expresase con odio acerca de un kúlak ¿no acudiría a su memoria, para matar su odio, el gracioso héroe de *Almas muertas*? Tarde o temprano la nota tenaz de la responsabilidad social, del mayor bien material para el mayor número, comenzará a sonar cargosamente en los oídos, y entonces quizás vuelva a nosotros el recuerdo de largas conversaciones sin objeto, a la luz de la luna, sobre la vida y el arte, o el golpe seco de las bolas de un billar, o las tardes asoleadas de aquellas vacaciones en el campo, o el golpeteo de un hacha que ha comenzado a talar los cerezos.

Porque el escritor es el campeón del individuo. El soldado, el hombre "leal", representan el entierro en masa, la bomba atómica, la fosa común; el escritor en cambio defiende esos pequeños cementerios atestados, antieconómicos, insalubres, en donde las cruces de piedra preservan nombres innumerables.

GRAHAM GREENE.

(Traducido por Miguel Alfredo Olivera.)

EL ESCRITOR Y LA SOCIEDAD*

1. Ahora ya podemos preguntarnos qué resta de la gran discusión sostenida en los años posteriores a la segunda guerra mundial sobre el llamado compromiso político del escritor. Me parece que, junto a muchos parloteos y equívocos, permanece esta útil experiencia: en toda discusión de ese género, el mayor error es dejarse guiar por un espíritu preceptivo, es decir, por la preocupación de llegar a una conclusión o norma de carácter general, válida para todos y, al menos moralmente, obligatoria para todos, con el inevitable anatema contra los refractarios. Una exigencia de esta naturaleza es siempre perjudicial, para los autores y para sus obras, porque tiende a someter la multiforme génesis de la obra literaria a un criterio externo. Por lo tanto, el mismo compromiso social y político del escritor tiene una justificación solamente si corresponde a una tendencia espontánea, o elección, o vocación personal. Y todo escritor celoso de la propia libertad, debería comenzar por respetar y defender la de los otros, aunque sean de escuela y tendencia opuesta.

2. Sobre el tema de las relaciones entre el escritor y la sociedad, en vez de persistir en debatir argumentos ya agotados convendría más bien puntualizar estos dos aspectos más que nunca actuales:

a) la situación de los escritores frente a la creciente industrialización de la actividad editorial y a la desbordante difusión de los "mass-media" (radio, T. V., cinematógrafo, etc.);

b) su suerte en los países sometidos a dictadura política, especialmente en los estados nacionales de reciente formación que adoptan el régimen del partido único.

3. Si bien algunos estudiosos niegan, sin más, que las características de la cultura de masa, como las conocemos actualmente, sean una novedad, dado que la sociedad humana siempre ha conocido individuos elegidos y

* Publicado con permiso especial del P.E.N. Club de la Argentina.

profanum vulgus y ya San Agustín forjó el concepto de una *mass dannata*, la opinión prevaleciente de los intelectuales continúa estando dividida al respecto, entre la condena y la apología. La imagen más frecuente que los sociólogos nos muestran del hombre-masa es la de un ser atontado por la industria de la cultura y de intelectuales envilecidos en la fabricación de los productos en masa. A su parecer la condena sería, al mismo tiempo, irreversible y sin remedio, en cuanto el cinematógrafo, la radio, la TV, son medios de comunicación niveladora y conformista por esencia y no por accidente, porque la naturaleza misma de su lenguaje los obliga a dirigirse a todos en general y a ninguno en particular. Pero, como es sabido, no faltan otros estudiosos que exaltan la acción benéfica que, a pesar de todo, los mismos "mass-media" desarrollan entre las capas populares, ampliando sus conocimientos y su horizonte mental y poniéndolas en contacto inmediato con la vida moderna. Las dos tesis, evidentemente, tienen abundantes argumentos a su favor, y sería frívolo un juicio salomónico tendiente a conciliarlas. La única actitud "liberal" al respecto me parece la disposición de ánimo para aceptar la lucha en las nuevas condiciones. Nuestra época es verdaderamente incómoda, pero es la nuestra y a ella debemos referirnos. La cultura de masa constituye para los escritores auténticos un grave problema. Es necesario comenzar por rechazar el dilema entre vivir de nostalgia, fuera del propio siglo, o capitular, dejándose arrastrar por la corriente.

4. Cualesquiera sean las opiniones políticas de un escritor, está fuera de dudas que, por su función, pertenece al hombre y a la sociedad y no al Estado. La reivindicación de la autonomía de la creación literaria de cualquier intrusión burocrática vale sobre todo en una época, como la actual, de insidias totalitarias de toda especie y color: característica común de los totalitarismos es la intolerable pretensión de someter y controlar todas las actividades de los ciudadanos, aun las más alejadas de la política, como la fe religiosa y la filosófica, la ciencia, el arte, las costumbres, en nombre de un pretendido interés superior, que, según los casos, puede ser racial, nacional o clasista. Obviamente es una prepotencia inadmisible para todo hombre que se respeta. Un hombre honesto no puede ceder al Estado el derecho de decidir si Dios existe, si el alma es inmortal, si una teoría cualquiera es exacta, cuál es la pintura que debe preferir, los libros que debe leer o la música que debe escuchar. Éstos son asuntos suyos y no del Estado. El hombre es más antiguo que el Estado y ciertamente le sobrevivirá: la creación literaria es justamente una de las pruebas de la superior dignidad del hombre. Se puede obligar a un escritor a pagar los impuestos como los demás ciudadanos, pero no a escribir textos de propaganda; debe estar en condiciones

de escribir aquello que le dicta el corazón libremente. La necesidad de soledad del poeta no debe ser burlada. La soledad no significa necesariamente misantropía: en ciertas situaciones, puede constituir también la condición más propicia para la comunión con los semejantes. En resumen, la creación literaria no se puede planificar, y querer dirigir a los escritores como a los militares es una estúpida tortura. Por otra parte, ¿podemos nosotros reivindicar la libertad sólo para nosotros? No se concibe una cultura libre en una sociedad servil. Si en otros tiempos era posible que los poetas y los artistas gozaran de ciertas libertades, o mejor dicho licencias, mientras la mayoría del pueblo sufría la servidumbre de la gleba, aquel privilegio de casta ahora está abolido. No existen más libertades particulares, libertades a lo mandarín; estamos todos ligados al mismo destino.

5. No creo que la situación particular de los países llamados "nuevos", en los cuales el Estado nacional de reciente formación exige la movilización de todas las energías espirituales, pueda constituir una excepción. Para expresar el dolor, las angustias, las esperanzas de su pueblo, o también para exaltar la belleza de la mujer o de la naturaleza, el escritor no tiene ninguna necesidad de vestir el uniforme estatal. Ninguna institución, aunque haya nacido de una revolución del pueblo, puede ser divinizada, sin producir a breve plazo los efectos mortíferos de la idolatría. El propósito de abstenernos de concluir la discusión con un precepto normativo válido para todos, no implica, sin embargo, la renuncia a una exhortación con respecto a aquello que se considera un deber. A menos que el escritor renuncie a la más alta dignidad de su función y acepte el papel de propagandista del Estado, representará bien poco, aun en las naciones que cumplen los primeros pasos en el camino del progreso técnico y civil, si no representa al hombre y a su porvenir de libertad, si no mantiene a toda costa el principio de la primacía de la criatura humana y de las relaciones sociales espontáneas, si no rechaza el atiborramiento mental y defiende el derecho a la verdad. En esto, la función del escritor es insustituible, sobre todo a favor de los más humildes, de aquellos que más fácilmente pueden ser engañados. Si se la limita, tarde o temprano todo el cuerpo social es el que sufre.

IGNAZIO SILONE.

(Traducido por Emilio A. Stevanovitch.)

LA PALABRA DEL ESCRITOR EN EL MUNDO ACTUAL*

La palabra es lo más humano que hay en el hombre. Nos ha sido dada a todos pero el escritor es, entre nosotros, su portavoz por excelencia. Él es quien la toma a su cargo y es, al mismo tiempo, su amo y servidor; amo porque no tiene otro camino para servirla; servidor porque es su único medio para convertirse en amo. Ninguna servidumbre confiere al hombre tanta libertad; ninguna posibilidad de mando está tan hecha a su medida. Como escritor tiene un único deber: ser fiel a ese compromiso inicial, no prestándose a nada que pueda adulterar su sentido o restringir su alcance. Está, sin embargo, en libertad para contraer otros deberes —si así lo desea— siempre y cuando no lo desvíen de su tarea original, que es la de hablarnos y hablar por nosotros, salvaguardando la integridad, la plenitud humana de la palabra.

El cumplimiento de esta tarea puede realizarse a través de un número ilimitado de interpretaciones —a las cuales se presta—, de divergentes puntos de vista a su respecto. Hay, sin embargo, aspectos que la tornan difícil y hasta imposible. Hablar sin decir nada o para mentir no es hacer honor a la palabra y siempre han existido quienes la utilizaron tan sólo para abusar de ella. Si en otra época los franceses se permitieron tomar dos vocablos puramente castizos —*hablar* y *palabra*— sólo para reflejar las muecas de su auténtico sentido fue porque estas muecas existían y era necesario darles un nombre. ¿Acaso el Parlamento —templo de la palabra— no ha estado a punto de convertirse, siempre y en todas partes, por culpa de los peroradores, en un vano parloteo? Estos abusos, empero, son demasiados flagrantes, demasiado permanentes para que me detenga a condenarlos con riesgo de caer, a mi vez, en inútiles palabras. Antes de entrar en la faz positiva de lo que debo decir hay que definir peligros más nuevos y mucho más insidiosos.

Desde hace algún tiempo el escritor se encuentra cada vez más ex-

* Publicado con permiso especial del P.E.N. Club de la Argentina.

puesto a dos grandes tentaciones: la de juzgar ineficaz y anticuado su propio lenguaje, comparado con el de los científicos y, aunque pueda parecer contradictorio, la de sentirse exclusivamente artista, productor de escritos con un único carácter —el de "obras de arte"—. La primera les es común a todos aquellos que escriben —o se proponen escribir— lo mejor posible, aunque se consideran alejados de todo cuanto se llame poesía y aun literatura, en el sentido estricto de la palabra. La segunda concierne al poeta en cuanto tal y a todos los que, como él, se desinteresan de todas las funciones del lenguaje de las que no se sepa, por anticipado, que serán apreciadas estéticamente. Esto es, precisamente, lo que opone esta tentación —o aberrarración— a la primera, sin que se deje de manifestar, empero, una común actitud negativa con respecto a la palabra.

La ciencia, en sus orígenes, procede de la palabra, pero en su estado actual ya no depende de ella e, incluso, la repudia expresamente. Al lenguaje originario del hombre, descriptivo y expresivo a la vez, al que la ciencia agregaba sólo un excedente de precisión, se esfuerza ahora por cambiarlo por otro, estrictamente impersonal (lo cual no podría ser la palabra), perfectamente neutro, incoloro, referido tan sólo a abstracciones derivadas del análisis y, a través de ellas, y en última instancia, a hechos verificables por la experiencia. Este lenguaje emplea idiomas parcial o totalmente artificiales, matemáticos en diversos grados o, al menos, capaces de satisfacer las exigencias de la llamada teoría de información, así como las de las máquinas "pensantes" —pensantes en la medida en que el pensamiento puede separarse de la palabra y de la persona. Ese lenguaje debería bastar —según afirman Wittgestein y Carnap, de acuerdo con el positivismo lógico tan generalizado en los países anglosajones— al ser humano apto para pensar y para crear en todos los campos salvo en uno, en el que se le permite actuar con total irresponsabilidad: el del arte, que comprende la poesía depurada de toda literatura, es decir, reducida a efectos completamente ajenos a la comunicación de un contenido inteligible. Según esta teoría, si no se utiliza ninguno de los lenguajes científicos, sólo resta callar y, así, las artes pueden ser alabadas en la medida en que permanecen silenciosas, pues no buscamos hablar al producir obras de arte.

En verdad a nosotros nos parece evidente que la filosofía, como la filología y con ellas todas las ciencias del hombre, no irían muy lejos si se las privase del lenguaje que siempre les perteneció, y que, por otra parte, la poesía se torna pura, en el sentido de un mero mosaico de palabras, tan sólo cuando se la separa, arbitrariamente, del resto de las Letras y del pensamiento. La verdadera línea de demarcación no aísla a la poesía de todo conocimiento y de todo pensamiento humano, sino a las ciencias

"exactas" de todo lo que, en el hombre, en sus obras, en su historia, escapa a tal exactitud, y no se deja absorber por los métodos que aquélla preconiza. Una metodología de estas ciencias es todo lo que nos ofrece la llamada "filosofía científica". ¿Y cómo podría ofrecer otra cosa? Su lógica no tiene del *logos* más que la razón del ajedrecista y rechaza toda aquella que compromete a la persona y está encarnada en la palabra.

La teoría es falsa, pero a nuestro alrededor todo acontece en las letras, las artes, las ciencias humanas, como si fuera verdadera. El poeta, como el pintor o el músico, y, por otra parte, el historiador, el crítico y el filósofo, aunque erróneamente, se dejan petrificar por la actitud despectiva o reprobadora, no tanto del hombre de ciencia como del filisteo, esclavo de una ideología científica y progresista. En el campo indiviso del *logos* integral, el poeta (en el amplio sentido del vocablo alemán *Dichter*) no es, en modo alguno, un exilado por naturaleza, ni un proscripto —como desdichadamente se considera a sí mismo desde hace cien años—, apoyando así las teorías de los fetichistas de la ciencia y del "espíritu positivo", que están deseando asignarle residencia forzosa en ese mismo lugar, donde, por propia voluntad, ha pretendido ubicarse. Le hacen comprender que desvaría y, ante esto, el poeta reacciona negándose, no ya a razonar, a discurrir (cosa que ha hecho tan sólo incidentalmente) sino a *tomar la palabra*. Ya no *dice* nada o, lo que es lo mismo, ya no responde de lo que dice. Mallarmé explicó (a Degas) que los sonetos no se hacían con ideas sino con palabras, y he aquí que el poeta, alentado por Gide y por Valéry, toma la frase al pie de la letra, pronto a olvidar la verdad primera —despreciada, tal vez, por Mallarmé o Valéry, pero que por cierto no ignoraban— de que el poema no se hace ni con el pensamiento descarnado ni con palabras, tal como las alinea un diccionario sino que es el producto del verbo vivo, encargado de dar, él solo, un sentido efectivo a las palabras, ritmos y entonaciones cuyo significado es solamente potencial. Si tal sentido sólo puede expresarlo la obra misma y si parece un poco vago comparado con el de una máxima o un proverbio, ello no implica que no exista o que pueda ser sustituido por otro, a voluntad. Sólo podríamos equivocarnos al respecto si considerásemos el poema —y la obra de arte en general— exclusivamente desde un punto de vista que no es el del creador, el del "hablante", sino el del lector, auditor o espectador (no necesariamente real, sino ideal). Es éste el punto de vista adoptado hoy en día no sólo por los críticos o promotores de "movimientos" artísticos y literarios, sino también por los mismos creadores cuando se disponen a trabajar, a crear. Así llegan a renegar del verbo —de manera parecida a los "científicos"— pero sin que surja cien-

cia alguna. Así caen en lo que bien podríamos llamar el "trompe l'oeil" de la estética.

El "trompe l'oeil" consiste en identificar la obra de arte con el efecto que produce, y por el cual la juzgamos, es decir, en confundirla con el objeto estético. Si sucumbimos a este espejismo, lo expresado por la obra, lo que "dice" (cuando se obstina en "decir" y "expresar") se nos torna indiferente; lo que pretende ser, tal como ha sido deseada y creada, ya no cuenta; sólo cuenta el hecho de saber si nos permite o no crear, partiendo de ella, un objeto estético de índole positiva, vale decir, aprobado por nosotros, lectores o espectadores.

Ahora bien, como un estricto objeto estético aceptable —mínimo— puede ser creado a partir de casi nada, se produce una curiosa dialéctica. Cuanto más un poeta, pintor o músico, cultiva y exalta la obra de arte como tal, ésta más se desdibuja y disuelve en el objeto estético puro. Cuanto más artista —y sólo artista— se siente, menos lo consideraremos a él y a su arte, de tal modo que finalmente podrá someter a nuestra aprobación un *ready made*, "un objeto encontrado", del que no es más autor que nosotros, como si el valor de la elección equivaliese al de la creación y como si todo el Arte (así, con mayúscula) se redujese a gustarnos o sorprendernos (lo cual es, hoy en día, la misma cosa), aunque fuese un poco.

El conocedor, así como el artista, dicen "obra de arte" y se refieren en realidad, al "objeto estético". Así, el "trompe l'oeil" llega a su apogeo. No son necesarios arte ni artistas: dos equipos intercambiables de expertos en estética bastarán para el trabajo, asumiéndolo por turno: unos elegirán, los otros juzgarán. Hasta uno solo bastaría cuando la elección desaparece, como en la pintura obtenida volcando el pomo de color o en la música serial que se logra sin compositor gracias a la intervención —prevista— del azar en un cálculo preestablecido. En el conjunto de las artes se hace sentir hoy esta substitución del artista que se expresa por el practicante de estética que provoca efectos o desencadena las series causales que los han de producir. Métodos llamados experimentales remedan, por todas partes, los de la ciencias exactas de la misma manera que la tendencia a aislar lo artístico en sí —lo puramente estético— remedaba ya los procedimientos analíticos usados en esas mismas ciencias. En cuanto a nosotros, nos hemos propuesto hablar de literatura, e incluso de poesía, y debemos señalar que aquí las cosas son algo diferentes que en los demás campos. No se trata de que el espejismo sea aquí inoperante, pero es poco probable que pueda prevalecer sobre el arraigue del arte literario en la humanidad inmediata de la palabra.

Después de todo, tanto las "palabras en libertad" de los futuristas ita-

lianos, como la "palabra que se basta a sí misma" del futurista ruso Khlebnikow o la escritura automática preconizada por los surrealistas, han sido más una derrota que una conquista. Porque las palabras, quiérase o no, exigen significar algo y no se prestan sino a recibir un sentido, cuando el lenguaje las utiliza. El objeto estético constituido por una serie de vocablos carentes de significado es tan débil que no alcanzaría el mínimum de requisitos exigidos por los observadores más indulgentes (lo cual no ocurre, por ejemplo, con aquello que se obtiene de la pintura no figurativa). Un poema totalmente incomprensible es la ausencia del poema. De no ser así, la recitación del *Kalevala* en su texto original ofrecería a oyentes de lengua española que desconozcan el finlandés, un atractivo comparable al del *Cantar del Mio Cid*, y yo podría leer en voz alta los más bellos poemas de Puchkine sin que la sala se vaciase en un abrir y cerrar de ojos. Se puede repetir que el sentido del poema resulta o proviene tanto del canto de las vocales, del murmullo de las consonantes, como del sentido de las palabras, y que no se puede disociar de la música de conjunto, de una frase, un verso o una estrofa. Todo esto es cierto, pero esa música tampoco se puede disociar del significado y se desvanece cuando éste permanece incomprendido; más allá de las palabras, y de la música de las palabras, está el lenguaje, la voz *sobreentendida*, del que habla y canta. El ser que habla no puede fabricar, mediante la palabra, objetos estrictamente no significativos y desprovistos de todo vínculo con su creador. Sólo podría aspirar a ello la máquina de escribir concebida por Valéry que, luego de haber trabajado mil años, produciría, entre toneladas de disparates, todas las obras maestras del espíritu humano; en cambio, se contenta con "trabajar" (perfeccionada bajo diversos disfraces) en el campo de la música y las artes del dibujo, puesto que las de la palabra demostraron ampliamente que eran refractarias a esa tarea. Por otra parte, cuanto más se niega a "hablar" un arte, más renuncia a lo que no es "arte" a los ojos de la estética, y más exige comentarios que sólo la palabra puede proveer.

En sus grandes creaciones, y por su elevada razón de ser, el arte es lenguaje, y éste surge de las palabras, modelo logrado, una vez por todas, del acto que confiere un sentido intencional a todo lo que es capaz de recibirlo y expresarlo. Este lenguaje del arte, no conceptual, no discursivo, o este arte que es lenguaje, posee una textura y, las obras a que da lugar, una estructura, adaptadas ambas a las funciones expresivas, evocativas que les son propias. Ahora bien, las cualidades dominantes de una y otra, necesarias para sus fines propios, pueden, igualmente, ser apreciadas y admiradas en sí mismas y, cuando ello ocurre, la obra de arte se encamina hacia su independencia y, al mismo tiempo, hacia su absorción por el objeto estético. Mientras

este camino no es recorrido hasta el final, el objeto estético se inserta en la obra de arte —que no ha dejado de ser obra de lenguaje— y queda impregnado del sentido intencional de ésta, lo que le da una saturación, una densidad, que luego perderá. Finalmente, cuando el sentido ya no cuenta y la intención se reduce a la decisión de someter cualquier cosa al juicio de los conocedores que, se supone, la clasificarán entre los objetos estéricos válidos, uno se ve constreñido a no pedir de dicha obra (ya que se continúa llamándola "obra") sino que apruebe este examen; no se le exige, siquiera, ser una obra. Es así que se llega al objeto estético "mínimo", y se llega a través de la destrucción del lenguaje que expresa lo que no podría decirse ni en el idioma usual, ni en lenguaje científico. Esta destrucción progresa no sin enfrentar obstáculos, pero éstos no se tornan serios ni, como es dable esperar, insuperables, sino en un solo terreno: el del lenguaje propiamente dicho, el de la palabra, que se sirve de vocablos.

El hombre desprovisto de la música, privado de las artes, es, todavía, hombre; sin la palabra, deja de serlo. Y precisamente porque ésta le sirve para fines tan diversos, y ya que esos usos, a los que la aplica, no están separados entre sí por compartimientos estancos, el arte de la palabra resiste, mejor que el resto de las artes, al espejismo estético, al "trompe l'oeil", a la obsesión del efecto preparado de antemano que, en los demás terrenos, hace grandes estragos. Un poema es siempre mucho más que lo que hay en él reducible a mero objeto ofrecido a los conocedores para que éstos, comparándolo con otros ya conocidos, digan: "se diferencia bastante; lo aprobamos". La poesía más depurada no logra eliminar la capa subyacente de significaciones impuras que, constantemente, amenaza con atraer al lector hacia lo humano, con conducirlo, a través de las palabras del poema hacia el lenguaje del poeta. En este terreno, las obras más herméticas, las más insulares, dejan rara vez de manifestar su insularidad, de *"decirla"*, tomándola como tema y confiriendo, así, un sentido estético a la búsqueda de la "pureza", sentido que proviene tanto de la ética como de la estética. Si falta un comentario interior de este tipo, se encontrarán, seguramente, otros más explícitos en el prefacio, en un apéndice o, en último caso, en las obras completas del mismo autor y, también, en otras menos auténticas pero más copiosas: en los escritos de sus amigos, de sus críticos, de los memorialistas y biógrafos. Decididamente, es raro que exista ese poema "definitivo" y, con él, el "silencio"; sobre todo después que Mallarmé lo postuló e intentó realizarlo. Su proyecto del *Libro* que debía cerrarse inviolable sobre su propia perfección, abandonado a mitad de camino, fue retomado luego, en otro tono, con otros medios, por Joyce, en *Finnegans Wake*, texto que se asemeja a una serpiente que se muerde la cola, en el cual nadie habla y cuya

última frase es el comienzo de la primera. Ahora bien, luego de tantas publicaciones póstumas, tanteos descubiertos y comentarios acumulados, he aquí que vemos a esas dos obras maestras del genio, esas catedrales, un poco monstruosas, del arte por el arte, libradas ahora a la pica de los exégetas, tan numerosos como afanados que, luego de penetrar en su sagrado recinto, las han desmontado piedra por piedra, para reconstruirlas luego y, restituyendo a cada constelación verbal su primitivo sentido intencional, las han sumergido, palabra por palabra, en el circuito vivo de la palabra.

"Todo está lleno de comentarios, pero los autores son pocos", dijo con justeza Montaigne. Estaría mil veces más justificado repetirlo hoy. Las obras de arte, cuando se vuelven mudas por orgullo, nos inducen más que nunca a hablar de ellas y por ellas. Existen incluso, desde hace poco, actividades en las cuales sólo el "cómo" y el "por qué", debidamente explicados, tornan interesantes los productos (así, las de la "pintura de gestos" —action painting— o las de tal o cual música en estado prenatal, ya analizada por los musicólogos). En estos casos, cada día más frecuentes, el objeto estético, entidad inmaterial (provista sólo de un marco audible o visible) que se aprecia y admira, no se crea ni se impone sino merced a los comentarios y no debido a lo que, en adelante no es más que un pretexto para éstos. La situación que resulta no deja de inspirar una justificada alarma en lo que concierne a la música y a las artes; por el contrario, en lo que respecta a las letras, señala una esperanza, después del largo período en que se encontraron a merced de una concepción estrechamente estetizante de la cosa escrita. Que los autores sean, en la mayoría de los casos (pero no siempre), preferibles a los comentaristas, no debe asombrar, ¿pero, no son éstos, acaso, también autores? Montaigne mismo, ¿qué hizo sino comentar, con genio, todo lo que menciona en sus Ensayos? Poseía, es sabido, un estilo de la mejor factura, pero no aspiraba a ser un artista puro; se contentaba con ser escritor, permanecía fiel al lenguaje, no disociaba el estilo y el pensamiento. El que comenta se convierte en usuario del lenguaje, en escritor, sea músico, arquitecto o pintor, y el crítico literario es, además, no sólo el hermano sino el colega de aquellos cuyos textos examina y juzga.

La mayor parte de los comentarios sobre las obras de hoy son, sin duda, verbosos, recargados, arbitrarios y desprovistos de coherencia y rigor, mas ésta es otra cuestión: lo esencial es que la destrucción de la palabra en las artes, la desaparición del arte como lenguaje, se vuelve contra sí misma y el hombre que habla por excelencia —el hombre *de letras*—, aprovecha y le arrebata su bien.

Tenga presente el escritor que, si se apodera de ese bien, compromete su responsabilidad y se coloca, una vez más, al servicio de la palabra. Gran-

de es el arte pero la palabra lo es más aún, porque se convierte en arte, habla como tal para decir lo indecible, mientras que el arte no puede por sí solo convertirse en palabra, hacer nacer la palabra. Ésta pertenece al hombre, no sólo al artista que hay en el hombre.

El escritor, su defensor frente al descrédito y la destrucción que la amenazan, debe, ante todo, considerar con seriedad un hecho primordial que es una gran ley humana, a menudo desconocida: "El lenguaje no se inventa". Un niño sordo de nacimiento es, necesariamente, mudo, y no hablará si no recupera el oído. El lenguaje se transmite, tanto el escrito como el oral, a modo de legado que las letras proporcionan al letrado. Esta herencia no se reduce a todas las obras del pasado que consideramos obras de arte. Su contenido es mucho más amplio: comprende todos los trabajos realizados por el pensamiento y las ciencias humanas —incluso las ciencias naturales, en la medida en que se han servido o se sirven aún—, de las palabras y no de signos estrictamente especializados que no pertenecen a la palabra. Toda nuestra cultura, si no toda nuestra ciencia, se halla en el interior del lenguaje y no hay más que una cultura ya que todo lo que está fuera del lenguaje no concierne al hombre integral sino a una fracción del hombre. El letrado, y con mayor razón el escritor (en el sentido más amplio del término), responde por la cultura porque responde por la palabra; esto determina su deber y le asigna un lugar propio. En el mundo actual, como en el de mañana, le corresponde representar lo que hay de más humano en el hombre.

WLADIMIR WEIDLÉ.

(*Traducido por Luisa Mercedes Levinson.*)

ÁNGEL SIKELIANOS

Ángel Sikelianos, uno de los más representativos poetas neo-helénicos, nace en la isla de Léucada, en el archipiélago jónico, en 1884. Allí transcurre su infancia hasta que se traslada a Atenas hacia 1900 para estudiar derecho. Pero pronto cede a su vocación poética, bajo el influjo de Constantino Christomanos. En la colonia norteamericana de Isadora Duncan, que trata de restaurar los tiempos clásicos griegos, conoce a Eva Palmer, con quien se casa. Juntos emprenden una serie de viajes por Egipto, Italia, Francia y los Estados Unidos. En 1907 escribe en Libia su poema *Alafroiskiotos* ("El hombre de la sombra leve") que publica dos años más tarde. Su pensamiento puede resumirse en la necesidad de reencontrar la vida sana en la espontaneidad de lo natural, en una reconciliación órfica entre el cuerpo y la mente. La lírica debe ser una actitud antirracional, tendiente a una comunión humana de mayor vastedad.

Tales doctrinas le llevan a encarar la posibilidad de resucitar la anfictionía délfica y en una síntesis suprema del ideal pagano con el cristiano. En 1920 publica una colección de poemas, *Versos,* donde pone de manifiesto su plenitud poética. Antes, en 1917, había editado su *Prólogo a la vida,* integrado por *La conciencia de mi tierra, Conciencia de la estirpe, Conciencia de la mujer, Conciencia de la fe* y *Conciencia de la creación personal,* en donde trató de sistematizar sus ideas. En 1927 resucita los antiguos espectáculos en el lugar sagrado de Delfos, mediante la representación del *Prometeo* y *Las suplicantes* de Esquilo. Incluso incursionó él mismo en el teatro con su "Ditirambo de la rosa".

El fracaso de la "idea délfica" le hace volver hacia 1935 a una producción poética de tono lírico. Durante los años de la guerra y de la ocupación nazi de su patria, su producción se sumó a la lucha de la resistencia.

Sikelianos no rehusa cierto desarrollo dramático en sus poemas como puede observarse en su *Vía Sacra,* para cuya comprensión hay que tener presente el ideal esotérico de su autor.

Falleció el poeta el 19 de junio de 1951, cuando se disponía a asistir a las nuevas representaciones délficas, financiadas entonces por el plan Marshall.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA.

VÍA SACRA

Por la reciente llaga que el destino me abriera
entraba al corazón el sol poniente,
con un ímpetu igual, me parecía,
al de la ola entrando por la grieta
del barco que pausadamente se hunde.

Tal el convaleciente da sus primeros pasos
para sorber la vida al aire libre,
yo esa tarde, paseante solitario,
iba por el camino que partiendo de Atenas
tiene por meta la sagrada Eleusis,
camino para mí que siempre ha sido
el del Alma.

Trémulo, vasto río con su curso
de carros arrastrados lentamente por bueyes,
cargados con maderos y gavillas,
y otros que más veloces sobrepásanlos
con su peso de sombras y de hombres.

Un poco más allá parecería
que la gente se hubiese disipado,
dejando sola a la naturaleza
y su vasto silencio.
Al borde del camino vi una piedra
asiento para mí predestinado

desde siempre. Al sentarme
puse mis manos sobre mis rodillas;
sin saber si ese día había partido
o si llevaba siglos caminando.

En tanta soledad aparecieron
tres sombras de un recodo del camino:
se aproximaba un zíngaro trayendo
encadenados a dos tardos osos.

Apenas llegó el hombre, sin dejarme
tiempo para mirarlo,
tomó la pandereta de su hombro,
y mientras una mano la agitaba
con la otra tiró violentamente
de la cadena. Alzáronse los osos
pesadamente, y uno,
el mayor, que sin duda era la madre,
adornada la frente con azules
perlas entretejidas, y en lo alto
un amuleto blanco, levantóse
formidable, como un ídolo antiguo
de la Gran Diosa, de la Madre Eterna,
aquella de la pena sacrosanta,
que cuando toma en el correr del tiempo
figura humana, llámase Deméter
si llora por su hija,
y cuando por su hijo, Alcmena
o la Virgen María.

El osezno a su lado,
cual juguete grandote o niño ingenuo
obedeció también incorporándose,
sin prever la extensión de su condena

ni la amargura de su esclavitud
que la roja mirada de su madre
posada sobre él, le reflejaba.

Y como, fatigada, ella tardase
en ponerse a danzar, tiró el gitano
hábilmente al osezno la cadena
sangrantes las narices todavía
por el anillo que unos días antes
le debieron poner, y eso la hizo
mugiendo de dolor incorporarse,
y con el rostro vuelto hacia su hijo
comenzar a bailar ardientemente.

Y yo que la miraba desasido del tiempo,
alejado del tiempo, liberado
de formas apresadas por el tiempo
—imágenes, estatuas—
fuera y lejos del tiempo proseguía...

Pero erguida ante mí, por la violencia
del anillo y su amor desconsolado,
ya nada vi sino la inmensa osa
con sus perlas azules coronada,
símbolo doloroso del primordial dolor,
sin rescatar del alma todavía
por los siglos mortales,
porque aún está y prosigue en los Infiernos.

Con la cabeza gacha mucho tiempo,
dejé en la pandereta,
esclavo al fin del hábito, mi dracma.

Pero cuando el gitano se alejaba
tironeando a sus lentos animales

hasta perderse en la creciente sombra,
me impulsó el corazón hacia el camino
que al santuario del Alma conducía
en las ruinas de Eleusis.
Mi corazón gemía caminando:

"¿Llegará alguna vez, llegará el día
en que el alma del oso y del gitano,
y mi alma, iniciada según creo,
se regocijen en común?"
La noche
caía. Al avanzar iba sintiendo
que por la misma herida del destino
la sombra al corazón precipitábase
como por una grieta entra la ola
al barco que pausadamente se hunde.

Y mientras tanto, como si sediento
de tal fluir mi corazón sombrío
se anegara en las sombras,
en torno mío se esparció un murmullo
que decir parecía:
—Llegará . . .

ANGELOS SIKELIANOS

(Versión castellana de Eduardo González Lanuza, sobre las traducciones italiana de Mario Vitti y francesa de Samuel Ban-Bovy.)

SANTELICES

— ... porque usted comprenderá pues, Santelices, que si dejáramos que todos los pensionistas hicieran lo mismo que usted, nos quedaríamos en la calle. Sí, sí, ya sé lo que me va a decir y le encuentro toda la razón. ¿Cómo cree que le íbamos a negar permiso para clavar unos cuantos, si ha vivido con nosotros tres años y me imagino que ya no se irá más?

Era imposible comprender cómo don Eusebio hablaba tanto si los vencidos músculos de su boca desdentada parecían incapaces de producir otra cosa que débiles borbotones y pucheros. Santelices meditó que si él se dejaba tentar por las facilidades que la Bertita le daba para no usar su plancha de dientes —"Con confianza nomás, Santelices" le decía, o "Pongase cómodo, que aquí no hay niñas bonitas que pretender"—, su propia boca quedaría como la de don Eusebio en poco tiempo.

—Pero clavar veinticinco es demasiado.

—Veintitrés ... —corrigió Santelices, trabándose en su lengua.

—Veinticinco, veintitrés da lo mismo. Póngase en mi caso. ¿Cómo me dejarían el empapelado de la casa si a todos se les ocurriera clavar veinticinco cuadritos en su pieza? ¿Se da cuenta? Después nadie querría tomar las piezas. Usted sabe cómo es esta gente de fijada en pequeñeces, exigiendo ... cuando le apuesto que antes de venir a vivir aquí no sabían lo que es un excusado de patente ...

—Claro pero no eran ni clavos ...

—Clavos, tachuelas, qué sé yo, da lo mismo. Mire esa pared. Y esa otra. No quiero ni pensar en el boche que va a armar la Bertita cuando vea. ¿Y cuánto me va a costar empapelar de nuevo? Calcule. ¡Un platal! Y con lo sinvergüenzas para cobrar que se han puesto los empapeladores ...

—Hágame el favor de decirme, Santelices. ¿Qué le entró de repente por clavar todos esos monos tan feazos en la pared? ¿Y de dónde diablos sacó tantos? Francamente le diré que lo encuentro un poco raro ... como cosa de loco. Y usted lo que menos tiene es de loco, pues, Santelices. El otro día no más comentábamos con la Bertita que si todos los pensionistas que nos

llegan fueran como usted, tan tranquilos y ordenados para sus cosas, este negocio sería un gusto en vez del calvario que es...

—Muy agradecido, pero...

—No tiene nada que agradecerme. No digo más que la purita verdad. Más que un pensionista usted es un familiar, casi un pariente se podría decir, sobre todo porque es una persona corriente en su trato, sin pretensiones, como uno. Y le voy a decir una cosa en confianza, de hombre a hombre — no la repita por ahí después... mire que la Bertita, usted sabe...

—Cómo se le ocurre, don Eusebio...

El viejo bajó la voz.

—Si los cuadros fueran mujeres en traje de baño, o de éstas con un poquito de ropa interior de encaje negro que salen en esos calendarios tan bonitos que hay ahora, fíjese que yo lo comprendería. Qué quiere que le diga, lo comprendería. Viejo soy, pero usted me conoce y sabe que soy harto joven de espíritu, alegre y todo. Y no le diría nada a la Bertita. Pero esto... sí es muy raro pues, Santelices, no me venga a decir que no...

—No sé, pero...

— Y mire cómo dejó el empapelado... mire ese hoyo...

—Pero don Eusebio, si yo me pienso quedar con la pieza...

—... y ese otro. La tierra se está cayendo encima de la sábana que yo mismo le cambié la semana pasada. ¡Mire por Dios! Antes que a mi pobre hijita le dé un ataque cuando vea, yo mismo voy a llamar a un empapelador para pedirle un presupuesto, y cueste lo que cueste, usted va a tener que correr con todos los gastos...

Y don Eusebio salió de la habitación, llevándose un puñado de estampas como prueba de la perversidad de su pensionista.

Santelices estaba atrasado para la oficina.

Generalmente se ponía los calcetines y las ligas, la camiseta y los calzoncillos, sentado encima de la cama. Cuando hacía mucho frío en la mañana se vestía casi entero sin destaparse, en el calorcito acumulado por las frazadas durante la noche. Faltaban dos minutos para la hora de entrada, que era a las 8.30. Sentado al borde del catre tiritaba sin saber qué hacer. Las ilustraciones y fotografías clavadas en la pared la noche anterior, que fue arrancando apresuradamente durante la retahíla de don Eusebio, se hallaban rajadas, arrugadas, revueltas con los pantalones de su piyama encima de las sábanas, agrias aún con el olor de su cuerpo.

Al subir a su dormitorio después de la partida de canasta de la noche anterior, supo que entonces lo iba a hacer. Esta intención se venía acumulando dentro de él desde tiempo atrás, porque al pasar frente a una ferretería la se-

Era demasiado difícil dormirse sintiendo que esos largos ojos amarillos, esas patas acolchadas, esos cuerpos suntuosos en el letargo caldeado de otros climas estaban prisioneros, planos en el último cajón de su cómoda. Era como si los hubiera oído dar alaridos desde allí y no pudo resistir a pesar de que eran cerca de las tres de la mañana.

Porque anoche, como si la Bertita hubiera adivinado que después de retirarse a su dormitorio él tenía intención de hacer algo de lo cual ella quedaba excluida, prolongó la canasta vuelta tras vuelta hasta una hora increíble. Santelices tenía sueño y protestó que debía ir a trabajar temprano al día siguiente. Más que sueño tenía una avidez por ir allá arriba a su cuarto, como otras noches cuando Bertita se mostraba menos implacable con la hora, para abrir sus álbumes con recortes y fotografías, sus libros, sus carpetas con estampas, sus sobres llenos de ilustraciones, dibujos, datos y artículos. Como la Bertita sabía que la canasta habitual de después de la comida, con ella, don Eusebio y un muerto, le gustaba a Santelices con locura, y que jamás abandonaba el juego si había cartas sobre la mesa, era fácil retenerlo prolongando la partida. No jugaban por dinero. Cada uno tenía una bolsita con porotos —unos porotos grandes, muy blancos, como de porcelana— que hacían las veces de dinero. Los sábados sacaban las cuentas. El que iba perdiendo invitaba a los otros dos al cine, a ver la película que ellos eligieran, y ella volvía a guardar las bolsitas.

Al final de esa noche Santelices estaba casi dormido. Le pesaban las cartas en la mano y los párpados sobre los ojos, hasta que al final, en la mesa del comedor de cielo alto, iluminado por una sola ampolleta lejana, no veía más que una ensalada de piques, tréboles y corazones. A cada vuelta la Bertita lo sacaba de su sopor dándole un codazo.

—Ya pues, Santelices —le decía—. A usted le toca. La gracia de la canasta es que sea rápida, sobre todo si se juega con un muerto . . .

—Esta noche parece que fueran dos los muertos —se rio don Eusebio, soltando una carcajada tan enérgica que la plancha de dientes de Santelices se agitó como un pez rosado dentro del vaso en la mesa que trepidaba.

—Ya, papá —mandó la Bertita—. Parece que tuviera ocho años en vez de ochenta. No se ría más.

Al final Santelices revivió un poco, porque don Eusebio comenzó a inventar reglas nuevas para el juego, que lo favorecían. Al principio las dejó pasar porque estaba demasiado amodorrado para discutir, y su esperanza era que todo terminara pronto. Pero cuando don Eusebio aseguró descaradamente que en la canasta bien jugada se podía tomar el mazo con carta y comodín antes de bajarse, siempre que la carta fuera un as, la indignación despertó de golpe a Santelices.

—No es cierto —vociferó agarrando la mano del viejo, estirada ya para apoderarse del mazo.

La Bertita se atragantó con la granadina que estaba tomando.

—¿Insinúa que mi papá está haciendo trampa?

—No se puede ni se puede ni se puede —chillaba Santelices—. Cuando yo veraneaba en las termas de Panimávida, conocí una señora que estuvo en Uruguay . . .

—¿Cuando ha veraneado en termas usted? —le gritó el viejo con la mano todavía prisionera en la de Santelices.

Deje a mi papá y por favor no sea farsante —le dijo la Bertita—. Usted sabe que no hay nada que me moleste más que la gente mentirosa, ah . . .

—Y después dice que yo soy el mentiroso —protestó don Eusebio—. Convídame un trago de granadina, hijita, mira que esta pelea me dio sed de algo dulce . . .

—No. Me queda muy poca.

—Te vas a hinchar. Es mucho tomarse media botella en una noche . . .

—No se puede llevar el mazo —insistió Santelices—. No se puede ni se puede, a mí no me hacen leso . . .

—¿Quién lo va a estar haciendo leso por unos cuantos porotos? —dijo don Eusebio.

—¿Y el cine no es nada? Hace cuatro domingos que estoy convidando yo.

—Bah, el cine, el cine . . .

—Esta canasta está una lata —dijo la Bertita—. Nunca me había aburrido tanto. Bueno, terminemos, me dio sueño. Mayoría de votos. ¿Usted qué dice, Santelices? ¿Que se puede o que no se puede tomar el mazo con as y comodín antes de bajarse?

—Que no se puede.

—Que no se puede, un voto. Yo voto que se puede. Un voto a favor y uno en contra. Y usted papá, ¿que se puede o que no se puede?

—Que no se puede —respondió el viejo, distraído porque estaba mirando codiciosamente la botella de granadina.

La Bertita, indignada con la confusión de su padre, que según ella la dejó en ridículo, revolvió de un manotazo todas las cartas sobre la mesa y se paró. Partió a dormir sin despedirse, dejando que los hombres ordenaran las cartas para guardarlas. Pero no olvidó llevarse las bolsitas con porotos.

Subiendo la escalera hasta su dormitorio, Santelices iba pensando en que no le quedaban más que escasas cuatro horas de sueño antes de levantarse para ir a la oficina. Por un vidrio roto de la claraboya caía una gota insistente en una palangana. De las piezas del pasadizo oscuro salían los ronquidos de los pensionistas con los que don Eusebio y la Bertita no se mezclaban,

concediéndole sólo a él el favor de su intimidad. La forma precisa y helada de la llave en su mano y el minúsculo ruido metálico al meterla en la cerradura lo despertaron un poco. Se puso su piyama. Con el llavero en la mano se dirigió a su cómoda y abrió el último cajón.

Le bastó volcar los sobres en su cama y extender algunas carpetas para que su cuarto se transformara. Nuevos olores, potentes y animales, vencieron los fatigados olores cotidianos. Se crearon ramas inmóviles, listas para temblar después del salto feroz. En lo más hondo de la vegetación los matorrales crujieron bajo el peso de patas sigilosas y el pasto se agitó con la astucia de los cuerpos que merodeaban. Las efusiones animales dejaron el aire impuro. Y la sombra verde y violeta, y la luz manchada se conmovieron con la peligrosa presencia de la belleza, con la amenaza que acecha desde la gracia y la fuerza.

Santelices sonrió. Esto la Bertita era incapaz de comprenderlo. Ya no importaban ni la hora ni el sueño ni la oficina: el tiempo había extendido sus límites en un abrazo generoso. Santelices lo sacó todo. Lo extendió encima de su cama, en el suelo, en la mesa, en la cómoda y en el tocador, y contemplándolas con lentitud y regodeo, buscó su kilo de tachuelas. Su colección era la mayor, la más hermosa del mundo. Aunque jamás la mostró ni habló de ella a nadie, le bastaba esta seguridad íntima para sentirse superior, firme, orgulloso frente a los demás que jamás llegarían a sospechar lo que él guardaba en el último cajón de su cómoda.

Con su primer sueldo de archivero, hacía muchos años, se dio el lujo de comprar una caja de chocolates adornada con una cinta celeste, en cuya tapa figuraba el mimoso cachorro de la especie doméstica jugando con un ovillo de lana. Después de comidos los bombones se resistió a botar la caja porque la encontraba muy bonita y la guardó. La tuvo guardada durante muchos años. A veces recordaba esa sonrisa que no era sonrisa, esa insinuación de peligro en la pata juguetona de uñas apenas descubiertas. Entonces sacaba la caja para mirarla. Con el tiempo la fue sacando más a menudo, hasta sentir que no le bastaba, que lo esencial que lo impulsó a guardarla estaba diluido, casi completamente ausente de ella. Una tarde que hojeaba números atrasados de revistas en una librería de viejo, descubrió un reportaje en colores que mostraba no la especie doméstica, sino otras maravillosamente distintas: las que viven en la selva y matan. Se acordó de su caja de bombones, y al enamorarse de lo que veía, la olvidó. Aquí en las fotografías sensacionales que contemplaba con la nuca fría de emoción, la proximidad de la amenaza, la crueldad desnuda, parecían acrecentar la belleza, dotarla de eficacia agobiadora, hacerla hervir, llamear, cegar, hasta dejar sus manos traspiradas y sus párpados temblorosos. Compró golosamente la revista. Desde entonces

comenzó a recorrer a menudo las librerías buscando algo, algo que prolongara esa emoción, que la ampliara, la multiplicara, y compraba todo lo que podía encontrar. A veces se tentaba con libros carísimos que lo dejaban desbancado durante varios meses. Más de una vez encargó al extranjero monografías en idiomas incomprensibles, pero hojeándolas, acariciándolas, le parecía que adquiría algo, algo más.

A veces pasaban meses que en su vagar por las librerías no lograba encontrar nada. En la penumbra de su pieza, con sólo el globo azul de su velador encendido, miraba las estampas, buscaba su emoción extraída entre las ilustraciones, que permanecían perversamente inanimadas, reducidas a papel y tinta de imprenta. Algo en él mismo, también, quedaba inanimado, la avidez de su búsqueda tullía su imaginación, porque el ansia de obtener ese algo justo crecía como una enredadera enceguecedora y paralizante, que no dejaba espacio más que para sí misma.

Fue una de esas tardes que la Bertita le dijo:

—Oiga, Santileces, ¿qué le tienen comida la color por ahí que anda tan raro?

Fue como si le hubiera arrebatado lo poco suyo que le quedaba.

En la oficina pretextó una enfermedad y se fue al zoológico. Pasó largo rato junto a las jaulas de las fieras. Las moscas zumbaban alrededor de sus fauces y sus excrementos fétidos. Las colas estaban sucias, las pieles raídas y opacas, las jaulas eran desilusionantemente pequeñas. Cuando los cuidadores les echaron trozos de reses con unas horquetas largas, las fieras se lanzaron sobre las piltrafas sanguinolentas, haciendo crujir los huesos, gruñendo, echando una baba caliente al devorarlas. Santelices huyó. Eso era lo que quería pero no era eso. Durante el tiempo que siguió a su visita al zoológico, en sus búsquedas por las librerías, ya se conformaba con las bellas estampas en que las fieras lucían su sonrisa triangular y su paseo sinuoso como una satisfactoria insinuación de la muerte. Sediento, buscaba escenas feroces donde la actualidad de las fauces humeantes estuvieran teñidas aún con el ardor de la sangre, o en las que el peso del animal dejara caer toda su brutalidad sobre la víctima espantada. El pecho de Santelices palpitaba junto con la víctima, y para salvarse del pánico pegaba sus ojos al agresor para identificarse con él .

Anoche había dado libertad a los más hermosos, a los príncipes, a sus preferidos. Los clavó sobre la cabecera de su catre, junto al tocador y al ropero de luna, y permaneció largo rato tendido en la cama con la luz velada, más que mirándolos, sintiéndolos adueñarse de su pieza. Se liberaron rumores peligrosos, que podían no ser más que una pata en un charco, una rama quebrada, o el repentino erguirse de orejas puntiagudas. Acudieron cuerpos

mana anterior había comprado un kilo de tachuelas sin saber para qué. de andar perfecto, guiños de ojos que al oscurecer fulguraban hasta quemar, olores, bocanadas de aire usado en pulmones poderosos, presencias, roces, calor de pieles tendidas sobre la elegancia de músculos precisos, toda una enervante invitación a participar en una vida candente, a exponerse a ser fauce y sangre, víctima y agresor. Pero Santelices se quedó dormido.

Fue menos de una hora más tarde que don Eusebio golpeó su puerta, entrando sin esperar. Al encender la luz explicó que venía a pedirle el favor —que Santelices sin duda concedería dada la intimidad exclusiva que ellos le brindaban— de que se levantara temprano ese día, porque el calentador de agua de uno de los baños estaba malo y sería conveniente descongestionar lo más posible el otro a la hora en que los pensionistas salían para el trabajo. No alcanzó a terminar su explicación porque sus ojos se fijaron de pronto, su boca desdentada quedó abierta, y un segundo después del pasmo comenzó la retahíla, obligando a Santelices que arrancara todo eso de la pared inmediatamente.

Cuando el viejo salió, Santelices se demoró mucho en vestirse. No le importaba llegar tarde a la oficina ese día; al fin y al cabo en dieciséis años de trabajo jamás lo había hecho. Mientras bajaba en la punta de los pies, se le revolvió el estómago con la certeza de que la Bertita lo oiría salir. Volvió a su cuarto y se cambió los zapatos por otros de suela de goma, y volvió a bajar, más silenciosamente aún. No había luz en su pieza . . . ¿o sí? Se deslizó con la mayor suavidad que pudo frente a su puerta, pero oyó el grito esperado:

—¡Santelices!

Se detuvo con el sombrero en alto sobre su cabeza calva.

—¿Me hablaba, Bertita?

—No se haga el leso, oiga. Venga para acá . . .

Santelices titubeó con la mano en la perilla antes de entrar, examinando dos moscas muertas, secas durante años, presas entre el visillo polvoriento y el vidrio. La Bertita estaba en cama todavía, incorporada en medio de lo que parecía un mar de almohadones gordos en la inmensa marquesa. Sobre la mesa del velador había una caja de polvos volcada, una peineta con pelos enredados, pinches, bigudíes, horquillas. Junto a ella vigilaba don Eusebio, con una escoba en la mano y un trapo amarrado en la cabeza.

—¿Qué le parece poco lo que hay que hacer que se queda parado ahí como un idiota? —le gritó la Bertita, y el viejo salió a escape a suplir a la sirviente despedida la semana anterior.

Cuando quedaron solos la Bertita bajó los ojos y comenzó a lloriquear. Las manos le temblaban sobre la colcha de raso azul. El pecho era como una

gran comba que inflaba, inflaba. Las lágrimas se revenían en las amplias mejillas recién empolvadas: al ver esto, Santelices comprendió que la Bertita se había compuesto especialmente para esperarlo, y quiso salir de la habitación.

—¡Santelices! —oyó de nuevo.

La Bertita lo tenía preso en su mirada ahora seca.

—Es que . . .

—Quiere decirme, mire . . .

—Si yo no . . .

—. . . cómo es posible que después de todo lo que lo he hecho por usted . . .

Y comenzó a lloriquear de nuevo, diciendo:

—Todos esos monos mugrientos . . . usted me odia . . .

—Cómo puede decir . . .

—Sí, sí, me odia. Yo que me porté como una madre con usted cuando lo operaron, haciéndole sus comiditas especiales, acompañándolo todo el tiempo para que no se aburriera solo, y acuérdese que le cedí esta pieza y mi propia cama, para que estuviera más cómodo y se sanara bien. Usted es el colmo de lo malagradecido . . .

Santelices recordó con un escalofrío su convalecencia en el dormitorio de la Bertita, después de su operación de úlcera. Se había imaginado ese mes de reposo en cama con sueldo pagado y suplente en la oficina, como el paraíso mismo. ¡Todo el tiempo que tendría para examinar con tranquilidad continuada sus álbumes con recortes y fotografías! ¡Todo lo que podría llegar a leer sobre sus costumbres, sobre la distribución geográfica de las especies, sobre sus extraños habitats! Pero sin que él pudiera oponerse, la Bertita lo instaló en el piso bajo cuando él estaba todavía demasiado endeble, en su propio dormitorio para tenerlo más a mano, y se pasaba el día entero junto a él ahogándolo con sus cuidados, sin dejarlo solo ni un minuto en todo el día, entreteniéndolo, vigilándolo, viendo en su menor gesto un deseo inexistente, un significado que él no quería darle, un pedido de algo que no necesitaba. Allá arriba, en su propio dormitorio, los ojos brillaron ciegos y los cuerpos perfectos permanecieron planos en el cajón de su cómoda todo el mes entero aguardándolo. Porque la Bertita no le permitió regresar a su habitación hasta quedar enteramente satisfecha de la mejoría completa de Santelices.

—Pero si yo la aprecio tanto, pues Bertita . . .

—¿Me aprecia, ah? —preguntó dejando de llorar de pronto mientras agitaba las estampas traídas por don Eusebio—. ¿Ah sí, ah? ¿Y cree que por eso tiene derecho a romper toda la casa como se le antoje? Y estos monos

asquerosos... Por eso es que se encerraba en su pieza — ahora sí que lo descubrí y ahora sí que ya no va a poder hacer ninguna de sus cosas raras sin que yo sepa, y esas cosas no pueden pasar en esta casa, porque pobres seremos, pero somos gente decente. ¡Mírenlo nomás, rompiéndole la casa a la gente decente! Usted quiere la breva pelada y en la boca, sí, eso es lo que quiere, igual que todos los hombres, que una la tonta se sacrifique por ellos y después la odian.

—Cómo se le ocurre, Bertita. Si yo la quiero mucho...

—No venga a hacer risa de mí porque soy una pobre solterona sola, que tengo que aguantar al inservible de mi papá que no es capaz ni de defenderme. Usted lo conoce ahora de viejo, cuando no le quedan muchos años de vida, pero viera como era antes, todo lo que nos hizo sufrir, por Dios. Un inconsciente, como todos los hombres, como usted — egoísta, creído, cochino, porque estos monos, mírelos, no me venga con cuentos, son una pura cochinada. Y después jugando canasta con una como un santito, para pasarle gato por liebre... ¡cómo no! Creen que una es lesa. Voy a hacer estucar de nuevo toda su pieza y empapelarla con el papel más caro, y aunque me cueste un millón va a tener que pagar usted. Voy a ir al tiro a ver la mugre que dejó allá arriba y capaz que hasta me resfríe por culpa suya...

Al ver que el gran cuerpo de la Bertita se alzaba de un salto de entre las sábanas y los cojines, impúdicamente vestido de un camisón semitransparente que le había comprado a una señora de la pensión después de un viajecito, Santelices abrió la puerta y huyó. El olor a pieza encerrada, a polvos, a granadina pegajosa y rosada, a cuerpo flojo de virgen vieja, lo persiguió en la carrera de cuatro cuadras hasta su oficina. Subió los cinco pisos corriendo porque el ascensor estaba descompuesto, entró sin saludar a nadie y se encerró en su oficina pidiendo que por ningún motivo lo molestaran, que no pidieran expedientes hasta el lunes, porque hoy debía revisar. Se paseó entre los anaqueles llenos de papeleríos. En el alféizar de su ventana unas palomas picoteaban algo y de vez en cuando lo miraban. Se sentó en su escritorio y se volvió a parar. Desde la ventana miró el estrecho patio de luz cortado en dos por los rayos oblicuos, las nubes que se arrastraban en el cielo terso de la mañana allá arriba, y la muchacha rubia que jugaba en el fondo del patio, cinco pisos más abajo.

Esperó toda la mañana, no salió a almorzar y esperó encerrado toda la tarde. Lo miró todo una y otra vez, el cielo, los anaqueles, la muchacha que jugaba con un gato, tratando de no pensar, de alejar el momento de la llegada a su casa para encontrar que ahora no tenía nada...

Cuando Santelices salió del trabajo esa tarde, se fue a vagar por las calles y alrededor del zoológico, que ya estaba cerrado para el público. Dando

una y otra vuelta cerca de las rejas se detenía bruscamente al distinguir entre la turbia multiplicidad de olores, los que le eran conocidos. Desde el encierro de las jaulas nocturnas le llegaban rugidos débiles que se fueron agotando. Pero como no tenía ganas de ver nada ni de oír nada, se fue en cuanto la noche se cerró bruscamente y siguió vagando por las calles. Comió un *sandwich* con salsa demasiado condimentada que lo hizo pensar en la posibilidad de otra úlcera. Después se metió a un cine rotativo y se quedó dormido en la butaca. Cuando salió era cerca de la una de la mañana. Con seguridad en la pensión de la Bertita ya no quedaba nadie en pie. Sólo entonces se resolvió a regresar.

En el pasillo lo acogió un olor a papeles quemados, sobreimpuesto al olor de fritura de todos los viernes —pejerreyes falsos— pero sin lograr borrarlo. Había un silencio muy grande en el caserón, como si nadie, nunca, lo hubiera habitado. Llegó a su cuarto y se puso el piyama de franela a rayas. Durante un rato se dedicó a buscar con desgano sus estampas y recortes, sus álbumes y sobres, por los cajones, debajo de la cama, encima del ropero. Pero le dio frío y se acostó tiritando después de hacer unas buchadas con toda tranquilidad, porque sabía, estaba seguro antes de llegar, que la Bertita lo había destruido todo. Las había quemado. Durante el día en la oficina estuvo pasándoles revista en su mente para despedirse de ellas. ¿Qué más podía hacer? Cualquier protesta o reivindicación era imposible. Al evocar las estampas se veía a sí mismo como un niño muy chico y a la Bertita parada junto a él dando vuelta las páginas de los álbumes, señalándole las ilustraciones sin dejar que las tocara. Su presencia forzada junto al hechizo de las bestias fue aplastando las imágenes evocadas, desangrándolas, dejándolas reducidas al recuerdo de las circunstancias de la compra, al peso de los libros, a la dimensión variada de las fotografías brillantes, a papel, a cartulina, a colores de imprenta. La esencia de las fieras se resistió a acudir. Era como si Santelices hubiera ido quemando mentalmente cada una de las estampas en una llama que después se apagó.

Tomó la costumbre de levantarse al alba para evitar a la Bertita y a don Eusebio. Regresaba muy tarde a desplomarse agotado en su cama y dejar que un sueño pesante y sin imágenes se apoderara de él. Se alimentaba de *sandwich*, de maní, de caramelos, de modo que su digestión, siempre tan delicada, se descompuso. En la oficina era el mismo de siempre: cumplidor, decoroso, ordenado. Nadie notó ningún cambio. Como era una temporada de poco trabajo tenía tiempo de sobra para no hacer nada — para sentarse junto a la ventana y mirar el cielo, para darles migas a las palomas que acudían al alféizar, para escudriñar los techos de la ciudad por un costado

abierto del patio, o para entretenerse observando a la muchacha rubia que en el fondo del patio de luz, cinco pisos más abajo, parecía estar siempre ocupada en algo: lavando ropa, regando una mata apestada, jugando con el gato o peinando largamente sus cabellos.

A veces pasaba frente a casas que tenían pegado algún letrero que decía: "Se arriendan piezas con pensión". Entraba a examinar lo ofrecido figurándose que le sería posible cambiarse de casa. Conversaba un rato con la patrona que quedaba encantada con la respetabilidad tan clara de su posible pensionista, pero Santelices siempre terminaba encontrando algún defecto, la luz del baño, la escalera muy larga, el cielo del dormitorio descascarándose, para pretextar una negativa. Sin embargo no se engañaba: sabía que no era pretexto. Sabía que jamás se iría de la casa de la Bertita. Era demasiado difícil comenzar a fabricar una nueva relación con alguien, con cualquiera que fuese. La idea le dolía. Le causaba una aprensión muy definida. Además, ya tenía edad suficiente como para que fuera lícito prendarse de lo cómodo y pagar un alto precio por ello. Mal que mal, saber que todas las noches podía jugar unas manos de canasta sin sus dientes postizos, estar seguro que nunca le faltaría un botón a sus camisas, que sus zapatos estarían limpios en la mañana, que se respetaban sus irregularidades estomacales, sus gustos, sus pequeñas manías, era algo tan sólido que sería una tragedia para él abandonarlo.

Pero todavía no lograba resolverse a regresar a la casa a una hora en que un encuentro lo obligaría a tomar posiciones definidas respecto a sus estampas perdidas. Al fin y al cabo era innegable que había estropeado la pared. Tenían derecho a represalias. Cada vez que se acercaba, sentía algo caliente que hozaba dentro de sus tripas... estaban quemadas. Pero prefería cualquier cosa antes de un enfrentamiento con la Bertita — no podía extender la mano para pedirle lo que era de él. Ganas de volver, sin embargo, de retomar el canon de su existencia ordenada, no podía decir que le faltaban. Meditaba estas cosas mientras numeraba expedientes o junto a la ventana de su oficina. En la ventana de enfrente habían pintado un letrero nuevo: LEIVA HERMANOS. ¿Quiénes serían? Allá abajo, en el fondo del patio de luz, la muchacha cosía. Era una lástima no poder verle la cara, que debía ser de un extraordinario embeleso al jugar con su gata — sabía que era gata porque había tenido cría y ahora eran cinco, tal vez seis los animalitos que circulaban alrededor de la muchacha, y ella les daba leche y les hacía mimos.

Fue tal vez el embeleso que le procuró el nacimiento de los gatitos lo que lo hizo olvidar sus temores. Esa tarde se dirigió derecho a su casa después del trabajo como si nada hubiera sucedido, con la intención de que su naturalidad borrara toda exigencia de su parte y anulara todo reproche de parte de

la Bertita. Jamás había existido, tenía que implicar, un episodio desagradable entre ellos. Por lo demás, como iba a tener que entregar las armas tarde o temprano, más valía hacerlo ahora, antes que su digestión se resintiera definitivamente y que sus pies reventaran de tanto caminar por las calles.

Entró a la casa silbando. Se dio cuenta de que al oírlo la Bertita cortaba repentinamente el poderoso chorro de agua del baño para salir en su encuentro. Santelices subió la escalera sin mirarla, y desde el rellano se fijó en ella que lo miraba pasmada desde abajo, secándose los brazos con una toalla.

—Ah, Bertita... —exclamó Santelices—. Buenas tardes...

Y siguió subiendo sin escuchar lo que la Bertita decía.

Al llegar a su cuarto se tendió en su cama sonriendo. Resultaba intensamente placentero este cuarto amplio aunque un poco oscuro, esta nueva vida sin siquiera el peligro del papel impreso, sin la atormentadora invitación que desde tantos años atrás él mismo venía extendiéndose día a día, noche a noche, sin participar más que de ecos alejados e inofensivos. Se había adormilado un poco cuando sintió un llamado muy suave en su puerta:

—¿Santelices?

—¿Bertita? Pase nomás...

Santelices sintió cómo su mano abandonaba bruscamente la perilla al oír su invitación.

—No, no gracias. No quiero molestarle. Usted tendrá sus cosas que hacer...

—Santelices no respondió para ver qué sucedía. Después de unos segundos Bertita siguió:

—... es para decirle que la comida va a estar lista como en un cuarto de hora, así que...

Hubo una pausa tentativa que Santelices no llenó.

—... hice de ese guiso de pollo que a usted le gusta tanto...

—¿Cuál? —preguntó él.

La mano ansiosa de la Bertita volvió a posarse en la perilla.

—Ése que vimos juntos ahora tiempo en una revista argentina ¿se acuerda? y que para probarlo lo hice para el día de mi papá...

—Ah, bueno, en un ratito más bajo...

—Regio entonces, pero no se apure. En un cuarto de hora...

Le pareció que la Bertita permanecía junto a la puerta un minuto, no, un segundo más de la cuenta antes de regresar por el pasadizo tarareando algo. Aguardó un rato, se mojó la cara en el lavatorio, botó el agua en el balde floreado, se arregló la corbata y bajó.

El pollo estaba sabrosísimo. Había que confesar que la Bertita tenía

muy buena mano para la cocina cuando se dignaba preparar algo. Pareció marearse con el halago de Santelices:

—Tiene mano de ángel, Bertita, mano de ángel. Feliz mortal el que pase la vida al lado suyo...

Se sirvió tres presas.

Pusieron la radio, el programa *Noches de España*, que don Eusebio celebró con un entusiasmo sospechosamente excesivo, como obedeciendo a una consigna. La Bertita lo miró severa y cuando el viejo se puso a contar chistes andaluces bastantes subidos de color, la Bertita lo interrumpió para proponer una canasta. Todos celebraron la idea como brillantísima y sacaron los naipes. Las partidas de esa noche fueron amenas, risueñas, rápidas.

—Mire, toque cómo está llena su bolsita, Santelices. ¿Qué rico, no? Santelices ganó con facilidad sin que la Bertita y don Eusebio protestaran.

—¿Me la guarda usted, por favor?

—Claro, yo se la cuido...

Al finalizar la semana la bolsita de Santelices estaba repleta y las otras dos escuálidas. Don Eusebio parecía un poco picado de tener que invitar al cine ese domingo y habló poco, enfrascándose en la página hípica del diario hasta que su hija se lo arrebató. Santelices eligió la película *Volcán de pasiones* como homenaje a la Bertita, que durante toda la semana estuvo hablando de las ganas que tenía de verla, porque la misma pensionista que le había vendido la camisa nylon de contrabando le contó que se trataba de una mujer preciosa que parecía mala pero que en el fondo era buena. Tanto mimaron a Santelices esa semana que se sintió con fuerzas para pedirle prestados a don Eusebio sus anteojos de larga vista, los que usaba para ir a las carreras antes de que la Bertita lo redimiera de este vicio que tantas lágrimas le había costado. Santelices explicó que era para entretenerse mirando por la ventana de su oficina, en esa época de poco trabajo.

Los anteojos eran, en realidad, para mirar por la ventana. Específicamente para mirar a la muchacha que jugaba en el patio con los gatos todo el día, todos los días.

Cuando llegó a la oficina se fue derecho a la ventana, pero le costó encontrar el foco preciso. El ansia trababa sus manos y lo hacía pensar que siempre podía haber un foco mejor. Por fin quedó satisfecho. Era una muchacha de unos diecisiete años, de lacios cabellos rubios, delicada, con una fatal cifra de melancolía en el rostro que parecía decir que no pertenecía a nadie ni a nada. Santelices se conmovió. Alrededor de la muchacha jugueteaban los ocho o nueve gatos overos, romanos, rojizos, hijos de la gata enorme que dormía en su falda. Santelices sintió un sobresalto al ver lo grande que era la gata. Examinó el patio con los anteojos.

Pero, ¿no habría otro gato muy grande agazapado en la sombra de la artesa? Y ¿qué eran esas sombras que se movían detrás de las matas? A medida que avanzó la tarde Santelices vio que por encima de la tapia, desde los alféizares, y descolgándose de las ramas de un árbol que antes él no había notado, llegaron al patio varios gatos más, que la muchacha acariciaba sonriente. ¿Qué sucedía en ese patio cuando era de noche y todas las oficinas del edificio se cerraban? Sabido es que los félidos se tornan traicioneros en la noche, que algo les sucede, que les llena una ferocidad que se aplaca con el día. ¿Permanecía siempre allí la muchacha rodeada de los félidos indolentes?

Entre los mimos prolongados de su casa, le era fácil olvidar los sobresaltos que le proporcionaba la muchacha. Por lo demás, y éste era su secreto, si las delicadezas de la Bertita para con él llegaban a terminarse, como siempre y detrás de cada una de sus atenciones temía, quedaba siempre el consuelo de esa amistad a la distancia con la muchacha rubia que vivía en el patio de luz. Fue tanta la seguridad que la conciencia de esto le proporcionó, que una noche que supo que había charquicán de comida, Santelices dijo:

—No me gusta el charquicán, quiero pollo.

—Pollo dos veces por semana, ni que fuera corredor de la bolsa... mírenlo qué se cree... —respondió la Bertita.

—Sí, pero tengo ganas de comer pollo.

La Bertita se enojó:

Oiga mire, se le está pasando el tejo de exigente, Santelices, todo porque sabe que nosotros a usted...

Algo se había ido descubriendo en los ojos de la Bertita, que de nuevo, después de estos meses, quedaron peligrosamente desnudos. Mientras se subía las mangas del delantal floreado no pestañeó ni una vez y después se sirvió un vaso enorme de granadina. Santelices dijo rápido, antes que la mirada extinguiera su osadía:

—Oiga Bertita, cuénteme una cosa. ¿No se acuerda de unos monitos míos, unos cuadritos que ahora tiempo puse en la pared de mi pieza y después no los pude encontrar? ¿No sabe qué se hicieron?

A la Bertita casi se le cayó el vaso de la mano. Sus ojos duros se disolvieron al esquivar la mirada de Santelices:

—Ay, por Dios que friega usted con sus monitos, ¿no? ¿Para qué se le ocurre hablar de eso ahora, cuando hace como dos meses? ¿No le da vergüenza de andar preocupado con jueguitos de chiquillo chico? Después de... bueno, de eso, estuve hablando con mi papá y como parece que usted piensa quedarse definitivamente con la pieza...

Él la venció diciendo:

—Mm, puede ser...

Los ojos de la Bertita se fijaron en él y ya no volvieron a abandonarlo:

—...así que decidimos que no valía la pena volver a empapelar ni cobrarle nada. No se preocupe...

—Claro, ustedes siempre tan dijes...

Esperó que la Bertita esbozara un suspiro de alivio para cortárselo insistiendo:

—Pero, ¿y las estampas?

—Ay pues, Santelices, por Dios déjese de leseras. Qué sé yo qué habrá hecho con ellas mi papá. Le digo que a él se las di. Claro que... no sé si a usted le va a parecer mal, pero fíjese que yo me quedé con una en colores pensando que a usted no le importaría y la puse en ese marquito de espejo azul que se le quedó a esa pensionista del 8 que se fue. ¿Quiere pasar a mi pieza a verla? Se ve un amor le diré ¿cómo se llama el animal? entre todas esas hojas tan grandes y esas flores raras. Fíjese que una vez vi una película...

Santelices salió sin despedirse.

Esa tarde se quedó en la oficina hasta que todos los demás se fueron. A medida que avanzaba la noche, en el ala de enfrente, una a una, se fueron apagando todas las luces hasta que el edificio de cemento adquirió una resonancia propia, de inmensa caja vacía. Una bocanada de aire cargada de insinuaciones espesas entró por la ventana abierta. Estaban sólo él y la muchacha incauta entre los gatos, cinco pisos más abajo. Las sombras se hundieron, cayendo bloque sobre bloque en el patio exiguo, iluminado por el fulgor de ojos verdes, dorados, rojos, parpadeantes. Santelices apenas divisaba las formas a que pertenecían con la ayuda del anteojo. Los animales eran docenas, que circulaban alrededor de la muchacha: ella no era más que una mancha pálida en medio de todos esos ojos que se encendían al mirarla codiciosos. Santelices le iba a gritar una advertencia inclinado por la ventana, pero enfrente, el vidrio de LEIVA HERMANOS se encendió de pronto, se abrió con un chirrido, y el desparpajo de una risa vulgar atravesó de parte a parte el silencio del edificio. Santelices buscó su sombrero en la penumbra y se fue.

Esa noche no llegó a comer a su casa. Al día siguiente, sin embargo, se fue derecho desde la oficina, buscó a la Bertita y le dijo que, como había encontrado otro lugar donde vivir, se pensaba cambiar al mes siguiente y ella podía disponer de la pieza para esa fecha.

—Pero Santelices, ¿por qué? ¿Qué le hemos hecho? —balbuceó.

—Nada...

—Entonces, no entiendo...

—Es que una compañera de oficina, viuda de un oficial, me cede una pieza en su departamento, porque no tiene niños y el departamento es lindo, de lujo, viera qué moderno. Yo sería el único pensionista. Imagínese la comodidad, y sobre todo la señora es tan simpática. Hasta toca guitarra...

Lívida, la Bertita acezaba como si algo estuviera haciendo presión dentro de ella, llenándola hasta que estalló:

—Ustedes... siempre se van donde más calienta el sol, malagradecidos. Váyase, váyase si quiere... a mí ¿qué me importa? Malagradecido, después de como le hemos tratado en esta casa. ¿Qué me importa? Usted es un cochino, como todos los hombres, que no les interesa más que una cosa... Cochino, cochino...

A medida que repetía la palabra comenzó a gemir, a deshacerse, llorando desesperada. Un muro que se había alzado en Santelices le impidió conmoverse. No la odiaba, ni siquiera la quería mal, ni siquiera tenía planes para irse a otra pensión. Pero vio que esto era lo que desde hacía mucho tiempo quería presenciar con sus propios ojos: la Bertita destrozada, llorando sin consuelo por causa suya. Antes que las olas de su propia compasión aumentaran y destruyeran el muro, salió de la pieza. Afuera, ya no le importaba nada, absolutamente nada. Se fue a acostar.

Se tendió en la cama sin desvestirse. Alguien roncaba en la habitación contigua. En el cuarto del frente despertó un niño y le dijo a su madre que quería pipí. Algunos rezagados entraban a sus habitaciones en la punta de los pies, despertando las viejas tablas dormidas del piso. Contempló los muros donde poco tiempo atrás campearon una noche sus bestias obedientes, destruidas por la Bertita. No le importaba nada porque la selva crecía dentro de él ahora, con sus rugidos y calores, con la efusión de la muerte y de la vida. Pero algo, algo sí le importaba, debía importarle. En el fondo de su imaginación, como en el fondo de un patio muy oscuro, fue apareciendo una mancha pálida que creció aterrada ante la amenaza que venía rondándola. Ella creía que eran sólo gatos, como el de la tapa de su caja de bombones con la cinta celeste. Pero no, él debía gritarle una advertencia para salvarla de ser devorada. No pudo dormir porque sentía la imploración de la muchacha dirigida a él, sólo a él. Se revolvía sobre su cama, vestido, sin lograr que los animales peligrosos quedaran exorcizados por sus esfuerzos. Se levantó, hizo unas buchadas porque tenía la boca amarga y se dispuso a salir. Bajó la escalera sin importarle que sus pasos despertaran a la pensión entera. Tenía prisa. Al pasar frente a la pieza de la Bertita se encendió la luz y oyó:

—¿Santelices?

Se quedó parado sin responder.

—¡Santelices! ¿Adónde va a esta hora, por Diosito santo?

Después de unos segundos de silencio, respondió:

—Tengo que salir.

Al cerrar la puerta oyó un gemido como de animal que rajó la noche:

—¡Papá!

Afuera, el aire helado recortó su forma, separándolo en forma definitiva de todas las cosas. A pesar del frío tranquilo, sin viento ni humedad, se sacó el sombrero y sintió el aire acariciar su nuca y su calva, su frente y su cuello, apartándolo, salvándolo de toda preocupación que no fuera por la muchacha que iba a ser devorada.

Subió los cinco pisos de una carrera. Sin saber cómo, abrió puertas y más puertas hasta llegar a su oficina. En la oscuridad se allegó a la ventana y la abrió de par en par —enorme ventana que descubrió sobre su cabeza toda la oscuridad de un cielo desteñido, en que la luna caliente, roja, de bordes imprecisos como un absceso, parecía que ya iba a estallar sobre las copas de los árboles gigantescos. Ahogó un grito de horror: el patio era un viscoso vivero de fieras desde donde todos los ojos —amarillos, granates, dorados, verdes— lo miraban a él. Se llevó las manos a los oídos para que la marea de rugidos no destruyera sus tímpanos. ¿Dónde estaba la muchacha? ¿Dónde estaba su forma delicada en medio de esa vegetación caliente, de ese aire impuro? Más y más tigres de ojos iluminados saltaban desde la tapia al patio. Los ocelotes, los pumas hambrientos arañaban los jirones de oscuridad entre las hojas violetas. Las onzas destrozaban a los linces, las panteras se trepaban a los árboles que casi casi llegaban a la ventana desde donde Santelices escudriñaba ese patio en busca de la muchacha, que ya no veía. Todo crujía, rugía, trepidaba de insectos enloquecidos por el peligro en el aire venenoso y turbio de la selva. Desde una rama muy cercana un jaguar quiso morder la mano de Santelices, pero sólo se apoderó del anteojo de larga vista. Una pantera enfurecida, de multifacéticos ojos color brasa, rugió frente a su cara.

Santelices no tenía miedo. Había una necesidad, un imperativo que era como el reencuentro de su valor en un triunfo posible, la definición más rica y ambiciosa, pero la única por ser la más difícil. Las ramas se despejaron allá abajo, en el fondo más lejano. Santelices contuvo la respiración: era ella, sí, ella que le pedía que la rescatara de ese hervidero pavoroso. Animales cuyos nombres ignoraba se arrastraban trepándose por las ramas estremecidas y los pájaros agitaban sus plumajes de maravilla entre los helechos monstruosos. Con las manos empavorecidas espantaba a los bichos calientes de humedad que chocaban contra su rostro. Toda la noche era de

ojos fulgurantes, arriba, en el cielo a través de las ramas gigantes que le ahogaban, y allá abajo, en la borrasca de fieras que se destrozaban mutuamente. El aire espeso de la noche iluminada apenas por una luna opaca —¿o era un sol desconocido?— venía cargado de aullidos presos en su densidad. Allá estaba la muchacha esperándolo, tal vez gemía, no podía oír su voz en medio del trueno de alaridos, rugidos, gritos, pero tenía que salvarla. Santelices se trepó al alféizar. Sí, allá abajo estaba. De un grito espantó a una fiera de la rama vecina, y para bajar por ella, dio un salto feroz para alcanzarla.

JOSÉ DONOSO

VIDA Y MUERTE DE UN AFICIONADO

Un acercamiento a la entidad ambigua del aficionado, cuya figura puede hoy admitirse como desaparecida ante la intensa especialización del quehacer artístico, debería indagar aquel destino en las alternativas de un ocio llegado a su punto crítico. Pareja investigación, sin embargo, apenas nos conduciría al umbral del fenómeno, en la medida en que traduce un hecho social complejo, irreductible a una sola causa. Es verdad que las condiciones de la vida presente, donde la lucha por la existencia ocupa un absorbente primer plano, no sólo malogran el lujoso intervalo dentro del cual tiene lugar la práctica amorosa y desinteresada del aficionado, sino que invisten a éste de una rareza tanto más insanable cuanto mayor es el nivel alcanzado en la tarea profesional correspondiente.

Pocas actividades muestran esta oposición de un modo tan elocuente como la técnica instrumental. Jamás virtuoso y aficionado estuvieron de tal modo separados. Nunca, por añadidura, el segundo tuvo menos público de parte de un contemplador capaz de prescindir totalmente de su mediación. Insinuamos que los motivos son varios. Uno de ellos reside en la transformación operada en el modo de vida de la burguesía ante el ingreso de las masas en el orden social y la incidencia de una economía industrial capaz de someter al dictado del consumo las técnicas de una producción individual que en los objetos de la cultura culminaba en la artesanía y en la afición, es decir, en un trabajo donde interviene necesariamente el amor.

Tiranía del tiempo lleno, intensidad del ritmo de vida, apremio económico, creciente mecanización de la cultura y de sus agentes, son causas más que suficientes para desterrar al aficionado de un ocio tan amenazado por los reclamos del trabajo obligado como por los propios de la tarea de que hace entretenimiento. De unos años a esta parte, en efecto, la tarea del instrumentista profesional crece en razón directa de una obra musical compleja y, en principio, inabordable para el aficionado común. Atenta a las condiciones materiales del timbre y de la sonoridad, inspirada en un sis-

tema tonal inédito y en una concepción armónica revolucionaria, indiferente a las exigencias naturales del instrumento, la música moderna demandaría al intérprete cualidades poco menos que sobrehumanas. Era, para el aficionado, el principio de un fin que aceleraría muy pronto la música mecánica.

En el fondo, sin embargo, el colapso radicaba en una circunstancia que posponía el adorno en homenaje a las virtudes prácticas, a la eficiencia. La mujer, en cuyas manos se refugiaba el cultivo de los dones de ornamento, no eludió las imposiciones de un proceso social y económico que la llevaría a competir con el hombre en el plano del empleo y de la profesión, sustrayéndose, así, no sólo a su papel de aficionada sino a su función rectora, tutelar, de la reunión musical. No es casual que la progresiva decadencia de la casa como centro de aquellas virtudes de adorno coincidiera con el crecimiento de la música como espectáculo y que al desuso de la sala familiar —y, con él, de una visita que se transfería a la calle— siguiera la audición en vastos recintos, igualmente aptos para recoger las expresiones de una música total y el gusto indiferenciado del gran público.

En nuestra tierra la evolución descripta cobraría rasgos decisivos si se piensa que, contrariamente a lo que ocurre en los centros europeos más cultos, donde la música se aprende como el alfabeto, el aficionado más feliz era, aun en sus mejores tiempos, algo así como una "rara avis". Descollar en la práctica del canto o de un instrumento producía una admiración que superaba el marco familiar para instalarse en el grupo de las amistades y de los oyentes eventuales. Pero a la multiplicación de los virtuosos capaces de ejecutar perfectamente las obras en que el aficionado quedaba a mitad del camino vendría a sumarse la música mecánica y su propaganda para asestarle un golpe de gracia que concluiría, también, por hurtarle el círculo íntimo de su público.

Es natural que, obediente a un mismo proceso, la complejidad de ejecución de la música moderna coincidiera con el perfeccionamiento de los medios de reproducción del sonido. El aparato de alta fidelidad y el disco total, capaz de admitir una ópera entera, corresponden no sólo a una economía y a una cultura de consumo que transforman la expresión musical en espectáculo y en objeto vendible y almacenable, sino también a un tipo de música cuya dificultad exige la conservación mecánica, hábil para repetir al infinito un acto poco menos que único.

Desde el punto de vista que aquí nos interesa es verdad que el aficionado perdía su ya reducido auditorio en la misma medida en que el adelanto de la técnica originaba un nuevo espectador, capaz de volverle la espalda. Halagado por el preciosismo del "hi-fi", erudito acopiador de ver-

siones, nuevo Aristarco tan severo como ajeno al lenguaje directo y humano de la música de carne y hueso, el discómano reclama todavía su sociología. Baste decir que ha renunciado a la tertulia íntima desde la que estimulaba al aficionado. Sin otro testigo forzoso de su embeleso que el rodar mudo y solitario del aparato, el disco lo satisface plenamente. Célibe de la música, ignora, sin embargo, que oye mal.

Pues la música mecánica ha ido más allá de una reproducción que en los primeros tiempos no pasaba de halagarnos con el secreto de su voz, comprimida, todavía, en la cera, a un tiempo cercana y remota. En rigor, transformaría al intérprete, obligándolo a mantener, frente a un público ahora numeroso, la voz amplificada del micrófono, a reprimir ante él el modo personal de una ejecución a la que el disco imponía sus propias leyes.

Pero si esta ejecución, deformada por la inhumana perfección de la técnica, no excedía un gusto que antepone la sensualidad del detalle y las delicias de la sonoridad al severo placer de una audición actual y sin afeites, abriría, en cambio, entre aficionado y virtuoso un abismo definitivo, radicado, por lo pronto, en la ausencia del hálito individual y hasta del humano *à peu prés* en que era pródigo el primero. En estas condiciones no era difícil vaticinar la actitud de un espectador signado por la "perfección" del disco y la golosidad de las versiones. Juntamente con una tolerancia de la que se siente absuelto, ha perdido la posibilidad absoluta de juzgar por sí que el aficionado le proporcionaba.

La desaparición del aficionado constituye un hecho social tan alarmante como otros de mayor apariencia. Señala, cualquiera fuese su indigencia, la pérdida de una zona espiritual de libertad hoy ocupada por las fuerzas que se abren camino bajo el imperio del producto, de la cosa.

MARIO A. LANCELOTTI

EXPERIENCIAS CON LA PERCEPCIÓN

En su vacío reside el uso del jarrón.

LAO TSE.

Camino y abro bordes,
yazgo levemente esperando,
sin mirar cielos
sin dar ni tomar palabra,
que el pensar y el querer se cansen.

Cuando puedo soy un abismo.

Lo importante del hueco,
también lo frívolo,
es que si el teléfono suena
seguramente eres tú.
Pero acuden comarcas, días
lejanamente habitados,
alimañas de un sueño,
caras
que al agrandarse
saben de mí.

Oh sí, veríamos a los muertos
si no temiéramos,
a quienes todavía ni piensa el sol.

Bastaría cambiar un poco
la posición del alma y estar
de golpe en una casa más grande.

CON DOS AMANECERES

Los gatos duermen en la luna
y es el tiempo en que emergen
de un blando lugar los techos.

Para nada se alzan paredes
y la ventana anticipa al pájaro
que conoce el color del amanecer:
yo cambio de morada traslúcida,
sigo entre aquellos autos
con el sol que destruye
nuestras caras de hace un momento.

Las palabras de pronto enferman,
perece allí toda música
y está tu abrigo a lo lejos
fijándose en las fugaces,
demacradas casas del alba.

Ocurre con ciertas flores,
hablo de materias muy tenues,
una impetuosa y cálida corrupción.

Una semana tuve en el hombro
memoria de tus dientes.

Los quietos ríos de esta mano,
tendida en el silencio,
caída del calor de tu nuca.

AD PROFUNDUM

Sobre el día derruido,
una vez más
palabras
y alguna imagen
batiendo alas
ni siquiera piadosas.
Hasta donde es posible
sin perder del todo los ojos
busco llegar a ver
si el mundo se sostiene
o si allí todo amor
es como el caer de una hoja.

Yo sólo quiero saber, Tiresias,
si un valle lleno de caras
inmóviles a la luna
se mezcla aquí con rondas
de chicos que desbordan la tarde.

JORGE A. PAITA

LA PINTURA, VOCACIÓN SECRETA DE SARMIENTO

En la copiosa bibliografía sarmientina no existe aún, salvo contadas referencias aisladas, una investigación sistemática sobre las relaciones del prócer con las artes plásticas. Realizarla ahora no sólo ha de ser un acto de justicia sino una necesidad histórica. Sarmiento inicia la crítica de arte en el país y una posible historiografía del arte argentino no puede prescindir de su obra. Esa tarea se da paralelamente a una atmósfera estética en la que debemos ubicarlo previamente.

La vocación secreta, aunque no inconfesada, de Sarmiento es la pintura. Se evidencia en los dibujos, cuyo mejor ejemplo es el álbum que regaló a la hija de Vélez Sársfield. Pero esa vocación se da, sobre todo, en su prosa. Escribe como si pintara y estilo, visión y pensamiento se complementan en su obra. Piensa siempre con imágenes vistas y, antes que un hecho mental, su literatura es una estructura visible que entra por los ojos y hace acomodar la inteligencia a la vista. El *Facundo* y los artículos en que habla del paisaje, o lo describe, son el mejor ejemplo.

*
* *

Las relaciones de Sarmiento con las artes plásticas se inician en la mocedad. Sentidas páginas de *Recuerdos de Provincia* lo corroboran. Allí, narra sus experiencias con viejos cuadros anónimos y habla con admiración de Murillo, pintor también de la predilección de Benjamín Franklin Rawson.

Esos vínculos se continúan en la juventud y, significativamente, al fundar el colegio de señoritas de Santa Rosa —hoy bajo la dirección de las dominicas de Albi—, introduce como materias fundamentales la enseñanza del dibujo y del dibujo floral. A sus aulas acude Procesa Sarmiento y allí actúa como profesor Benjamín F. Rawson. En Chile, dirige la información artística de *El Progreso* y se vincula a los pintores Monvoisin y Rugendas, además de los artistas locales.

Vuelto al país cuando arrecia la lucha política, esa vocación parece apagarse. Ya presidente, no olvida sus amores iniciales: quiere crear el museo y la academia de bellas artes y comisiona al pintor veneciano Aguyari para que se traslade a la península a contratar profesores y traer calcos de grandes obras. Incluso, asiste a sus clases.

Es menester acentuar el lado contemplativo de este hombre que es, por sobre todo, un constructor atraído poderosamente por la acción. Para Sarmiento, las artes plásticas son un vehículo de formación. Belgrano y el padre Castañeda se vinculan directamente a la historia de nuestra enseñanza artística. Sarmiento va al centro cordial de la pintura. Entabla relaciones directas con los artistas y se vincula al trabajo de taller. Es el influjo del hombre de acción que lleva adentro.

*
* *

En la generación de Sarmiento, hay muchos que sienten vocación por las artes plásticas. Echeverría, Sastre, Mariano Moreno (h.), Diego Wilde, etcétera, estudiaron dibujo pero ninguno muestra, salvo Moreno que introdujo la litografía en el país, el interés y la continuidad del sanjuanino. Hoy, tal relación se da en cinco aspectos fundamentales: a) su labor como orientador de los pintores sanjuaninos de entonces que se mueven bajo su influencia directa; b) su inclinación particular por las artes visuales que va desde su amor por el dibujo hasta el sentido predominantemente plástico de su estilo literario: c) los trabajos sobre pintura que lo hacen el iniciador de la crítica de arte entre nosotros; d) las vinculaciones directas con los artistas de su tiempo; y e) la sensibilidad hacia las artes plásticas que demuestra en sus viajes.

El valor que la obra de Sarmiento tiene en la formación y organización del país, lo tiene también en la historia del arte argentino.

Su interés por la pintura aparece junto a las preocupaciones de orden institucional, político y social. Mientras otros, como Alberdi o Marcos Sastre, gustan de la plástica pero no escriben, el sanjuanino deja sus impresiones a lo largo de las *Obras* que publicó Belin Sarmiento en 1909.

*
* *

Hacia 1840 comienza a florecer en San Juan un movimiento de pintura que se continúa hasta fines del siglo. Benjamín F. Rawson, Procesa Sarmiento, Ataliva Lima y, después, Gregorio Torres, dejan una secuela

estética que se prolonga en numerosos discípulos y que constituye la promoción de pintores más brillante que se haya dado en el interior del país durante el siglo pasado. Esa generación es consecuencia directa de la labor de Sarmiento. Muchos se formaron en el colegio de Santa Rosa y, cuando se hace el Salón de Pintura de San Juan (1884), el prócer lo saluda alborozado desde las páginas de *El Nacional* recalcando la presencia de una escuela sanjuanina, que "vive en sí misma y forma ya un rasgo distintivo de la educación de este pueblo".

Esta escuela floreció a la zaga del romanticismo francés pero su promotor real es Sarmiento. Alienta a Procesa. Apoya a Rawson y en Chile le da el espaldarazo a Gregorio Torres. En cambio, todavía es inexplicable su actitud hacia Ataliva Lima al que trató siempre con cierta reticencia [1].

*
* *

La obra de estos pintores constituye la base del romanticismo cuyano en el siglo pasado. La segunda ola aparece con los que se formaron al lado de aquéllos y la mayoría son mujeres. Habían pasado por las aulas del Colegio de Santa Rosa y se habían iniciado, también, bajo la inspiración de Sarmiento. De este modo, su figura, el romanticismo y la pintura aparecen entrañablemente unidos. Cuando Amadeo Gras llega a San Juan, en 1836, su amistad con el joven Sarmiento, que acababa de llegar de Chile, es el primer signo visible del romanticismo en Cuyo. Las nuevas ideas adquieren jerarquía en la pintura, sobre todo, y casi tres años más tarde serán formuladas ideológicamente por Manuel Quiroga Rosas y Sarmiento.

Entretanto, el gusto de éste se afina y su estilo logra más fuerza y vigor. El ejercicio del periodismo, desde *El Zonda* primero y en *El Progreso* después, evidencian la presencia de una mentalidad dada a la plástica. Le interesa más el dibujo que la pintura, quizá por su naturaleza abstracta. Y, por el dibujo, aparece el crítico de arte. Cuando escribe sobre el tema, es el gustador y el conocedor. En numerosos artículos tratará de explicarse los problemas del arte y de divulgar la obra de los pintores.

¿Qué hace, pues, del gran sanjuanino nuestro primer crítico de arte? Ceñida rigurosamente al tema, su obra presenta cuatro aspectos: 1) su valor cronológico; 2) las condiciones personales para el ejercicio de esa

1 Esos cuatro nombres pueden ser la base del romanticismo plástico en Cuyo. A su vera, aparecen otros pintores cuya obra se prolonga hasta fines del siglo pasado: Magdalena Bilbao, Lucía Antepara, Ruperto Godoy, Rosa Suárez, Bienvenida Sarmiento, Eugenia Belin Sarmiento, Corina Videla, Emilia Lima, etc., la mayoría alumnas del Colegio de Santa Rosa.

disciplina; 3) su continuidad como tal; y 4) su actitud fundamentalmente romántica.

*
* *

Cuando Benjamín F. Rawson retorna a San Juan en 1839, después de haber estudiado en Buenos Aires con García del Molino, Sarmiento le da la bienvenida desde *El Zonda,* que redactaba con Manuel Quiroga Rosas y que muy pronto habría de desaparecer. Rawson era su amigo. Sarmiento lo había iniciado en el dibujo. Luego (1836) lo lleva al taller de Amadeo Gras. Ahora, de regreso, le da el gran espaldarazo. Ese artículo, aparecido sin firma en un periódico de provincia, es el primer comentario sobre pintura que en el país pueda considerarse como una crítica de arte.

Dista mucho de tener el brillo de otros artículos de Sarmiento. Pero apuntan ya las cualidades que lo identifican y le otorgan una situación egregia en la literatura nacional. Claridad, concisión, presencia del hombre detrás de la obra, etc. Se trata más bien de una crónica periodística. Sarmiento pone de relieve el talento de Rawson. Enfatiza sobre sus cualidades. Recuerda sus estudios en Buenos Aires y agrega que su labor en San Juan será en el futuro "la noble muestra del primer paso que dan las bellas artes entre nosotros".

Sarmiento actúa ya como crítico presentando a sus paisanos al joven pintor. Por él, los sanjuaninos de entonces supieron quién era y qué hacía Rawson. Si bien lo conocían socialmente y por vinculaciones familiares, la presentación de *El Zonda* recalcó la presencia de un pintor de mérito a una sociedad ávida de cultura. Circunstancias similares harán que Sarmiento proceda del mismo modo en Santiago de Chile y, posteriormente, en Buenos Aires. Muestra individuos y hechos. Analiza obras y no teme opinar. ¿Cuál es su valor?

*
* *

Los escritos de Sarmiento son siempre muy detallistas. Es un romántico y, como tal, busca lo individual. Parte de la unidad y de la estructura total para llegar a la impresión inicial. Fue un agudo observador y esa cualidad es su principal característica como crítico de arte. Ante un cuadro no se le escapaban sus virtudes y tampoco dejaba de señalar sus defectos.

Observó pintura y vio cuadros como ningún escritor de su tiempo. Contemporáneamente, Miguel Cané (p.) reveló también gran capacidad para la crítica de arte y la ejerció efectivamente hacia 1860 desde *La Tribuna.* Pero en Sarmiento hay más continuidad a lo largo de su vida.

Existe una carta del prócer dirigida a Procesa Sarmiento en junio de 1876 y cuyo conocimiento debo a la gentileza de la señorita María Navarro. Allí comenta Sarmiento uno de los cuadros de su hermana. Ésta le había enviado un retrato al óleo del niño Agustín Klapenbach y, analizándolo, Sarmiento expresa:

"Esperaba poner marco a tu cuadro para devolverlo debidamente. Tan es así que tenía preparada la crítica del maestro de brocha gorda que te ayudara en tus primeros ensayos. Allá va. La cara y el cabello están muy bien delineados y coloridos. Se siente la pasta de Monvoisin.

Un defecto de composición es la prominente figura del perrito a causa de su blancura que atrae la atención y hace desaparecer al niño, mostrándolo como que el perro es el objeto del cuadro.

Las rosas, por lo breve detalladas y claras, participan del mismo defecto, y el azul del vestido tan puro en las sombras me hace acordar de lo que te dijo Monvoisin sobre un ramo de violetas: no son moradas sino es la luz.

Lo que haces intachable de regocijar el alma son las flores. ¡Qué perfección en el dibujo, qué fluidez en los colores, y qué curvas que nunca son desmentidas por un pulso duro y recto! Cómo diablos puede suceder que arte tan bello no se pueda adaptar a San Juan, a algunos gustos y necesidades que lo paguen..."

Esta carta es más elocuente que cualquier comentario y muestra la importancia de Sarmiento como observador y comentarista de la pintura. ¡Ojalá muchos críticos profesionales pudieran mostrar hoy tanto ingenio y sagacidad ante un cuadro!

*
* *

Tal actitud pervive en el tiempo. Lo que identifica a Sarmiento en este sentido es su interés permanente por las actividades plásticas. La pasión y el interés de 1836 ante la obra de Amadeo Gras, se repite en Santiago con Monvoisin, Gregorio Torres, Borgoño, Mandiola, Gandarillas y otros. Se vincula a gustadores de la pintura como Scevole de Cazotte, el embajador francés enamorado de las artes plásticas, y al barón D'Hermillon, representante diplomático de Cerdeña, apasionado por la pintura y pintor él mismo. Frecuenta el salón de Isidora Zegers de Hunneus. Conoce y apoya a Rugendas. Ya de vuelta a la Argentina es amigo del italiano Aguyari. Aplaude el salón de pintura de San Juan de 1884, etc.

Con el tiempo, muestra más fuerza en las convicciones. Su gusto se

afina pero el fondo emocional sigue siendo el mismo. Cuando Sarmiento habla de pintura siempre es el romántico de 1839. Sus trabajos más significativos son los que se refieren a Monvoisin y al salón de 1884. El saludo a Rawson pertenece a su etapa de maduración. Otro ensayo notable es el que dedicó al pintor Manzoni cuando éste vino a Buenos Aires.

Sarmiento es un crítico romántico y sus relaciones con la pintura se dan bajo el signo del romanticismo. El primer hecho visible de esa constelación es el encuentro con Amadeo Gras. El segundo, la eclosión ideológica que se produce en 1838 al retornar a San Juan Manuel Quiroga Rosas, arquetipo de la ilustración romántica y padre de este movimiento en Cuyo.

El romanticismo de Sarmiento está en la línea de Carlyle y de Vasari. En su raíz siempre hay un "héroe" que aparece y se transfigura estéticamente. La influencia del paisaje no se da a la manera naturalista. Se presenta desde una perspectiva geopsíquica y desde un individuo viviente que actúa en forma creadora. ¿De dónde viene este romanticismo? Américo Castro, Alejandro Korn y Coriolano Alberini, por distintos conductos, precisaron sus vertientes desde Echeverría hasta Herder pasando por Quinet, Cousin y Lerminier. Son las mismas ideas que Quiroga Rosas lleva a San Juan y con las cuales Sarmiento ha de identificarse de inmediato. En ellas, encuentra formulado lo que su naturaleza volcánica pugnaba por expresar entonces. Como crítico de arte, el gran cuyano aplica las ideas fundamentales de su generación. Todavía no se conocía aquí a Baudelaire y la obra de Sarmiento puede ser un buen anticipo.

J. A. GARCÍA MARTÍNEZ

CRÓNICAS

MALLEA, O LA LITERATURA COMO SUSTENTO DE LA REALIDAD *

En el sentido de que no hay una estabilidad estimativa a su respecto y de que probablemente nadie, excepto en líneas demasiado generales, podría pronosticar con mucha confianza qué puede esperarse de un nuevo libro suyo, Eduardo Mallea es desde hace años un autor en estado crítico. Sus novelas y relatos forman por cierto en el recuerdo del lector el "mundo malleano"; sin embargo, cada título impresiona como una empresa aparte. Un ámbito y esencialmente la misma temática organizan a esa multiplicidad de seres en cierto orbe dotado de la coherencia que podría derivarse de nexos argumentales explícitos; no obstante, cada libro de Mallea tiene tanto espíritu de aventura que podría ser el primero. Cualquiera de sus principales ficciones brinda franca entrada en ese cosmos; empero, ninguna parece responder al propósito de incorporar más extensión a un territorio conocido, sino atacar de nuevo la raíz del problema. Desde luego, es propio de una novela poseer su ciclo aun dentro de una secuencia; pero en Mallea rara vez hay secuencia, y aunque nunca avanza tampoco gira en círculo: siempre parte de cero. Sin duda, es equitativo suponer que este procedimiento literario —si sólo se trata de ello— dificulta la estimación en la medida en que obliga a esperar todo en general y nada en particular. Por un lado, señalar la existencia de aquel universo novelístico resulta insuficiente; por otro, abordar en procura de una certeza al eventual "estilista" que haya en Mallea no permite una tentativa para comprender su obstinado y constante reencuentro con sus propias premisas, factor más decisivo, creo, entre los que impulsan esa labor.

En Mallea conviven ostensiblemente el ocioso (en el mejor sentido) *homme de lettres* y el escritor atareado por urgentes cuestiones primordiales; *Las Travesías* (tomos I y II, 1961 y 1962 respectivamente), heterogéneo y vivaz cúmulo de anotaciones efectuadas en su mayoría durante viajes por Europa y Asia, muestra con especial relieve ambas facetas por lo mucho que abundan en estos libros lo personal, el diálogo cotidiano del lector consigo mismo, lo directo de la confesión. En tal sentido, *Las Travesías* confirma lo que páginas anteriores del autor hacen sospechar: hay un Mallea para el que todo es buen motivo de "literatura", que registra su permanente y agudo interés por Flaubert o James, o por la estética del matiz —si se acepta denominarla de este modo—, que a veces

* Eduardo Mallea: *Las travesías* (I y II), Sudamericana, Buenos Aires.

lo induce a aplicar a la miniatura un temperamento apto para el retrato o el paisaje, y hay además un Mallea que responde a este temperamento, que se inclina por la estética de la potencia —llamémosla así— y consigna su predilección por Shakespeare o Ibsen. *Las Travesías* expone el conflicto; no se propone resolverlo, solamente lo señala mediante la presencia misma de sus observaciones, y aunque ambos tomos no limitan a ello el interés que ofrecen, puede afirmarse que constituyen una suerte de guía indispensable para la comprensión de cierto aspecto de la obra de su autor. Me refiero a la contradicción, por otra parte superficial, de que Mallea, a juzgar por sus planes y principios, se decide por la estética de la potencia, pero en su labor concreta de escritor, en cambio, opta a menudo por la del matiz, la sugestión, la duda. La prosa de Mallea da señales de esta oscilación en pasajes de carga verbal sujetos por débiles raíces a la totalidad del esquema, cuya energía los torna accesorios. El contraste se percibe a veces dentro de un mismo libro, y en otros casos explica la distancia que separa distintas obras de Mallea. Quien tiene presentes, por ejemplo, a los protagonistas de *La Torre* y *Chaves* puede vislumbrar entre ellos similitudes fundamentales; sin embargo, ante ambas novelas el lector ve pocas o ninguna, pues sobre aquella impresión, que es más profunda y surge a la larga, prevalecen en lo inmediato las disimilitudes externas de los textos. Que también en la conciencia del autor se disputa la lucha lo informa *Las Travesías,* pero es sin duda en los desniveles de interés o emoción que se experimentan al leer novelas o relatos de Mallea donde mejor se lo percibe, acaso porque la ficción exige al ánimo un pronunciamiento más estricto que la anotación, sobre todo si ésta, como en *Las Travesías,* responde menos a una definida voluntad aforística que a una curiosidad libre e infinita. Pero como la presencia de estos dos autores en Mallea no resta coherencia a su universo, al que por lo contrario en ciertas obras enriquece —por ejemplo, *La bahía de silencio, Todo verdor perecerá, Fiesta en noviembre,* algunos relatos de *La ciudad junto al río inmóvil*—, cabe preguntar dónde se resuelve la tensión que tiende a disociarlos, pregunta a que *Las Travesías* incita por los motivos apuntados.

Probablemente, el centro de gravedad coincida con cierto personaje que recorre, creo que en casi toda su dimensión, la obra de Mallea, un protagonista discernible aun bajo la amplia diversidad de ropajes en que se presenta y que por tanto no pertenece más a un libro que a otro, si bien en todos se perfila con igual rigor. Resultaría difícil explicarlo por meras razones "técnicas", aunque algunas de sus notas más comunes (las de observador, penitente, crítico, o juez) permitieran atribuirle el papel de "espejo" o "punto de mira" útil al novelista. Tampoco los datos que suelen definir una "posición social" sirven para distinguirlo, pues según esos rasgos puede ir del estanciero al peón. Poco importa cómo se llame y dónde viva; Roberto Ricarte, Ágata Cruz, Jacobo Uber, son algunos de sus nombres, asociados a muchos lugares de la Argentina. En definitiva, a sus referencias exteriores se adelanta siempre la invariable identidad del personaje, lo irreductible de cuyo ser está en su naturaleza moral, de donde extrae mayor consistencia que del anecdotario, a veces opaco, que le corresponda protagonizar. Diríase que en sus múltiples apariciones expresa un mismo fenómeno, y si quisiéramos caracterizarlo en términos de orden universal, por así decirlo, deberíamos tratarlo de "filósofo autosuficiente", no porque sus pensamientos le basten, sino porque no acepta o no tiene más instancia superior que

su conciencia. Si fuese necesario precisar en cuál de los personajes propiamente dichos de Mallea se dan con mayor nitidez estas condiciones, podría contestarse que previos o posteriores en el trabajo del autor todos impresionan como versiones de Martín Tregua, el protagonista de aquella de sus obras —*La bahía de silencio*— en que, me parece, Mallea más destaca su forma de hacer avanzar al mismo tiempo novela e inquisición en recíproca necesidad. Pues así como evidentemente esas tallas son lo que interesa al autor, también puede opinarse que representan los instrumentos de que se sirve Mallea, concluido un libro, para reiniciar su búsqueda en otro, bajo distintos rasgos individuales del mismo hombre. Sin embargo, el universo malleano —como el propio autor lo exige de toda creación novelística en una conferencia incluida en *Las Travesías*— es un "mundo inventado", que debe estudiarse como "mundo en sí". Esto parecería contradecir su carácter indagatorio, o por lo menos subordinarlo a límites nacidos de la medida en que participa de lo inventivo. La obra de Mallea, empero, se exime de aquella contradicción y de esta imposición.

Por mundo convencional (o inventado) quizá sea conveniente entender, en el presente caso, antes que la aceptación de elementos de la "realidad" como material literariamente aprovechable, algo muy distinto como es la forja de un material literario (luego, ficticio) en cuanto medio de contacto con cosas reales. Nadie ignora que Mallea habla obstinadamente de nuestro medio; que lo preocupa el despertar del "gigante dormido", según llama a esta comunidad en *La bahía de silencio;* que quiere sacudir a las personas "complacidas en la evaporación de sus fundamentos", como deja entender en *La vida blanca;* que a pesar de alguna advertencia preliminar sobre lo "puramente casual" de "cualquier similitud existente con seres o nombres reales", éstos abundan. Lo singular es que en todos los casos Mallea inicia y reinicia un interrogatorio, sin dar por sentado que el "gigante dormido" sea algo que todos conozcamos, ni manifestar al respecto una seguridad que podría suponerse que tiene. ¿Conoce cierta "realidad" y la aprovecha literariamente, o la explora por medio de la imaginación? ¿Existen esas sustancias perceptibles como se presume que lo son "país", "pueblo", "nación", "historia", de las que Mallea decide hablar aquí, o las inventa y averigua por medio de sus novelas?

El problema de la "realidad" adquiere dos sentidos. Por lo que concierne a su particular y fluido vínculo con la literatura, dice Mallea en *Las Travesías,* entre otros conceptos: "Hay novelas realistas que no tienen nada que ver con lo que se llama realidad y novelas muy verdaderas que se apartan del mundo no ficticio a que se refieren." Pero más al fondo de la cuestión llega en cierto diálogo de *La bahía de silencio* donde se discute sobre el abuso de la palabra "realidad" entendida en su significado amplio. ¿Es posible, entonces, abusar de esa palabra? En Mallea sucede que el problema pasa de un plano a otro, o que literatura y realidad terminan por formar una misma ventana. Así como resulta obvio que mientras escribía *La bahía de silencio* la simple idea de pensar siquiera un instante en la "realidad" tiene que haberle resultado obstructiva, no es menos cierto que dicha novela retrata a cierto mundo de Buenos Aires en la medida en que es retratable y no más bien totalmente espectral (como mundo). Si se puede emplear tal concepto, es una novela "experimental" en el sentido de que ficción e inquisición progresan a la par, y si adoptáramos *La bahía de silencio* como centro de las obras de Mallea —lo que no supondría una arbitrariedad—,

comprobaríamos que al contemplarlas el énfasis puede ser puesto tanto sobre el producto como sobre el recurso. En Buenos Aires (o la Argentina) la "realidad" se comporta veleidosamente con el juicio; se presta a una tentativa absoluta, pero se rehusa a cualquier consideración relativa, comprensible por la historia. Con cierta "realidad", indudablemente, tienen nexos novelas como *Moll Flanders* y *Manon Lescaut*, y si queremos entrar en contacto con tal ambiente en otra forma, podemos leer un libro de economía como *Lujo y capitalismo*, escrito siglos después, nos remite al fondo común de donde provienen dichas novelas, a la vida europea que las torna flexibles y relativas, las envuelve y justifica, y el notorio hecho de que ese estudio no tenga por objeto explicar aquellas ficciones subraya la naturalidad, por así decirlo, con que de esa historia pueden sustentarse las expresiones más diferentes. Aquí, en cierto modo, el problema parece inverso: los libros sustentan a la historia, escritos por voluntad de los hombres, directamente. Pues, estadísticas sociológicas aparte, ¿qué manera hay de introducirse en el orbe de Buenos Aires sino mediante el absoluto de una novela, entendida muy particularmente, debido a esa misma circunstancia, en el sentido de invención? ¿De qué otro modo, sino imaginando un mundo, es posible aquí atenerse a las cosas si por la "realidad" que ellas forman se entiende un marco social, moral, psicológico, etc., en síntesis, humano? Mallea, por ejemplo, no hace literatura "social" en ninguna dirección. No apunta hacia proletarios ni hacia burgueses, pues lo "social" quizá sea un anteojo útil en presencia de un cuadro previo a su empleo, pero no donde puede haber tantas imágenes como novelistas se decidan a elucubrarlas y donde los intentos para cristalizar esa "realidad" mediante la abstracción de ciertos elementos "típicos" suelen convertir el panorama en un puñado de contraseñas.

Este fenómeno —el de la situación en que se encuentran aquí, o por lo menos en la obra de Mallea, lo literario y lo real— tiene aun otros aspectos, pues supone una pregunta sobre la posibilidad de autonomía de lo estético. En principio, si por estética se entiende aproximadamente la ciencia de ciertos efectos y el cómo de algunos logros, en las obras de Mallea podríamos ver productos de la aplicación de tal conocimiento, pero no en mayor medida que en aquella en que podríamos encontrar frutos de una indagación regida por otros estímulos, y tal vez incluso en medida menor, porque si el novelista no dispone de un material fijo respecto del cual pueda determinarse por medio de un "gusto", la ciencia tiene escasa ocasión de intervenir, ya que ese contexto de evidencias —esa historia sólo en cuyo seno, por lo demás, se concierta un "gusto"— es lo que aquí parece ausente. Desde el punto de vista de la preceptiva, ¿qué es Mallea? ¿Realista, neorrealista...? Ninguno de estos adjetivos le corresponde; más bien todos repugnan al fundamento de su obra, la incansable inquisición que lo hace retornar a sí mismo y empezar de nuevo, que dicta páginas tan diferentes como *Rodeada está de sueño* y *Las enemigos del alma* y se disipa sólo ante lo fantástico, por ejemplo, el relato "La rosa de Cernobio".

Las Travesías ilustra sobre estos puntos. "No sé lo que soy más que por las exigencias tumultuosas de lo que no soy", dice. "Me importo. He ahí el problema", agrega. Mallea se toma a sí mismo como impulso necesario para la partida, pero en función de direcciones hacia lo desconocido, y a la búsqueda que de sí mismo emprende, apremiado por dichas "exigencias tumultuosas", responden sus retratos. En la vasta galería, sin embargo, figuran otros tantos rostros del célebre y enig-

mático "Madame Bovary soy yo" únicamente en el sentido de que lo que distingue a sus seres es la persecución misma, la posible infinitud de cada uno. Sólo la muerte termina con los oscuros dilemas de Uber. Chaves tiene punto final, pero bajo la forma de su silencio, que se limita a cerrarlo por fuera. "¿Cree usted", pregunta el protagonista de *La bahía de silencio,* "que Acevedo, que Anselmi, que Jiménez, que Denis Atkinson, que el profesor Antoriello, que esa pobre Gloria Bambil eran fracasados? Espero que se habrá hecho, después de conocerlos, amiga de ellos. No, eran tal vez equivocados. Eran tal vez ineficaces, eran tal vez ilusos, eran tal vez algo perdido; pero no fracasados." En este párrafo pareciera el propio Mallea (y acaso el protagonista de dicha novela sea aquel de sus personajes con quien más legítimamente pueda identificárselo) abrir la puerta al cortante o abismal encuentro con sus "hombres vividos por la vida". El párrafo fue publicado en 1940; la frase que acabo de citar entre comillas pertenece a *Las Travesías* (I, 1961), donde le inspira otros títulos posibles para *Simbad,* obra inédita entonces; empero, es bastante aplicable a aquellos personajes como a muchos otros creados por el autor durante esos veinte años o antes aun, pues en cierto modo resume el tema central de Mallea, sus seres llevados por un destino que cada uno de ellos no acierta a descifrar y que tampoco descifra el escritor, que entonces retorna una y otra vez a la interrogación. En varios lugares de *Las Travesías* sugiere Mallea este agónico trayecto. He aquí uno de los pasajes que traslucen su experiencia: "He cerrado con desánimo el libro leído hace veinte años. Ya no está ahí lo que antes encontré. Ahora abro otros libros y la persecución de lo que busco empieza de nuevo." Y si ahora intentásemos precisar qué parece, en definitiva, encontrar Mallea a cierta altura de esa experiencia, en cuyo transcurso ha invertido la dosis de buena voluntad que le permite cifrar más de una profesión de fe en "el país del destino" (según lo denomina en *La bahía de silencio*), tal vez debiéramos consignar que ha hallado "la vida blanca", foso cuyos bordes el ensayo homónimo advierte y dibuja y a cuyo fondo se abstiene de bajar, o al menos de intentarlo, como tampoco lo intenta Mallea en sus novelas, donde la "vida blanca" y sus alrededores suelen aparecer como la nebulosa zona de contacto entre los personajes y tantas circunstancias que los arrastran o demoran. Podría decirse que su actitud es precavida. Más allá de tales comprobaciones sobre esa región psíquica, Mallea prescinde de avanzar; en cambio, afirma en dicho ensayo que "la vida blanca" contraría "nuestro fondo original", "nuestra naturaleza intransferible". Es decir, Mallea retorna al punto de partida, erige la misma esperanza en nuevo fundamento, porque ese insondable "fondo original" es lo que parece buscar mediante personajes nunca agotados en la empresa infinita.

Las Travesías proporciona más que estos accesos a la obra de Mallea. Crónicas, citas, evocaciones, críticas, sucediéndose en sus páginas a un ritmo que impide al lector distraerse, les otorgan el atractivo de la libertad con que el autor se deja llevar sin planes previos por su interés más directo. Estos libros no equivalen precisamente al "diario" de un escritor; su cronología es subjetiva, su ilación no depende de la disciplina, sino de la espontaneidad con que el autor, en algún instante, en cualquiera de los sitios donde pueda hallarse entre París, Nueva Delhi o Buenos Aires, resuelve acudir a estas páginas para señalar etapas

de un viaje irregular, que tanto puede llevarlo al recuerdo de su infancia como a la opinión sobre sus escritores predilectos, la preocupación por los hechos mundiales del momento, las reflexiones que le inspire un conocido o el relato de extraños episodios. *Las Travesías* cumple, pues, con generosidad la promesa de su título.

LUIS JUSTO

"ESCRITO EN ESPAÑA", ÚLTIMO LIBRO DE DIONISIO RIDRUEJO *

España es un país apasionante, pero sobre todo si su imagen, su gesto y sus días se miran desde el otro lado de sus fronteras: como si fuera un gran teatro de seres humanos en su plenitud de potencia y de ambigüedad. Mas desde dentro, desde el cinturón seco de la tierra española misma, el problema es distinto. Sus protagonistas, como diría Unamuno, persisten en el dolor, en la explicación de su propio drama y en la elaboración de un status de convivencia humana y política que se busca, ansiosamente, a través de los dos últimos siglos.

Así ocurre con el último libro de Dionisio Ridruejo. Es un libro que lleva por título uno que ya es, de por sí, como un enorme mirador político y humano: *Escrito en España.* Da la impresión el título, este título, de que por estar escrito en España no puede ser como cualquier otro libro porque de una u otra manera España sigue siendo un problema transcendido desde capas profundas y enigmáticas de la vida.

Dionisio Ridruejo es un nombre en la política española. Es como la cara y cruz de un problema de conciencia nacido entre las luces esenciales y cárdenas del ruedo ibérico. De joven falangista, de poeta de primeros versos, Dionisio Ridruejo vendría a vivir los últimos quince años a caballo de una tempestad: la protesta contra el Régimen. Hacerse hombre y querer la libertad. La vuelta, pues, desde su primera impaciencia política a la larga, serena y razonada oposición contra Franco se condensan en su libro de una manera sobrecogedora y lúcida. Es un testimonio que no nace ni se asienta en la anécdota, sino en el drama. No en la palabra, sino en la conciencia. No en el sentimiento, sino en la razón.

El libro, *Escrito en España,* cuenta la historia personal de un hombre joven y la vida viviente de un hombre-hombre al enfrentarse con el destino de su país y con la responsabilidad de tener que dar nuevas respuestas y nuevas palabras a las nuevas generaciones. Esa crisis de Dionisio Ridruejo es una crisis histórica vivida desde el plano personal, pero que afecta a un pueblo entero. Con su separación del Régimen inicia un hondo problema que podría definirse, democráticamente, de esta forma: el español tiene derecho a participar en la vida de su país. Después llegaría más lejos porque con él se inicia, en cierta gran medida, la primera empresa ética —más que política— de impugnar el fundamento moral de unas instituciones que se asientan en la guerra civil y que se mantienen, atá-

* Losada, Buenos Aires, 1962.

vicamente, en torno a la cristalizada separación de vencedores y vencidos. Todo el mundo sabe, por supuesto, que las guerras crean derecho y que pueblos enteros han nacido de ellas, pero la inmovilización de ese estatuto como un pretexto para la no revisión de los privilegios es y será por siempre y de manera permanente, el indicio profundo del fraude y la manera más clara de señalar la injusticia.

Hasta Dionisio Ridruejo, y por reacción no menos natural y espontánea, la oposición se mantenía, también, en un círculo cerrado de concéntricas magnitudes de dolor. Por tanto, la actitud de la oposición partía de la misma singladura: la guerra civil. Dionisio Ridruejo favoreció la tentativa juvenil de examinar el problema desde el revés extrayendo de él su particularidad trágica y su resonancia implacable para exponer ante los españoles un criterio nuevo: la guerra civil no puede superarse nada más que asumiéndola por ambas partes y rescatando lo terrible y genial de ella para negar al Estado el derecho a vivir sobre la guerra civil y de hacer de ella el espantapájaros psicológico y social de un miedo colectivo.

El libro, pues, viene desde lo profundo de la explicación humana a lo inmediato, próximo y cercano de la explicación histórica. Habla Dionisio Ridruejo de su experiencia personal. El relato no tiene el aliento valleinclanesco del esperpento, de la pirueta genial —plásticamente hablando— del aguafuerte. Es, al revés, un coloquio apasionante y un encuentro con una serie de problemas intrahistóricos, actuales y permanentes de la España que, al decir de Sánchez Albornoz, es "un enigma histórico".

Dionisio Ridruejo está en los cincuenta años, pero tiene la extraña y misteriosa juventud de los poetas. Bajo de estatura y flaco de cuerpo mantiene sobre quien le escucha o ve, sin embargo, un fondo de gran sugestión. Muchas veces yo mismo me he preguntado por el talante de ella y creo que la respuesta ha sido siempre la misma: la nobleza y la generosidad.

Cuando se habla de lo español, de lo tremendo y magníficamente español, siempre encuentra uno aristas rígidas, actitudes demasiado contundentes y compactas que terminan por crear estados de ánimo irreconciliables. Por ello, y en este corte trágico de voluntades y estilos, la generosidad permanente de Dionisio Ridruejo es como un intento constante de conciliación, como un punto de partida hacia algo que acaso anhele profundamente el alma española: entenderse con el vecino y no poder hacerlo. En la mayor parte de los casos ha faltado al "querer darse" la posibilidad física del "poder cumplirlo" y este grave mal ha sido acentuado por la estructura regimental de vencedores y vencidos y por las apelaciones constantes a los símbolos, a la nada. Desde 1939 esperamos siempre la posibilidad del entendimiento. Inútil. El Régimen nunca lo ha querido.

Dionisio Ridruejo aporta en su libro —que ya ha publicado en América la Editorial Losada y que en Francia lo hace la Editorial Seuil mientras se prepara su lanzamiento en Italia, Alemania y los Estados Unidos— la respuesta a una gran parte de esas contradicciones que parecen inherentes a la vieja piel de toro ibérica. El autor, juzgado, detenido y encarcelado varias veces en los últimos años, sigue siendo un noble ser humano en el que no asoman nunca, como en la arteriosclerosis, los terribles síntomas del endurecimiento de las arterias por la degeneración fibrosa y calcárea de sus túnicas. Todo lo contrario, y en línea diferente, Dionisio Ridruejo expone en su libro el género global de su existencia y la magnitud de los problemas y contradicciones que agitaron y agitan la vida de ese

espléndido panorama humano, pero dramático, trágico y escindido, que es el pueblo español.

En los últimos meses la prensa española ha dicho inusitadas vilezas contra Dionisio Ridruejo. Sobre todo, y por supuesto, por alguna parte de esa prensa puesto que tampoco —justo es decirlo— tenían opción o posibilidad esos periódicos de decir lo contrario. Pero lo que realmente y en mayor grado le sobrecogía a cualquiera era la ira y la violencia de esos dicterios contra lo que llamaban la "traición" política de Dionisio Ridruejo, es decir, su ya vieja separación del Régimen. Para los vencedores —sean los que fueren los vencedores y en todos los meridianos de la bajura humana— separarse del cortejo es inadmisible porque sirve para poner en evidencia los falsos mitos que lo adornan y todo el mundo queda, de repente, como si estuviera desnudo. Y sin embargo siempre será preciso separarse del cortejo —y en determinadas circunstancias es lo único posible moralmente— porque al hacerlo se vuelve a participar activamente en el dolor de los demás hombres y se sitúa uno, éticamente hablando, en un terreno de perspectivas más claras: en la convicción de que habrá futuro y de que existe un margen para la esperanza aunque, en el orden temporal de las cosas, el cortejo prosiga aparentemente su camino.

Yo creo que este libro, de tan tremendo y sencillo título como *Escrito en España*, no es sólo un haz de cuartillas y de vivencias para el español —sea su campo el que sea— sino también para el hombre de América Latina porque el dolor y la serenidad que conjuntamente navegan en él, acaso le sirvan para la comprensión de su propia circunstancia. El libro se escapa de la contingencia misma de lo personal, por supuesto, para pasar a ser un documento y un testimonio de gran valor sobre los episodios sociales, estructurales y políticos que hacen inteligible "el enigma histórico".

Dionisio Ridruejo vive ahora en París en el exilio forzoso deparado después de lo acontecido a continuación del Congreso europeo de Munich. Es de hacer notar que salió de España sin pasaporte, con un grupo de amigos igualmente nobles y valerosos, y que atravesó las fronteras de España y Francia y después de Francia y Alemania, en la clandestinidad y el silencio de la noche para estar presente en la asamblea cumpliendo así su compromiso personal. Como no es amigo de grandes jornadas deportivas puede adivinarse bien su temple natural en el que predomina, antes que otra cosa, el escueto privilegio de querer cumplir con su conciencia.

A mí me parece que existen en lo español muchos aspectos que no han sido nunca perfectamente desentrañados, pero que tienen vida propia y despiertan una incitante curiosidad mundial que sirve, en muchas ocasiones, para deformar la realidad. Pero eso no cambia el hecho original. El reciente éxito en todos los idiomas del libro de Hugh Thomas sobre la guerra civil española y el impresionante, prolongado y grande aplauso que acogió la presencia de los oradores españoles de la oposición en el Congreso de Munich —mil quinientos delegados europeos en pie aclamando por unanimidad la resolución española pidiendo la inserción de España en Europa y la evolución hacia la vida democrática con el compromiso de la no violencia— demuestran en qué medida ese enigma español sigue erguido, tenso y expectante en medio del viejo continente.

Por todo ello el libro *Escrito en España* viene en el momento justo. Ausculta esa realidad sensorial, sensual y mítica, pero penetrando profundamente, además,

en la estructura de la realidad social, institucional y política del día de hoy. El poeta aparece en el libro con un lenguaje sorprendentemente bello y claro, con aciertos de expresión espléndidos y con enfoques limpios de cualquier sectarismo ocasional por lo que su presión crítica es mucho más aguda. De todas formas el lector sentirá siempre una extraordinaria emoción ante la primera parte del libro en la que Dionisio Ridruejo cuenta, con indudable y valerosa humildad, su propia experiencia, su propio derrotero. En esas páginas antológicas, superadoras y destructoras del mito trágico de la guerra civil, el dolor se llena de estilo en busca de un aliado nuevo: la eficacia del idioma. Estilo y fondo literario en un ensayo que no deja de presentar el problema esencial: la crisis del hombre libre ante la ilegitimidad y la violencia.

Aunque no fuera nada más que por el deseo de restitución —elemento primordial en la vida del cristiano— y por el espíritu de justicia —sustancia misma del hombre según palabras de un filósofo italiano— a mí me complace y me conforta, en esta hora de dificultades, colocar bajo el nombre de Dionisio Ridruejo, poeta español, político español, las palabras que realmente acompañan su vida: la nobleza, la generosidad, la sencilla valentía.

ENRIQUE RUIZ GARCÍA

PARTIDA DE NACIMIENTO DEL "LUNFA"

Hojeando el otro día la colección de SUR, he leído en el número 227 (marzo y abril de 1954), un interesantísimo artículo sobre el lunfardo..., en el que tuve la sorpresa de encontrar a Venus Anadiomene evocada a propósito de la palabra "bordel" (como si esa palabra derivara de "bord d'eau" —lo que además no probaría nada— cuando, en realidad, su origen mucho más pueblerino le da por abuela la palabra "borde", es decir, "cabaña hecha de tablas de madera", como lo enseñan muy doctamente Oscar Bloch y W. von Wartburg en su *Dictionnaire éthymologique de la langue française,* P. U. F. París, 1960).

El lunfardo es el habla del lunfa. Mientras leía se me ocurrió una hipótesis que me atrevo a proponer tímidamente para elucidar la etimología del tal "lunfa".

Si yo fuera también poeta, como el autor de dicho artículo, no dudaría en proclamar que "lunfa" es la forma porteña de la palabra (del latín literario) "lympha", la que en los versos de Virgilio quiere decir "agua"; etimología "manifiesta", puesto que los lunfas circulan en las calles de Buenos Aires como el agua en el Río de la Plata. Pero dejemos de lado una poesía traicionera y preguntémonos, "¿el 'lunfa', de dónde sale?".

El autor del referido artículo señala con mucha razón (p. 52) que el lunfardo "no difiere técnicamente de los códigos de embajadas", vale decir que obedece a la necesidad de la ocultación. Ahora bien, uno de los medios que suelen emplear el argot, la germanía, el lunfardo, para conseguir esa finalidad, consiste en usar del anagrama (p. 57 *in fine*). De todo lo que saco una hipótesis que someto a los que saben de estas cosas: me parece bastante probado que "lunfa" no sea nada más ni nada menos que el anagrama de "fulan(o)".

J. GAGNAIRE

PAPELES

Se publica una historia de la literatura hispanoamericana. Es, naturalmente, una historia incompleta. Nadie puede leerse toda una literatura. El historiador ha tenido que mencionar libros que, según opiniones más o menos autorizadas, son significativos; pero él no ha podido leerlos todavía. Poco a poco, con buena voluntad, y sabiendo que nunca llegará a leerlo todo, va completando su panorama. Lee libros viejos, libros nuevos; y toma notas, muy esquemáticas, que no valen como reseñas bibliográficas sino como indicaciones para insertar esos libros en una línea de puntos.

Rómulo Gallegos (Venezuela; 1884), *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935).

Lo que aquí se novela es la fantasía de los llanos: coplas, cuentos, supersticiones, leyendas. Todo, encarnado en un cantador errante, Florentino, a quien apodan Cantaclaro. Mozo simpático, leal, altivo, infalible conquistador de mujeres. Gallegos retuerce varias hebras de relatos y así la acción se va desarrollando como un lazo trenzado. Autor omnisciente, Gallegos interviene constantemente con explicaciones, reflexiones y larga exposición de antecedentes. Más que ver directamente lo que está ocurriendo, el lector se entera de lo que ya ha ocurrido. En el centro de la acción está el conflicto de conciencia del doctor Payara, hombre de rígidos principios morales, que debe alejar de su vida a Rosangel para que la relación entre ellos, aparentemente de padre a hija no termine en algo que él juzga incestuoso. Rosangel, en verdad, no es su hija, sino hija de su mujer ya muerta. Cantaclaro se lleva a la muchacha, pero no para sí: le dará un refugio en su hogar y después seguirá su vida de aventurero nómada y solitario. Pero la novela no se aprieta alrededor de un argumento: es, más bien, una sucesión de cuadros de costumbres, de descripciones, de retratos psicológicos, de lecciones etnográficas y sociológicas, de momentos poéticos. La actitud de Gallegos es la de un intelectual —y aun al diálogo de sus llaneros le da calidad aforística—, pero la materia folklórica de esta novela no le permite ofrecer mensajes éticos o políticos tan manifiestos como en la anterior *Doña Bárbara* o en *Canaima*, posterior. *Canaima* (1935) es otra de las buenas novelas de Gallegos. Escenario: las ciudades próximas a la selva y la selva misma, en la gran cuenca del Orinoco. Época: contemporánea. Materia: la vida difícil (corrupciones, intrigas, asesinatos, revoluciones y despotismos del régimen político del cacicazgo; el trabajo en el comercio, el transporte carretero, las minas y las caucherías; la población mezclada de europeos, norteamericanos, criollos, indios y negros; diversos tipos humanos, agitados por sentimientos de amistad y amor, odio y venganza, temor y temeridad, codicia y dejadez, y también por el vicio, la enfermedad y la locura). El tema: "el Hombre Macho, semidiós de las bárbaras tierras", frente a Canaima, dios maligno "de la selva anti-humana, satánica". El protagonista: Marcos Vargas. La novela, contada en tercera persona, con la perspectiva del autor omnisciente, está compuesta en forma de un vasto y complejo cuadro de costumbres. Le sirven de marco el primer capítulo ("Pórtico") y el

último ("¡Esto fue!"). El primer capítulo es una exposición de antecedentes: vemos el paisaje de las bocas del Orinoco y, surgiendo de Ciudad Bolívar, la niñez y adolescencia de Marcos Vargas, hechizado por las leyendas y aventuras de la selva. En el centro del cuadro (capítulos II-XVIII), la acción comienza cuando Marcos, a los veintiún años de edad, se lanza "por el camino y ante la vida". Es un "hombre macho", violento, generoso, con impulsos de justicia que lo llevan a solidarizarse con los trabajadores y después con los indios, pero en el fondo más vital que racional, confuso e inadaptado, sin estatura heroica. Vengar el asesinato de su hermano, matando a Cholo Parima, es todo lo que logra. Busca la aventura por el gusto de la aventura y, sin ideales claros, renuncia a la civilización, convive con los indios, se convierte en uno de ellos, se casa con una indiecita y así lo perdemos de vista, cuando tiene unos veintiséis años. El último capítulo, que repite notas paisajistas del primero, cierra el marco con un epílogo: han transcurrido doce o catorce años y ahora vemos a otro Marcos Vargas, niño, camino a Caracas, adonde irá a educarse. La tesis de la novela, más insinuada que formulada, parece estar en las trayectorias inversas de los dos niños, el niño del primer capítulo, arrancado de la civilización por el embrujo de la selva, y el niño del último capítulo, que sale de la selva para salvarse en la civilización. También es posible vislumbrar una tesis en el contraste entre las dos intensas "emociones de sí mismo" que siente Marcos Vargas. La del capítulo XIV ("Tormenta"), cuando, poseído por el demonio Canaima, se siente desnudo de historia, Adán de un infierno verde, pariente del mono, casi más árbol que hombre; y la del capítulo XVI ("Unas palabras de Ureña"), cuando, al oír que le reprochan que malgaste sus energías en aventuras de finalidad mezquina, por culto a una hombría sin trascendencia, comprende que es un mero impulsivo que se está dañando moralmente y se perderá si no rehace su vida. "Civiliza esa fuerza bárbara que hay en ti, estudia los problemas de esta tierra y asume la actitud a que estás obligado", le dice su amigo Ureña. Fracasado en su vida primitiva, Marcos Vargas, al enviar su hijo mestizo a Caracas, reconoce que sólo la civilización europeizante puede salvar a los hombres de su país: ¿es ésta la tesis de *Canaima*? La secuencia narrativa es lineal y continua. No recta, sino digresiva. Para enderezarla, Gallegos suele recurrir a resúmenes, paralelos, simetrías y contrastes, reencuentros, anticipaciones y referencias que ligan aprisa una escena con otra. Hay demasiados episodios sueltos, demasiados personajes porque Gallegos parece más interesado en la sociología y la etnografía de esa región venezolana que en una trama bien ceñida y una buena caracterización psicológica. Sin duda, hay páginas de notable talento artístico —por ejemplo: el arte elemental de contar una aventura en el capítulo "Ases y suertes", el arte más refinado de iluminar por dentro al protagonista en el capítulo "Tormenta" y el arte descriptivo, rico en imágenes, a lo largo de casi todos los capítulos—, pero la novela, en su conjunto, se perjudica por su falta de unidad. Gallegos se preocupa más por el problema de su país que por los problemas de la construcción novelística. Esta actitud intelectual se evidencia no sólo por los juicios directos del autor sobre la realidad venezolana, sino también por sus maneras de intervenir indirectamente en el cuerpo de la novela. Ejemplos de estas maneras: poner en boca de los personajes discursos y tesis morales; interpretar un episodio a la luz de una filosofía dándole así una significación que el lector no hubiera descubierto por sí; explicar qué

es lo que ha pasado, en vez de presentarnos la acción en el momento mismo en que está pasando; usar de símbolos y alegorías para destacar las líneas del pensamiento y sus intenciones. Algunos de estos símbolos y alegorías, sin embargo, son de legítimo arte, procedimientos expresionistas que sacan a luz una imaginativa visión de la realidad: por ejemplo, Araceli y Aymara pronunciando las mismas palabras de amor y la escena de los cuatro palos.

Eduardo Barrios (Chile; 1884), *Gran señor y rajadiablos* (1948).

Aquí Barrios edificó un panteón pentagonal a la memoria de un tal José Pedro Valverde, a quien imaginó que acababa de morir frisando los ochenta años. Cinco partes tiene esta novela: evocaciones de niñez, adolescencia, juventud, madurez y senectud. Con prosa artística —rica en percepciones y en brillantes descripciones— pintó en cada uno de los tímpanos de la bóveda escenas de la larga vida de ese gran señor feudal, rico, viril, poderoso, violento, huaso, católico, soberbio, donjuanesco, emprendedor, temible, simpático, inteligente aunque antirracional. El carácter del protagonista, sin embargo, se ve menos que el panorama social e histórico del campo chileno, desde la mitad del siglo XIX hasta la "canalla democrática e izquierdista del siglo XX". No es que Barrios sea más sociólogo que psicólogo, sino que concibió a su héroe como figura representativa de las oligarquías progresistas de Chile. Lamentablemente las acciones que más se prestaban al tratamiento novelesco —peleas con bandidos, raptos de mujeres, guerras con Bolivia y Perú, cambios políticos, proezas rurales, aventuras, etc.—, no están presentadas sino aludidas. Nos enteramos de lo que ha pasado, sin que lo veamos pasar. Aunque bien escrita, la novela está mal compuesta y desde un punto de vista incierto. Como la creación de un personaje va junto con la creación de una trama, los defectos compositivos malogran la personalidad del héroe. Una de las pocas situaciones argumentales que se desarrollan no alcanza a convencer: José Pedro y Marisabel aman a su hijo Antuco, pero como nació por detrás de la Iglesia, antes que se casaran, no quieren reconocerlo, por miedo al escándalo, y hasta lo mantienen engañado sobre quién es su verdadera madre. Lo demás son estampas sueltas, bidimensionales como las de un retablo que historia una hagiografía. Barrios ha querido personificar un mito.

José A. Osorio Lizarazo (Colombia; 1900), *El hombre bajo la tierra* (1944).

La vida de los mineros que extraen oro de un valle colombiano, contada con realismo. Naturalistas son algunos detalles —la animalidad del hombre, sus necesidades fisiológicas, su sometimiento al medio—, pero no hay tesis de reforma social o de protesta. Al contrario: si por un lado se exagera el poder determinante de la mina, por otro se idealiza su poder benéfico. El oro corromperá la civilización —parece decirnos el autor—, pero el trabajo bajo la tierra hace a los hombres alegres, leales, sufridos, afectuosos, viriles, obedientes, honrados.

Las escenas más violentas— duelos a cuchillo, sexo, juego, borrachera, muerte y locura— aparecen como parte de un culto al "machismo". Éste es el tema dominante: un adolescente, Ambrosio Munero, escapado de su casa burguesa en Bogotá, se refugia en la mina y allí aprende a ser macho. Su aprendizaje en pocos meses —que vale como motivo psicológico, no como ejemplo moral— se abre en el primer capítulo, donde se acobarda ante el cuchillo de Pedro Torres, y se cierra en el último capítulo, donde acuchilla a Pedro Torres, exactamente en el mismo escenario. Línea circular, pero de trazo débil porque Osorio Lizarazo muestra demasiados personajes sin caracterizarlos suficientemente.

Manuel Peyrou (Argentina; 1902), *Las leyes del juego* (1959).

Un hombre mata a otro en defensa propia. Después se entera de que la mujer que causó esa desgracia es una indigna. Un poco por remordimiento y otro por venganza decide entregarse a la policía y confesar. El acento de la novela está, pues, en la psicología del homicida, y Peyrou la analiza con simpatía pero sin idealizarla. El mayor mérito artístico, sin embargo, es el de su composición. Así como las leyes del juego vital van urdiendo el destino del protagonista, las leyes del juego narrativo van también urdiendo la trama de la novela. Dos leyes, dos juegos, dos urdimbres: por un lado, circunstancias que se desordenan y complican con los impulsos irracionales del protagonista; por otro, episodios que se ordenan y simplifican siguiendo el plan lógico del autor. En este plan lógico con que construye su argumento novelesco se refleja la afición de Peyrou por el género policial. La acción es lineal, y está contada con una prosa realista, rápida en sus caracterizaciones y en sus diálogos. A la ciudad de Buenos Aires se la ve como en un diorama con sus calles, restoranes, cafés, cines, etc.; y, sobre todo, se documenta la postración moral de Buenos Aires en los años de Perón. El tono de amargura e indignación, ironía y sarcasmo con que se critica la inmoralidad durante el régimen peronista está temperado por el amor de Peyrou hacia Buenos Aires y por su reconocimiento de, por lo menos, una virtud argentina: el culto a la amistad.

Dulce María Loynaz (Cuba; 1903), *Jardín* (1951).

"Novela lírica" la llama su autora, acaso porque cuenta y canta al mismo tiempo, y obliga a la prosa a danzar como la poesía. Cada uno de los pasos de esa prosa da ocasión a una bellísima figura de todo el cuerpo. Y la prosa se va danzando por los senderos de un jardín. Porque el jardín, en esta novela, no es sólo título, motivo, personaje y hado, sino también forma. Sólo que en este jardín artificial no encontraremos aventuras abiertas, movimientos al aire libre, acción continua. El esquema argumental es mínimo. Comprendida entre un prólogo y un epílogo —que no explican el argumento, sino que insinúan el estado mental de la protagonista— transcurre la historia de Bárbara, una mujer hiperestésica, superimaginativa, obsesa por el jardín que la aprisiona, afantasmada de tanto fantasear. Primero la vemos, poco antes de cumplir los

veinte años, revisando viejas fotografías: evoca así la vida familiar, su niñez enfermiza, su crecimiento, su soledad. Después la vemos leyendo viejas cartas de amor entre su tía-bisabuela, que también se llamaba Bárbara, y un adolescente. Identificándose así con un pasado romántico, ha de despertar al amor. Y, por último —aquí, en la segunda mitad del libro, es donde el ritmo novelesco se hace más rápido y en pocas páginas vuelan los años— la vemos enamorada de un marino. Se fuga con él, conoce el mundo, tiene hijos, viaja; y años después, al volver a su casa natal, sola, en un amanecer fantasmagórico, el vengativo jardín la destruye. Juzgada como novela, *Jardín* se resiente porque la autora no ha resuelto ni el problema del punto de vista (interviene en la acción con sus propios comentarios y a veces salta fuera del alma de Bárbara para instalarse en la de su amante) ni el problema de la construcción (la marcha narrativa da pasos desiguales, los símbolos que oscilan entre la realidad y el delirio suelen ser confusos, las amplificaciones retóricas de ciertos temas se tragan la materia novelesca, etc.). Las debilidades de la novela en tanto novela no disminuyen el valor del libro, ópimo, de los más granados en toda su generación por el decoro de sus formas y por el constante acierto de las imágenes poéticas. Si el estilo tuviera sexo, femenino sería éste, en el sentido en que se habla de la feminidad del estilo de Virginia Wolf. Sin contar la feminidad con que se revela, sobre todo en la parte amorosa, la psicología de la mujer.

(Ann Arbor, Michigan.)

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOLOGÍA

JORGE LUIS BORGES: *Antología personal.*
(Sur, *Buenos Aires, 1961.*)

La selección que un autor hace, dentro del cuerpo general de su obra, con vistas a la elaboración de una antología, presenta problemas particulares, vinculados con la relación que él mantiene con todas y cada una de sus creaciones.

En efecto, si la obra en sí representa el logro del ideal de Fausto y consigue apresar en la forma el instante que pasa, esa objetivación liberadora marca el comienzo de un alejamiento mutuo: la obra crecerá en la interpretación que sugiera a cada uno de sus lectores o críticos —y más interpretaciones han de caber cuanto más lograda sea, cuanto más profundamente se marque el halo de indeterminación en el que se desenvuelve su capacidad alusiva, ignorada a veces por el autor mismo—; en cuanto al creador, exorcizado del acecho de

una vivencia compulsiva que ha pasado trasmutada y enmascarada a la poesía o al relato, puede volver a vivir desde una nueva ingenuidad duramente conquistada.

Esta liberación y el extrañamiento consiguiente, indican que es frecuentemente otro el hombre que indaga en la labor que ha salido de sus manos y que, paradójicamente, por el hecho mismo de ser auténtica no se impone con la urgencia de una subjetividad comprimida. Sólo un gran talento crítico podrá salvar en esos momentos la distancia que media entre ambos.

"Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro."

En ésta su penúltima obra de la serie incluida en su *Antología personal* ("Borges y yo", pág. 194), Jorge Luis Borges define los términos del problema con ese inimitable acento en el que sabe mezclar las notas más entrañables con la más rigurosa precisión.

En el mismo sentido se nos adelanta en el prólogo: "al orden cronológico he preferido el de simpatías y preferencias", afirmación que unida al rechazo de la teoría del arte como expresión, nos advierte que es inútil pretender elaborar el perfil de una biografía, abstrayéndolo del mundo denso de imágenes y meditaciones que se nos brinda en estas páginas.

Y si tanto en el fragmento citado más arriba, como en el "Poema de los dones", en la segunda versión de "Límites" y en la parte final de "Nueva refutación del tiempo", Borges se alude a sí mismo, no es para elaborar una confidencia, sino para darle un nombre al destino, a ese destino que interroga incesantemente, en sus manifestaciones azarosas y en su oculta determinación.

El destino es para él "la perfecta forma" ("Poema conjetural", pág. 185), aquello que la vida requiere alcanzar para definirse ante la tiniebla metafísica. De ahí que, como el Lord Jim de Conrad, los personajes de Borges suelen aceptar la muerte cuanto ésta aporta el peso exacto que equilibra la balanza entre nuestras decisiones y nuestras cobardías; cuando el acto que la convoca (*su hora alta, a caballo / en la visible pampa de Junín*, "Página para recordar al coronel Suárez vencedor de Junín", pág. 29) nos defiende del vértigo de la elección entre las vidas y los nombres posibles y nos asegura en la ilusión de ser.

Y en este intento, la creación se ubica como la maduración fragmentaria y sucesiva de un destino colectivo, pues si nos habla de los hombres lo hace en el lenguaje enigmático de las formas que se engendran unas de otras, tomando de la vida individual una materia ocasional, olvidable, sujeta quizás a mutaciones desconocidas (*¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?*, "Nueva refutación del tiempo", pág. 56).

Este último pensamiento, reiterado en varias partes de la antología —entre otras "El enigma de Edgar Fitzgerald" y "La busca de Averroes"— tiene su contrapartida en la versión patética de la "capacidad negativa" del poeta mencionada por Keats y que Borges pone también en boca de Shakespeare: *Yo,*

que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo (Everything and nothing", pág. 117).

La vida inmediata se puebla de imágenes cálidas y precisas: *álgebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre / Días más populosos que Balzac, el olor de la madreselva, / Amor y víspera de amor y recuerdos / El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar / Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo* (Mateo XXV, 30, pág. 38), cuyo retorno alude a una eternidad subjetiva, configurada irónicamente por un tiempo sin fin: *sé que una oscura rotación pitagórica / Noche a noche me deja en un lugar del mundo / Que es de los arrabales* (La noche cíclica", pág. 150).

Jean Paulhan señalaba agudamente que ciertas expresiones características de un autor, más que un recurso entre otros dentro de su técnica, son rastros que nos llevan a su pensamiento central (*Les fleurs de Tarbes*, Gallimard, pág. 86).

En Borges hay términos —círculos, esferas—, o usos especiales figurativos, de la adjetivación, vinculados a las sensaciones de vértigo o movimiento, que apuntan a una separación profunda entre la cercana intimidad de los hechos humanos y la pronta fuga en el tiempo de una realidad que desdeña retenerlos.

Así, al morir Beatriz Viterbo en "El Aleph" se señala que un cartel había sido renovado en la Plaza Constitución: "comprendí —dice el protagonista— que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita" (pág. 135).

En "La muerte y la brújula" que inicia la antología, el falso Gryphius aparece "alto y vertiginoso" entre los arlequines; en su pieza hay "una brusca estrella de sangre" y a Lönnrot lo detiene en Triste-le-Roy, "un recuerdo asombrado y vertiginoso (págs. 13, 14 y 17) ; en "El muerto" hay "un remoto espejo" (pág. 34), la cara de Funes es "singularmente remota" ("Funes el memorioso", pág. 40) ; en "La muralla y los libros" hay una "desaforada muralla" (pág. 93) ; en "El milagro secreto", "un mapa de la India, vertiginoso", pág. 181), etc.

Puede señalarse con justicia el carácter lineal de los personajes de Borges —criaturas de destino prefijado, acechadas por caminos divergentes que no van más allá del ensueño de lo posible, pero privadas de los rasgos laterales en los que abunda la vida en el presente—; sin embargo, a esta peculiaridad que lo une en cierto sentido a Chesterton, se añade un don que el autor que comentamos atribuyó conjuntamente al creador del Padre Brown, a Stevenson y a Bret Harte, al hacer un elogio de este último: "la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales".

Ese contraste, en los fragmentos que citamos más arriba, entre la plasticidad de las imágenes y la sensación de vértigo introducida en la intimidad de la percepción, es el que hace que el objeto de ésta sea, a la vez, presente e inasible, inabarcable a veces en escala humana.

Entre esta realidad huidiza y la precisa geometría del destino se ubican en Borges, a modo de puentes, los trazos veloces de la acción. Es el disparo de Scharlach, que trae a Lönnrot su "exacta muerte" (pág. 20) ; el desafío que acepta Dahlmann ("El Sur") ; la puñalada que detiene Otálora y el balazo que le da muerte, cuando la marcha del relato se apresura y desemboca en la frase final: "Suárez, casi con desdén, hace fuego" ("El muerto", pág. 37).

Es también la muerte que llega a Laprida en el "Poema conjetural", quizás

el momento más alto en la poesía de Borges, en el que se resumen y condensan los temas más allegados a su raíz argentina y a su inquietud universal. Aquí los versos se demoran y mueren con la acción y la forma entera del poema es un último resplandor de la memoria, en el cual la vida se despliega intemporalmente, como el mundo en la esfera mágica de "El Aleph"; en la palabra del poeta ("La parábola del palacio", pág. 90) o en los recuerdos de Irineo Funes.

Al cerrar esta nota, queremos destacar la presencia en esta antología de ese espíritu crítico que mencionábamos al principio y que ha permitido a Borges efectuar una cuidadosa selección de los ejemplos más felices de su poesía, su prosa y su pensamiento.

Señalaríamos, con todo, algunas omisiones: la de "Hombre de la esquina rosada", cuento de raro equilibrio en la ejecución, que ha caído, sin duda bajo el rechazo que alcanza en el prólogo a "determinados ejercicios de excesivo y apócrifo color local".

El mismo motivo, quizás, ha llevado al autor a excluir poemas que creemos valiosos, como "El general Quiroga va en coche al muere" y, sobre todo, "La fundación mitológica de Buenos Aires". En este último, la presentación simultánea, en claras imágenes de los distintos momentos del tiempo, revela una frescura de inspiración que no ha sido reemplazada en las últimas composiciones poéticas de Borges por una más madura conciencia de la artesanía del verso.

Resta decir, finalmente, que si es justo atenerse a la voluntad del autor, ya que esta antología da una medida válida de sus méritos, los textos que incluye, han de ser considerados como una introducción a la lectura completa de una obra poética, literaria y crítica que incluye muy pocas páginas prescindibles.

HÉCTOR J. PUGLIA

ENSAYOS, FILOSOFÍA

ERNEST ANSERMET: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine.*

(Editions de la Baconnière, *Neuchâtel, 1961.*)

El primer efecto que produce una simple ojeada sobre este libro de Ansermet es el de la franca admiración. A una edad en que hay derecho a dormir un poco sobre los laureles, este hombre enérgico y vivaz renueva en pleno siglo XX el viejo sueño del músico filósofo ansioso de alcanzar una explicación racional de su arte, capaz de integrarlo en sus fundamentos matemáticos, humanos y divinos. El material consultado aquí por Anhermet es tan vasto que asombra. Pues el maestro no se ha contentado con traer una vez más la música al sustento de las leyes acústicas y estéticas sino que proyecta el fenómeno en sus bases psicológicas y vitales, sin perjuicio de relacionarlo con el problema último de Dios. Dentro de una línea fenomenológica que en su patria cuenta

con cultores de valía (el nombre de Gisèle Brélet y de quienes siguen su camino nos viene a la memoria) Ansermet no trepida en pasar de las implicaciones físico-matemáticas (en las que, por lo demás, pisa su propio terreno) a las más osadas especulaciones de la filosofía existencial y ello, todavía, sin descuidar el aspecto sociológico y las críticas individuales, centradas en tal o cual representante de la música moderna. Pero lo interesante de este libro fuera de lo común —cuya cabal ponderación crítica demandaría un conocimiento universal por lo menos aproximado al de autor— es, precisamente, el sentido común de que en todo momento hace gala. Ansermet no se deja llevar por las tentaciones de una erudición que, si este libro no encerrara otro mérito, bastaría para justificarlo en plenitud. Por lo contrario, torna a cada instante a los principios sencillos de los que ha partido. Dios, los límites de esa máquina compleja que es el hombre y el peso natural de las cosas lo vuelven a lo simple, que es también lo infinito y, en el mundo de la gravedad, lo auténtico. Sólo allí puede hallar solución, como en un remanso, el problema de la música actual, motor fecundante que anima en el fondo esta obra valiente y singular. La fenomenología musical, así estudiada desde todos los ángulos posibles, encuentra en esta obra una de sus respuestas más fundadas. Pero la tesis general del libro, enriquecido en sabias notas que hacen mérito de la honestidad intelectual del autor, es la de una música a la medida del hombre. En tal sentido, puede afirmarse que la obra era esperada. Pues también en este terreno la faena del hombre parece haber llegado a sus fronteras extremas: allí donde un quehacer deshumanizado y pretendidamente puro tiene aislado al contemplador de un goce estético en el que aparece cada vez más como un convidado de piedra. No se trata de dirimir, de nuevo, la cuestión de los valores intrínsecos de la música moderna. Desde quienes la consideran como una de las tantas manifestaciones del "bluff" hasta aquellos que postulan, en cambio, su verdad más acendrada, hay toda una gama de justificaciones que deja en pie, en todo caso, el problema, gravísimo, de un arte comunicable. La música, y el arte en general, ¿son instrumentos enderezados a penetrar filosóficamente la realidad y, en el fondo, una investigación de validez pareja a la de la ciencia matemática, o son, simplemente, estructuras o complejos culturales en los que ha de resonar un fundamento eterno que entronca con las raíces a la vez infinitas y limitadas del hombre? Un trozo de música, un cuadro, ¿son investigaciones lógicas de ese contexto fenomenal que llamamos mundo o la expresión de un canto eterno cuyas manifestaciones encuentran una frontera propia en determinadas bases infranqueables que, por así decirlo, constituyen la última razón de ser de una humanidad más honda, invulnerable a la época, a las aventuradas especulaciones teóricas o a los frívolos conatos de la moda? ¿Existe, en definitiva, un lenguaje inviolable del arte? He aquí un problema que campea a lo largo de este generoso libro de Ansermet. No parece necesario asumir en la presente nota la tarea de entrar en los pormenores de cada uno de los problemas que el autor plantea en el trabajo que aquí nos limitamos a admirar. Vale más dejar a los muy variados lectores el cometido de abordarlo desde los diversos enfoques que el autor propone. Muchos de ellos suponen una preparación especializada que postula, a su vez, en el lector, una información nada común. Pues interesan al musicólogo, al físico, al matemático, al filósofo y al sociólogo. Tal vez su propia enjundia —Ansermet es capaz de pasar de los logaritmos a la natu-

raleza íntima del oído, de los dogmas existenciales a los manifiestos estéticos y a las divisas políticas, de Strawinsky a De Gaulle— provoque en el lector corriente un sentimiento de pereza. Es mucho lo que hay que saber para seguir este libro honestamente, es decir, de la primera hasta la última página. Acaso la buena lectura consista en tomar de la obra tan sólo aquello que nos sea francamente accesible. De cualquier modo, el pensamiento de Ansermet aparece bien definido en cualquiera de sus partes. Es posible que el más alto valor del trabajo radique en el descubrimiento de la raíz ética del fenómeno musical. Punto crucial ineludible para seguir el punto de vista que anima al autor en su enjuiciamiento de la música contemporánea. ¿Ha sobrepasado ésta los límites de un entendimiento humano que en el fondo es todo el hombre? Tal, quizá, el interrogante más urgente que se desprende de este libro ejemplar.

M. A. L.

ARTURO GARCÍA ASTRADA: *El Pensamiento de Ortega y Gasset.* (Troquel, *Buenos Aires, 1961.*)

Decía Ortega y Gasset en su exposición de la teoría de Dilthey, a propósito de la tarea y la responsabilidad que asume el que comenta e interpreta el pensamiento de otro filósofo, que exponer, en este caso, es tanto como completar. García Astrada hace suya esta advertencia, y el desarrollo del libro confirma ampliamente su intención.

Esta obra es, sin duda alguna, el mejor trabajo realizado en nuestro país sobre el agudo pensador español, y puede contarse entre los más serios y rigorosos de todos los que se han llevado a cabo como interpretación del pensamiento orteguiano.

El manejo bibliográfico, preciso y completo, otorga un relevante valor a las apreciaciones del autor, como asimismo al ordenamiento progresivo de los capítulos, teniendo en cuenta las exigencias propias de la temática de Ortega, y haciendo constar que toda la obra del filósofo, por su variada inquietud, constituye "una asistemática exposición de un pensamiento sistemático". García Astrada, como pedía Ortega, no resbaló por la superficie de su estilo brillante, y pudo captar así la íntima trabazón conceptual de su tarea filosófica, desde la Lógica y la Metafísica hasta la Ética, la Política y la Pedagogía, donde se pone en juego constantemente, con la ductilidad del actor de la fábula, el personaje central de su *raciovitalismo,* una razón llena de vida y que actúa desde la vida, que le permite configurar uno de los más acabados esquemas de la estructura cultural.

Los que estamos habituados a transitar la especulación de Ortega, encontramos en esta obra de García Astrada el diálogo fecundo que nos conduce sin esfuerzo hacia las fuentes rebosantes de ideas y contenidos, que nos incitan permanentemente a pensar y a cuestionar sobre esa realidad *yo mundo*, que Ortega dibujó con perfiles nuevos, más ceñidos al contorno de nuestra posibilidad.

HECTOR OSCAR CIARLO

LOUIS LAVELLE: *La presencia total.*

Traducción y prólogo de Marta Medina Santos de Santos.
(Troquel, *Buenos Aires, 1961.*)

"Este pequeño libro expresa un acto de confianza en el pensamiento y en la vida. Sin embargo, en épocas de turbación, casi todos los hombres se dejan conmover por una filosofía que justifique su lamento ante el presente, su ansiedad ante el porvenir, su rebeldía ante un destino que están obligados a soportar, sin ser capaces de dominarlo. La conciencia busca un amargo goce en esos estados violentos y dolorosos donde el amor propio está en lo vivo y que, por la sacudida misma que imprimen al cuerpo y a la imaginación, nos dan por fin la ilusión de haber penetrado hasta la raíz misma de lo real." Con estas primeras palabras de Lavelle queda trazado el programa y el nivel de su intento, uno de los más fecundos y más claros que se hayan acometido en el plano de la metafísica. La vida no es sólo dolor y miseria sino posibilidad de lo mejor, y hacia esa posibilidad que nos espera inalcanzable como ideal de perfección, tendemos como a nuestra plenitud. En esa vida, el Ser no es misterio sino presencia, presencia total, vale decir, un "Sí mismo universal", un acto que no encuentra en él, ni fuera de él, la limitación de un estado ni la de un objeto. Lejos de ser la muerte de la conciencia, es su vida indivisiblemente trascendente e inmanente. Por eso es que sólo Dios ha podido decir: *Yo soy el que es.*

Lavelle rechaza de esta manera las metafísicas existenciales de Heidegger y especialmente de Sartre, y aunque podría encontrarse alguna similitud con la idea de lo *abarcador* de Jaspers, hay no obstante un aspecto esencial que hace irreconciliables las dos nociones. Según Jaspers, el pensamiento no puede enfrentarse a lo abarcador y naufraga en su intento, condenándose al silencio, en cambio Lavelle afirma al Ser desde la vida, aun a partir de la minúscula plenitud de cada acto. El pensar no se puede disociar del ser porque en él inscribe todas sus operaciones. El pensar participa del ser, que le es inmanente y trascendente a la vez, y la clave de esa participación es el tiempo, como si el instante que contiene a cada acto fuera la concreción de la presencia ontológica. Y esa presencia es siempre total, y no puede ser de otra manera —dice Lavelle— porque las partes (entiéndase *lo que participa*) carecen de sentido fuera de la noción del todo.

El instante es un medio de acceso al presente eterno, y el acto que contiene se hace por lo mismo intemporal, vale decir, que la constante referencia a la identidad suprema del ser lo hace *único* por encima de la aparente diversidad individualizadora, en cuanto partícipe de una presencia idéntica. La relación de la parte y del todo implica la coherencia en que se afirma Lavelle para demostrar la trascendencia y la inmanencia del ser, que aparece sin residuos noumenales en la conciencia de cada acto como presencia y totalidad. Sin embargo, *"aunque el sentimiento de la presencia sea la experiencia misma del todo, es sin duda natural, ya que esta experiencia es simple y está implicada en todo conocimiento y en toda acción, que pronto dejemos de ser sensibles a su originalidad y de fijar nuestra atención sobre ella para dedicarnos a su contenido particular"*, es decir, que lo concreto individual nos requiere por su presencia inmediata, absorbiéndonos en su individualidad como algo inconexo, como una unidad cerrada en su propia inmanencia y agotada en ella. *"Pero entonces también cada aconteci-*

miento, separado de los lazos que lo unen al todo, es tan sólo una imagen flotante suspendida en un vacío donde se disipa inmediatamente: por el contrario, en cuanto está sujeto en el todo del cual expresa un aspecto, vuelve a encontrar su solidez y su significación interior. Asimismo, en lo que nos concierne nos resulta imposible obtener la presencia a nosotros mismos si nos separamos del todo: ya no vivimos entonces sino una vida de apariencia; es como si nos hubiéramos evadido del ser en una ausencia solitaria y llena de espejismos. Sólo al meditar sobre la presencia del todo aseguramos la coincidencia concreta de nuestro pensamiento con el ser. Sólo el sentimiento de la presencia del todo confiere a nuestros actos el principio de su eficacia", en cuanto la experiencia fundamental de un ser limitado es la experiencia de su ser y de sus límites; y como pensar o conocer un límite —ya lo dijo Hegel— es una forma de sobrepasarlo, esto significa que tomamos conciencia del ser que somos y al mismo tiempo del ser que nos sobrepasa, que así no se pierde en la insuperable lejanía del misterio, sino que está en nosotros constituyéndonos como partícipes de una presencia irrenunciable.

De esta manera, ya no somos para Lavelle aquello que decía Hölderlin del hombre, y que Heidegger repite al final de *¿Qué significa pensar?*, donde, según las palabras del poeta: *un signo somos, indescifrable.* Somos, sí, un signo del ser, pero en cada acto está la clave que descifra esa significación. La circunstancia de estar en el tiempo señala nuestra imperfección: nunca estamos constituidos sino constituyéndonos, de modo que el ser es lo único que puede otorgar sentido a nuestro *estar siendo.* Cada momento del presente en el que acontece la vida es la única morada, la única posible, de todos los seres limitados, pero es también la única forma como aparece a la conciencia esa presencia total que nos confiere sentido. La temporalidad es nuestra condición, mientras que el todo es eterno, por ello dice Lavelle que el instante *es la encrucijada del tiempo y de la eternidad.* Como en Kierkegaard, el instante, paradójicamente, es lo único adecuado a la eternidad. Como el ser es plenitud, en nosotros no puede darse más que como presencia, del mismo modo que en una obra de arte está presente la vivencia creadora del artista, sin haberse agotado en su expresión.

Finalmente, para Lavelle, tomar conciencia del ser como un todo del cual participamos, nos revela *la alegría como un bien supremo,* en cuanto, al recobrar el sentido de nuestra existencia en un orden que nos contiene, sentimos que nos vamos cumpliendo hacia una plenitud. Es una alegría como presencia misma de un acto que *"parece originarse por encima de la voluntad, que únicamente produce acciones. Es objeto de una especie de contemplación, como un modelo inaccesible hasta el momento en que lo reconocemos al verlo reaparecer y suscitar a su alrededor el apaciguamiento y la certidumbre, resolver las dificultades en apariencia insuperables, y hacer visible un orden que nos asombra haber perdido, tan pronto él lo restablece"*. Es la certeza que nos libera de un caos, sin someternos a la necesidad de un destino, porque en el ser se acuña la posibilidad, que es la condición del acto libre.

H. O. C.

NOVELAS, LITERATURA

MANUEL MUJICA LÁINEZ: *Bomarzo.*
(Sudamericana, *Buenos Aires, 1962.*)

Recorríamos las necrópolis etruscas de Tarquinia. Para llegar hasta la tumba del Ogro caminamos junto al muro del cementerio de la ciudad y nos dimos cuenta de que las gentes siguen sepultando a sus muertos en los mismos lugares que hace dos mil seiscientos años.

Almorzamos en una apartada taberna. Bebimos vino de Viterbo. Qué bien se está alrededor de una mesa hablando con los amigos. Éramos cuatro; dos europeos y dos americanos. Un físico napolitano, un arqueólogo castellano, un arquitecto mexicano y yo. El arqueólogo y el físico nos acusaban de esteticistas al mexicano y a mí, porque nos deteníamos en cualquier parte, para mirar el mar, oscuro como una pizarra, a través de la puertita de un huerto, o la salpicadura de los olivos o los techos tostados, ya piedra, roca, permanencia sobre las colinas trabajadas, con memoria. Ellos iban derecho hacia lo que les interesaba. Buscaban en una vitrina del museo la gran copa ática firmada por Eusiteo, ceramista y Olto, decorador, y en una tumba la pintura de Ferso que asiste a la lucha entre un hombre con la cabeza vendada y un mastín.

También nos hacían bromas porque ambos nos desplazábamos con un arsenal de cámaras fotográficas, guías, libretas y cuadernos de apuntes, que estábamos siempre dispuestos a poner en funcionamiento.

Habíamos dejado atrás las torres de piedra clara de la ciudad y desde el atrio de Santa María di Castello, el mexicano y yo tomábamos apuntes de las murallas. Se escuchaba el motor de un tractor. El arqueólogo nos dijo: "Un europeo no haría lo que hacéis vosotros. —¿Por qué? —Porque un europeo ha jugado entre estas torres."

Los dos americanos llegábamos desde lejos, como bárbaros ingenuos, a un mundo que en cierto modo no nos pertenecía. En la tumba de los leones nos deslumbraban una mujer blanca y un hombre ocre que bailan como figuras de Pollaiolo y en las calles de la ciudad nos admiraba el vuelo de los grajos por sobre las piedras doradas de las torres.

Un europeo está más cerca de lo cotidiano de aquellas piedras.

Un europeo en Tarquinia busca determinados objetos representativos de un fenómeno histórico cultural, ara la tierra con un tractor, sepulta a sus muertos en la misma área de las tumbas etruscas o canta un *stornello* mientras bebe vino en la taberna junto con los otros parroquianos. Es decir: un europeo sigue viviendo allí y no puede desprenderse del lugar para mirarlo desde afuera porque él forma parte de ese mundo.

El intelectual europeo preocupado por las contingencias histórico-sociales, económicas, políticas y culturales del presente permanece inmune frente al prestigio retórico del pasado, o conscientemente rechaza la nostalgia para asumir una actitud de compromiso, que en todo caso, establece una relación vital con aquél, le otorga vigencia en el mundo actual como herencia dinámica, que se continúa en la existencia de hoy, a través de un progreso real.

Simone de Beauvoir y Giuseppe Tomasi di Lampedusa al escribir *Todos los hombres son mortales* o *El gatopardo* hacen de la evocación histórica un clima que sirva de contexto al conflicto existencial personificado por el conde Fosca o el príncipe Fabrizio Corbera de Salina: la agónica aceptación de la contingencia humana y del devenir de las instituciones y las cosas.

Barrès o D'Annunzio pertenecen a un definitivo pasado. (Lo admirable de Gabriele D'Annunzio es el fervor con que se coloca frente al mundo de las formas bellas y no las intransitables páginas —siempre se salvarán algunos fragmentos— que acumula en *El placer.*)

El intelectual cuyo juicio crítico está alerta puede apreciar el valor estético de los frescos de la Sixtina y al mismo tiempo establecer racionalmente las reservas pertinentes con respecto al mundo donde aquello se dio. (Todavía estamos pagando las consecuencias de una sociedad en la que fue posible que el pontífice Julio II fuese además un príncipe soberano.)

El desarrollo del individualismo alcanza una de sus cumbres durante el Renacimiento. El hombre vale por sí mismo. El hombre es hijo de sus obras. El arte es manifestación de una persona; la obra de arte es exaltación y expresión del artista-individuo.

El fasto exterior y la vida brillante esconden una realidad corrupta, el principio de una decadencia. El individualismo desbordado niega la solidaridad social. Desaparecen las comunas y surgen las cortes en torno al príncipe. El esplendor del arte y de las grandes fiestas es exaltación de la sensibilidad. Los cortejos espléndidos distraen de la miseria estridente. La resurrección del paganismo se manifiesta en la urgencia por vivir el presente, sin dar lugar a la esperanza, plazo demasiado lejano, relegado a la ultratumba.

Bomarzo, la historia de Pier Francesco Orsini, tal como está escrita en estas memorias fabulosas del señor de Bomarzo, no la hubiera escrito, no la escribiría hoy un europeo. Sólo pudo escribirlas un "bárbaro" refinado al que no bautizaron en Santa María in Traspontina, que nunca jugó en los sombríos patios de los caserones romanos, bajo la alta luz embellecedora.

La cabalgata de los Magos de Benozzo Gozzoli es lujosa, espléndida, colorida e ingenua; transcurre y se desenvuelve sobre un fondo de torres, montes y cipreses, como una gran tapicería extendida ante nuestros ojos. Resulta una fiesta mirarla, pero es demasiado anecdótica, y el pintor cortesano puede halagar a los difíciles y críticos señores —no debía ser fácil darles gato por liebre a personas de gusto aparentemente casi siempre infalible—, pero no puede dar el salto a la gran obra de arte. La ilustración, excelsa desde luego, encarna el cortejo de Pandolfo Malatesta, de Galeazzo Sforza, de Nicolás da Uzzano, de Victorino de Feltre, de los Médicis. Convengamos que es una ilustración digna de tales magníficos señores, de la casa y de la ciudad. Pero Benozzo Gozzoli, *degno discepolo dell'Angelico,* es exterior y no alcanza la interioridad de aquél.

La cabalgata de los magos da el tono a las primeras páginas de *Bomarzo.* La erudición del autor despliega un rico y caprichoso espectáculo ante los admirados ojos del lector. En la misma página donde las palabras re-crean la plasticidad de los frescos, aparece un nuevo elemento que ha de crecer a través de la historia, y dará otro sentido al desfile de esplendorosas imágenes, que son el signo de ese mundo.

Pier Francesco Orsini se pregunta: "¿Quién era yo, quién era a los catorce años?, ¿un monstruo? ¿La deformación que torturaba al cuerpo se había infiltrado hasta mi alma, retorciéndola?, ¿de qué me servía el escepticismo orgulloso?, ¿quién era yo, y para qué había venido a la Tierra y por qué no me quemaba un rayo purificador?" (págs. 160/1).

La joroba del príncipe, característica exterior que lo señala como un ser maculado por la deformación en medio de un mundo que aspira a lograr el arquetipo de la belleza perfecta y armónica, se convierte ahora con toda evidencia en el símbolo de una carga dolorosamente sobrellevada.

Por debajo del gran aparato fastuoso existe, lacerante, la aventura terrena de Pier Francesco Orsini, exhibida y escondida con desfachatez y pudor. Ahí están las últimas frases, que la resumen: "pobre monstruo de Bomarzo, pobre "monstruo pequeño, ansioso de amor y de gloria, pobre hombre triste"...

Había que tener gran atrevimiento para escribir un libro como éste, casi anacrónico; había que saberse de memoria todo el mundo añorado; había que ser capaz de una gran libertad y de un gran coraje para hacerlo hoy y aquí. Y el libro está admirablemente hecho, y las peripecias del duque de Bomarzo poseen la fascinación de una minuciosa novela de aventuras, y a veces una atmósfera irrespirable.

EUGENIO GUASTA

ARTURO CERRETANI: *La viaraza.*

(Sudamericana, *Buenos Aires, 1962*)

Uno de los motivos de admiración que el hombre tiene frente al mundo es la pasión. Esta extraña certidumbre de un estrato espiritual que tal vez trascienda la condición humana, generalmente se convierte en un agente de la tragedia cuando la criatura poseída por ese sentimiento de una manera u otra descubre que el suyo no es, ni con mucho, el lenguaje corriente de su contorno.

Gran tema de la literatura —si no el único— sus aspectos conflictuales han sido delineados por los patrones clásicos y ampliados, desarrollados, seccionados y glosados por toda la literatura posterior. De manera que es difícil hallar una nueva posibilidad argumental del tema, y aún cuando eso sucediera, ésta respondería en su aspecto esencial a los patrones conocidos.

No obstante, si los hombres insisten en la necesidad de ese testimonio no es de ninguna manera en el afán de enriquecer el acervo psicoanalítico, o psicopatológico, o sicalíptico de la pasión, sino por dar esa nota imponderable por la cual ella siempre es distinta por obra de la gracia que alienta en cada criatura.

Si el testimonio de los hombres con respecto a la pasión no consulta esta inquietud, la naturaleza de ese sentimiento es dudosa, y sean cuales fueren los argumentos que avalen su vigencia —en estos casos las más de las veces brutal—, su ámbito no participa de la pureza que la sindica como una expresión noble de la naturaleza humana. En esto radica la diferencia entre lo pasional y lo morboso. Si lo primero puede elevar al hombre sobre su miseria, lo segundo, por el contrario, lo refirma en ella divorciándolo definitivamente de todo valor espiritual.

Esta diferenciación, en función de vida, se produce independientemente de la cultura. La inclinación hacia un sentimiento auténtico o hacia la morbosidad depende de la calidad espiritual de cada individuo, y estos valores no solamente son independientes de la instrucción sino también de la posición que ese individuo ocupe dentro de la sociedad. No obstante, algunos novelistas norteamericanos expusieron las deformaciones morales a que puede conducir la extrema miseria (*La fuerza bruta, El camino del tabaco, Viñas de ira, Las palmeras salvajes*), pero su finalidad en ningún momento fue historiar la morbosidad de sus protagonistas, sino poner de relieve un problema que trascendía esa circunstancia, perpetuar una tragedia para la cual la morbosidad de los personajes de *El camino del tabaco,* por ejemplo, era sólo uno de los agentes del "fatum". El simple afán del pintoresquismo no justificaría una incursión por submundos de la conciencia humana que el hombre debe tender a superar antes que a poner de relieve.

Arturo Cerretani cuenta en *La Viaraza* la historia de una pasión frustrada por la concurrencia de otras pasiones —tan turbias unas como otras— que terminan aniquilando al protagonista. Tanto Leticio como Hilaria tienen, respectivamente, una madrastra y un padrastro que traman en torno de ellos un juego de bajos instintos. Esta historia sombría se desarrolla en un ambiente orillero, del cual Arturo Cerretani ha concitado los personajes más precarios en todo sentido, sobre todo en el moral. Y este planteamiento sicalíptico eclosiona en lo obsceno cuando sus criaturas quedan libradas definitivamente al impulso de su baja sensualidad.

Ninguna levantada intención justifica esta novela que puede considerarse solamente como una contribución al acervo psicopatológico de las pasiones humanas. No hay en sus personajes ningún rasgo de grandeza que justifique la violencia animal de sus deseos. Se lanzan a ellos hostigados en todo momento por la furia del instinto, y su afán de posesión se refiere a un hecho torpe que tampoco, en la concepción de Cerretani tiene la grandeza que en los novelistas norteamericanos citados signa al sexo con la inexorabilidad de la tragedia.

Hay una evidente disociación entre las intenciones y la realización de *La Viaraza*. Si esta novela no consiguió expresar las resonancias del tema propuesto, ello se debe a que el mismo carece de la tragedia que supone el autor. Fragmentos como el de la pág. 267: "El hecho de que Leticio Gabriel despertase se debió sin duda a que en algún momento él también llegó a dormir", evidencian las penosidades de Cerretani por encontrar matices en un personaje mediocre. Otras incoherencias como "...el sentido todo se le remontaba hacia pálidas regiones donde las formas quedaban audazmente deformadas" (pág. 230); o "Las lágrimas, convertidas en vidrios de aumento, deformaban la cara del muchacho. La oscuridad contribuía a la vez a hacer de él un payaso y un demonio"; pueden ser exponentes del esfuerzo de Cerretani en pos de un efecto que, desde todo punto de vista, es falso. La consecuencia de esta aventura es la paradoja de una novela ausente de la literatura. El saldo positivo es, precisamente, esa pena impuesta por la literatura a quienes no se acercan a ella con la honesta convicción de prescindirse para servirla.

La deliberación con que Cerretani provoca su tema, antes que buscarlo o ser encontrado por él, y las violencias de esa relación forzada —reiteraciones, inverosimilitud psicológica, capítulos prolongados inútilmente— parecerían ser

resultados de una falta de madurez conceptual que invalida este trabajo en el puro ámbito literario.

Por otra parte, la literatura no podría perdonar a nadie el haber escrito, por ejemplo, "inmersa dentro" (pág. 269); "La cama estaba al bies" (pág. 276); "Desplazándose en busca de una salida al exterior" (pág. 226); "...se hallaba sumida en un lúcido delirio" (pág. 320) o "...se acariciaba las rodillas estériles" (pág. 328). Después de todo, aún en el caso de la novela costumbrista, el idioma sigue siendo el único instrumento del escritor.

CARLOS ARCIDIÁCONO

CHRISTIANE ROCHEFORT: *Los niños del siglo.*
(Losada, *Buenos Aires, 1961.*)

Como siempre conviene declarar la ignorancia, confieso no haber leído *El reposo del guerrero*. Los motivos fueron varios: antes de que el escándalo y la ola de propaganda llegaran al punto máximo, el libro no se podía comprar en Buenos Aires; en ese momento me iba a Inglaterra y cuando regresé, unos meses después, la novela se vendía por la calle Florida, voceada por los mismos sujetos que ofrecen el último plano de la ciudad y la nueva ley de alquileres. La exaltación de una obra literaria basada en su pornografía, real o supuesta, me fastidia tanto como la prohibición de una obra literaria basada en la misma característica, y no la compré. Después de defender encarnizadamente, en mesas redondas, la libertad de que se vendiese el libro de Christiane Rochefort, defendí mi propia libertad de no leerlo. Por eso no comienzo con el tipo de comparaciones que serían de rigor, en un caso tan comentado como el de esta discutida escritora.

Los niños del siglo me parece, en su estilo, una excelente novela. La relata, en primera persona, una muchacha muy joven, hija mayor de una prolífica familia obrera —una muchacha quizá demasiado lúcida, sensata e imparcial para el ambiente en que se cría, pero que describe ese ambiente con admirable realismo—. En forma nada explícita, pero bien patente, el tema de este libro es el de la sobrepoblación mundial. En Francia, para colmo, el salario familiar da tales ventajas a las familias numerosas, que los matrimonios obreros tienen hijos con la mayor frecuencia permitida por la biología; cada nuevo crío representa un aumento de los ingresos y la posibilidad de adquirir más objetos mecánicos. Como dice una de las embarazadas señalándose el vientre, "mi heladera está aquí". Se paga un alto precio por las heladeras: la pérdida de la salud, la promiscuidad, el trabajo agotador, las peleas constantes. Josyane, espectadora de la creciente Babel que es su hogar, cuenta, no sin cierto duro humorismo, la ingrata vida que le cupo en suerte, sirviendo sin descanso a los hermanitos que llegan incesantemente y soportando todas las tensiones que alborotan esa conejera, hasta que al cabo del día el padre apaga la televisión (comprada con alguno de ellos), se acuestan los demás y llega para ella el único momento feliz de la jornada, cuando queda sola a hacer sus deberes en la cocina.

Pasa el tiempo. La adolescente comienza sus promiscuas aventuras con los

chiquilines del barrio y termina enamorándose de verdad y dispuesta a casarse. Se halla encinta; la pareja busca una cuna y una vivienda a la vez. Están radiantes de felicidad; a Philippe, cuando nazca la criatura, le aumentarán el salario.

La historia está narrada con indiferencia, con sentido del humor y, salvo unos pocos momentos de angustiada rebeldía, sin amargura. Josyane acepta su destino; mientras tanto, como dice el albañil italiano que es su primer amigo, las casas crecen invadiéndolo todo y pronto llegará el día en que ni siquiera habrá colinas. Y agrega: "Dios quiera que ese día yo esté muerto." (Siento una gran simpatía por ese albañil; Dios quiera, añadiría, que estemos muertos todos los que amamos la soledad y la belleza.)

Debo aclarar, sin ánimo de desalentar a los lectores, que en esta novela no hay rastros de pornografía; la seducción de la doncella está contada con admirable mesura, las aventuritas sin detalles, y la fecundación final con el lirismo que corresponde al amor. Christiane Rochefort se muestra una novelista hábil, inteligente y observadora; es posible que, una vez asegurada su fama por medio de una obra indecente, no necesite ya publicar otras.

ALICIA JURADO

PAULINA MEDEIROS: *Otros iracundos.*
(Santiago Rueda, *Buenos Aires, 1962.*)

Se trata de un libro extraño, de desigual factura. Pese al ordenamiento externo impuesto por la autora, se advierte una escisión, a partir del capítulo XV —ya en el tercer tramo de la novela— que señala un cambio de enfoque tan decidido como para constituir una auténtica "segunda parte". Lo que en los capítulos anteriores fueran casi siempre vivencias de una misma protagonista, restallando en imágenes, frescas o sórdidas, pero siempre pujantes, se convierte, por obra y gracia de la omnisciencia algo arcaica de que hace uso Paulina Medeiros, en el registro de la experiencia del "perdulario" —la calificación pertenece a la autora— y "partenaire" sentimental de la protagonista. Como contagiada del ritmo alucinante impuesto por la conducta psicótica de su heroína, la autora nos brinda en páginas alternativamente brillantes y recargadas, un vendaval de vívidas escenas, donde el lenguaje es tan pronto cristalino o recio, en expresión exacta de los personajes, como rebuscado y de falsas resonancias, como por ejemplo en las groseras expresiones y disonantes tiradas que pone en boca de la protagonista durante el reencuentro con su ex-amante. Si bien ese mismo desordenado viento sopla en muchas páginas de la novela contemporánea, que por cierto no ofrecen los luminosos valores de Paulina Medeiros, esta falta de autocrítica —para definirla de alguna forma— resulta tanto más llamativa en una novelista dotada de tamaña fuerza expresiva. Una puntuación peregrina, ciertos giros desusados y la intercalación del portugués en un diálogo —pese a su supuesta transparencia y explicable en una edición uruguaya, ya que suponemos que ese idioma goza de carta de ciudadanía en la otra orilla— tienden a anotar

tantos en desmedro del editor, que al cumplir la encomiable tarea de poner a nuestro público lector en contacto con un valor de este calibre, no ha tenido en cuenta esos detalles, tan fáciles de obviar.

Al llegar al final del libro —que a mi modo de ver se produce antes del contraproducente epílogo, que tiene la virtud de hacer nudos demasiado prolijos con todos los hilos, tronchando la perspectiva dramática —se tiene la sensación de haber vivido una suerte de pesadilla, desordenada e inconexa en su mayor parte, pero incorporada definitivamente a nuestras propias vivencias. La escena con Liboria, la demente, queda particularmente gravada por su verismo y colorida belleza, como asimismo los episodios del asilo, con que se inicia el libro, cruelmente vívidos y trabajados con mano más segura que el resto de la novela.

No resulta muy claro quiénes son los "otros iracundos" a que se refiere el título, pero desde luego nada tienen que ver con los últimos clasificados bajo ese rótulo.

ANA O'NEILL

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ: *La plaza de Puerto Santo.*
(Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, *México, 1961.*)

Esta novela es la historia de un desprestigio social y, si se quiere de una revolución social, pues no otra cosa ocurre en la cálida ciudad de Puerto Santo levantada sobre la costa atlántica del golfo mejicano. Pero entendamos, aquí se trata de una revolución incruenta y por tanto cabal.

Si algún teórico de la historia concebida como *continuo histórico,* hubiera asomado —hasta hace poco— su voluntad de análisis en esa parcela geográfica que se llama Puerto Santo, la sociedad portosantina —estratificada desde su nacimiento— habrían peligrado sus convicciones más arraigadas: allí nada cambia, salvo —claro está— los individuos, porque así lo impone nuestra lamentable caducidad humana. En efecto, al historiador ese clima enrarecido, sólo le hubiera suscitado un respeto similar al que provocan las descripciones siempre iguales, por inmutabilidad del objeto.

Sobre ese trasfondo imaginario, Luisa Josefina Hernández —escritora teatral, cuentista y novelista mejicana muy alabada por la crítica— ubica una población ceremoniosa que cobra agilidad merced a su técnica descriptiva basada en la comparación irónica, en una suerte de antítesis, uno de cuyos términos es siempre peyorativo. La mezquindad, el engaño, la mentecatez y pequeña lascivia que prohijan los portosantinos relucen en las actitudes descriptas. Sin embargo, algunos de ellos no son tan calmos como aparentan; la autora descubre en la intimidad ciertos ahogos individuales pero, como el clima que proyecta no es dramático, detiene con recursos burlescos gradaciones que de otro modo acabarían en lo trágico. La diferencia de caracteres va pues perfilada bajo el mediotono que exige la buena sociedad lugareña. Sin embargo, una agilidad descriptiva singular escoge siempre la actitud íntima más acertada, para desnudar con rápido juego el personaje en su calidad humana. A veces, ésta no consiste más que en la inveterada

obsesión de ocultar homosexualidades agraviantes o fisgoneos nocturnos por ventanas mal cerradas, pero en otras, el buceo se ahonda y surge, por ejemplo, Florinda, magnífica presencia de una Bovary sin vocación trágica, o el doctor Camargo resentido y aislado por una mediana cultura que no puede trasmitir.

La autora ha trabajado *clásicamente*; el único tiempo existente es el de la acción y los personajes juegan dentro del ámbito concreto y participado. Un notable valor de esta novela estriba, precisamente, en la claridad del esquema y en la muy hábil conducción de los múltiples protagonistas hasta la sala carcelaria final, donde culminan las tensiones. Porque los intereses que aquí se manifiestan, no están polarizados en éste o aquel personaje, sino que todos juntos, juegan a su turno y mezclando intenciones, un papel protagónico. Para suma, al promediar el relato, aparece el rostro multiforme de la *población baja* que en una rebelión hecha de carcajadas e improperios, destruye el mito de las *clases superiores.*

Pero todavía queda por agregar una indudable calidad: el estilo. "Ninguna concesión al adorno" parece ser la voluntad rectora de quien escribe y, así, la reiteración de un adjetivar escueto termina presentando a los objetos e individuos en su calidad esencial. Cuando vuelve sobre ellos, generalmente para abundar limitaciones o diluir falsas grandezas, la ironía le sirve como recurso ampliatorio. Y por cierto, que a quien leyere esta obra, no habrá de advertírsele acerca de la evidente filiación del estilo con el peculiar de la novela picaresca. La visión del mundo es similar en esas sociedades que se desintegran por inercia y corrupción y, parece que han coincidido los estilos para desnudar la crisis. Uno y otro destruyen con sarcasmo en el segundo tiempo, proposiciones más o menos ideales, dadas en un primer término de la exposición. L. J. Hernández utiliza este recurso con lenguaje actual e indiscutible agilidad mental, pero por sobre todo, demuestra conocer bien el límite teñido de mediateces que ponen la mayoría de los hombres a sus llamados *ideales.*

ISABEL DE SANTA CATALINA

NÉLIDA SALVADOR: *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930).*
(Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, *1962.*)

Este libro empieza situándonos en la poesía argentina de principio de siglo, con una reseña a vuelo de pájaro de los autores más significativos de ese momento. En el capítulo siguiente expone las corrientes de vanguardia de distintos orígenes.

También a vuelo de pájaro desfilan el futurismo italiano, el movimiento dadaísta, el superrealismo, y otras "de menor área de expansión" como el cubismo y el creacionismo. Se comenta la escuela ultraísta española y la importancia de Jorge Luis Borges en su expresión argentina.

Vemos así el nacimiento de "Prisma" y de "Proa", como los primeros disparos vanguardistas en el país. De resultas de la encuesta provocada por la revista "Nosotros", en mayo de 1923 (revista cuya significación ante los movimientos van-

guardistas argentinos aparece aquí en forma desarticulada e incidental), surge "Inicial", en octubre del mismo año.

En febrero del año siguiente aparece el periódico "Martín Fierro", el más representativo de estas corrientes por su labor, la calidad y variedad de sus colaboradores, y por el hecho trascendental —que dio en cierto modo mayor cohesión a su posición estética— de la polémica mantenida por el grupo Florida con el de Boedo.

Nélida Salvador dice en la pág. 66 que dicha polémica "no pasó de un arriscado intercambio de artículos, relativamente ofensivos, entre Roberto Mariani—de la corriente de Boedo y colaborador de 'Claridad'— y la dirección de Martín Fierro". Yo, al contrario, pienso que por el antagonismo de estos dos grupos se puede llegar a ubicar y sintetizar lo aportado por las dos corrientes más importantes de nuestra historia literaria en esos años. Inclusive se puede decir que, a partir de ellas, se produce un intercambio en ese sentido que las obligará a una constante revisión de sus actitudes, y terminará por modificarlas y reunir, en otras corrientes literarias posteriores, las actitudes dogmáticas, desechando por fin, en gran parte, el criterio puramente estético de unos y el extremismo radical de otros.

Desde 1940 palpamos concretamente esta situación, nueva podríamos decir, en nuestras letras. Deducimos su origen lógico en esa disputa. No es entonces un "arriscado intercambio de artículos" como dice la autora, sino toda una posición social, estética y política, frente a otra. De su polémica, justamente, nace el intercambio, la renovación del lenguaje producida en años siguientes en los sectores de la literatura de carácter social, y, por otra parte, en la consecuente politización, en la actitud cada vez más cercana a lo social, que luego adoptarán muchos escritores vinculados al grupo del "arte puro".

A este problema, el de la influencia y renovación en el lenguaje que evidentemente produjo el martinfierrismo, a la escasa y subestimada atención prestada al grupo de Boedo por casi todos los historiadores de nuestra literatura, a la valoración futura de lo social por parte de muchos martinfierristas —en cuanto a la actitud contemplativa de nuestra realidad se refiere, como consecuencia directa de aquel antagonismo—, a la dialéctica suscitada y a su cabal y positivo resultado, me he referido anteriormente, en nota sobre *Los martinfierristas* de Eduardo González Lanuza, en esta misma revista [1].

Relata luego la autora la reaparición de "Proa" y pasa al grupo de Boedo. En el transcurso de cinco páginas cabe la historia de sus revistas "Extrema Izquierda", "Campana de Palo", "Dínamo", "Los Pensadores", "Claridad", y de sus colaboradores, enumerados artísticamente. El nombre de Roberto Arlt como colaborador de "Claridad", parece no interesarle a Nélida Salvador, ya que allí lo omite, como lo hará más adelante al exaltar los nombres de los prosistas "más depurados y profundos" surgidos de estos movimientos literarios.

Termina el libro con una valoración de las revistas y la actuación de las empresas editoriales ligadas con ellas, con cita de nombres de libros y autores publicados por la "Sociedad de Publicaciones El Inca", constituida alrededor de "Inicial"; de la editorial "Martín Fierro"; de la "Sociedad Editorial Proa" y,

[1] SUR Nº 274, enero y febrero de 1962.

por último, también de "Claridad" a la que la autora dedica sólo otra enumeración (de nombres de autores solamente) y unas pocas líneas. Olvida que gran parte de nuestra moderna narrativa nacional se nutre en aquella escuela.

Se agrega al final una bibliografía. De todos modos, *Revistas Argentinas de Vanguardia,* al señalar el movimiento literario entre los años 1920 y 1930 a través de sus revistas, tiene valor recopilatorio y documental, a pesar de las omisiones en que se incurre y aun cuando en la pág. 90 la autora dice: "Más de una vez se ha intentado hacer un balance de los aportes efectivos que trajo *esta corriente* * innovadora, pero en todas esas contribuciones hay cierta parcialidad inherente a la actuación que a cada cual le cupo en esa hora." ¿A qué corriente se refiere? ¿A la de Florida, a la de Boedo, a las dos en conjunto o a otra en particular?

Creo que debe ser a la primera, pues a la segunda (u otra) Nélida Salvador parece haberla olvidado, ya que en 99 páginas sólo le dedica cinco. Aún no se comprende el proceso literario de aquellos años en su verdadera profundidad. No se observa la relación sociológica entre sus distintas tendencias, a través de sus revistas y sus hombres, y de su significación en el futuro literario, en nuestros días.

Para terminar, diría que el libro de Nélida Salvador me interroga pero no me pregunta nada. Por lo tanto no se contesta nada. El lector tendrá una visión de todo aquello, pero no sabrá. No podrá tener una idea racional y real del porqué de esos movimientos, ni de su posición como tales. Posiblemente este libro no pretenda eso, pero no lo sabemos, esperábamos algo más. Inclusive como "instrumento útil al investigador", como se dice en la nota preliminar, servirá a *ciertos* investigadores, ya que en su instrumentación falta cierta objetividad, un criterio científico más estricto en el método y en el uso de la documentación, la exposición integral del tema, el equilibrio de los elementos.

Debería concluir con las palabras de Luis Emilio Soto, a quien la profesora Nélida Salvador cita: "algún día se escribirá la crónica de nuestro movimiento intelectual y literario de 1920 en adelante", pero, justamente, todavía esperamos que sea una crónica completa.

RAÚL VERA OCAMPO

PINTURA

JUAN EDUARDO CIRLOT: *Significación de la pintura de Tapies.* (Editorial Seix Barral, *Barcelona, 1962.*)

Entre los varios intentos de determinación de los atributos de la pintura hay uno que no dejo de recordar cada vez que me enfrento con un ensayo que —como el de Cirlot— pretende revelar la semántica de la obra de un pintor —en este caso, Antonio Tapies (n. Barcelona, 1923)— y demostrar que sus imágenes plásticas pueden ser integradas en un "sistema coherente, objetivamente preciso y accesible a los análisis de significado". El intento a que me refiero pertenece a Ortega y Gasset (*Papeles sobre Velázquez y Goya*). Según él, la pintura se

* El subrayado es mío.

caracteriza por una dual condición: ansia de expresar y resolución de callar. Pintar es, pues, resolverse al mutismo. Por lo tanto, nada adecuado percibiremos en la obra pictórica si no comenzamos por respetar su "esencial mudez". Pero esta mudez no implica lógicamente para Ortega y Gasset que la obra no sea portadora de una significación desentrañable. Ahora bien, previendo uno de los peligros más comunes en el análisis de significado, aconseja que evitemos "todo ese vago e irresponsable cabrilleo que sobre el área pintada reverbera" y nos obliguemos "a atribuir al cuadro y a cada uno de sus trozos una significación precisa y única, la suya, la que le es congénita, no la que a nosotros, más o menos plausiblemente, nos venga en ganas suponerle". ¿Cabe desatender consejo tan sabio? Indudablemente, no. ¿Qué razones han intervenido, sin embargo —no tanto en épocas anteriores, sino especialmente en la nuestra—, para que tal recomendación cayera casi en constante olvido? Intentemos un rápido estudio.

En los últimos tiempos se han producido cambios tan raigales desde el punto de vista estético que prácticamente nos encontramos con que nuestros esquemas intelectivos y críticos —aun aquéllos dotados de gran ductilidad y elasticidad— ya no nos sirven. ¿Habrá que cambiar en consecuencia todos nuestros sistemas de captación y valoración, acercándonos cada vez más al antiintelectualismo preconizado con tanto entusiasmo por algunos? En este caso, así como desde hace años es frecuente hablar de "anti-arte", ¿no se hablará también de "anti-conceptos", de "anti-crítica"? Y por lo tanto, ante el hecho nuevo ¿se admitirá que hagamos las conjeturas o afirmaciones más arriesgadas sin peligro de ser refutados, pues toda fundamentación coherente y lógica habrá sido abolida? Por este camino, nos enfrentamos al presente con una situación insólita: todo parece que puede aceptarse o rechazarse con igual libertad o desenfado, pues se ha evidenciado que la ambigüedad e incoherencia de muchas obras pictóricas recientes han logrado anular —por inadmisible influencia— las condiciones intelectivas —o, al menos, cercenarlas gravemente—, sumiendo a cierta crítica, y en general a muchos ensayos cuya finalidad no queda claramente definida, en un caos pseudo-discursivo, donde las palabras no son unívocas, sino que se mueven en un mundo de polivalencias significativas. Es decir, que aquello que siempre ha valorizado la función crítica —una capacidad de asimilación tal que nada de la obra analizada le sea ajeno— se ha transformado inesperadamente en un elemento en cierto sentido negativo. ¿Por qué así? Porque se han puesto en juego dos factores de distinto origen: primero, el carácter especial —ya destacado— de algunas pinturas y su incomprensible poder expansivo, no sólo en su ámbito propio, sino también en el ajeno; segundo, la falta de defensas en el crítico ante el influjo pictórico, o quizá cierto nuevo placer o gusto por el desorden, olvidando que primordialmente su función es clarificadora y jerarquizadora, más aún cuando el objeto de su análisis parece tener por fin la exaltación de lo confuso.

Al margen del valor que se dé a las obras últimas, es indudable que al abordar su análisis crítico o significativo no es posible usar términos que remiten a hechos distintos y a veces casi antagónicos. Estamos ciertamente ante una crisis del lenguaje que ha hecho posible la incorporación sin tasa ni medida de múltiples y contradictorios significados a una misma palabra. Si se pretende que ésta tenga un valor significante plural, se corre el riesgo de vaciarla de todo sentido, no sólo del tradicional, sino también de los que se le adicionaron

espuriamente, llegando a extremos en que el oyente o el lector —y no por falta de cultura— ya no sabe de qué se está hablando. En estos casos, el lenguaje —contradiciendo su esencia— requiere a su vez interpretación.

Al analizar, por ejemplo, las obras informales, se habla comúnmente de "verdad", "belleza", "ser", "metafísica", "realismo", "naturalismo", "misticismo", "pintura absoluta", etc. ¿Quiere esto decir que tales palabras conservan sus antiguos significados o, por ol menos, que cada uno de nosotros al escribirlas o leerlas entiende por ellas iguales cosas? Ateniéndome al libro origen de esta nota —*La significación de la pintura de Antonio Tapies*—, destacaré que Juan Eduardo Cirlot, al referirse a una imagen tapiana de 1955, dice textualmente: "...contrapone una amplia zona superior negra y lisa a otra inferior amarillenta y de textura arenosa, composición trasladada por el pintor de una visión de la playa en la noche al dominio de su *pintura absoluta*. Pues cuando, en una obra de Tapies, hay una alusión a una estructura real, sea un desconchado de muro o el color de una encina descortezada, no se trata de *realismo* sino de 'sensación desplazada', en un sentido que sin duda concede algo a la herencia del surrealismo". Y continúa, caracterizando así esta pintura: "El elemento arrancado de su medio es traducido a un orden distinto, no sólo artístico, pues esto ya lo hacía el que copiaba disposiciones naturales en su integridad, sino anímico o material." (¿El orden material de la nueva pintura es distinto respecto a la tradicional o a lo copiado o traducido?) Ante estas afirmaciones y como corroboración de lo expresado en párrafos precedentes, se hace necesario preguntarse qué es para el autor de *El arte otro* una sensación desplazada y qué entiende él por realismo. Pues, en verdad, creo que de igual forma podría decirse que estamos frente a una obra doblemente realista o, mejor, frente a un realismo más pobre que el tradicional: al realismo visual se ha sumado un realismo háptico, en sentido directo y no ilusionista. Además, en otro lugar de su libro, Cirlot escribe contradictoriamente: "... en su pintura no dejan de cumplirse leyes objetivas de la naturaleza. El espacio topológico, destructor de la isotropía, y la forma profundamente deformada siguen al grosor de la materia". O sea que las leyes estéticas son reemplazadas por las leyes de la naturaleza; por lo tanto, carece de todo asidero la afirmación de que se trata de pintura absoluta, y ya ni siquiera cabría hablar de realismo artístico, sino sólo de realismo a secas.

Abandonando este problema terminológico, que sería prolijo estudiar en detalle, me detendré ahora en los capítulos destinados al análisis de símbolos y signos. Resulta más que sorprendente todo lo que Cirlot ha podido ver y sentir ante la pintura de Tapies. Por ejemplo, volviendo al cuadro de la playa (*Negro y ocre,* 1955), la orilla es para el autor "símbolo de una situación límite, frente a las extensiones ilimitadas de lo oscuro e ignoto". Los "grattages" —a pesar de haber anunciado que no pretende hacer psicoanálisis, sino "crítica simbólica de significados"— son para él heridas físicas o espirituales y trasunto de sentimientos reprimidos. Por otra parte, descubre en ciertas pinturas un factor negativo y disolvente, que ratifica la actividad del instinto de muerte freudiano. Este factor es caracterizado en otros párrafos del ensayo como "misticismo de la disolución", o bien como "interacción de lo tectónico y destructivo". Además, hay —según él—, en toda la obra de Tapies, imágenes numerales, sobre todo duales (símbolo del dualismo del universo: espíritu y materia, continuidad y

discontinuidad...); figuras *mandálicas* (representantes de la cuadratura del círculo); "muros" que protegen el "jardín interior"; imágenes de la luna, que aluden a la ilusión y al error; imágenes del laberinto, expresión de la "inescrutabilidad de todo" y de la "conexión que liga entre sí los aspectos de la existencia arrojada en el mundo".

Ya en la búsqueda de relaciones con cosmogonías o religiones pertenecientes a diferentes culturas, Cirlot se enfrenta con el símbolo de la cruz, en el que posteriormente se trasfunde el de la escalera o "camino de perfección"; halla también referencias a la leyenda del Santo Grial, alusiones al dualismo cósmico denominado por los chinos Ying-Yan, expresiones del vacío como cristalización de la experiencia oriental de la "vacuidad" del mundo, puntos de contacto con los taznes mágicos mesopotámicos, etc. Y para terminar —sin que esto signifique que se hayan agotado las referencias, pues aún cabría mencionar la arqueología, la heráldica, etc.—, Cirlot, valiéndose de la metafísica heideggeriana, ve en la pintura de Tapies la identificación del espíritu humano con el mundo y la revelación de la "expresión autónoma involuntaria de ciertos elementos de la realidad exterior".

Después de leer todas estas interpretaciones, muchos lectores quedarán anonadados; tal vez, disgustados consigo mismos, al sentirse incapaces de semejantes descubrimientos. Otros, en cambio, reaccionando no sólo psíquica sino también intelectivamente, se preguntarán si tal vez no hubiera sido más sensato atenerse al juicio de Herbert Read (que el mismo Cirlot transcribe en su libro): "Las texturas de Tapies son naturales, incluso realistas (...). Una explicación psicológica de su arte está *fuera de lugar*. El secreto de su arte no debe revelarse porque no hay tal secreto, sino sólo un objeto físico sin más magia que la que el viento o la lluvia crean a nuestro paso". O bien, si no hubiera sido preferible que el autor recordara más frecuentemente el consejo orteguiano a que antes aludí: atribuir a cada cuadro su significación congénita y no otra.

MARÍA SCUDERI

NOTICIAS

UN CONCURSO ORIGINAL

Cyril Connolly, el crítico del *Sunday Times,* organizó hace poco un concurso donde se proponía establecer una especie de continuación conjeturada de la vida del coronel Lawrence, si éste no hubiese muerto de un accidente en 1935. "La gran cantidad de participantes —dice Connolly— demuestra la fascinación que aún ejerce la personalidad de Lawrence. Elegí para premiarlos los pronósticos que a él más le hubiesen divertido, los que al mismo tiempo parecían los más plausibles. El primer premio se otorgó al Sr. S. Cooper, quien presentó la siguiente conjetura: *Con el nombre de Forster ingresa como marinero raso en la Marina Real en 1939. Inmediatamente es promovido a 'marinero idóneo'. Capitán de Fragata en 1940. Reorganiza la División de lanchas torpederas.*

Contralmirante en 1941. Dirige con éxito el ataque de torpederas contra los acorazados Sharnhorst y Greisenau. Comandante en Jefe de Operaciones Combinadas 1942-43. Jefe del Estado Mayor del Supremo Comando Aliado 1944-45. Le es conferido el título de Sir en 1943. Miembro Mayor de Trinity House, Ciudadano Honorario de Uxbridge 1945. Se presenta, sin éxito, como candidato del Partido Laborista Independiente por la sección Dorset en 1945. Alto Comisionado en Palestina 1946-47.

Sus últimas publicaciones incluyen 'Las lanchas de alta velocidad en la guerra moderna', 1941; 'C. M. Doughty. Biografía', 1946; 'Paredes de acero'; 'Diario de Soldado' (para ser publicado en 1989); y 'La traición a los árabes (obra inconclusa).'"

PATRICIO GANNON

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

Del 3 al 10 de octubre pasados tuvo lugar el llamado *Coloquio de Buenos Aires,* organizado por el P. E. N. Club de la Argentina. El P. E. N. Club publicará un libro con todas las ponencias y las versiones taquigráficas de los debates. Forman parte de ese libro los trabajos del novelista inglés GRAHAM GREENE —que por inconvenientes de último momento no pudo concurrir—, del novelista italiano IGNAZIO SILONE, quien además de participar en los debates dictó conferencias en nuestra ciudad y del ensayista ruso WLADIMIR WEIDLÉ que vive en París desde hace más de treinta años, cuenta con los dedos de una mano los museos de Europa que no conoce, y pisaba por primera vez tierra americana; JOSÉ DONOSO nació en Santiago de Chile hace 35 años. Ha vivido en Buenos Aires, es autor de dos novelas, de numerosas narraciones y tiene una novela en preparación; JORGE A. PAITA nació en Buenos Aires en 1931. Inició estudios de Derecho y de Filosofía y Letras, que dejó inconclusos. Es autor de poemas y ensayos. Los poemas publicados en este número forman parte de un libro que aparecerá próximamente; J. A. GARCÍA MARTÍNEZ nació en Buenos Aires en 1921, estudió Filosofía y Letras. Es profesor de Historia del arte y crítico de arte. Acaba de publicar una *Introducción a la Historia del Arte.*

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Aníbal ABADIE-ALCALDE: *Interpretación de la obra literaria de Esteban Echeverría* (Separata del Anuario Románico, Hamburgo, 1959). Julio G. ALARI: *Aquelarre de las palabras desnudas* (Editorial Agora, Buenos Aires, 1962). Aurora de ALBORNOZ: *Poemas para alcanzar un segundo* (Adonais CXCI, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1961). Ignacio B. ANZOÁTEGUI: *Manuel Gálvez* (Ediciones culturales argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962. Abelardo ARIAS: *Ubicación de la cultura argentina en el siglo XX* (Cuadernos de las Ediciones culturales argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Rogelio BARUFALDI: *Zonas de Dios y del hombre* (Colección Rocamador, Palencia, 1962). Sonia BARALDI de MARSAL: *Amor, palabra y vida en Maragall* (Santa Fe, 1962); *Presencia de Mantovani en mis clases de Filosofía de Educación* (Separata de la revista Universidades Nº 6, Buenos Aires). Carlos BOLTON: *La implacable cornucopia* (Santiago de Chile, 1958). Robert BORDAZ: *La nueva economía soviética* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Alfonso CALDERÓN: *Los cielos interiores* (Diario "El día", La Serena, Chile, 1961). José S. CAMPOBASSI: *Sarmiento y la ley 1420* (Santa Fe, 1960). Emma de CARTOSIO: *Tonticanciones para Grillito* (Hachette, Buenos Aires, 1962). Beatriz CORREAS: *Luis Franco* (Ediciones culturales argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). A. J. CRONIN: *La ruta del Dr. Shannon* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Enrique ESPINOZA: *La noria* (Losada, Buenos Aires, 1962). Nira ETCHENIQUE: *Roberto Arlt* (La Mandrágora, Buenos Aires, 1962). Álvaro FERNÁNDEZ SUÁREZ: *España, árbol vivo* (Aguilar, Madrid, 1960). Julio GARET MAS: *Semblanza de Pedro César Dominici* (Ediciones de "Numen", Montevideo, 1961); *Don Raúl Montero Bustamante, gran señor de las letras* (Ediciones de "Numen", Montevideo, 1961). Romain GARY: *El devorador de estrellas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Silvia GUERRICO: *Dulce raíz dormida* (Kraft, Buenos Aires, 1962). William GOLDING: *Señor de las moscas* (Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1962). Robert GRAVES: *Claudio, el dios y su esposa Mesalina* (Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1962); *Yo, Claudio* (Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1962). Carlos F. GRIEBEN: *Eduardo Mallea* (Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Sergio GUTIÉRREZ OLIVOS: *Alberdi* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Vintila HORIA: *El jinete de la resignación* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Cristián HUNEEUS: *Las dos caras de Jano* (Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1962). Iris Acacia IBÁÑEZ: *Apuntaciones estilísticas sobre 'Chante-*

fables' et Chantefleurs' (Centro de estudios de estilística literaria, La Plata, 1962). Héctor René LAFLEUR, Sergio D. PROVENZANO, Fernando Pedro ALONSO: *Las revistas literarias argentinas* 1893-1960 (Cuaderno de las Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Eve LEONE: *Cantos del árbol iluminado* (Buenos Aires, 1959). Tiburcio LÓPEZ GUZMÁN: *Meditación a solas* (Palemor, Mendoza, 1962). Alfredo LLANOS: *Carlos Astrada* (Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Salvador de MADARIAGA: *Los tres estudiantes de Salamanca* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Inés MALINOW: *Lunes mi enemigo* (Emecé, Buenos Aires, 1962). David MARTÍNEZ: *Poesía Argentina actual* (Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Tomás Eloy MARTÍNEZ: *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino* (Cuadernos de las Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Henri METZGER: *La cerámica griega* (Fabril, Buenos Aires, 1962). Adrienne MONNIER: *Poésies.* Avec une lettre de Valery Larbaud (Mercure de France, París, 1962). L. M. MONTGOMERY: *Anne, la de tejados verdes* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Christian MURCIAUX: *Les fruits de Canaan* (Plon, París, 1962). María OLIVÉ: *Poemas* (Buenos Aires, 1962). Francisco A. PALOMAR: *Primeros salones de arte en Buenos Aires* (Cuadernos de Buenos Aires. Dirección de bibliotecas públicas y de publicaciones municipales, 1962). Mariano PICÓN-SALAS: *Los malos salvajes* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Narciso POUSA: *Ricardo E. Molinari* (Ediciones culturales argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Elmer RICE: *El teatro vivo* (Losada, Buenos Aires, 1962). Francisco René SANTUCHO: *Datos sobre la propiedad colonial* (Santiago del Estero, 1962). Kurt SCHUBERT: *Israel, Estado de la esperanza* (Schwabenverlag, Stuttgart, 1957). Sebastián SOLER: *Mecánica mental del antisemitismo* (Ediciones D. A. I. A., Buenos Aires, 1962). Armando URIBE ARCE: *Los obstáculos* (Colección Adonais. Ediciones Rialp, Madrid, 1961). Amaro VILLANUEVA: *José Pedroni* (Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Glenway WESCOTT: *Images of Truth* (Harper & Row, New York, 1962). Lin TAI-YI: *Lilas vivas sobre tierra muerta* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Alan YOTUEL: *Guerra revolucionaria y comunismo* (La Mandrágora, Buenos Aires, 1962). Saúl YURKIEVICH: *Carlos Mastronardi* (Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Hugo ZAMBELLI: *Temporal* (Santiago de Chile, 1962).

ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1962

NÚMEROS 274 A 279

ABI-SALEH, HANI: *Viejo castillo de la vida; Un tiempo más lejano,* Nº 279, pág. 15.
ADAMS, MILDRED: *El trágico de Yoknapatowpha,* Nº 279, pág. 54.
ALBARRACÍN SARMIENTO, CARLOS: *Lectura de 'La sinrazón',* Nº 274, pág. 58.
ANDERSON, VALBORG: *Mis alumnos llevan máscara,* Nº 277, pág. 57.
ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Papeles: Amado Alonso y el modernismo; Escribir mal; la obra,* Nº 176, pág. 78 * íd.: *Máquinas de trovar,* Nº 279, pág. 161.
ANDRIC, IVO: *El puente sobre el río Zhepa,* Nº 272, pág. 1.
ANSERMET, ERNEST: *El lenguaje de Debussy,* Nº 278, pág. 1.
ARCIDIÁCONO, CARLOS: *Antología de cuentos,* de Marta Brunet, Nº 278, pág. 77 * *Cuentos para la dueña dolorida,* de Juan José Manauta, Nº 275, pág. 1 * *Cuentos quietos,* de Ana O'Neill, Nº 276, pág. 99 * *La hora undécima,* de María Ester de Miguel, Nº 272, pág. 88 * *Muchachos de la calle,* de Pier Paolo Pasolini, Nº 80 * *Un momento muy largo,* de Silvina Bullrich, Nº 275, pág. 109.
ARTECHE, MIGUEL: *Cita,* Nº 276, pág. 50.

BARYLKO, JAIME: *Do Kamo,* de Mauricio Leenhart, Nº 275, pág. 99 * *El ser y el trabajo,* de Jules Vuillemin, Nº 278, pág. 66 * *Los caminos de la libertad,* de Bertrand Russell, Nº 276, pág. 81.
BARZUN, JACQUES: *El romanticismo en la actualidad,* Nº 277, pág. 1.
BELLOC, ENRIQUE: *Introducción a Juan Sebastián Bach,* de Boris de Schloezer, Nº 275, pág. 92.
BOCK, PAUL ALOISE DE: *Michel de Ghelderode,* Nº 278, pág. 55.
BONNEFOY, YVES: *Veneranda; Siempre la misma voz; La imperfección es la cima,* Nº 275, pág. 9.
BORDELOIS, IVONNE: *Queneau: El drama del lenguaje,* Nº 274, pág. 53 * y Alejandra Pizarnik: *El poeta desinteresado,* Nº 278, pág. 7.
BORGES, JORGE LUIS: *Texas,* Nº 275, pág. 14.
BRUSTEIN, ROBERT: *El villano de Madison Avenue,* Nº 278, pág. 12.
BURGHI, HILDA: *Filosofía de la historia e historiografía,* de Ángel Castellan, Nº 274, pág. 77 * *Historia de la música en la Argentina* (t. 1), de Vicente Gesualdo, Nº 274, pág. 79 * *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo,* de Tulio Halperín Donghi, Nº 275, pág. 94.

CALASSO, ROBERTO: *T. W. Adorno, el surrealismo y el 'Mana',* Nº 275, pág. 39.
CAMPO, CRISTINA: *In medio Coeli,* Nº 277, pág. 30.

CALVETTI, JORGE: *El deseo,* Nº 279, pág. 43.
CAPELLO, JORGE: *Historia de la literatura alemana, de Rodolfo E. Modern,* Nº 278, pág. 70.
CANAL-FEIJÓO, BERNARDO: *Roberto J. Payró: testimonio de una vida y realidad de una literatura,* de Germán García, Nº 278, pág. 68 * *Sobre héroes y tumbas,* de Ernesto Sábato, Nº 276, pág. 90.
CARPIO, ADOLFO P.: *La filosofía argentina (1930-1960) según el doctor Virasoro,* Nº 275, pág. 67.
CIARLO, HÉCTOR OSCAR: *¿Adónde va el trabajo humano?,* de Georges Friedmann, Nº 274, pág. 72 * *Comentario,* de Ramón Xirau, Nº 274, pág. 69.
CONTI, HAROLDO: *Sudeste,* Nº 279, pág. 45.
CRUZ, JORGE: *Carlo Gozzi en 'Caminito',* Nº 275, pág. 119 * *El teatro de la ciudad de Montevideo,* Nº 275, pág. 118 * *Ejercicio para cinco dedos,* de Peter Shafer, Nº 274, pág. 100 * *La advertencia de Herr Biedermann,* Nº 274, pág. 102 * *La deliciosa imaginación de Schéhadé,* Nº 278, pág. 91 * *Teatro in prosa e versi,* de J. R. Wilcock, Nº 278, pág. 80 * *Televisión y teatro en Paddy Chayefsky,* Nº 279, pág. 91 * *Testimonio iracundo de 'El cuidador',* Nº 276, pág. 103 * *Singularidad de 'El tango del Ángel',* Nº 277, pág. 81.

CHICA SALAS, SUSANA: *El fiel de la balanza,* de Guillermo de Torre, Nº 276, pág. 89.

DIEGO, CELLA DE: *Camus,* de Armando Rigobello, Nº 275, pág. 87.
DUDGEON, PATRICK O.: *La cárcel y los hierros,* de Alicia Jurado, Nº 274, pág. 84.
DURÁN, MANUEL: *Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz,* Nº 276, pág. 72.

EARLE, PETER G.: *Espacio y soledad en la literatura argentina,* Nº 279, pág. 30.

FERNANDO, VALENTÍN: *Alias Gardelito,* de Lautaro Murúa, Nº 274, pág. 103 * *La noche,* de Antonioni, Nº 276, pág. 105.
FUTORANSKY, LUISA: *Carlos Chávez. Vida y obra,* de Roberto García Morillo, Nº 276, pág. 101.

GAITÁN DURÁN, JORGE: *Serpientes,* Nº 275, pág. 55.
GALLARDO, SARA: *Pantalones azules,* Nº 277, pág. 41.
GANNON, PATRICIO: *Letters,* by Oscar Wilde, Nº 279, pág. 79 * *Richard Rumbold,* Nº 279, pág. 57.
GARASSA, DELFÍN LEOCADIO: *El grimorio,* de Enrique Anderson Imbert, Nº 279, pág. 81.
GIANNUZZI, JOAQUÍN O.: *El guitarrero,* Nº 275, pág. 16.
GIRRI, ALBERTO: *Elegías italianas,* Nº 275, pág. 15 * *Tema del deslindado,* de Romilio Ribero, Nº 279, pág. 70.
GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO: *Carta a quién sabe quién,* Nº 277, pág. 48 * *Formas de la realidad nacional,* de Carlos Mastronardi, Nº 279, pág. 73 * *Las 'Canciones para mirar',* de María Elena Walsh, Nº 279, pág. 78 * *Octubre innumerable,* de Julia Helena Durañona, Nº 277, pág. 77.
GORAIEB, LAURE: *Rebelión; Maya,* Nº 279, p. 19.
GREENE, GRAHAM: *Una visita a Morin,* Nº 276, pág. 1.
GUASTA, EUGENIO: *Las cuatro plagas,* de Lanza Del Vasto, Nº 277, pág. 64.

HARRIAGUE, MAGDALENA: *Exilio; Desde el limbo,* Nº 274, pág. 47.

JUSTO, LUIS: *El árbol de Judas* de Manuel Peyrou, Nº 278, pág. 76 * *El hombre pri-*

mitivo como filósofo, de Paul Radin, Nº 279, pág. 25 * *Teatro* (t. 2), de Eugène Ionesco, Nº 276, pág. 85 * *Un domingo distinto,* Nº 278, pág. 44.

JURADO, ALICIA: *La tierra es azul,* de Bernardo Verbitsky, Nº 277, pág. 69 * *Las señales,* de María Luisa Rubertino, Nº 277, pág. 72 * *Orientaciones de la literatura inglesa,* de Spartaco Gamberini, Nº 277, pág. 70 * *Teatro en Londres: Osborne y Huxley,* Nº 274, pág. 99.

KALADA, NINA DE: *Cinco poetas árabes,* Nº 279, pág. 13.

KAVAFIS, CONSTANTINO: *El dios abandona a Antonio; Las ventanas; Muy raramente,* Nº 275, pág. 59.

KROON, EDITH B. DE: *Muerte y renacimiento de la psicología,* de Ira Progoff, Nº 274, pág. 71 * *Sobre cosas que se ven en el cielo,* de C. G. Jung, Nº 276, pág. 82.

LANCELOTTI, MARIO A.: *Cine, un arte menor,* Nº 275, pág. 65 * *Crisis de la metafísica,* de Max Müller, Nº 274, pág. 64 * *El astillero,* de Juan Carlos Onetti, Nº 275, pág. 101 * *La hermosa vida,* de Jorge Capello, Nº 274, p. 82 * *Las invitadas,* de Silvina Ocampo, Nº 278, pág. 74.

LOCKWOOD, MADELINE: *Estimado señor Juez,* Nº 275, pág. 62.

LORA RISCO, ALEJANDRO: *Dos poetas chilenos,* Nº 276, pág. 48.

LOWRY, MALCOLM: *Una línea fugitiva, Peán o coriambo imperfecto; Alguna espada por mí,* Nº 277, pág. 24.

LLINÁS, JULIO: *La voz; Una existencia; Un país de tolerancia,* Nº 299, pág. 41.

MAGRINI, CÉSAR: *Ars magna,* de Emilio Oribe, Nº 278, pág. 83 * *El visitante,* de Rodolfo Godino, Nº 277, pág. 75 * *La ciudad métrica de Lowry,* Nº 277, pág. 23.

MAZZEI, ÁNGEL: *Lenguaje y poesía,* de Jorge Guillén, Nº 278, pág. 72.

MERTON, THOMAS: *Carta a Pablo Antonio Cuadra con respecto a los gigantes,* Nº 275, pág. 1.

MODERN, RODOLFO E.: *Hans Magnus Enzensberger: lírica iracunda y lírica,* Nº 275, pág. 83.

MURENA, H. A.: *Balada del subsuelo; Quinta Avenida,* Nº 278, pág. 31.

OCAMPO, VICTORIA: *Canciones para mirar,* de María Elena Walsh, Nº 277, pág. 80.

OLASO, EZEQUIEL DE: *América latina,* de Lewis Hanke, Nº 278, pág. 65 * *Posibilidad de la metafísica* (Jornadas de filosofía), Nº 277, pág. 65.

O'NEILL, ANA: *Con muerte y con niños* de Federico Peltzer Nº 275 pág. 103 * *El hombre y su historia,* de J. Fernández Santos, Nº 277, pág. 67 * *La tierra está sola,* de Hugo Ezequiel Lezama, Nº 277, pág. 71.

PARPAGNOLI, HUGO: *De Sívori a Victorica,* Nº 275, pág. 117 * *La isla de Pascua en la exposición de Domínguez,* Nº 275, pág. 119 * *La otra figuración,* Nº 274, pág. 96 * *Miró,* de Walter Erben, Nº 279, pág. 87 * *Pintura contemporánea alemana,* Nº 278, pág. 87.

PAZ, OCTAVIO: *Corriente alterna,* Nº 274, pág. 34.

PEYROU, MANUEL: *Locomotoras y vagones,* Nº 276, pág. 41.

PIZARNIK, ALEJANDRA: *Zona prohibida,* Nº 275, pág. 18 * e Ivonne Bordelois: *El poeta desinteresado,* Nº 278, pág. 7.

PORCHIA, ANTONIO: *Voces,* Nº 276, pág. 15.

POUND, EZRA: *La tumba de Akr Caar; Figura de danza,* Nº 274, pág. 26.

PRESCOTT, JOSEPH: *Homenaje a James Joyce,* Nº 274, pág. 54.

PUGLIA, HÉCTOR J.: *El cuaderno negro,* de Lawrence Durrell, Nº 275, pág. 106 * *Un caso acabado,* de Graham Greene, Nº 275, pág. 104.

ROLAND, ALFREDO E.: *Arte y artesanía,* Nº 278, pág. 85 * *Balance de 1961 y reflexiones,* Nº 275, pág. 114.

ROSSI, IRIDE M.: *Historia de la literatura hispanoamericana,* de Enrique Anderson Imbert, Nº 276, pág. 86.

ROSTOW, W. W.: *El crecimiento de las naciones,* Nº 275, pág. 20 y Nº 276, pág. 54.

SALVADOR, NÉLIDA: *Cantos ceremoniales,* de Pablo Neruda, Nº 279, pág. 71 * *Los paraísos,* de Alberto Rodríguez Muñoz, Nº 279, pág. 82 * *No hay burlas con el Señor,* de Hellén Ferro, Nº 274, pág. 86 * *Por cuenta y riesgo,* de Eduardo Jonquières, Nº 278, pág. 81.

SANTA CATALINA, ISÁBEL DE: *La poesía del simbolismo,* de Leónidas de Vedia, Nº 275, pág. 89.

SANTILLANA, GIORGIO DE: *Luces y sombras en la filosofía de la ciencia,* Nº 277, pág. 15.

SARTRE, JEAN-PAUL: *Marxismo y existencialismo,* Nº 279, pág. 1.

SATER, VÍCTOR: *Ala de pollo; Cómo,* Nº 279, pág. 29.

SAÚL, RAQUEL: *Detrás del grito,* de Iverna Codina, Nº 279, pág. 84.

SCUDERI, MARÍA: *La pintura nueva en Latinoamérica,* de Marta Traba, Nº 279, pág. 89 * *Poesía española del siglo XX,* de José Luis Cano, Nº 277, pág. 73 * *Pueblo,* de Francisco Candel, Nº 276, pág. 100 * *Tres estudios sobre el pasado artístico argentino,* Nº 279, pág. 85.

SILVETTI PAZ, NORBERTO: *El poeta de Alejandría,* Nº 275, pág. 58 * *Nietzsche en los infiernos,* Nº 277, pág. 53.

SNOW, J. P.: *Las dos culturas y la revolución científica,* Nº 274, pág. 9.

URIBE, BASILIO: *El milagro,* Nº 276, pág. 18.

URIBE ARCE, ARMANDO: *Cuatro poemas y un juicio,* Nº 276, pág. 52.

VERA OCAMPO, RAÚL: *Contenido social del Martín Fierro,* de Julio Mafud, Nº 275, pág. 97 * *Huésped de mi tiempo,* de Claribel Alegría, Nº 274, pág. 91 * *Los martinfierristas,* de Eduardo González Lanuza, Nº 274, pág. 64 * *Sociología,* de Emile Durkheim, Nº 274, pág. 75 * *Torre de silencio,* de Carmen Blanco Amores, Nº 277, pág. 76.

VILAR, SERGIO: *Los toros, el sexo y la muerte,* Nº 278, pág. 36.

VILLORDO, OSCAR HERMES: *Baltasar* de Helena Muñoz Larreta, Nº 274, pág. 88 * *La isla,* Nº 274, pág. 49 * *La mano en la trampa,* de Beatriz Guido, Nº 275, pág. 108 * *La novela de una novela* de Thomas Mann, Nº 277, pág. 68.

VIOLA SOTO, CARLOS: *Algunas reflexiones sobre "Amantes Antípodas" y la poesía de Enrique Molina,* Nº 279, pág. 64 * *El amante,* Nº 277, pág. 55 * *Verse as Speech and Verse and as Song,* Nº 274 pág. 25.

ZARAGOZA, CELIA: *Carmina, Colección de poesía dirigida por la señora de Maffei,* Nº 274, pág. 74 * *De emblemas y viajeros,* de Juan García Gayo, Nº 278, pág. 84 * *Ya no humano,* de Osamu Dazai, Nº 278 pág. 78.

ZOLLA, ELEMIRE: *Vulgaridad y dolor,* Nº 276, pág. 20.

ÍNDICE

Pág.

La misión del escritor en la sociedad contemporánea, por Graham Greene .. 1
El escritor y la sociedad, por Ignazio Silone 5
La palabra del escritor en el mundo actual, por Wladimir Weidlé 8
Angel Sikelianos, por Eduardo González Lanuza 16
Via Sacra, por Angelos Sikelianos 17
Santelices, por José Donoso 21
Vida y muerte de un aficionado, por Mario A. Lancelotti 41
Experiencias con la percepción; Con dos amaneceres; Ad Profundum, por Jorge A. Paita 42
La pintura, vocación secreta de Sarmiento, por J. A. García Martínez 45

CRÓNICAS

Mallea o la literatura como sustento de la realidad, por Luis Justo 51
"Escrito en España", último libro de Dionisio Ridruejo, por Enrique Ruiz García 56
Partida de nacimiento del lunfa, por Joseph Gagnaire 59

PAPELES, por Enrique Anderson Imbert 60

NOTAS BIGLIOGRÁFICAS

Héctor J. Puglia: *Antología personal*, de Jorge Luis Borges 64
Mario A. Lancelotti: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, de Ernest Ansermet 67
Hector Oscar Ciarlo: *El pensamiento de Ortega y Gasset*, de Arturo García Astrada 69
H.O. C.: *La presencia total*, de Louis Lavelle 70
Eugenio Guasta: *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez 72
Carlos Arcidiácono: *La viaraza*, de Arturo Cerretani 74
Alicia Jurado: *Los niños del siglo*, de Christiane Rochefort 76
Ana O'Neill: *Otros iracundos*, de Paulina Medeiros 77
Isabel de Santa Catalina: *La plaza de Puerto Santo*, de Luisa Josefina Hernández 78
Raúl Vera Ocampo: *Revistas argentinas de vanguardia* (1920-30), de Nélida Salvador 79
María Scuderi: *Significación de la pintura de Tapies*, de Juan E. Cirlot 81

NOTICIAS

Un concurso original, por Patricio Gannon 84

NOTICIAS SOBRE COLABORADORES 85

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 86

ÍNDICE GENERAL DEL AÑO 1962 89

Este número 280
de SUR terminóse
de imprimir el día
15 de diciembre
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

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

LIBRERÍAS RECOMENDADAS



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

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 SANTA FE

Av. SANTA FE 2427 - 82-9442

Libros
Livres
Books

Librería RODRÍGUEZ

Libros en español e inglés
Textos en inglés
Revistas extranjeras

Suscripciones:
SARMIENTO 871
35-8125/26

LIBRERÍA FIORENTINO

Rivadavia 5061 Buenos Aires

Arte
Filosofía
Literatura
Libros Extranjeros

Librería HUEMUL

textos primarios
secundarios y
universitarios

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


SABANAS
Grafa
La marca está en el orillo

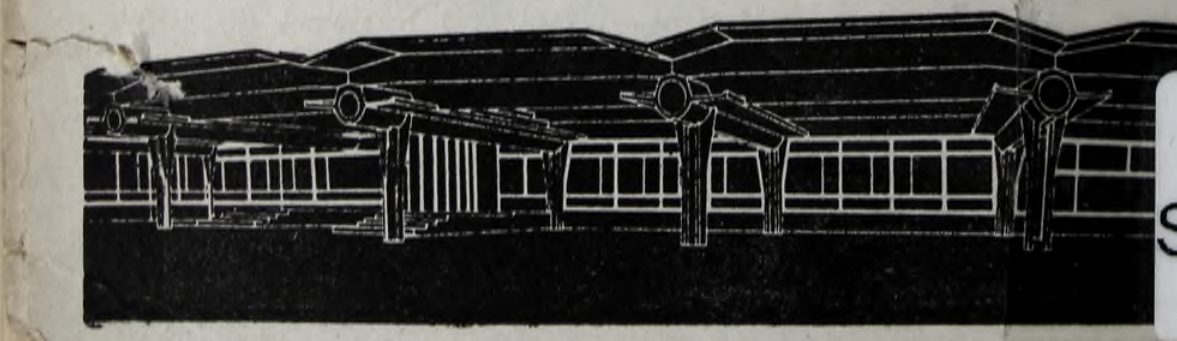
olivetti

La esperanza en la formación de un mundo mejor que aliente la creación de más altos niveles de vida, está sin duda relacionada con la rápida aplicación científica y tecnológica a la labor industrial.

En el campo de la mecánica de precisión, OLIVETTI ARGENTINA, la mayor industria latinoamericana de máquinas para oficina, se encuentra a la vanguardia de los métodos productivos, con la fabricación de máquinas y equipos para oficina.

Su establecimiento en Merlo - Prov. de Bs. Aires - con una superficie cubierta de 31.000 m² al que se han incorporado los últimos perfeccionamientos técnicos y científicos, permitirá lograr una línea de producción más amplia y en constante aumento.

Así, OLIVETTI ARGENTINA, al igual que las otras trece fábricas Olivetti distribuidas en distintas partes del mundo - todas las cuales se distinguen por una misma unidad de estilo y de trabajo - contribuye a concretar esperanzas en la "formación de ese mundo mejor" que todos anh



H0008078

S1CJ.15.1.2

PRECIO: $ 50.-