Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

JOSÉ LUIS CANO	Noticia de la poesía española actual
VICENTE ALEIXANDRE	Bomba en la ópera
CARLOS BOUSOÑO	Salvación de la vida
GABRIEL CELAYA	España en marcha
JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO	El oficio del poeta
JOSÉ HIERRO	Para un esteta
EUGENIO DE NORA	Un deber de alegría
BLAS DE OTERO	Birmania
LEOPOLDO PANERO	César Vallejo
CLAUDIO RODRÍGUEZ	Pinar amanecido
JOSÉ ÁNGEL VALENTE	La víspera
VÍCTOR MASSUH	Utopía y comunidad en el pensamiento de Martín Buber
FRANCISCO AYALA	El pez
PIERRE SCHNEIDER	Acceso al espacio
HAROLD PINTER	El examen
DAMIÁN CARLOS BAYÓN	A un negro que comía una rosa
OSVALDO ROSSLER	El mito de la libertad

CRÓNICAS Y NOTAS

Eduardo González Lanuza: Homenaje a Rafael Alberti ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Udo Rukser, Jaime Barylko, Héctor Oscar Ciarlo, Eduardo García Belsunce, Alfredo Andrés, H. O. C., Edith B. De Kroon, Alicia Jurado, Patrick O. Dudgeon, Raquel Saúl y Sigfrido Radaelli ● TEATRO, por Jorge Cruz ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

281

MARZO Y ABRIL 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. 31-8220

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

Secretaría de la Dirección
MARÍA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 50.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:	*Otros países:*
Anual . . . . . $ 250.—	Anual . . . . . 6 dólares
Número suelto: $ 50.—	Número suelto: U$S 1.—

S1CJ.15.1.2 02

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

H0008079

El más profundo
y el más equilibrado de todos
los retratos de mi hermano

A. W. LAWRENCE

338171 T. E.

por

VICTORIA OCAMPO

Saludado por los entendidos, en el momento de su aparición, como el más agudo y veraz de los estudios que se hayan escrito sobre la compleja personalidad de "Lawrence de Arabia", este libro —cuya tercera edición, revisada y aumentada presenta ahora SUR— ha merecido de Arnold Lawrence, el propio hermano de aquél, el anterior comentario. Esta obra, dada a conocer en francés por Editions Gallimard, aparecerá próximamente en inglés, editada por Victor Gollancz, de Londres.

SUR

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO Hdal
OBSERVES Precio $ 12.00
Fecha - 7 OCT 1998

CUADERNOS

por la libertad de la cultura

REVISTA MENSUAL

Director: Germán Arciniegas

NÚMERO 70 MARZO 1963

SUMARIO

Un saludo cordial. GERMÁN ARCINIEGAS.

¿Cuál es el futuro de la Unesco? MARIANO PICON-SALAS.

Tumba de Amir Khusrú (Poema). OCTAVIO PAZ.

La teoría del desarrollo y los problemas ideológicos de nuestro tiempo. RAYMOND ARON.

La novela y la soledad. EDUARDO CABALLERO CALDERÓN.

Rosa del sueño (Poema). ARTURO TORRES-RIOSECO.

"El Prestamista" camina de Santiago a París. FERNANDO JOSSEAU.

Congo (Poema). LEOPOLDO SEDAR SENGHOR.

La campaña de Canudos o el fanatismo en América Latina. FELIPE COSSIO DEL POMAR.

La mujer latinoamericana. FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI.

Melville y el mundo hispánico. JOSÉ DE ONÍSI.

Bellas Artes

Facetas del arte románico. RAMÓN XURIGUERA.

Crónicas

Cataluña es algo más que una región. FRANÇOIS BONDY.

La Dominicana a la escuela de la libertad. VÍCTOR ALBA.

Balcón de París. DAMIÁN CARLOS BAYÓN.

Libros - Revistas
Colaboradores

Solicite un ejemplar de muestra a:

CUADERNOS

18 AVENUE DE L'OPERA

PARIS 1º

Compre todo con un

"CREDITODO"

Gath & Chaves

el crédito acreditado por

500.000 clientes, en

6 ó 10 mensualidades



¡Solicítelo y beneficiese usted también RAPIDAMENTE!...

Gath & Chaves

Florida y Cangallo

Tel. 46-0221/0231/0241



UN BUEN AMIGO

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

FABRICANTES: CITA S. A.

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

GUION

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

1962

SUSCRIPCIÓN ANUAL (6 volúmenes)

México	$	100.00
Otros países de América y España	Dls.	9.00
Europa y otros Continentes	„	11.00

Precio del ejemplar del año corriente:

México	$	20.00
Otros países de América y España	Dls.	1.80
Europa y otros Continentes	„	2.15

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



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)

Inscríbase en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods



55.000
ejemplares
en
CASTELLANO,
FRANCES
e INGLES

que incluye las últimas Novedades de la Literatura Universal.

Segundo Piso

ESTUDIO DE LA HISTORIA

TOMO X

por

ARNOLD J. TOYNBEE

En el presente tomo Arnold J. Toynbee aborda el "contacto entre las civilizaciones en el tiempo", tema que a su vez constituye la décima de las trece partes de su obra monumental. Este sujeto ofrece aspectos múltiples y de singular interés, proyectados sobre una perspectiva universal en la que panorámicamente se integra el conjunto de las civilizaciones estudiadas por el historiador ilustre.

A tal fin Toynbee escoge el momento histórico conocido en el proceso de la cultura occidental bajo el nombre de Renacimiento. Y en este sentido su tesis señala que la etapa renacentista no constituye un fenómeno único, sino que es representativo de una especie comprendida dentro del género que él denomina "encuentros".

Lograda esta ampliación del horizonte, el autor prosigue su indagación de acuerdo con su habitual criterio empírico.

"Cuando nos proponemos llevar a cabo un examen de los renacimientos —dice—, comprobamos en seguida que nuestra crítica anterior del Renacimiento ya nos puso en las manos algunas claves que nos permitirán iluminar nuestro campo de estudio".

A su juicio, "el Renacimiento italiano del helenismo" no constituye un hecho total, sino una reconquista de ciertas facetas determinadas de la vida de la cultura resucitada.

"La faceta literaria y la faceta artística eran dos aspectos de este renacimiento, que ocupaban el primer plano en el cuadro retrospectivo del fenómeno que tenía un observador occidental reciente".

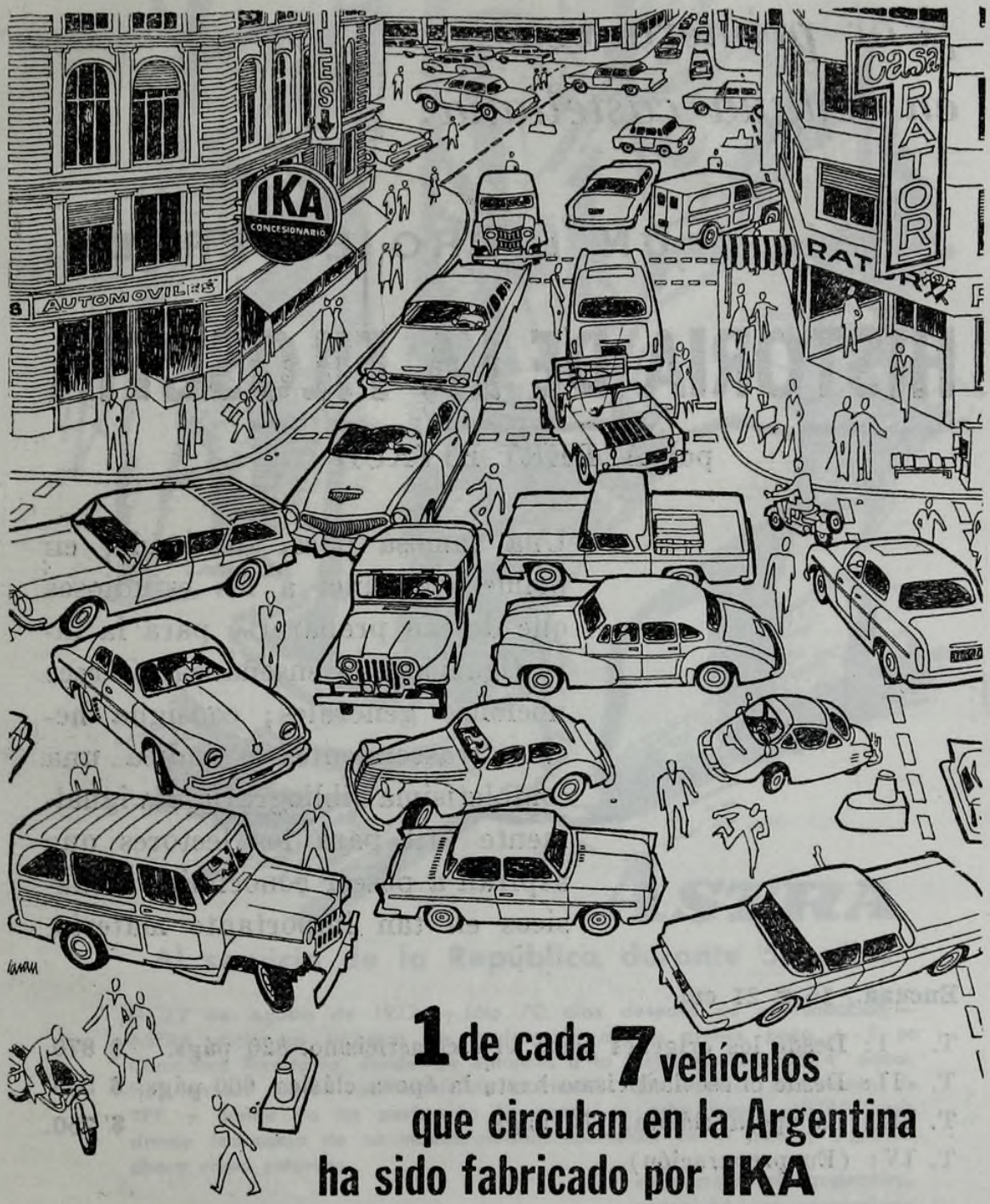
Para él también la faceta política, acaso la más importante, es el único aspecto del Renacimiento italiano que en nuestros días muestra una potencia creciente.

En armonía con este enfoque, el autor se siente capacitado para realizar "sucesivas búsquedas de síntomas del renacimiento en el campo de la política, el derecho, la ciencia, la filosofía, la lengua, la literatura, las artes plásticas y la religión."

Pero, según lo advierte, tales búsquedas van más allá del renacimiento de diversos aspectos del helenismo, correspondientes a tales o cuales momentos de la historia del mundo griego, cristiano y occidental. Toynbee se propone pasar revista a todas y cada una de las civilizaciones de la tercera generación (según su terminología), con lo que su indagación tiende a ampliarse en la escala universal a que nos tiene acostumbrados.

Emecé Editores S. A.

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



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

IKA
INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

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

INDUSTRIAS KAISER ARGENTINA

PUEYRREDON

¡Por primera vez
en lengua castellana!

UN LIBRO ESPERADO:

HISTORIA DE LA FILOSOFIA

por ALBERT RIVAUD

Una famosa obra, destinada, en primer término, a los estudiosos que desean prepararse para la investigación o la enseñanza. Ofrece nociones generales; consigna hechos trascendentes e indica una completísima bibliografía. Es igualmente útil para los lectores que aspiran a poseer conocimientos básicos en tan importante materia.

Encuad., 15 x 21 cm.

T. I: Desde los orígenes hasta el escolasticismo. 820 págs. **$ 870.**
T. II: Desde el escolasticismo hasta la época clásica. 600 págs. **$ 550.**
T. III: La época clásica. 770 págs. **$ 750.**
T. IV: (En preparación).

Son obras que a conciencia recomienda

EDITORIAL
KAPELUSZ
Moreno 372 • Buenos Aires



ASTRA

Al servicio de la República durante 50 años

El 22 de agosto de 1912 — sólo 70 días despues de su fundación — ASTRA inició los trabajos de perforación de su primer pozo A-1 en Comodoro Rivadavia, donde, de entonces a la fecha, perforó 1.184 pozos Hoy, en sus nuevos yacimientos de El Huemul, que explota pór cuenta de YPF, y donde ya ha perforado 14 pozos en ocho meses, ASTRA sigue dando testimonio de su inquebrantable confianza en el pais, y significa, ahora como entonces,

más petróleo argentino
extraído por argentinos
para los argentinos

Por una mayor prosperidad nacional ordenada al bien comun elaborada con fe y esperanza, trabajo y servicio, justicia y patriotismo

ASTRA

Compañia Argentina de Petróleo S A

VANGUARDIA DE LA INDUSTRIA PETROLERA PRIVADA ARGENTINA

A EUROPA

Viaje en los confortables barcos argentinos de primera clase

URUGUAY

LIBERTAD



Un viaje de verdadero descanso en un ambiente amable y cordial

•

Consulte a su agencia de viajes o directamente a:

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

Pasajes:

Corrientes 389

T. E. 32-4861 y 8111

ULTIMA GRAN NOVEDAD DE EDICIONES PEUSER

"COCINEMOS CON KETTY"

Por

Ketty Georgitsis de Pirolo

Verdadera enciclopedia del arte culinario desde el arte de arreglar la mesa, los vinos que deben servirse con cada plato y la más completa y original serie de recetas, de la cocina universal.
2 volúmenes de 600 páginas cada uno, REPOSTERÍA y COCINA, 2.500 recetas y 1.000 consejos útiles para el hogar. 165 grabados a todo color y negro.
Los dos tomos **$ 6.50.—**

La señora Ketty G. de Pirolo es profesora de cocina y repostería en la escuela nacional de educación técnica profesional de Mujeres Nº 6 y de educación doméstica en las escuelas profesionales Nos. 6 y 5 de Mujeres.

Ediciones

Peuser

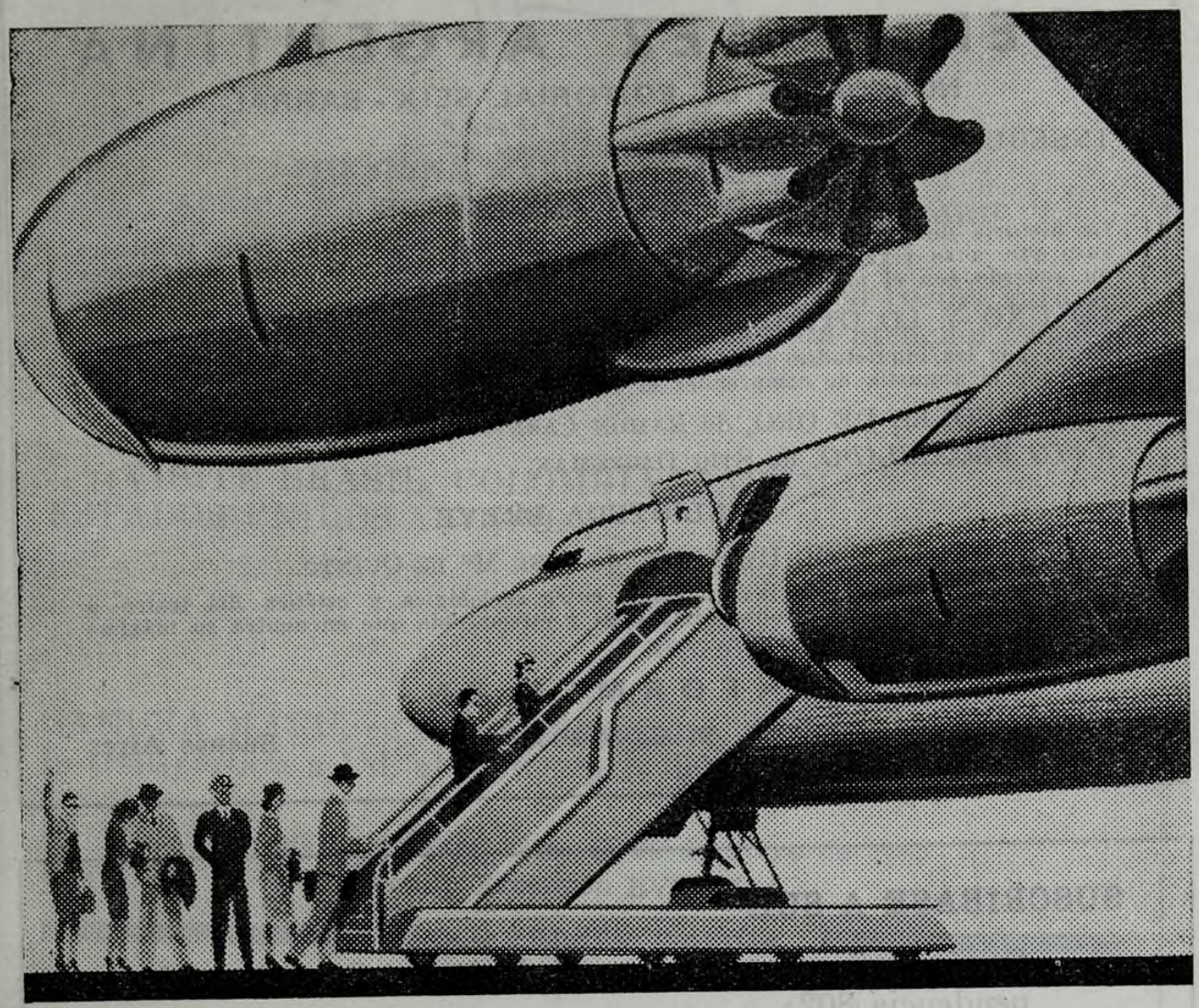
SAN MARTIN Y CANGALLO

FLORIDA 205 - FLORIDA 750 - RIVADAVIA 2718

LIMA 1686 - BOEDO 735 - BUENOS AIRES

LA PLATA - ROSARIO - MENDOZA - CORDOBA - RIO CUARTO

SAN JUAN Y LIBRERIAS DE TODO EL PAIS.



Vuele en JET a los Estados Unidos!...

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

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

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

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

IBER - AMER ARGENTINA

NOVEDADES DE EDITORIAL SEIX - BARRAL

INSEGURA FELICIDAD, de ALFRED KERN.

BIBLIOTECA FORMENTOR

La historia de un joven burgués alsaciano, ex-soldado alemán y luego prisionero ruso que, a su regreso a Estrasburgo, intenta encontrarse a sí mismo y establecer un acuerdo con el mundo que le rodea.

LO UNO Y LO OTRO, de GABRIEL CELAYA.

Ciego, por las inquietudes que lo arrastran, el narrador, el protagonista, comunica al lector la angustia de comprender el sentido de sus propios actos.

LOS ÁRBOLES DE ORO, de RAMÓN CARNICER.

GATO ESCALDADO, de STIG DAGERMAN.

BIBLIOTECA BREVE

LA TRAGEDIA Y EL HOMBRE, de JOSÉ Mª DE QUINTO.

El autor se propone una investigación entre sociológica y estética del teatro a través de una riquísima problemática vital y estremecida que encuentra su máxima expresión y dolor en el hombre.

INFORMES EN:

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

SUSCRÍBASE A SUR

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

Incluyo $ 250.— en $\frac{\text{Cheque}}{\text{Giro Postal}}$ como pago de mi suscripción a partir del número .....

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

Nombre .....

Dirección .....

Localidad .....

$\frac{\text{Cheque}}{\text{Giro Postal}}$ por $ 250. a partir del número

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

O.S.K. Line

SAKURA MARU

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

...con cocina europea
y esmerada atención oriental

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

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

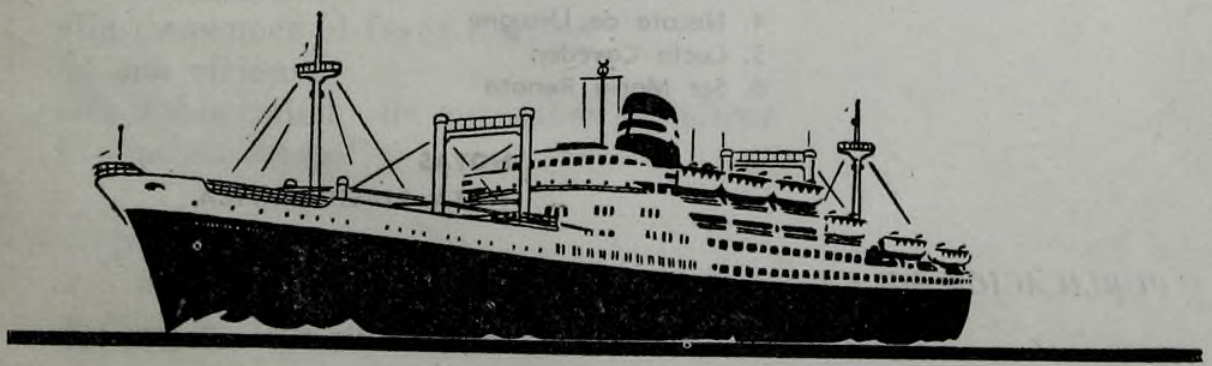
SAKURA MARU, en su viaje inaugural,
lo transportará a Ud. al exótico país del cerezo

salida de Buenos Aires el 24 de mayo de 1963
con la Excursión EVES S. A.

OSAKA SHOSEN KAISHA

Agente Gral. en la Argentina
Líneas Marítimas Argentinas
Corrientes 389 — Buenos Aires
Pasajes: T. E. 32-7809 y 8116

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



En Uruguay: Agencia Marítima Repremar S. A.
Cerrito 290, Montevideo — Tel. 84124

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

PUBLICACIÓN DE LA

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

ALEJANDRA PIZARNIK

Arbol de Diana

Amalgama
de Insomnio Pasional
y Lucidez Meridiana

OCTAVIO PAZ

"ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe"

Una edición de

EDITORIAL SUR S. A.

Independencia 802 **Buenos Aires**

JEAN-PAUL SARTRE

ROGER GARAUDY - JEAN HYPPOLITE

JEAN-PIERRE VIGIER - J. ORCEL

MARXISMO Y EXISTENCIALISMO

Marxismo y existencialismo son tendencias que cada día se presentan con mayor vigor como los dos polos del pensamiento contemporáneo. El humanismo actual depende del enfrentamiento de esas tendencias. Desde hace quince años Jean-Paul Sartre y Roger Garaudy renovaban la polémica sobre sus concepciones del mundo y del hombre. La controversia ha tomado esta vez un giro nuevo, el de un diálogo abierto, de una reflexión común, cuando, en diciembre último, al inaugurar la Semana del Pensamiento Marxista en la Mutualidad de París, con sus salones ocupados por más de 6.000 personas, Sartre y Jean Hyppolite por una parte, y Garaudy y Vigier por la otra, bajo la presidencia del profesor Orcel, han confrontado sus tesis sobre un problema preciso: ¿es la dialéctica una ley de la historia o es también una ley de la naturaleza?

EDITORIAL **SUR** S. A.

INDEPENDENCIA 802 T. E. 23 - 9603

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 281 MARZO - ABRIL DE 1963

NOTICIA DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL*

Dámaso Alonso ha escrito que la poesía española de este primer medio siglo constituye un nuevo siglo de oro comparable al que España gozó en el XVI y en el XVII con las grandes figuras de Lope, Quevedo, Góngora, San Juan y Fray Luis de León. La afirmación no creo que pueda ser discutida por nadie. Los nombres de Antonio Machado, de Miguel de Unamuno, de Juan Ramón Jiménez y de los grandes maestros de la generación del 25, desde Jorge Guillén a Vicente Aleixandre, son suficientemente expresivos como para no tener que insistir en demostrarlo. Claro es que se trata de dos generaciones cimeras, de las que surgen pocas veces en un mismo siglo. No parece, hasta ahora al menos, que las generaciones poéticas que han venido después puedan alcanzar la calidad y riqueza de aquéllas. De la llamada generación del 36, o —como la ha llamado Ricardo Gullón— generación escindida, que cuenta con muy buenos poetas —entre ellos Panero, Rosales y Vivanco—, sólo a Miguel Hernández, muerto, como se sabe, en la enfermería de la cárcel de Alicante en 1942, se le suelen reconocer las dotes de un gran poeta creador, de extraordinaria fuerza y originalidad. La publicación, en 1960, de las Obras Completas de Miguel Hernández, vino a probar la justicia de ese reconocimiento, y a demostrar cómo su muerte a los cuarenta años cortó trágicamente la vida de un poeta que era un chorro vivo y huracanado de poesía.

* La forzada brevedad de esta selección a la que he debido someterme —diez poetas y diez poemas, uno por cada poeta— le presta un carácter de muestra parcial y de todo insuficiente para dar una imagen de la actual poesía española. Debo excusarme, pues ante los lectores y ante los poetas ausentes, y no por mi culpa, de esta brevísima selección.

Como el lector no ignora lo que la guerra civil de 1936-1939 significó para la evolución de la poesía española y para la situación concreta de los poetas que constituían las generaciones citadas, no voy a detenerme —ello exigiría además mucho más espacio del que dispongo— a historiar con detalle aquella evolución. Sólo indicaré que si en los primeros años que siguieron a la terminación de la guerra no pareció producirse ningún cambio —el movimiento llamado neogarcilasismo que se agrupaba en torno a la revista *Garcilaso* continuaba en cierto modo la tendencia de revalorización de la estrofa ya iniciada por algunos poetas de la generación del 36, como Luis Rosales y Germán Bleiberg— en cambio a partir sobre todo de 1945 y 1946 el cambio de tono y de atmósfera se hizo visible. Al aumento de la temperatura poética habían contribuido, en 1944, varios hechos: la publicación de dos grandes libros: *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre e *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, y la entrada en liza de un nuevo grupo poético cuyo órgano era la revista *Espadaña,* dirigida por los poetas Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, grupo que defendía una rehumanización de la poesía frente al frío formalismo de los neogarcilasistas. Cuando, años más tarde, en 1952, apareció la *Antología consultada de la joven poesía española,* editada por Francisco Ribes, fue ya posible medir en toda su importancia el cambio de rumbo que habían iniciado las nuevas generaciones poéticas españolas. Se vio entonces hasta qué punto los nuevos poetas se hallaban identificados con la definición de la poesía dada por Vicente Aleixandre en 1947: *"Poesía es comunicación"*. Es decir, la poesía no es nada si no logra comunicar al hombre, al lector, su latido más hondo, la imagen y situación del poeta mismo y de la vida que éste quiere expresar. Esto suponía un alejamiento cada vez mayor de la poesía pura, de la poesía minoritaria, tal como se expresa, por poner sólo dos ejemplos, en la dedicatoria que estampa Blas de Otero al frente de uno de sus libros: *A la inmensa mayoría,* y en la afirmación de Gabriel Celaya de que *"la poesía no es un fin en sí, sino un instrumento para transformar el mundo"*. Está claro, pues, que el nuevo concepto de la poesía que resulta de la evolución que hemos apuntado, no desea ya apoyarse en los elementos puramente formales, estéticos, del poema, sino más bien en sus elementos de fondo, en su capacidad de comunicación, de reflejar la situación y circunstancia —trágica o irrisoria, amorosa o política— del hombre de hoy, es decir, sus problemas humanos, sociales y religiosos. Lo que distingue, pues, a la nueva poesía española es la entrañable relación entre vida temporal y poesía: su temporalidad e historicidad, siguiendo en ello a Antonio Machado. Los nuevos poetas coinciden en afirmar —algunos al menos— que el signo de nuestro tiempo es lo social, y que el poeta no puede ni debe sentirse ajeno a él. Y así como no le es posible desentenderse, en tanto que poeta, de sus propios deseos y penas, tampoco puede permanecer ajeno a los de su pueblo, de cuyo ámbito y raíces se nutre diariamente. Una fuerte corriente de poesía social domina hoy buena parte de la poesía española, y uno de sus órganos más significativos es la revista *Poesía de España,* dirigida por los poetas Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo, que aparece en Madrid, así como la colección *Colliure,* que se publica en Barcelona dirigida por el crítico José María Castellet. Más o menos insertos en esa corriente de poesía social se hallan poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ángela Figuera, Victoriano Crémer, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, José Agustín Goytisolo, etc. En estos poetas, y en otros más

jóvenes —como José Ángel Valente, Carlos Sahagún, Jesús López Pacheco— el tema de España, de su guerra fratricida y de sus dolorosas consecuencias, está aún vivo y sangra en muchos de sus poemas, que expresan un sentimiento angustiado y trágico de la patria, cargado de furias y penas, como el de un amante abrasado en el fuego de su amor. Pero no todos los poetas que cantan el tema de la patria se hallan insertos en aquella corriente social de que hablábamos. Algunos, como José Hierro, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, no pueden ser considerados como poetas sociales aunque hayan llevado alguna vez a su poesía la preocupación por España. Son poetas —magníficos poetas— no adeptos a una corriente determinada, y su tema es el hombre total, o mejor, la vida como residencia, fascinante y dolorosa residencia, del hombre.

Por otra parte, un grupo importante de la generación más joven, en el que figuran algunos de los poetas de más talento de entre los nuevos, prefieren hacer una poesía, aunque temporalista y humanísima, no necesariamente inserta en aquella corriente social, sino seguidora de aquella poesía del hombre total a la que antes nos referíamos. Nombres como los de José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Francisco Brines, Manuel Mantero, Luis Feria, María Elvira Lacaci, entre otros, son la garantía de que la rica tradición de una poesía de calidad en España, de un humanismo poético de auténtica savia, no ha de interrumpirse por muchos años. La novísima generación, o algunos de sus representantes más cualificados, no ha escogido el camino fácil de la poesía de tendencia —quizá necesaria por otra parte— sino el más universal y responsable de una poesía que refleje con fidelidad al hombre en su total destino: personal e histórico.

Cualquier lector de esta nueva poesía observará, por otra parte, que su lenguaje se ha ido clarificando en una expresión cada vez más comunicable y directa. Cada poesía, en cada época, pide y crea su propio lenguaje, su expresión propia. La de los nuevos poetas españoles se aleja totalmente de todo hermetismo, de toda intención minoritaria, para alcanzar una comunicabilidad mayor a través de un lenguaje claro y directo, de un lenguaje mayoritario —*a la inmensa mayoría* dedica Blas de Otero sus poemas— que aspira a ser entendido por todos, o al menos por la mayor cantidad posible de lectores.

El peligro de que esta nueva poesía preocupada por problemas que ya no son los de la belleza puramente formal, pueda perder en calidad lo que gane en capacidad de comunicación, me parece por ahora superado, a la vista de los más recientes libros de algunos de aquellos jóvenes poetas, preocupados por mantener la calidad y dignidad de su expresión poética. En todo caso, el panorama que ofrece hoy la lírica española joven es de una gran riqueza y variedad, y nos hace creer plenamente en su futuro.

JOSÉ LUIS CANO

BOMBA EN LA ÓPERA*

Toda descote, la platea brilla;
brilla o bulle, es igual, gira y contempla
el do de pecho que en la glotis grande
—escenario y telón— vibra, retiembla,
rebota en las paredes, sube en aguas
y anega a todos, a los felicísimos
que piensan mientras tragan, tragan, tragan,
que un bel morir tutta una vita onora.
Agua o música, o no: puro perfume,
y el perfume no ahoga.
Sobreviven, conversan, abanican.
La mano muerta mueve las varillas,
el nácar decorado. "Oh, conde, estalle,
rompa ese peto de su camisola
y no me mire así. Tiemblan mis pechos
como globos de luz..." Petróleo hermoso
o gas hermoso, o, ya electrificados,
globos de luz modernos en la noche.
Noche de ópera azul, o amarillenta,
mientras los caballeros enfrascados
en la dulce emoción de las danseuses
mienten a las condesas sus amores
lánguidamente verdes en la sombra.
Tarde, ¡qué tarde! Ya los terciopelos,
todo granate, sofocados ciñen
esculturales torsos desteñidos,
mientras el escenario ha congregado
a la carne mortal, veraz que canta.
Todos suspensos en la tiple. ¡Cómo!

* Inédito.

¿Es la voz? ¿Es la bomba? ¿Qué se escucha?
Oh, qué dulce petardo allí ha estallado.
Rotos muñecos en los antepalcos.
Carnes mentidas cuelgan en barandas.
Y una cabeza rueda allá en el foso
con espantados ojos. ¡Luces, luces!
Gritos de los muñecos que vacían
su serrín doloroso. ¡Luces, luces!
La gran araña viva se ha apagado.
Algo imita la sangre. Roja corre
por entre pies de trapo. Y una dama
muerta, aún más muerta, con su brazo alzado
acusa. ¿A quién? La música aún se escucha.
Sigue sonando sola. Nadie la oye,
y un inmenso ataúd boga en lo oscuro.

VICENTE ALEIXANDRE

SALVACIÓN DE LA VIDA*

Ven para acá. Qué puedes decir. Reconoces
tácitamente a la aurora.
El aire se ensancha en irradiaciones o en círculos
y todo queda listo para una eternidad que no llega.
Yo y tú y todos los otros, sumados,
enumerados, descomponemos el atardecer,
mas la fuerza de nuestro anhelo es una victoria levísima.
Somos los herederos de una memoria sin fin.
Se nos ha entregado un legado de sueño
que nos llega a las manos desde otras manos y otras
que se sucedieron con prisa. Llevemos
sin parsimonia nuestra comisión delicada. Pongamos
más allá de nosotros, a salvo de la corrupción de la vida,
nuestro lenguaje, nuestros usos, nuestros vestidos,
la corneta del niño, el delicado juego sonoro,
la muñeca, el trompo, la casa.
El niño juega, el niño se adueña de su situación y domina.
Es el bandido, el señor, el malvado,
el generoso, el risueño.
Coge entre sus manos arena y construye un castillo,
toma piedras, levanta catedrales o juega
con la compacta peonza.
Se esconde detrás de una cama o astuto sonríe
amparado por el biombo chinesco.
Qué risas las que se escuchan después cuando el niño
es descubierto por la argucia de otro, al correr de los siglos.
Buscad, buscad ahora de nuevo sin descanso en la alcoba,
detrás del armario, en el cuarto trastero.
Allí escondido sofoca su risa el muchacho,

* Inédito.

reprime el estallido de su felicidad de vivir para siempre,
junto a mamá y al perro y al aro.
Buscad, buscad en el desván, en el derrotado jardín,
tras el viejo olmo, o el roble o el cedro.
Mirad hacia arriba. Encaramado se encuentra el muchacho,
y todo vive como ayer, animoso.
Pongámoslo todo a salvo. Entreguemos
pronto nuestro lenguaje a este niño,
enseñémosle a decir "vida", "humanidad", "esperemos",
enseñémosle a hacer una casa, una carretera, un camino.
Salvémoslo todo, queda poco tiempo, este campo,
salvemos el carromato, el colchón, la vieja cubierta del coche,
el carbón del hogar, el atizador, el sombrero.
Queda todavía una chaqueta detrás de la puerta trasera,
ponla también en el carro. Y el rudo martillo.
Algo se nos olvida, no sé lo que es,
ay, marchemos, el niño,
se nos olvida el trompo, el carrito, el jilguero,
se nos olvida el perro guardián. Véte pronto a buscarlo,
ay que me muero, es el río
que ya no se escucha, es el aire
que no se respira, es el viento
que no corre, y el campo
que ya no se ve... Mas vosotros, seguid.

CARLOS BOUSOÑO

ESPAÑA EN MARCHA*

Nosotros somos quien somos.
¡Basta de Historia y de cuentos!
¡Allá los muertos! Que entierren como Dios manda a sus muertos.

Ni vivimos del pasado,
ni damos cuerda al recuerdo.
Somos, turbia y fresca, un agua que atropella sus comienzos.

Somos el ser que se crece.
Somos un río derecho.
Somos el golpe temible de un corazón no resuelto.

Somos bárbaros, sencillos.
Somos a muerte lo ibero
que aún nunca logró mostrarse puro, entero y verdadero.

De cuanto fue nos nutrimos.
transformándonos crecemos
y así somos quienes somos golpe a golpe y muerto a muerto.

¡A la calle!, que ya es hora
de pasearnos a cuerpo
y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo.

No reniego de mi origen
pero digo que seremos
mucho más que lo sabido, los factores de un comienzo.

* De *Cantos iberos*, Col. Nuestro mar, 3, Ed. Verbo, 1955.

Españoles con futuro
y españoles que, por serlo,
aunque encarnan lo pasado no pueden darlo por bueno.

Recuerdo nuestros errores
con mala saña y buen viento.
Ira y luz, padre de España, vuelvo a arrancarte del sueño.

Vuelvo a decirte quién eres.
Vuelvo a pensarte, suspenso.
Vuelvo a luchar como importa y a empezar por lo que empiezo.

No quiero justificarte
como haría un leguleyo.
Quisiera ser un poeta y escribir tu primer verso.

España mía, combate
que atormentas mis adentros,
para salvarme y salvarte, con amor te deletreo.

GABRIEL CELAYA

EL OFICIO DEL POETA*

Contemplar las palabras
sobre el papel escritas,
medirlas, sospesar
su cuerpo en el conjunto
del poema, y después,
igual que un artesano,
separarse a mirar
cómo la luz emerge
de la sutil textura.

Así es el viejo oficio
del poeta, que comienza
en la idea, en el soplo
sobre el polvo infinito
de la memoria, sobre
la experiencia vivida,
la historia, los deseos,
las pasiones del hombre.

La materia del canto
nos lo ha ofrecido el pueblo
con su voz. Devolvamos
las palabras reunidas
a su auténtico dueño.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

* Inédito.

PARA UN ESTETA*

Tú que hueles la flor de la bella palabra
acaso no comprendas las mías sin aroma.
Tú que buscas el agua transparente
no has de beber mis aguas rojas.

Tú que sigues el vuelo de la belleza, acaso
nunca, jamás pensaste cómo la muerte ronda
ni cómo vida y muerte —agua y fuego— hermanadas
van socavando nuestra roca.

Perfección de la vida que nos talla y dispone
para la perfección de la muerte remota.
Y lo demás, palabras, palabras, palabras,
¡ay, palabras maravillosas!

Tú que bebes el vino en la copa de plata
no sabes el camino de la fuente que brota
en la piedra. No sacias tu sed en su agua pura
con tus dos manos como copa.

Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.
Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.
Y olvidas las raíces ("Mi obra", dices) olvidas
que vida y muerte son tu obra.

No has venido a la tierra a poner diques y orden
en el maravilloso desorden de las cosas.
Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas
sin alzar vallas a su gloria.

* De *Quinta del 42*, Edit. Nacional, Madrid, 1953.

Nada te pertenece. Todo es afluente, arroyo.
Sus aguas en tu cauce temporal desembocan.
Y hechos un solo río os vertéis en el mar,
"que es el morir", dicen las coplas.

No has venido a poner orden, dique. Has venido
a hacer moler la muela con tu agua transitoria.
Tu fin no está en ti mismo ("Mi obra", dices), olvidas
que vida y muerte son tu obra.

Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día
por la música de otras olas.

JOSÉ HIERRO

UN DEBER DE ALEGRÍA*

¿Yo fui triste?
En la noche
siento que avanza el mundo como el amor de un cuerpo,
como la pobre vida, combatida y cansada
aún encuentra en la noche la ceguedad del cuerpo,
la ternura del cuerpo
queriéndose, buscando
en quién querer, con manos
deslumbradas y humanas.

Todavía, mientras dura la noche,
mientras la soledad, tan tuya,
y la inmensa tristeza, sedienta y sin sosiego
de los que multiplican tu soledad en mundo
funden —Eugenio, España— una tiniebla sola,
todavía
algo queda en el alma, y si aprietas los ojos
por despertar, por no creer la sombra,
aún fragmentos de aurora la sangre te daría.

Cuando la pobre gente de nuestro pueblo llega
del sudor y del polvo, del trabajo vendido
con el alma cerrada, cuando
llega y encuentra el día que se acaba temblando
en la lumbre cocida y alimenticia, llega
y cae, la pobre gente oscura,
derribada en las sillas; y encuentra la sonrisa
todavía, la hermosa, prodigiosa sonrisa
—si hay algo prodigioso— del viviente que tiene
aún no lo necesario;

* De *España, pasión de vida,* Barcelona, 1954.

entonces, duramente,
algo en mí se incorpora, y siento, sin remedio,
un deber de alegría.

No hay fatiga. Nosotros
excedemos el tiempo. La estatua congelada
detenida en las calles, nosotros estrechamos
su mano y la fundimos.
Ellos, ellos,
quienes casi no viven, y esperan, me lo dicen,
y yo puedo escucharlo.

Nunca sueña quien ama, nunca
está solo. La pujanza es idéntica.
De la rosa ofrecida
al amor, a la piedra
fijada con amor, a las balas
hundidas y enseñadas
por amor, todo avanza
y edifica; ¡Despierta!

Y enemigo, expulsado de la tristeza, siento
cómo la aurora iza su bandera rociada.

EUGENIO DE NORA

BIRMANIA...*

Birmania,
he visto
tus danzas quebradizas,
discordantes, asidas
al loco hilo
de los dedos,
ángulos
cimbrándose,
espalda
hacia
su gran circunferencia,
oí
el
fiel titilar
de mínimas campanillas, y ya
en el borde
de la falda gangosa,
los gongorinos
pies
desasomando, asomando,
y
la cambiante rodilla,
agobiada en brocados,
henchía, combaba
el aire donde el cuerpo
apoya
cristalmente su contorsión final.

BLAS DE OTERO

* Inédito.

CÉSAR VALLEJO*

¿De dónde, por qué camino había venido,
soplo de ceniza caliente,
indio manso hecho de raíces eternas,
desafiando su soledad, hambriento de alma,
insomne de alma hacia la inocencia imposible,
terrible y virgen como una cruz en la penumbra;
y había llegado hasta nosotros para gemir, había venido
para gemir, aunque callaba tercamente en su corazón ilusorio,
agua trémula de humildad
y labios que han besado mucho de niño?

Callaban, llenas de miedo, sus palabras,
lo mismo que al abrir una puerta golpeando en la noche;
transparente, secretamente vivo en la tierra,
transido en las mejillas de palidez y de tempestad en los huesos;
y el eco cauteloso de sus plantas desnudas
era como la hierba cuando se corta
y su frente de humo gris,
y sus mandíbulas dulcemente apretadas.

Indio bravo en rescoldo y golondrinas culminantes de tristeza,
había venido, había venido caminando,
había venido de ciudades hundidas y era su corazón como un
friso de polvo,
y eran blancas sus manos todavía,
como llenas de muerte y espuma de mar;
y sus dientes ilesos como la nieve,
y sus ojos en sombra, quemados y lejos,
y el triste brillo diminuto de su mirada infantil.

* De *Escrito a cada instante*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1949.

Y estaba siempre solo, aunque nosotros le quisiéramos,
ígneo, cetrino, doloroso como un aroma,
y estaba todavía como una madre en el rincón donde envejecen
las lágrimas,
escuchando el ebrio galope de su raza y el balar de las ovejas
recién paridas,
y el sonido de cuanto durmiendo vive
en el sitio de la libertad y el misterio.
¡Ay!, había venido sonriendo, resonando como un ataúd,
hondamente,
descendiendo de las montañas, acostumbrado al último rocío,
y traía su paisaje nativo como una gota de espuma,
y el mar y las estrellas llegaban continuamente a su abundancia,
y lejos de nosotros, no sé dónde,
en un rincón de luz, íntimamente puro.

Después hizo un viaje hacia otra isla,
andando sobre el agua, empujado por la brisa de su espíritu,
y un día me dijeron que había muerto,
sin saber dónde, muerto,
sin llegar nunca, muerto,
en su humildad para siempre rendida, en su montón de noble
cansancio.

LEOPOLDO PANERO

PINAR AMANECIDO*

Viajero, tú nunca
te olvidarás si pisas estas tierras
del pino.
Cuánta salud, cuánto aire
limpio nos da. ¿No sientes
junto al pinar la cura,
el claro respirar del pulmón nuevo,
el fresco riego de la vida? Eso
es lo que importa. ¡Pino piñonero,
que llegue a la ciudad y sólo vea
la cercanía hermosa
del hombre! ¡Todos juntos,
pared contra pared, todos del brazo
por las calles
esperando las bodas
de corazón!
¡Que vea, vea el corro
de los niños, y oiga
la alegría!
¡Todos cogidos de la mano, todos
cogidos de la vida
en torno
de la humildad del hombre!
Ah, solidaridad. Ah, tú, paloma
madre: mete el buen pico,
mete el buen grano hermoso
hasta el buche a tus crías!
Y ahora, viajero,
al cantar por segunda vez el gallo,
vé al pinar y allí espérame.

* De *Conjuros*, Ed. Cantalapiedra, Torrelavega, 1958.

¡Bajo este coro eterno
de las doncellas de la amanecida,
de los fiesteros mozos del sol cárdeno,
tronco a tronco, hombre a hombre,
pinar, ciudad, cantemos:
que el amor nos ha unido
pino por pino, casa
por casa!
¡Nunca digamos la verdad en esta
sagrada hora del día!
¡Pobre de aquel que mire
y vea claro, vea
entrar a saco en el pinar la inmensa
justicia de la luz, esté en el sitio
que a la ciudad ha puesto la audaz horda
de las estrellas, la implacable hueste
del espacio!
¡Pobre de aquel que vea
que lo que une es la defensa, el miedo!
mirar la faz de la pureza, alzarle
¡Un paso al frente el que ose
la infantil falda casta
a la alegría!
Ah, sutil añagaza, ruin chanchullo,
bien adobado cebo
de la apariencia.
¿Dónde el amor, dónde el valor, ah, dónde
la compañía? ¡Viajero,
sigue cantando la amistad dichosa
en el pinar amaneciente! ¡Nunca
creas esto que he dicho;
canta y canta! ¡Tú, nunca
digas por estas tierras
que hay poco amor y mucho miedo siempre!

CLAUDIO RODRÍGUEZ

LA VÍSPERA*

El hombre despojóse de sí mismo,
también del cinturón, del brazo izquierdo,
de su propia estatura.

Resbaló la mujer sus largas medias,
largas como los ríos o el cansancio.

Nublóse el sueño de deseo.
Vino
ciego el amor
batiendo un cuerpo anónimo.
De nadie
eran la hora ni el lugar
ni el tiempo ni los besos.

Sólo el deseo de entregarse daba
sentido al acto del amor,
pero nunca respuesta.

El humo gris.
El abandono.
El alba
como una inmensa retirada.
Restos
de vida oscura en un rincón caídos.
Y lo demás vulgar, ocioso.
El hombre
púsose en orden natural, alzóse
y tosió humanamente.
Aquella hora
de soledad. Vestirse de la víspera.
Sentir duros los límites.
Y al cabo
no saber, no poder reconocerse.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

* Inédito.

UTOPÍA Y COMUNIDAD EN EL PENSAMIENTO DE BUBER

La visión de la historia de Martín Buber se abre en dos direcciones estrechamente vinculadas entre sí: la utopía y la escatología. Tanto una como otra expresan tendencias del espíritu humano hacia el imperio de lo "justo" en su plenitud y perfección. Ambas están delatando una prospección, una apertura futurista y profética del alma humana. Buber considera que la utopía, tal como el hombre vino esbozándola desde Platón hasta los proyectos socialistas del siglo pasado, está animada por el deseo de una justicia perfecta a realizarse en el ámbito, no del individuo, sino de la comunidad humana. En el "deseo utópico", sostiene Buber, puede entreverse la presencia de "algo sobrepersonal que se comunica con el alma, pero que no está condicionado por ella" (*Caminos de Utopía*).

La dirección que lleva a la escatología consiste, fundamentalmente, en la convicción religiosa de que "lo justo" se realizará en un *tiempo perfecto*. La utopía se asienta, en cambio, en la esperanza de un *espacio perfecto*. Ambas nos remiten al cumplimiento de una perfección última. La escatología aparece referida a la creación, no así la utopía que se circunscribe a lo social. La primera confía en una redención que se brinda como un movimiento desde lo alto: es un designio exterior al hombre mismo y cuyo punto de partida es la divinidad. La utopía señala, en cambio, que todo está sometido a la voluntad humana y "hasta puede calificársela de imagen de la sociedad esbozada como si no hubiese otros factores que esa voluntad". Pero tanto una actitud, como la otra, no pueden darse sin la intervención de la voluntad humana. En ambas, asimismo, se intenta indicar al hombre la presencia de lo absoluto, quieren despertar aquellas fuerzas capaces de llevar a lo divino partiendo de las circunstancias inmediatas. Es un error, señala Buber, pensar que estas dos imágenes espirituales nada tienen que ver con nuestra temporalidad problemática, con la urgencia de nuestra más viva entraña histórica. No son formas de evasión: "La escatología, si es profética, y la utopía, si es filosófica, tienen carácter realista".

Buber nos dice, significativamente, que la escatología es realista sólo si es *profética*. Desvaloriza las otras formas que no se ajustan a esta condi-

ción: éste es el caso de la escatología *apocalíptica* que se originó en el Irán antiguo. Según ella, la redención se dará inexorablemente y los plazos de su consumación ya están fijados. La voluntad humana y la libertad nada cuentan en este proceso. Hay un designio eterno que constriñe al hombre. Se le "revelarán", en algunos casos, ciertas secuencias de este proceso fatal, pero de ningún modo él podrá condicionarlo. El hombre es una criatura sometida a total determinación.

La escatología profética, en cambio, confía en una redención final concebida como el fruto de "la fuerza de resolución de todo hombre", afirma Buber. Es una redención que el hombre *prepara* con su razón, su voluntad y todas las fuerzas de su ser. Trátase de un hecho que no se producirá fatalmente, sino que el hombre contribuirá a crear. En el advenimiento del Reino, la intervención de la libertad humana es decisiva. Según Buber, esta noción escatológica se originó en el Antiguo Israel y representa una auténtica comprensión del juego que se establece entre la historia y la divinidad. La actitud profética tiene en cuenta la necesidad de poner en movimiento las fuerzas que en el corazón del hombre tienden hacia un encuentro con lo absoluto. El hombre no es un ente pasivo, un instrumento que Dios podrá utilizar según su arbitrio. Para el cumplimiento del designio providencial, Dios *deberá contar con el hombre*, entablar con él una relación *dialógica*. Este diálogo entre el hombre y el Tú eterno va preparando, a lo largo de la historia, el acontecimiento de la Redención final.

Pero este hecho escatológico anunciado en la prédica y la acción proféticas, no tendrá lugar más allá de la historia. Consistirá en una transformación de todas las estructuras históricas conocidas. Será un hecho divino que "redimirá al mundo humano, es decir, que dará sentido a lo absurdo y lo transformará de discordante en armónico". El acontecimiento final hará desaparecer la discordia humana y restablecerá la armonía. Obsérvese que Buber no lo concibe bajo la forma de grandiosas "transformaciones cósmicas" como pensara Berdiaeff, ni de un hecho que, como vislumbrara Löwith, nada tiene que ver con la "historia profana". Para Buber, la redención escatológica consiste en la instauración de un mundo humano reconciliado por el esfuerzo del hombre y la intervención divina.

Buber advierte que las dos nociones escatológicas expuestas —la apocalíptica y la profética— fueron gradualmente perdiendo su primitiva inspiración religiosa. Reconoce que las diversas teorías del socialismo ensayadas en el siglo pasado fueron formas secularizadas de este primigenio impulso mesiánico. En la fisonomía del socialismo "científico" de Marx, por ejemplo, encuentra rasgos pertenecientes a la escatología apocalíptica: en el

materialismo dialéctico campea una necesidad histórica inexorable que se cumple a pesar del designio individual de los hombres. La historia se desenvuelve conforme a las mismas determinaciones, el mismo destino que caracterizara al Apocalipsis iranio. En cambio, en las diversas formas del socialismo "utópico", Buber advierte el mismo impulso que animó la escatología profética. Aquí la utopía no es el bosquejo fantástico de una sociedad perfecta, sino el proyecto voluntario y honesto de un orden comunitario a alcanzar por las vías de la razón y la experiencia. En los proyectos sociales, que Marx calificó despectivamente de "utópicos" al considerar que sus cultores no tenían una visión científica del proceso "necesario" que cumplía el mecanismo social, nos encontramos con "un socialismo que apela a la razón, a la justicia y a la voluntad del hombre", afirma Buber. En este ideal reencontramos la misma valoración de la libertad humana que el filósofo atribuyó a la escatología profética. Es cierto que el socialismo "utópico" no nos habla de escatología. Pero en el utopismo social actúa el mismo anhelo de perfección que mueve la voluntad escatológica.

En la utopía se busca una perfección social, una plenitud que no puede dejar de ser comunitaria. El cumplimiento utópico-escatológico, para Buber, no puede darse sino en la forma de la comunidad fraternal y humana. Desde Platón hasta nuestros días, el deseo de encontrar un orden justiciero viene imantando la imaginación del hombre. Sólo a mediados del siglo pasado, con las utopías socialistas, comienzan a echarse las bases de un eventual acceso a este orden. Por lo menos, se inicia un enlace conciente de "doctrina y acción, de proyecto y experimento". Y este movimiento histórico culmina en la formulación y planeación de un conjunto de tentativas que llevan a la realización del ideal comunitario.

Para Buber este esfuerzo es el que define el sentido de toda la historia humana. La utopía comunitaria constituye, en el orden de lo histórico, su "esperanza primordial". "La esperanza primordial —escribe— de toda la historia se endereza a una auténtica comunidad del género humano". Lo importante es que Buber sostiene con ello que el ideal comunitario posee un fundamento sobrehistórico. Lo "social", lo comunitario, la relación de persona a persona, tienen dignidad ontológica. Lo divino se transparenta y revela en la *comunidad* y no en el *individuo* aislado. Buber se complace en señalar que a aquellos primitivos cristianos que huyeron al desierto buscando extremar la soledad con Dios, no tardó en hacérseles patente la idea de que "Dios no quería que el hombre estuviera a solas con él". Para acallar esta insuficiencia se forjó la orden monástica fraternal. Incluso no faltó el santo que plasmó la idea de una comunidad entre todas las criaturas de la creación.

El utopismo socialista de Buber se liga estrechamente a su visión escatológica de la historia humana. Como puede observarse, acusa un nítido rasgo milenarista; por supuesto, se trata de un milenarismo curado de toda determinación inexorable. El fin y la consumación no pueden dejar de consistir en el establecimiento de una auténtica "comunidad del género humano". Ésta es "la esperanza primordial de toda la historia". Es cierto que Buber acentuó el aspecto "social" del acontecimiento escatológico final mucho más que Berdiaeff, por ejemplo. El profetismo dialógico del gran filósofo judío extrema y completa el fraternalismo del pensador cristiano ortodoxo. En ambos, la escatología acentúa un mismo carácter comunitario y milenarista. Pero difieren sensiblemente en el hecho de que para el filósofo ruso la transformación social es sólo un momento en el seno de una grandiosa transfiguración cósmica que vislumbra un "nuevo cielo y una nueva tierra". Buber destaca con más nitidez y precisión el componente comunitario. Su escatología lo impulsa naturalmente al examen de las utopías socialistas, las diversas posibilidades de los sistemas proyectados y ensayados en el siglo pasado y en el nuestro, las formas deterministas de la experiencia marxista soviética, la observación cuidadosa del intento cooperativista de los "kwutza" en Israel y muchas experiencias más. En toda esta preocupación no priva tanto un estímulo sociológico cuanto escatológico (sin que esto implique desconocer su gran perspicacia como observador de los fenómenos sociales). Buber examina un conjunto de problemas relacionados con formas cooperativistas, comunales y sus respectivos esquemas de organización, porque en él actúa nítidamente aquella "esperanza primordial" de una comunidad del género humano. Esta esperanza religiosa llevó a Buber al socialismo.

Buber representa el caso de una escatología que, sin haberse secularizado, afirma un sentido inmanente a la historia. El proceso histórico posee un objetivo que coincide con el de la redención. Esta última se cumple *en* la historia y su sentido es divino. Karl Löwith habló de la distinción entre mundo profano y Reino de Dios, sostuvo que ningún propósito salvador puede advertirse en la historia profana. La *Weltgeschichte* (historia universal) nada tiene que ver con el *Heilsgeschehen* (hecho redentor). Esta separación neta fue atenuada por Berdiaeff, para quien la procesualidad histórica prepara libremente la redención final. En Buber, esta redención también acontecerá en el ámbito humano y es la historia misma el campo donde el hombre va forjando el acceso a "lo justo" perfecto. Aquí ha desaparecido ya aquella separación de que que hablara Löwith: el mundo histórico puede llegar a constituirse en el Reino de Dios.

Es preciso agregar que la escatología de Buber anula todo residuo indi-

vidualista. El Reino de Dios no despuntará místicamente en la individualidad solitaria. Buber no puede dejar de entreverlo como la redención, en común, de todos los hombres. Dicho de otro modo, consistirá en la actualización del *espíritu de comunidad* en cada hombre singular. Este mismo rasgo de su meditación religiosa reaparece en su interpretación filosófica del hombre. En efecto, Buber ha reflexionado sobre el "encuentro" y el "diálogo" que se establecen entre los hombres. Reconoció que el hecho que define espiritualmente al ser humano se manifiesta, no en el hombre aislado, sino en un ámbito de vida en común, de vida comunicativa: "El hecho fundamental es el hombre con el hombre" (*¿Qué es el hombre?*).

Desde esta perspectiva, el yo singular sólo puede ser entendido en el mundo de la "relación", esto es, en el seno de la estructura fundamental: *yo-tú*. El yo adquiere realidad en la medida en que está dirigido a un tú y es esta mínima base comunitaria la que da sentido a toda singularidad. En el fugaz instante del "encuentro", del "diálogo", de la relación yo-tú, actualizamos un fundamento absoluto. La estructura *yo-tú* constituye, para Buber, una "palabra fundante" (*Grundwort*) que hace posible la presencia de la "relación". Esta última pertenece al orden de lo divino originario: "En el comienzo es la relación". Su reconocimiento y aceptación dan al hombre no sólo la verdadera visión de su singularidad sino también de su eternidad. Vivida auténticamente, la relación no puede dejar de ser la experiencia misma de lo eterno. "La finalidad de la relación —escribe Buber— es su propia esencia, esto es, el contacto con el tú. Pues en el contacto con el tú sentimos el hálito de ese Tú que es la vida eterna" (*Die Schriften über das dialogische Prinzip*).

Obsérvese hasta qué punto el componente comunitario es decisivo en el pensamiento de Buber. Se manifiesta en la forma de una escatología profética que visualiza, en el futuro, la redención como armonía y "comunidad del género humano". Y se manifiesta también en la forma antropológico-metafísica de la "relación" entre hombre y hombre. Esta ambivalencia es importante y posee una significación de consecuencias insospechadas. Pienso que así como la utopía de una venidera "comunidad del género humano" responde a la exigencia profética de una escatología futurista, podría decirse que el instante del "encuentro" yo-tú responde a la exigencia de una escatología del presente. Si la utopía representa la esperanza de la redención futura, considero que el mundo del "encuentro" y de la "relación" podría representar la certeza de la salvación en el presente. Por supuesto, esta vivencia actual del "hálito" de la "vida eterna" no es un modo de participación mística en el Reino de Dios. Pero sí es la instauración de una realidad instantánea cuyo componente es el mismo que el de la redención final.

¿Puede ser entendida esta relación yo-tú, que tiene el poder de irrumpir en cualquier instante, como una *promesa* de la redención final? Este mínimo Reino que se instaura entre dos seres en la medida en que participan de la dignidad del Tú eterno, ¿es la *preparación* de la comunidad final del género humano?

Si la respuesta es afirmativa, en Buber encontramos entonces la misma dialéctica entre *presente* redentor y *futuro* de salvación que también podemos reconocer en Cullman, protestante, y en el cristiano ortodoxo Berdiaeff. Estos dos autores admitieron el nexo existente entre el "ahora eterno" de la Encarnación y el "eschaton" del fin de los tiempos. Cullman empleó la imagen de una Guerra en la que la batalla decisiva (la venida de Cristo) ya se había ganado, aun cuando todavía la Guerra no hubiese concluido (el fin de los tiempos). En Cullman el presente nos remite a la inminencia de un futuro próximo (*Christ et le Temps*). Berdiaeff, por otra parte, aceptó la dialéctica entre el presente y el futuro cuando se le hizo patente la eventual contradicción entre los evangelios sinópticos y el de San Juan. Entonces llegó a concluir que la contradicción se desvanecía totalmente con la aceptación de la entrañable correspondencia entre *presente eterno* y *futuro escatológico*, es decir, entre mística y profetismo. También Buber aceptaría, en lo esencial, esta dialéctica escatológica. Podrá no consistir en una interacción entre mística y profetismo (Berdiaeff), o entre Encarnación y Segunda Venida (Cullman, Löwith), pero sí entre un "encuentro" actual y una futura "comunidad del género humano".

VÍCTOR MASSUH.

EL PEZ

"Polaco, ¿no quieres un pez?" Ahora, todos se burlan de mí; pero lo cierto es que a cualquiera hubiera podido pasarle lo mismo. A cualquiera, caramba. Las cosas ocurren porque sí. Cuando menos se piensa. Y nunca se sabe.

"¿Quieres un pescado, polaco?" Que se vayan a la mierda. Yo no les contesto; o, si les contesto, es para mandarlos a la eme, como dice la Gorducha, mi cuñada, cuando quiere echárselas de fina. ¡A la gran eme! Envidia podrida es lo que muchos de ellos me tienen, porque la cosa salió en los periódicos con mi nombre y mi apellido, que ellos nunca aciertan a pronunciar. "Polaco, ¿no quieres un pez? ¿No quieres una ballenita, polaco?"

También los policías se rieron mucho cuando les expliqué cómo *aquello* había llegado a mi casa. Pero hay que reconocer que a cualquiera hubiera podido pasarle lo mismo que me pasó a mí: es cuestión de suerte. Sólo que fue a mí a quien vino a pasarle, cómo no.

Era domingo, y estaba yo solo en casa. La Gorda, mi mujer, se había ido con los niños, gracias a Dios; y también su hermanita, la Gorducha, había salido por su lado, con esa especie de novio que tiene, o lo que sea, que la lleva al cine, o a donde sea, todos los fines de semana. De modo que me había quedado yo solo. "Tú, claro, te quedarás a ver los partidos por la televisión; tus dichosos partidos", me había dicho la Gorda.

La verdad es que a mí los domingos no me gusta ir a ninguna parte. Al principio de casados, hace años, la Gorda todavía conseguía arrastrarme una vez que otra acá o allá; ahora, ya ha desistido de llevarme a remolque. Si sabe que no me divierte . . . Lo que me gusta, sí, es los sábados reunirme con los amigos a tomar cerveza y a reírse de cuatro tonterías. Eso, los sábados. Desde luego que el fin de semana lo ha hecho Dios para consagrarlo a los placeres de la familia; pero es mucha familia todo un fin de semana; así que, los sábados, no está mal reunirse con los otros muchachos para pasar la tarde en un rincón de la cervecería. Uno bebe cerveza, y pasa la tarde. Son siempre los mismos tipos; y la Gorda no puede entender que, estando juntos en el trabajo toda la semana, volvamos a reunirnos el sábado para mirarnos otra vez las caras. Pero ya es una diferencia estar

sentados, con la camisa bien limpia, delante de nuestras buenas cervezas, charlando en nuestro rincón. Esto descansa. Entre las payasadas de unos y otros, la tarde se pasa sin sentir. Y al día siguiente, domingo, se levanta uno a media mañana; y entre que se afeita bien, y se baña, y se viste, ya ha llegado la hora del almuerzo. Los domingos, la Gorda prepara sus famosos *ravioli* o *spaghetti*, y las costillas de cerdo. "Tú, claro, no pensarás venir a casa de mis viejos", me pregunta todavía algunas veces la Gorda. Ya casi ni me lo pregunta. Tampoco lo siente, que yo no vaya. Me aburro, y ella lo sabe. ¿Qué tengo que ir yo con ella y los niños a casa de sus viejos? ¡No me trato con mis propios parientes, y voy a visitar a los suegros! De modo que la Gorda ya rara vez me pregunta. "Tú te quedarás a ver los partidos", me dice, encantada en el fondo de que la deje irse a chamullar durante toda la santa tarde ese maldito dialecto.

Y yo me quedo aquí, tan ancho, en casa, pues la Gorducha de mi cuñada, apenas ha llenado el buche, le falta tiempo para salir rajando en busca del pasmarote que tiene por novio. Esa Gorducha es algo fantástico. Quien la vea por la calle, tan oronda, pomposa y repolluda, ni se imaginará el chiquero que es ese cuarto suyo. Con las prisas, todo se lo deja por los suelos, en las sillas, sobre la cama deshecha. Lo que le espera al tontaina que va a casarse con ella (si es que al final se casa), sólo yo lo sé. Yo, y el Sagrado Corazón que, desde lo alto de la repisa, preside ese bendito desorden . . .

Pues ahí estaba yo, como digo, solo en la casa, y no de muy buen humor, por cierto. Hacía un calor tremendo, mucha humedad; el partido, contra todo lo que se esperaba, había resultado una porquería; y para colmo, el resumen de noticias: los rusos han convertido a Cuba en una Polonia del Nuevo Mundo, a un salto de nuestras costas, y este Kennedy sale todavía a decirnos que eso no es nada . . . Bueno, a la gran eme.

Cerré la televisión, y me senté junto a la ventana, en camiseta, para inspeccionar la calle fumándome un cigarrillo. La calle estaba desierta; ni un alma. ¿Quién iba a andar por la calle a tales horas y con semejante calor? ¡Nadie! De vez en cuando, alzaba yo con disimulo la vista hacia la ventana de doña Rufa, la del *beauty parlor*; me hubiera gustado verla aparecer. La Gorda y la Gorducha son medio amigas con ella: se embellecen en su salón. Y el domingo pasado, la doña Rufa se dejó caer por aquí, como otras veces, cuando yo estaba solo. Lo hace a veces; y como ya sabía yo a lo que viene, ¿para qué meterse en dibujos y firuletes?: la llevé para adentro, y ¡zas! Ella no dijo nada; pero resulta que la muy puerca estaba ese día con la sangre y yo, cuando me vi hecho una lástima, sin poder contenerme le di una bofetada y la mandé de un empujón a su *beauty parlor*. Eso fue el domingo anterior. Y ahora, un poco arrepentido de mi brusquedad, estaba

yo espiando su ventana a ver si se dignaba mostrarse. Pero no daba señales. No se veía a nadie. Peor para ella.

¡Vaya día bochornoso! Nadie en las ventanas. Nadie en las puertas, nadie en la calle. Saqué una silla y me senté en el portal de casa. Otro cigarrillo. De pronto, veo aparecer por la esquina un automóvil de esos descubiertos, una especie de bañadera, un Lincoln viejo pintado de blanco, largo como una lancha, y tripulado por cinco mozalbetes, todos en camiseta. Lo observé con curiosidad. Avanzaba lentamente por la calle desierta, y yo no le quitaba los ojos de encima; avanzaba lentamente, y cuando llegó donde yo estaba me miran los muchachos, y se detienen.

"—¿Quiere usted un pez?", va y me pregunta uno de ellos.

"—¿Qué?"

"—Que si quiere un pescado; le digo, don, que si quiere un pescado."

"—¿Un pescado? ¿Qué pescado?"

"—¡Un pescado! ¿Lo quiere, o no lo quiere?"

"—Bueno", dije yo. ¿Qué iba a decir? Dije que bueno. Le ofrecen a uno un pescado . . .

Entonces ellos se miran, muy serios, y entre todos alzan del fondo del auto un pez enorme, una especie de tiburón de metro y medio, y lo echan a mis pies. En seguida se van, saludándome con la mano.

Amigo, todo fue cosa de un instante. Yo me quedé como el que ve visiones.

Revolví la mirada alrededor: no había nadie en la calle. El automóvil blanco había desaparecido, y ya ni se lo oía; pero ahí, en el suelo, junto a la acera, había quedado el enorme animal muerto para demostrarme que no había soñado, que no había sido una alucinación, un espejismo de la tarde caliginosa.

No se veía a nadie; y yo, antes de que nadie pudiera verme, agarré de la cola al enorme pescado y lo arrastré —con cuánto esfuerzo, con qué sudores, sólo yo lo sé— a través del pasillo hacia el interior de la casa.

¿Para qué lo hice? Eso fue lo que luego me preguntó la Gorda cuando, de vuelta a casa tras horas después, entró como una tromba y comenzó a resoplar, a gritar, a alborotar, a lamentarse, a decir que qué hedor y qué peste, y a increparme por el disparate.

Que era un disparate, ya lo sabía yo muy bien. Lo supe desde el momento mismo en que salí de la ducha, tras el penoso acarreo. Me había puesto empapado en sudor y con las manos oliendo a pescado: tuve que enjabonarme de pies a cabeza; y mientras lo hacía estaba pensando que también el domingo anterior había necesitado darme una ducha extra por culpa de doña Rufa con su cochinada. Ahora, al secarme con la toalla, me acudie-

ron de golpe, dolorosamente, las dudas: "Para qué puede servir un pescado semejante", y "Qué voy a hacer yo con eso", y "Qué va a decir la Gorda cuando lo vea". Hasta ese momento no se me había ocurrido —no había tenido tiempo para pensar en nada—; pero, si tuve desde el principio algunos barruntos, a partir de ese momento estaba seguro: había sido un disparate aceptar el pescado y meterlo en casa.

Lo que me gritó la Gorda fueron cosas que no voy a repetir. Me llenó de improperios; y su indignación me abrumaba más y más porque, de veras, no sabía qué replicarle ni qué explicación podría satisfacerla. Cuantas disculpas se me venían a las mientes, mejor era callárselas, para no parecer aún más tonto. Le contesté con malos modos que no escandalizara, que yo era el dueño de mi casa para hacer lo que me diese la real gana. Pero ni ella se callaba, ni dejaban de fastidiarme los niños con sus preguntas excitadas. Y cuando ya el cansancio parecía calmar los nervios de unos y otros, irrumpe la Gorducha desgraciada, y se reproduce toda la batahola: "¿Qué es esto?; pero ¿qué es esto?; pero ¿quién ha traído esto aquí? ¡Jesús, qué peste!" Y todo ello, con la boquita muy redonda, con los ojuelos muy redondos, y apretándose entre dos dedos las naricillas. La hubiera matado a la desgraciada de la Gorducha: por si no tuviera uno bastante con la mujer, también la cuñada, que no tiene ningún derecho.

En fin, la cuestión era cómo desembarazarse del monstruo: todo lo demás, ganas de hablar. Por supuesto que a la Gorda, para más reventarme, lo primero que se le ocurre es que yo, igualito que lo había entrado a la casa, volviera a sacarlo y lo dejara en la calle; "y lejos de aquí, donde no huela". Gran idea: precisamente ahora que la calle estaba llena de gente, cuando todos los vecinos estaban regresando y los muchachos jugaban en la esquina, ahora precisamente iba a sacarlo yo, para que, encima de todo, la broma me costara un multazo. Este argumento, que proferí con triunfal vehemencia, hizo mella, cómo no, en el ánimo de la Gorda. Que yo dé el espectáculo delante del vecindario, bien está; pero el dinero es cosa santa.

"Entonces habrá que esperar a que sea bien de noche; y mientras tanto, ¿quién respira ni vive aquí? ¿Quién va a cenar, con semejante olor en la casa?" Éstas, como se comprenderá, eran apreciaciones de la Gorducha. La Gorducha sólo piensa en llenar el bandullo para luego embromar al lucero del alba con sus hipos y sus gases. Pero en este caso me abstuve de decirle lo que pensaba; antes bien, corroboré: "Además, la gente, con el calor que hace, se va a estar esta noche en la calle, ventanas y balcones, hasta quién sabe qué hora. Y te creerás tú, Gorda, que no sabe ya todo el mundo lo que tenemos en casa, con la gritería que has armado . . ." "Querrás decir, con el perfume que por todas partes sale." "Como quieras —transigí—. El caso es

que si mañana amanece ese monstruo —y le eché al tiburón una mirada de odio— ahí en la calle, nadie nos libra de los inspectores de sanidad, y a lo mejor hasta mandan detenerme para aclarar el asunto, y pierdo de ir al trabajo . . .

Por último, después de darle muchas vueltas y de mucho discutir, resolvimos que lo mejor era llamar a la policía y, con toda franqueza, decirle lo que había ocurrido, para que ellos dispongan lo que proceda.

Así se hizo, en efecto. La Gorducha fue quien telefoneó a la comisaría del barrio. Y cuando llegaron dos agentes, ya había un enjambre de chiquillos a la puerta de nuestra casa, escuchando con avidez las explicaciones que mis hijos les suministraban.

Yo, por mi parte, tuve que explicarle a los agentes de qué se trataba y cómo había sucedido. Cuando se lo conté, empezaron a reírse. "Usted creería que iban a regalarle un besugo, o un salmonete." Luego me pidieron detalles del automóvil y de sus ocupantes, "para el prontuario". Se los di; les dije que aquella banda bien podrían ser 'latinos'. La verdad es que esta idea me vino de repente, no sé por qué; antes no había pensado que pudieran ser latinos . . . "¿Puertorriqueños?", me preguntó el agente. "O quizás cubanos." "¿Por qué cree?" "No sé. Me pareció." "¿Por la manera de hablar?" "¡Qué sé yo! A lo mejor, no eran cubanos; latinos, sí que me parecían, aunque tampoco estoy muy seguro." "Pues si eran cubanos, le han obsequiado a usted con un pez más grande que su isla", dijo uno de los agentes para hacerse el gracioso. Y el otro: "Cubanos o no, amigo, le han hecho a usted un presente griego. ¿Quién va a pagar los gastos para llevarse de aquí esto? Pues usted mismo. Nadie más que usted mismo va a tenerlos que pagar. Es peligroso, ¿ve?, eso de aceptar regalitos."

Al otro día la historia salió publicada en el *New York Times*. Todos lo leyeron. Y muchos días después, todavía siguen preguntando en el taller algunos cuando se acuerdan: "¿No quieres un pez, polaco? ¿No te gustaría que te enviara a casa una ballenita?" Yo, ni les contesto.

FRANCISCO AYALA

ACCESO AL ESPACIO

El subsuelo secreto, en el que todo arte debe hundir sus raíces para no languidecer, es el espacio. Parecería, a primera vista, que ya no queda nada por descubrir, y ni siquiera nada por escribir sobre él; ya que hace tiempo que la pintura y sus comentadores se han esforzado en ello. ¿Acaso la historia de la pintura no ha sido, de Giotto a Monet, una conquista progresiva del espacio? Es cierto que el arte moderno ha disipado este espacio imaginario reemplazándolo por el espacio real: la extensión material del cuadro. Pero, así como la extensión imaginaria no es totalmente ficticia, tampoco la verdad se reduce a la extensión material. El espacio no es la suma de estas extensiones —que tienden a contradecirse— sino un tercer término en el cual se reconcilian. Es ese *tertium imperium* que tenemos que descubrir, un poco a tientas, paso a paso.

Precisamente, otros pasos nos dan su imagen simbólica: son los de aquellos dos hombres que discurren mientras caminan, en el fresco de Masolino sobre el muro de la capilla Brancacci. Porque lo necesario en un acontecimiento es que *tenga lugar,* sus pasos llaman al espacio y lo suscitan. Y esos pasos son en sí mismos la respuesta, la prolongación visible de la voluntad invisible de diálogo. Un camino sin interrupción lleva, del reducto subjetivo de los sentimientos y de las ideas, al ámbito de la plaza florentina. Llamo espacio a ese mediador, que es lugar y que tiene lugar, entre la interioridad y la exterioridad puras, a ese paso, a la vez activo y locativo, gracias al cual el yo y el mundo se comunican. Por él, en él, se crea una continuidad entre los repliegues más oscuros del alma y los objetos expuestos a la luz del día, que les permite a éstos acceder a la presencia, a aquéllos a la nominación.

El hombre segrega en el fondo de sí mismo un universo ideal, pasional, imaginario. Aun cuando se trata de una visión del mundo, provocada por el mundo, esta visión, este deseo son concebidos en ese lugar sin extensión, interioridad abstracta que es el signo de la condición humana. Pero esta ausencia, que nos identifica, nos separa dolorosamente del mundo. No hay nada de común entre la existencia física de una persona y el sentimiento

que nos ha inspirado: sin embargo, si éste no se abre un camino hacia ella, se convertirá en tormento, en pesada obsesión. La subjetividad de nuestra conciencia es lo característico de nuestro ser, pero sólo será una sombra inquieta y débil, entregada a reiteraciones y desvaríos si no nace al mundo objetivo. Ausencia sin lugar, aspira a ser, a ejemplo de las cosas, presencia en la extensión. Deseo peligroso, puesto que la extensión material, por su peso, su espesor opaco, amenaza su fragilidad. Expuesto a la luz, ¿no morirá su sueño, como el pez arrojado en la arena? Necesitaría, para sobrevivir al cambio de elemento, que sus branquias se transformen en bronquios, que la mutación se le haga posible gracias a un lugar de metamorfosis que sea, al mismo tiempo, el instrumento de esta metamorfosis: como el poliomielítico que habita en el pulmón artificial y es habitado por él.

Ese pulmón, es el espacio. A través de él, la esencia del hombre logra su salvación: accede al mundo fuera del cual permanece prisionera del limbo y en el cual corre riesgo de muerte. Al revelar el espacio, la pintura satisface una de las profundas exigencias de nuestra vida.

Lo revela, y no lo muestra. La imagen, que es la forma tomada por la subjetividad que quiere exteriorizarse, se posa sobre la extensión material. Si es acogida en ella, si entre esos términos extremos y contradictorios se establece un intercambio, es que el artista ha suscitado, de paso, el espacio. Ni totalmente visible, ni totalmente invisible, puesto que precisamente el arte del tránsito es el que conduce insensiblemente de lo invisible a lo visible, de lo humano a lo natural, como la noche se esfuma suavemente ante el día. La pintura nos enseña poco sobre el ser de los hombres y de las cosas, la extensión del mundo apenas si se agranda por ella. Pero sólo ella nos trae la esperanza y el ejemplo de una mediación sin la cual nuestra vida sólo sería un errar meditabundo y solitario sobre la faz de la tierra. Esto lo experimenté hondamente un día que entré, sin saber para qué, al Louvre. Me había detenido ante el *Entierro de Ornans*, cien veces contemplado. Seguía el desarrollo de las líneas casi paralelas y horizontales, observaba también cuán necesario era a la unidad plástica del cuadro el foco rojizo en el que se concentraban, y alrededor del cual gravitaban, diversos elementos que, sin él, se hubieran dispersado. Al mismo tiempo, esta área escarlata respondía a los sombreros de los sacerdotes, por lo tanto era exigida también por la escena descripta. Que dos órdenes tan radicalmente diferentes como los de la vida y la pintura pudiesen coincidir, parecía un milagro, precisamente el más adecuado para vencer una tristeza de la que estaban ausentes las preocupaciones pictóricas, no así la angustia de la soledad. Qué importaba,

después de eso, que los personajes fuesen más o menos interesantes o verosímiles, la realización más o menos hábil o torpe, que Courbet se esforzara por ilustrar tal o cual estética, tal o cual visión del mundo: lo esencial era el espacio que había suscitado y que por sí solo podía provocar esa coyuntura improbable sobre la extensión de la tela. Ideas, visiones, gestos, sentimientos están sumergidos en esa profundidad que el solo acto de volverlas visibles había despertado, como una piedra arrojada en un pozo revela su profundidad. Por eso toda buena pintura, a pesar de su tema o de su manera, se sitúa más allá de lo patético, de lo cómico, de lo sentimental o de lo curioso: es el lugar donde cualquier cosa puede suceder y pasar. El espacio es, a fin de cuentas, el verdadero acontecimiento. Se desarrolla entre estos polos: el fondo del ser humano y la superficie de la tela. Al azar de su progresión, que es la nuestra a través de él, habla alternativamente, o al mismo tiempo, con el lenguaje de las emociones, del espíritu, de los ojos.

A esta imagen confía el alma la misión de hacerla acceder a la extensión. Como el trépano que perfora la tierra en busca de la napa de petróleo, la forma enunciada por el pincel se esfuerza por pasar más allá de la superficie de la tela, para despertar y hacer surgir el espacio oculto. Y si la imagen no es sino el instrumento de este surgimiento, su naturaleza, no obstante, no es indiferente puesto que de su peso depende la sed de exteriorización y, por ende, su fuerza de penetración más allá del plano.

El espacio que surge, con su apremiante abundancia pone en peligro la imagen que lo provocó. Para sobrevivir a su irrupción, la imagen debe modificarse; y al modificarse, cambia nuevamente el curso del espacio, llevado a orientar su ataque en otra dirección. Nace así, entre imagen visible y espacio que la vuelve tal, una dialéctica sin fin, único movimiento verdadero de la obra, y su vida misma. Por incierta que sea, ¡cuánto más preferible es a la suerte de la imagen rechazada por el espacio! Ésta, semilla que yace en tierra hostil, persiste, inerte y tal vez inmortal, en su propia identidad, preservada por su esterilidad de las destrucciones y dolorosas alteraciones que la germinación acarrea. Un asunto repetido cien veces superará la monotonía en la medida en que hunda sus raíces en el espacio inagotable: es el caso de un Matisse. En cambio, la impresión de molestia que se experimenta ante la obra de Picasso, a pesar de su inteligencia, de su imaginación y de su inventiva prodigiosas, proviene de que la elocuencia jadeante de las formas trata vanamente de disimular el silencio del espacio. El pintor multiplica las imágenes con la esperanza de encontrar aquella que le abra el dominio prohibido, como la mujer frígida va de un hombre a otro en busca del placer que se le niega.

El pintor maldito es aquél a quien el espacio se le niega. No retiene la imagen interior, que lo atraviesa sin contaminarse, proyectada sobre la tela como una película sobre la pantalla. ¿Cabe entonces hablar de maldición, desde que, en su acceso a lo visible, la imagen queda menos alterada que aquéllas de las que se apodera el espacio? Pero precisamente esta excesiva fidelidad es lo que la vuelve insostenible. El espacio atempera, enfría, patina la imagen, que arde al salir de las forjas de nuestra subjetividad. Fuera de esta mediación, su fuego cruel la aísla. La interioridad sin salida se vuelve obsesión. Semejante a esos obsesos que rechazamos, no porque su deseo, en su origen, sea de naturaleza diferente, sino porque no ha sido pasado por el filtro de los gestos y de las palabras habituales, así la imagen privada de espacio no es sino soledad agresiva. No tiene otro recurso, para establecer el contacto liberador, que la violación. Se afirma con la negación de los demás. Personaje de la noche, salido de quién sabe dónde, que bruscamente se nos acerca con los ojos y el aliento peligrosamente próximos y del que huimos, porque sabemos que la alternativa para él es el aislamiento o la muerte.

Así pues, el camino del yo a los hombres pasa, también, por el espacio. La alteridad de mi prójimo me comprende y me acoge a condición de que, en mi viaje hacia él, mi propósito haya sufrido un cambio tal que ya no sea del todo mío y empiece a ser un poco suyo. Es importante sin embargo que no sea alterado más allá de cierto límite, pues al no reconocerlo más como mío, ya no experimentaría la necesidad de comunicarlo; ahora bien, su progreso hacia el prójimo es función del impulso que yo le doy. Entre las dos exigencias contrarias de la fidelidad y de la alteración, la conciliación sólo es posible a distancia: intervalo experimentado como separación intolerable y que será precisamente la condición del acercamiento. Instaurar esta distancia, y al mismo tiempo permitirnos franquearla, es lo propio de la civilización. Es inútil que tenga la idea más clara de lo que voy a escribir: la primera frase trazada sobre el papel ya ha sufrido una alteración. Otra voz, que dormía en las palabras, se mezcla a mi propia voz. La confesión es captada por las instituciones sociales, religiosas, políticas, lingüísticas, desplegadas entre yo y el otro, que abren en el individuo una brecha —pero no tan grande que signifique su derrota completa— por donde se introduce en el acto mismo de la proclamación de sí, la conciencia de los otros, la responsabilidad. Esas instituciones transforman el intervalo en intercesor, según un proceso que la pintura muestra al desnudo. La cultura —conciencia del otro, sentido del deber— es espacial. No me sorprendería enterarme de que los criminales no tienen el sentido del espacio y del tiempo [1].

1 En las lenguas románicas, el futuro es el producto de una construcción que combina el infinitivo y el tiempo presente del verbo haber: "cantare habeo", "cantaré", sig-

El niño, que aún no las tiene, y el loco, que las ha perdido, son igualmente irresponsables. No es el talento lo que distingue su arte de los de los adultos, sino la ausencia de tiempo [2]. Al estar fuera del espacio, está fuera del tiempo. Por eso muere en el momento en que se introduce la historia: cesa con la demencia, con la infancia. En este sentido, es singularmente revelador comparar dos artes tan vecinas en apariencia que a menudo se las ha relacionado: arte "primitivo" y arte "de domingo". Es confundir la infancia del arte con el arte de la infancia. El primitivo está en la aurora de los tiempos, el pintor "de domingo" está al margen del tiempo. Un arte primitivo puede parecer rudimentario, pero en su momento se coloca en el corazón mismo de una civilización en curso. Tiene de ella el peso, la densidad, las angustias y contradicciones. Un arte "de domingo" vuelve la espalda a la historia. No crece ni muere: un domingo perpetuo. No hay sombras en su cuadro. Son sólo fiestas, jardines, juegos, playas, héroes de leyenda y países fabulosos. Para el pintor "de domingo" como para el niño —¡a qué precio!— el paraíso no está perdido. Cada una de sus telas es un ex-voto a la edad de oro. Coge las imágenes como otros tantos frutos maravillosos al alcance de su mano. Entre el deseo y su satisfacción, no hay obstáculo. No hace distinción entre el sueño y la realidad: bajo el pincel del Aduanero, los árboles del parque de Montsouris adquieren apariencia de plantas exóticas y los monos posan con la misma rigidez solemne que la familia del señor Juniot en su carricoche.

Si la obsesión reaparece tan a menudo en la obra de los pintores de domingo, es porque la conciencia del mundo exterior, *tal como no lo ven,* no acude a corregir, a atenuar su mundo interior. A veces sin que nos percatemos, esa conciencia nos infunde, por su presencia tan universal como invisible, esa materialización del genio de la historia en incesante metamorfosis que es la cultura. Los pintores de domingo son empleados de oficina, amas de casa, carboneros. Por el contrario, cuando un médico, un

---

nifica pues: "he de cantar". Si se piensa que, por lo menos en parte, el tiempo es espacio recorrido, y que en todo caso las dos nociones están íntimamente ligadas, quizás sea más fácil aceptar que no busco el espacio en donde no le corresponde.

[2] De más está decir que esta observación necesita ser considerablemente matizada (me propongo hacerlo en otras circunstancias) Así, las experiencias realizadas por los psicólogos nos enseñan que el niño, al principio, no establece con el mundo exterior sino relaciones de captación. Por lo tanto, hay en él una experiencia del espacio, pero en sentido único, que no corresponde al espacio mediador que se manifiesta, como he tratado de demostrarlo, en la pintura. Se advierte en el niño una interioridad instintiva, sobre la cual reina la libido, y que es estructurada poco a poco por la experiencia y la conciencia del espacio exterior. Pero precisamente, el arte del niño parece expresar sólo ese instinto amenazado, no esa conciencia naciente.

abogado o un industrial son presa del súbito deseo de pintar, su permeabilidad a la cultura hace de ellos, quiéranlo o no, estudiantes, no inocentes: autores mediocres, ciertamente, pero no pintores de domingo.

Para el pintor de domingo —y para el niño— la creación, como el mundo, a lo sumo suscita dificultades, no problemas. Su mano jamás vacila. De ahí sus asombrosos hallazgos. Pero precisamente, no son sino hallazgos —no descubrimientos—, como se encuentra un trébol de cuatro hojas. Hallazgos que no enseñan nada, ni al artista ni a los otros. No hay progreso en él: capaz de lo mejor, también está indefenso contra lo peor. La lucidez, en efecto, es el precio de la responsabilidad hacia el mundo problemático, responsabilidad que no puede asumir. Ese peso, en pintura, se llama espacio, que puede desarrollar o ahogar las formas concebidas por el artista. El pintor de domingo se niega a afrontarlo. Su obra es una proyección de su universo interior sobre la pantalla de su tela, no una prospección del espacio. Eso lo vuelve infalible e inoperante: Dios, pero para nadie. Fuera de su estrecho jardín, no puede actuar ni reaccionar. Para sobrevivir a las vicisitudes de la historia, hay que afrontarlas: él, que ignora la historia, pronto cae presa de ella. Víctima inconsciente: semejante a un ropavejero, colecciona, sin comprenderlas, modas perimidas. Si nos interesamos en el arte de domingo, ¿no se debe acaso, en parte, a que encontramos en él, como en una feria de trastos viejos, las imágenes figurativas liquidadas por el arte de hoy? Pasatiempo de día de fiesta: esto expresa a las claras el placer y los límites del arte de domingo: los asuntos serios se tratan durante la semana.

Si la pintura da acceso al espacio, inversamente, ninguna imagen excluida de él pertenece a la pintura. Lo mismo que los niños, los pintores de domingo no pertenecen al dominio del arte. Pero, ¿el Aduanero Rousseau? Si lo incluimos en la historia de la pintura moderna, es a causa de una coyuntura tal vez única: en los años 1880-1910, que cubren el período creador del Aduanero, arte de domingo y arte culto, siguiendo vías muy diferentes, se encontraron muy cerca el uno del otro. Fue, en los dos sentidos de la palabra, una coincidencia. No un intercambio, sino un encuentro. El de Rousseau con Seurat, Redon, Pissarro, los Fauves, los Cubistas por fin, no es un encuentro fortuito. El arte moderno, que se esforzaba por romper con el pasado, se conmovía ante esa obra que lo ignoraba. Al llegar a un cierto punto de perfección, ocurre que la ciencia médica descubre los méritos de los remedios caseros. Una generación que, saturada de conocimientos y experimentos, procuraba reconquistar la inocencia de la mirada, estaba lista para asombrarse ante este hombre que nunca la había perdido.

Como el hijo de familia y el obrero a quienes las circunstancias llevan

a hacer fuego desde la misma barricada, Picasso, heredero de un patrimonio que quería dilapidar y Rousseau, el autodidacta, fueron arrojados el uno hacia el otro. Se podría jurar que Gauguin pensaba en Rousseau al escribir: "*En usted, todo trasunta la tranquilidad y la paz del alma. Evite, pues, la pose en movimiento. Cada uno de sus personajes debe estar en estado estático*". Esta inmovilidad hierática, también buscada por Seurat, en Rousseau provenía de su incapacidad de representar el movimiento: el mono de la *Grande Jatte* (*El Gran Cuenco*) es hermano de los de *La Selva Tropical*. Rousseau no sabe conferir expresión a sus personajes: ahora bien, es la época en que la pintura se torna silenciosa, y los retratos del Aduanero no son menos monolíticos y mudos que los de Cézanne. Para el ingenuo Rousseau el espacio era impenetrable. Con seguro instinto, supo sacar provecho de esa carencia desarrollando un tema que encarna esta impenetrabilidad misma: la jungla. Lianas entretejidas, flores como alabardas, follajes acerados, constituyen ante la mirada un muro infranqueable, una superficie vegetal. Ahora bien, uno de los rasgos principales de la pintura contemporánea es justamente el de haber reducido el espacio imaginario, tri-dimensional, al plano pictórico. De la misma forma en que el Sr. Jourdain escribía prosa, Rousseau ilustraba, sin saberlo, la aspiración moderna. No obstante, si la obra del Aduanero atrajo la atención desde Picasso a Léger, no fue porque significara ese mensaje, sino porque se la hacía significarlo; y ello en la medida en que carecía de significado en sí, en que estaba desprovista de significación, sin espacio, vacía. El malentendido del célebre banquete tiene valor de símbolo: el interés por Rousseau se parece al que otras épocas tenían por las piedras llamadas "de sueño": superficies sin defensa en donde nuestra subjetividad reencuentra, como proyectadas en un espejo, todas sus intenciones. Si nuestra mirada se desinteresa de ellas, vuelven al silencio obtuso de la materia. Idea y objeto son dos galeotes a quienes se ha sentado en el mismo banco y a los que, sin más explicaciones, se separa al final del viaje.

Violencia y fragilidad componen así la doble cara del arte sin espacio. ¿Acaso, no ha sido la conciencia de esta privación fatal —mal de una parte tan considerable del arte de nuestro tiempo— lo que ha incitado a huir de la desesperante ausencia de mediación, hacia la pureza de los extremismos? A ejemplo de la piedra de sueño —sueño aplicado sobre la piedra— la pintura privada de espacio quiere, ya presentar una imagen tan curiosa que haga olvidar esa falta (como el hombre que oculta su impotencia con el brillo de la conversación), ya suprimirse en la extensión material. Imagen fantástica y pintura-objeto, surrealismo y sub-realismo, elocuencia abstracta y mutismo concreto se hacen frente y a veces se suceden. Dubuffet encarna

ejemplarmente el destino del artista maldito: aquél de quien huye el espacio. Desde el principio, tropieza contra la chatura de la tela. Una de sus primeras series se titula *Muros*, título que podría aplicarse a toda su obra. El dibujo seudo-ingenuo se esfuerza por engañar: vana esperanza de beneficiarse con la equívoca acogida hecha al Aduanero Rousseau. Inútil: ningún sésamo viene a entreabrir la roca. La línea del horizonte trepa hasta el borde superior de la mesa; mesas y paisajes se inclinan hacia nosotros y parece que fueran a caérsenos encima, si no los detuviera la superficie del cuadro, contra la que se acumulan, apretados por su propio peso, en un magma compacto. De ello resulta una fachada opaca —los cuadros de Dubuffet parecen haber sido pasados por un rodillo compresor— sobre la cual el artista no tiene más remedio que garabatear un dibujo caricaturesco, un *graffiti*. El espesor del soporte subraya la debilidad de los dibujos. Dubuffet, lúcido y lógico, comprendió que tenía que recorrer el camino inverso del de Leonardo y descender, de la imagen entrevista en el muro, al muro mismo. Retomando una idea que el cubismo defendió durante un tiempo, Dubuffet evoca el rescate del desecho por el arte. En realidad, lo que busca, es el rescate del arte por el desecho. Las mujeres, las vacas, los campos se hinchan y estallan, como salchichas demasiado rellenas, y la realidad "bruta" se derrama y se amontona contra la superficie del cuadro. La obra se convierte en un objeto "dado", semejante a un trozo de pradera o de vereda. Accede, ciertamente, a la extensión, condición esencial de la obra de arte, pero sacrificando la no menos necesaria imagen. Dubuffet procura presentar este fracaso como un éxito, proclamando que quiere destruir el arte, cuando en cambio ha sido incapaz de conferirle un espacio. Haga lo que hiciere, el artista no puede ni quiere destruir el arte. "*El arte es un personaje apasionadamente enamorado de la incógnita*", escribe Dubuffet en *El Arte bruto preferido a las Artes culturales*: la incógnita no destruye la identidad. Tarde o temprano, el espectador, enfrentado con una superficie plana, exige "ver un cuadro", y como el ojo no le proporciona ninguna ayuda, el espíritu interviene. Por eso Dubuffet llega a afirmar: "*El arte se dirige al espíritu y no, por cierto, a los ojos*". Prácticamente, eso significa el empleo de triquiñuelas tales como el humorismo, los títulos y frases divertidas, las "novedades". Semejantes a los esposos separados de cuerpo pero que continúan compartiendo el mismo domicilio, el espíritu y la materia, que ya no están unidos por el espacio, ofrecen el espectáculo de una convivencia aparentemente alegre, pero en el fondo muy deprimente.

El espacio no se gana. Genio, talento, perseverancia, conocimiento: por cierto nada de esto lo atrae, ni lo retiene. Un individuo toma la llave que,

en otras manos, había abierto la puerta: usada por él, no puede hacer girar la cerradura. A veces ocurre de un día para otro que, como un río que durante la noche cambia de lecho, dejando en seco tierras antes fértiles, el espacio abandona a aquél cuya obra irrigaba. Compárense los papeles recortados de Matisse con los de Staël. La intención de los dos artistas es esencialmente la misma: conferir a superficies resueltamente bi-dimensionales en donde se combinan colores sin matices, el volumen, la densidad, la distancia que se consideraban hasta entonces indisociables del modelado y de la perspectiva; y empleando un procedimiento que excluye radicalmente todo recurso, aún involuntario, mostrar al espacio imaginario que esas cualidades se las comunica el espacio real, y la prueba de que es así es que la obra, *contra toda apariencia,* no es "decorativa". Hay un heroísmo difícil de mantener en esta voluntad de hacer una obra que no será nada sin la intervención aleatoria del espacio. Y, en verdad, no se tarda en advertir en M. de Staël una desviación de la rigurosa elección inicial. ¿Presiente tal vez que el espacio se le negará? Las formas, por su recorte, invitan secretamente a nuestro ojo a mirarlas en perspectiva, a tejer en los vacíos abiertos, entre los francos puntos de referencia, una insidiosa trama de distancias imaginarias. Ya no es danza, sino gimnasia sueca: el sudario del espacio.

Nada parecido en Matisse. La imagen simple es captada, enriquecida por la *profundidad,* a través de la cual se propaga como una onda. Empleo expresamente este término equívoco, que confunde la dimensión interior y exterior, como se confunden en el espacio. Una no puede ahondarse sin la otra. Para que la imagen avance hasta el límite de lo visible, es preciso que surja de las profundidades secretas del alma. Los papeles recortados de Matisse permanecen planos, decorativos, durante todo el tiempo que la pintura absorbe la mayor dedicación de su ser. Pero en los últimos años de su vida, Matisse dejó de pintar; entonces toda su energía afluyó hacia los papeles recortados que, sin que la técnica cambiara, adquirieron alcance y gravedad. Es la misma nota, pero captada y amplificada por la caja de resonancia que es a la vez la materia y el vacío que encierra: la imagen crece a partir de su germen en el vientre del espacio. Por grados, la virtualidad abstracta se realiza, la sangre densifica el plasma transparente, una piel lo recubre y he aquí que sale a luz.

Profundidad, ser inagotable de la pintura: en ella la paradoja se resuelve en presencia. El ojo de mi espíritu descubre en la ausencia íntima un diseño delicado. Abro los ojos y sigo viéndolo; otros lo ven; nos abandona y se dirige hacia el mundo que existe fuera de nuestra mirada. Un murmullo

sordo en los repliegues de la sombra: allá lejos, una forma se hunde en la mordedura del día. A través de la distancia híbrida, surge aquí un nombre al llamado de las cosas lejanas. En la barquilla de la imagen, navego sobre el río que une el fuego blanco donde nació mi conciencia con el lugar donde morirá mi cuerpo.

PIERRE SCHNEIDER

(*Traducido por Inés Mendióroz.*)

EL EXAMEN

Cuando empezamos, le concedí intervalos. No manifestó deseos de ellos; tampoco los rechazó. De modo que yo tuve que decidir sobre su distribución y duración. No eran uniformes, sino que alternaban con lo que he de llamar el desarrollo de nuestras conversaciones. Con la tiza que tenía, marcaba yo en el pizarrón, antes de comenzar una sesión, los plazos indicados para su examen, y para que hiciese las críticas que quisiera. Pero no opuso ninguna objeción ni durante nuestras conversaciones expresó deseo alguno de que se suspendiera el procedimiento. Con todo, como imaginaba que nos beneficiarían a ambos, le concedí intervalos.

Intervalos que, al producirse, cualquiera fuese el trance, cualquiera el punto crucial, cualquiera el estancamiento que los precediera, transcurrían, naturalmente, en silencio. No era raro que los precedieran y los siguieran iguales silencios, lo cual no quiere decir que en tales oportunidades se desvirtuase su propósito. Con frecuencia el estado de ánimo de Kullus era tal que poco podía lograrse mediante la insistencia o la persuasión. Cuando se inclinaba al silencio, yo invariablemente asentía, y en esas ocasiones me enorgullecía de mi sutileza táctica. Pero no consideraba tales silencios como intervalos, porque no lo eran, y creo que Kullus tampoco lo veía así. Porque si bien callaba, no dejaba de participar en nuestro examen. En ningún momento tuve motivo para dudar de su participación activa, mediante palabras y mediante silencios, entre intervalo e intervalo, y aceptaba lo que consideraba su dedicación como algo real e inequívoco, además de parecerme obligatoria. O sea que la índole de nuestro silencio dentro del marco de nuestro examen y la índole de nuestro silencio fuera del marco de nuestro examen eran enteramente opuestas.

Al anunciar yo un intervalo, Kullus cambiaba, u obraba de un modo que indicaba cambio. Su comportamiento, en esas oportunidades, no era uniforme, y estoy convencido de que no se iniciaba por motivos de resentimiento ni enemistad, aunque sospecho que Kullus tenía conciencia de mi vigilancia. No es que yo fingiera otra cosa. Me veía obligado a señalar, y, dentro de lo posible, a verificar cualquier cambio ostensible en su modo de conducirse, fuese o no fuese fuera del marco de nuestro examen. Y éste es el punto en que se me podría acusar de error. Porque poco a poco se fue

viendo que los intervalos se sucedían según a él le acomodaba. Y tanto la distribución como la duración, que habían dependido de mí, y se habían convertido en imposición mía, ahora se sucedían según sus dictados y se convirtieron en una imposición suya.

Porque Kullus pasaba de un silencio a otro, y yo no podía menos que seguirlo. Su silencio, cuando tenía derecho a permanecer callado, era una mezcla de numerosas características, que observé debidamente. Pero no siempre podía yo seguir su marcha, y cuando ya no pude seguir, dejé de ser yo quien dominaba.

La predilección de Kullus por las ventanas no era fingida. Durante cada uno de los intervalos, se apartaba hacia la ventana, y desde esa posición ventajosa empezaba, como a partir de un nacimiento. Al acercarse inicialmente, cuando se declaraba la interrupción, no prestaba atención al aspecto del otro lado, ni de día ni de noche. Y sólo era consecuente en su marcha automática hasta la ventana y en su falta de interés por el aspecto de más allá.

La predilección de Kullus por las ventanas tampoco estaba en divergencia con épocas precedentes. Yo mismo había padecido su preocupación en anteriores oportunidades, cuando el orden de su cuarto estaba dado por determinada disposición de la ventana y las cortinas, según fuese día o noche, y pocas veces me gustaba o me resultaba cómodo. Pero ya no conservaba ese orden ni decidía cuándo había que abrir o cerrar. Porque ya no estábamos en el cuarto de Kullus.

Y la ventana siempre estaba abierta, y las cortinas siempre estaban descorridas.

No es que Kullus mostrara ningún interés en esta disposición, en los intervalos, cuando podría haberla notado. Pero así como sospecho que tenía conciencia de mi vigilancia, sospecho que tenía conciencia de mi arreglo. Según la intensidad de su silencio, podía yo sospechar y sacar conclusiones, pero cuando su silencio era demasiado profundo para repercutir, no podía ni sospechar ni sacar conclusiones. Y así poco a poco, cuando esto ocurría empecé a adoptar la única actitud posible, y terminé los intervalos arbitrariamente, interrumpiéndolos cuando ya no podía seguirlo, y ya no lo dominaba.

Pero esto no sucedió sino después.

Cuando se abrió la puerta. Cuando entró Kullus inesperadamente y el ínterin terminó. Me alejé de la luz de la ventana, para prestarle la debida atención y recibirlo. Entonces, sin reserva ni vacilación, se apartó de la

puerta, como saliendo de un refugio, y se quedó de pie ante la luz de la ventana. Así miré vaciarse la entrada que había sido su refugio. Y observé al hombre a quien había recibido, pues él había cruzado mi frontera.

Ahora también observaba los objetos elegidos, cada uno en su sitio: el pizarrón, la ventana, el banquillo. Y la puerta se había cerrado y estaba ausente, y carecía de importancia. Ahora una superficie sola habría de presenciar la actividad y soportar el procedimiento, y solamente ésa era necesaria y válida. Porque la puerta se había cerrado y así se había eliminado.

Entonces le ofrecí a Kullus el banquillo, el que había colocado para él. Al principio, no desatendió mis instrucciones; si bien no llegó a obedecer, manifestó su cooperación voluntaria. Esto era suficiente para mis exigencias. El hecho de que descubriera en él un deseo de que nuestros esfuerzos se unieran era un aliciente para que avanzara nuestro examen. Era mi propósito evitar toda apariencia de sometimiento; creo que es la política corriente en tales exámenes. Sin embargo, naturalmente yo era quien dominaba, por ser el dueño del cuarto; él había entrado por la puerta que yo cerré. El hecho de enfrentarse con los objetos particulares de mi habitación, con el sello de su ocupante y arreglados a su modo, sólo podía dar lugar a una admisión por parte de mi visitante, y a través de la admisión, reconocimiento, y a través del reconocimiento, apreciación, y a través de la apreciación, subordinación. Por lo menos, yo confiaba en que así ocurriría y al comienzo creí que así había sido. Sin embargo, hay que señalar que Kullus cada tanto asumía un aire casi rayano en la indiferencia, aunque eso no me engañaba, ni me ofendía. Lo consideraba como un recurso al que estaba obligado y del cual tenía derecho a echar mano, y asimismo, como un tributo a mi propia agudeza y paciencia. Y aunque lo consideraba un recurso teatral, me preocupó poco. Porque en ese momento, parecía que la ventaja era mía. ¿Acaso Kullus no estaba obligado a concurrir a ese examen? Y su presencia, ¿no era un reconocimiento de su obligación? ¿Y acaso su reconocimiento no implicaba admitir mi posición? Y por lo tanto mi posición ¿no era entonces una posición dominante? Me pareció que así era, y ninguno de los primeros sucesos me hicieron cambiar mi parecer. Por cierto, tenía tal confianza en el resultado de nuestras conversaciones, que decidí permitirle intervalos.

Me pareció a la vez caritativo y político instituir tales períodos. Porque tenía la esperanza de que se beneficiaría con los períodos en que nada se le exigiera, y así se hallaría mejor preparado para los períodos de exigencias cada vez mayores que habrían de seguir. Y, por un tiempo, no tuve por qué dudar de la sensatez de tal disposición. Además, el contexto de la habitación en la cual se movía Kullus durante los intervalos me era afín y fami-

liar, no así para él. Porque Kullus lo había conocido, y ya no lo conocía, y entró en él como un extraño, y al producirse cada pausa, Kullus se veía obligado a entregarse a una convención y un hábito particulares, para no extraviarse sin remedio en sus confines. Pero poco a poco se fue haciendo manifiesto que sólo era consecuente en su marcha automática hacia la ventana y en su falta de interés por el aspecto de más allá.

Antes de su llegada, yo había omitido restablecer un elemento del cuarto que sabía que le era familiar, y que por lo tanto le daría tranquilidad. Y ni una vez señaló él la ausencia de fuego en la chimenea. Inferí que no advertía esa ausencia. Para equilibrar esto, hice resaltar la presencia del banquillo, lo coloqué para él, pero como ni una vez observó esa presencia, inferí que su interés no llegaba a él. No es que resultara simple en ningún momento determinar qué detalles despertaban su interés. Con todo, yo esperaba aclararlo en los intervalos cuando yo podía observarlo con una objetividad tal vez mayor.

Hasta que su inconsecuencia empezó a alarmarme, y su silencio a desconcertarme.

Sólo puedo suponer que, en esas ocasiones, Kullus tenía conciencia del escrutinio de que era objeto, y estaba persuadido de que tenía que resistirse a él, y obrar contra él. Lo hizo ahondando la intensidad de su silencio, y tomando rumbos que yo en modo alguno podía seguir, de tal modo que quedé aislado, y fuera de su silencio, y mi influencia se tornó insignificante. Y entonces tomé la única actitud posible, y finalicé arbitrariamente los intervalos, acortando la duración indicada, cuando ya no pude seguirlo, y ya no fui yo quien dominaba.

Porque los intervalos que habían sido imposición mía se tornaron imposición suya.

Kullus no se opuso a este arreglo, aunque sin duda notó mi desasosiego. Porque tenía motivos para inquietarme, preocupado por la marcha de nuestras conversaciones, que me pareció que se había alterado. Ya no estaba seguro de que Kullus participara en nuestro examen, ni seguro de que lo considerara como el objeto de nuestro encuentro. Igualmente, ya no me parecía que la naturaleza de nuestros silencios, antes claros en su oposición, esto es, silencios dentro del marco de nuestro examen, y silencios fuera del marco de nuestro examen, fuese opuesta; en verdad, ya no se distinguían, y eran un solo silencio, impuesto por Kullus.

Y así llegó un momento en que Kullus inició intervalos a su gusto, y prosiguió su camino a voluntad, y pude observar cierta consecuencia en su conducta. Porque entonces lo seguí sin dificultad, y ni los intervalos

ni el examen tuvieron duración especial, sino una duración única, de la cual yo participaba. Mi dedicación era real e inequívoca. Ofrecí mi cooperación voluntaria, y no objeté los procedimientos. Porque deseaba que nuestros esfuerzos se unieran. Y cuando Kullus señaló la ausencia de fuego en la chimenea, tuve que reconocer que así era. Y cuando observó la presencia del banquillo, tuve que hacer lo mismo. Y cuando quitó el pizarrón, no lo critiqué. Y cuando corrió las cortinas, no me opuse.

Porque entonces estábamos en el cuarto de Kullus.

HAROLD PINTER

(Traducido por María Raquel Bengolea.)

A UN NEGRO QUE COMÍA UNA ROSA

¿Tu piel elástica —entonces—
está hecha de antítesis blancas,
de duras rosas que tú, distraídamente,
comes en esquinas vibrantes
de ciudad en confusión?
¿El mineral de tus dientes rítmicos
tritura, pues, un suave pétalo perfumado?
¿Lo de arisco en acecho
que acalambra tus miembros
tiene origen central y nudo
en las rosas, que, lentamente
deshojas con los labios
como buscando una respuesta?
Todo puede ser aquí.
Si el río más acuático
es una flecha plana en el desierto más arena.
Si las gigantescas estatuas
se enfrían de noche
mientras aúlla el chacal,
y se entibian de sol como una carne
al dorado esplendor del día entre las dunas.
Si la alternancia rigurosa

es recurrente como una ecuación:
¿por qué no haber supuesto
al negro —tenso como una ballesta—
que en la noche de El Cairo come,
con una cierta melancolía,
su ración cotidiana de rosas?

DAMIÁN CARLOS BAYÓN

BIBLIOTECA NACIONAL

EL MITO DE LA LIBERTAD

Los hombres a quienes debo obediencia en el empleo
podría ser que un día se hartaran de mi costumbre
de no existir para ellos, de negarme
a ofrendar lo más valioso de mí mismo.
Otras veces vislumbro la posibilidad
de que me canse, al fin, de mis fracasos,
de mi falta de notoriedad y brillo en el mundo social,
de mis quejas continuas que no resuelven nada.
Por eso hoy me he comprado un nuevo par
de zapatos; acaso es tonto confesarlo,
es como una medida de protección,
porque quizás ahora, mañana o dentro de un instante
tendré que preparar mi equipaje,
esa última valija, la más pobre,
que todos los hombres han adquirido alguna vez
como el objeto más indispensable.
No quiero en ella libros
porque la palabra bella incita a permanecer en un sitio,
a encerrarse en sí mismo
al abrigo del fuego y de la casa.
Preciso en cambio protección para mis pies
para poder aún caminar y caminar
por todos los caminos de la tierra
con un fuego en la sangre hecho de amarga libertad,
de soledad en soledad adentro.

OSVALDO ROSSLER

CRÓNICAS

HOMENAJE A RAFAEL ALBERTI*

No he de callar, por más que con el dedo, / ya tocando la boca, ya la frente, / me representes o silencio o miedo.

Quiero empezar este homenaje a Rafael Alberti citando las primeras palabras de la epístola al conde-duque de San Lúcar y Olivares, de uno de sus más evidentes maestros, el españolísimo Quevedo. Y quiero hacerlo porque en esos versos se expresa un estado de ánimo que parece ser de siempre, y que por ello nosotros sentimos tan de nuestros días, cuando el dedo conminatorio ya no tiene por qué ser el de una persona determinada y alude a un miedo difuso que invocando muy nobles razones puede imponernos silencio desde adentro. Pero no debo callar en el homenaje a un poeta de la calidad de Rafael Alberti, a riesgo, incluso, de pasar por lo que más lejos estoy de ser: eso que en la jerga actual se llama un "tonto útil". Y como según el mismo Quevedo, alguna vez hay que decir lo que se siente, declaro que mis sentimientos me aproximan tanto a la poesía de Alberti, como mis ideas políticas me separan de las suyas. Ése es un tema que en nuestras relaciones personales siempre hemos soslayado con recíproca prudencia, y en la parte que a él le corresponde quiero expresarle mi gratitud porque me ha permitido gozar de su irradiante simpatía humana, de su fervorosa fe poética sin que se interpusiera entre ambos la dureza de ninguna valla ideológica. Por mi parte, no tuve mayor mérito por ir a pura ganancia y por no pertenecer a ningún partido ni sentir por lo tanto la menor necesidad propagandística. Desde luego hubiera preferido que mi amigo no militara en ese sector de lo que para mí es la extrema derecha, pues llamo así a toda tendencia que considera indispensable la dictadura —sea ella la que fuere— para el logro de sus propósitos, sean éstos también los que fueren. Yo, que me he pasado la vida ideológicamente a la intemperie, prefiriendo correr mi propio riesgo sin acogerme al amparo de ninguna ideología que me permitiera delegar la solución de mis dudas personales en organismos acaso mejor capacitados para su resolución que mi intelecto limitado —llámese él Iglesia o Partido—, me hubiese sentido más feliz pudiendo sopesar con Rafael mis personales perplejidades.

Descreo de todo sistema, casi diría para darles el gusto a los burlones, que

* Como homenaje a Rafael Alberti —que cumplió 60 años en diciembre pasado y hace 25 que vive en Buenos Aires— una comisión de escritores y entidades culturales realizó diversos actos. El 4 de diciembre este trabajo fue leído en la SADE por su autor.

sistemáticamente, y considero además que las ideas políticas sólo conciernen a zonas periféricas del ser humano, a una superficialidad por encima y por debajo de la cual es posible establecer otro tipo de entendimientos esenciales que son los únicos que en verdad me interesan. No sé si con estas palabras lo estoy echando todo a perder: nada sentiría tanto, pero es imprescindible que me arriesgue; porque no he venido a participar de un acto académico sino a dar el testimonio de un poeta sobre otro poeta. No es sólo a la tontería útil de los compañeros de ruta y a la tontera inútil del macarthismo a la que estoy desafiando al hablar; es incluso a mi propia tontería, y a la problemática tontería de Rafael. Pero cuando se ha escrito y titulado un libro con estas palabras de Calderón de la Barca: *"Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos"* como él lo ha hecho, creo que sabrá valorar incluso las intemperancias de la amistad desafiadora de las apariencias. Y ahora, a dejarnos de tonteras y a desentendernos de dedos admonitorios.

Aunque es fenómeno que suele producirse en todas las culturas esa vehemente desigualdad en su desarrollo que las lleva de pronto a verdaderos estallidos de potencialidad plutónica, seguidos luego de períodos de estancamiento relativo, en pocos casos puede verse de modo tan evidente como en el proceso de la poesía española. En un momento dado parecería que toda la capacidad poética del planeta se estrujara en versos castellanos ansiosos de remontarse a las mayores alturas líricas, místicas, e incluso satíricas. Nombres que no es necesario repetir se estrujan en multitud durante el llamado Siglo de Oro y parecen agotar la capacidad poética de ese idioma luego de tal exceso para dejarla desvanecer en un desmayo posterior que ha de durar siglos. Pero en ese período de decaimiento secretamente se juntan bríos para una nueva irrupción. Nada tan falso pues como el aforismo tenido por verdad fundamental hasta comienzos de siglo: "Natura non facit saltus." Hoy la teoría cuántica, la estructura de la materia, las mutaciones evolutivas, y muchos otros fenómenos semejantes, nos indican que la naturaleza no hace más que dar saltos mortales —o vitales— sobre el vacío, que la realidad es un perpetuo estar a salto de mata y que uno de esos venturosos brincos fue dado por la poesía española desde comienzos de este siglo cuando violentó la parsimonia del más ramplón de los academicismos para desbordarse en cantidad y calidad de poetas encabezados por tres, tan diferentes entre sí como parejos en su calidad: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno. Tal disparidad de propósitos poéticos y tal coincidencia en sus extremados valores revelaron que el reseco tronco de la lírica hispana respondía al llamado de una imprevisible primavera. No tengo ninguna duda acerca del calificativo de segundo Siglo de Oro que se le asignará en el futuro cuando las cosas puedan considerarse con la debida perspectiva que ahora apenas comienza a posibilizarse por razones de proximidad —aunque ese Siglo apenas alcance a un tercio o poco más: el lapso comprendido entre dos de los más graves desastres del destino español tan fértil en ellos: el del 98 cuando se desvanecen las postreras apariencias de su poderío imperial, y el del 39, cuando la prepotencia nazifascista, ante la cómplice cobardía del resto del mundo, aplasta la desesperada resistencia del pueblo español a la ilegalidad del golpe cuartelero.

Entre ambas fechas fatales, un observador no demasiado sagaz hubiera podido comprobar síntomas bien poco halagüeños en el desarrollo de los acontecimientos peninsulares políticos y económicos, pero quien no participara del prejuicio de una relación demasiado estrecha entre lo económico y lo político con lo cultural,

no hubiera dejado de advertir un incontenible impulso cuya juvenil madurez iba a encontrar su vertiente hacia el lado de lo poético.

No corresponde hablar aquí de "generación", puesto que el fenómeno que señalo se propaga por reacción en cadena entre sucesivos escritores sin que entre sus edades escalonadas medien las distancias que se ha convenido reconocer entre generación y generación. Tampoco existe una reconocida unidad de propósitos pues nada es tan irresolublemente distinto como la poesía de un Juan Ramón, toda ella evanescencia y liviandad de la de un Unamuno, de áspera solidez; o la de un Jorge Guillén de la de un García Lorca. Esta diversidad es bien sintomática. Sin duda media un mundo entre la poética de Larrea y la de Salinas, o entre la de Miguel Hernández y la de Aleixandre, tal irreductibilidad finalmente las hermana dentro de lo español, y acucia el desarrollo de sus respectivas personalidades. Si en todos ellos buscáramos una compartida solidaridad la encontraríamos en su apetencia por lo tradicional. En lucha cada uno de ellos contra el pestilencial estancamiento del falso tradicionalismo académico, hallan sus respectivas autenticidades en la roca viva de la tradición verdadera, cada cual a su modo, quien en Manrique, quien en Garcilaso o en Góngora, o en Santa Teresa, en Lope o en Quevedo, o en la resultante de varias de estas tendencias, pero sobre todo, y sin excepción en la poesía popular. Esa convergencia última es la que les permite lograr su plenitud cabal en la diferenciación de sus respectivos temperamentos. Porque el poeta aislado que canta en un medio sin correspondencia alguna con su voz, así ésta sea negativa, tiene un desesperado estilo cuya mayor pujanza aspira a quebrar los hierros de su cárcel. Pero en épocas de florecimiento literario, incluso las pugnas sirven de estímulo, y el no querer ser como fulano, puede servir para llegar al propio ser... La misma hostilidad puede actuar como el rebote de la pelota contra el frontón, cuyos ángulos inmóviles imponen inesperadas e inalcanzables trayectorias.

Y es en este medio coral donde irrumpe la voz recién amanecida de Rafael Alberti. En un ambiente donde lo juvenil es la norma, su canto resuena como más matinal aún si cabe. Pese a posteriores disonancias deliberadas, más retóricas que poéticas, o respondiendo después a lo político antes que a lo lírico, la primera sensación que sus versos produjeron, continúan produciéndola. Desde su *Marinero en Tierra, El Alba del Alhelí* o *Cal y Canto,* resuena en ella la felicidad. Es la natural reacción de quien abre los ojos en un mundo donde la luz es reconocida como un bien supremo y no inmerecido, y el mar como el natural ámbito para que esa luz se refleje en las aguas y duplique la dicha de existir. El único tiempo aún experimentado es el del alba, y no un albor cualquiera sino el que encuentra su justificación en lo floral: "El Alba del Alhelí." Este título es toda una definición, y me animo a decir que declara el "Arte Poética" compendiada de Rafael Alberti. Y no sólo el de sus años mozos. En él se encuentran encerrados sus mejores méritos, y acaso algunas de sus limitaciones, compartidas, también sea dicho en su honor, por la mejor poesía castellana. Es un título que atiende, y esto es importantísimo, antes que a toda alusión lírica a la mera felicidad prosódica: cimbran como un juncal sus pródigas eles: "el alba del alhelí" no acepta otras vocales que las claras aes y es, para rematar en tensión hacia lo alto en la agudeza de la i, prescindiendo, claro está que a puro pálpito eufónico, de las oscuridades de las os y las us. Los sonidos de la b y la d dan plasticidad al conjunto, y hasta la muda h del alhelí, pone su copito de silencio para alivianar la gracia

volandera del octosílabo que ya se anticipa desde la cubierta del libro: "el alba del alhelí. Este paladeo prosódico, esta fruitiva determinación del destino de las palabras y su enlace para acrecentar su entidad y su transparencia al mismo tiempo, puesto que el alba resulta más juvenil aún al referirse al alhelí, y el alhelí más flor si cabe en la inicial incertidumbre del alba, es característica fundamental de la mejor poesía de Alberti que al mismo tiempo cumple con el precepto de hacer poesía con palabras antes que con ideas, y halla su entronque con la más alta poesía castellana que ya en este sentido festival o en su opuesto el dramático se sirve de la capacidad expresiva de lo prosódico: Quevedo parece deleitarse haciendo gárgaras de aguardiente con sus duros fonemas en versos tales como: *"En sus exequias encendió el Vesubio Partenopea* y *Trinacria el Mongibelo"*, Góngora se complace en la blandura del final de su primera Soledad: *"a batallas de amor, campos de pluma"*; Garcilaso contempla ensimismado la temblante imagen de las piedras debajo de sus *"corrientes, aguas, puras, cristalinas"* y la misma Santa Teresa levita en su deliquio místico con su *"que muero porque no muero"* donde la lógica es sustituida por la musicalidad. *El Alba del alhelí* es toda una declaración de principios, que reverbera luego en la blancura de *Cal y Canto,* un "manifiesto" del que tanto tendrían que aprender muchos mozos actuales, tan hábiles en disimular su plenitud juvenil mediante el sacrificio de la dicha del canto.

Como dije, esa forma expresiva de la felicidad halla su correspondencia con la mejor poesía castellana, pero también con las debilidades de sus más altos poetas. Tal tendencia predispone el ánimo a satisfacerse con la filigrana del trino y la sutileza del arabesco con olvido de la finalidad de lo poético, que puede apoyarse en tales artificios pero no encontrar su fin en ellos. Por esquivar la Scila conceptual puede caerse en el Caribdis jitajanfórico, y no siempre Alberti supera ese riesgo, aunque hay que decirlo, en cada caso eso ocurre porque él así lo dispone, o para emplear una expresión bien hispánica, porque le da la real gana, complaciéndose entonces en el jugueteo.

Es que Alberti por algo se llama Alberti y Rafael. El Alberti declara lo itálico de su raíz, lo de Rafael lo arcangélico de su vuelo que abarca de punta a punta toda la amplitud del Mediterráneo, desde la Palestina donde el arcángel parece ser que venció a los espíritus de las tinieblas, hasta la resplandeciente bahía gaditana de su Puerto de Santa María natal pasando por la vibrante Italia de sus abuelos varones. Generaciones durante siglos han acumulado luz para sus versos en las aguas mediterráneas. Y no sólo luz, sino músicas, y sabores, y olores y placenteras o ásperas sensaciones táctiles. Porque Rafael es por encima de todo una sensualidad dispuesta a no haber nacido en vano dentro de un cuerpo sumergido en ese mundo de exuberancia y jocunda vitalidad. Más tarde puede llegar la melancolía inseparable del ejercicio pleno de toda sensualidad, pero que no la anula nunca. Se le escaparán voces tremendas, y tendremos que oírlas, pero serán al modo de las vociferaciones del Eclesiastés proferidas por el mismo poeta del *Cantar de los Cantares.* Y todavía entonces, en medio de lo melancólico seguirá actuando la transparencia del verso que forma parte de su naturaleza. "Gracia" es el don que recibe su canto. Gracia en el sentido teológico y en el hispánico de la palabra, porque es un don gratuito recibido porque sí, por pura generosidad de quien sea o de lo que sea, o del azar si se prefiere simplificar el misterio, pero que se ejercita luego con donaire y que

atrae, antes que la emoción, la simpatía que la facilita. Debido a ello la poesía de Rafael presenta ese peculiar encanto de lo natural. Responde, desde luego, a los artificios de una retórica, pero tan sabiamente empleados que permanecen ocultos detrás de sus propios efectos. Hay poetas, grandes poetas, que sin embargo no alcanzan a darnos esa sensación. Nos pueden elevar a las cimas de la mística o entreabrir los resquicios que el más depurado pensamiento metafísico no alcanza, o sacudirnos con su dramaticidad, pero sin que ello nos impida asombrarnos, ante todo del esfuerzo sobrehumano de tal empresa. En cambio una poesía como la de Rafael Alberti, pese a su elaboración, presenta un encanto parecido al de un rumor natural, como el murmullo de un arroyo o el canto de un pájaro, lo que a mi entender proviene de que mana de la fresca vena de la poesía popular. El mayor elogio que merecen muchos de los poemas de Alberti es reconocer que podrían ser anónimos, haberse ido puliendo en el transcurso de boca a oído, cuya capacidad selectiva de intimidades ha determinado la formación de los más hermosos libros de poesía española: sus cancioneros medievales y sus romanceros.

Por supuesto que ahora es el momento de mencionar aquí el inevitable nombre de Federico García Lorca, no para tomar partido, ni para sopesar méritos o establecer distingos y supuestas primacías entre ambos poetas amigos: el muerto y el desterrado. Terribles calificativos para aplicárselos a quienes hallaron la luminosidad de su canto justamente identificándose con su tierra y su pueblo. Sin que esto pretenda ser un juicio valorativo, sino tan sólo la constatación de un modo de ser, yo me aventuro a decir que en García Lorca lo popular aparece más como resultado de una voluntad que de una fatalidad. Es la suya a ese respecto una actitud generosa pero literaria, un medio de expresión que puede cambiar, que en verdad cambió por otro diametralmente opuesto en su *Poeta en Nueva York*, sin duda menos feliz y que tampoco tenía por qué ser definitivo. En cambio Rafael, aun cuando modifique sus temas y escriba sobre lugares distantes de los suyos natales, no puede abandonar nunca el tono, el aire y el donaire que le es inherente. Hasta cuando llora, y sabe hacerlo bien patéticamente, sin falsos pudores, realiza el prodigio de hacerlo con gracia. Es una cuestión de calidad prosódica alimentada por una temperatura personalísima que da peculiar tersura a sus versos, animándolos con una suerte de frenesí febril que es, paradójicamente, resultado de su excelente salud poética.

Hacer un poema como un árbol hace una manzana, recomienda el creacionismo de Vicente Huidobro. Eso precisamente es Alberti: un árbol que da poemas en ininterrumpida cosecha a partir de su *Marinero en Tierra* —que data de 1924, es decir, de los 22 años del poeta—. Esa juventud inicial no ha disminuido aunque se haya acendrado. Es ahora una juventud con mayor conciencia de sí misma y con una dramaticidad que acaso entonces quedara latente en la convención del tema: *Novia ayer del pino verde, / hoy novia del pino seco. / Greñas ayer para el aire / hoy soledad para el viento.* Pero ya el título tiene anticipada resonancia de su posterior destino de desubicado. Iba a decir desterrado, pero no sería lo que correspondería para un marinero en tierra.

No es mi actual propósito hacer un análisis de la labor total de Alberti, sino limitarme a considerar las características de su producción poética entre nosotros. Señalé las anteriores generalidades porque resultan imprescindibles para lo que me propongo.

El caso particular de Alberti forma parte de un drama coral. Para tratar de comprender lo que de irreparable para la cultura de España y especialmente para su poética tuvo el desastrado fin de su guerra incivil, como le gustaba llamar a Unamuno a tal tipo de contiendas, pensemos por un momento —salvando las distancias de tiempos y nombres— lo que hubiera sucedido si entre el siglo XVI y XVII por análogo cataclismo histórico, hubieran desaparecido simultáneamente de su patria, muertos, encarcelados o desterrados, don Francisco de Quevedo, Lope de Vega, don Luis de Góngora, don Miguel de Cervantes, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, el divino Herrera, San Juan de la Cruz y tantos otros. Claro está que muchos de ellos sufrieron persecución y encierro, pobreza y soledad, como parte del bagaje que corresponde desde siempre al creador espiritual; pero ello sucedió dentro de las fatales alternativas de cada uno de sus destinos personales, no en un momento dado y en conjunto, en algo semejante al atroz hundimiento que se produjo ante nuestros ojos en el momento de mayor esplendor para las letras peninsulares después del otro impar.

Unamuno muerto al comienzo de la catástrofe, Antonio Machado muerto en el sangriento final de la misma. Miguel Hernández muerto en la cárcel. Juan Ramón muerto en el destierro. García Lorca torpísimamente asesinado. Salinas, Altolaguirre, Prados, muertos en el destierro. Jorge Guillén, Aleixandre, Juan Larrea, Rafael Alberti, aún desparramados sobre la haz de la tierra. Marineros en tierra que no es la suya. El destino se ensañó en su refinamiento juntando primero tanta insólita calidad, dejando que cada una de ellas acendrara lo más profundo de su estirpe, para desbaratarla luego de un manotazo de tan fatal eficacia en su torpeza. No es menos desesperante el destino de los escasísimos escritores dignos de ese nombre que permanecieron en el páramo espiritual del franquismo reducidos a una labor erudita en el menos lamentable de los casos. A partir de tan desventurada diáspora cabe preguntar cuál hubiera sido el desarrollo de la labor poética de todos y cada uno de esos poetas de no haberse producido la catástrofe.

Y en el caso particular de Rafael Alberti con doble razón. Para un poeta como él, por lo que ya dejo dicho, con su sentido de lo popular, con su lucidez no sólo mediterránea, sino ibérica, y más que ibérica andaluza, y de un andalucismo gaditano y por sobre todo de su Puerto de Santa María, con el espejo de las marismas de su Guadalete, enamorado de su terruño, porque el circunscribirse a lo local no veda la amplitud de la inspiración, ya que como definitivamente dijo Croce, la Poesía es la inserción de lo particular en lo universal, para un poeta así, el destierro, al cercenar sus raíces nutrientes y sustentadoras, podía muy bien significar la muerte. No sé de dónde ha sacado el coraje de la supervivencia. Como esos grandes árboles abatidos por el temporal, que aferrados inverosímilmente al resto de la realidad hallan energías para reverdecer cada primavera, Alberti ha nutrido de coraje su canto, a veces —puede decirse siempre— con nostalgia, muy a menudo con ira, en ocasiones con voz virilmente limpia, proveniente del "decíamos ayer..." de Fray Luis, dándose de nuevo a la contemplación del mar "siempre recomenzado", entregándose al deleite de remozar la gran pintura. Y al nombrar a esta tentadora no puedo dejar de mencionar el riesgo en que nos puso cuando estuvo en un tris de raptarnos al poeta. Porque no hay que olvidar que Rafael fue en sus comienzos pintor, y siempre tira el recuerdo de los primeros amores. Ni siquiera sería indispensable que él nos

lo dijera en su *Arboleda perdida*: bastaría considerar cualquier estrofa suya de antes o de ahora. Vaya un ejemplo de ayer: *La niña rosa, sentada. / Sobre su falda, / como una flor, / cerrado, un atlas. / Por el mar de la tarde / van las nubes llorando / rojas islas de sangre.* Y este otro mucho más reciente: *Es abril. La primavera, / entre neblinas y pálidas / brisas, extiende en el lago / la media luna rizada / de un abanico por donde / se abren y cierran las barcas. / Hoy a la orilla quisiera / cantar las barcas. / Tan solamente las barcas.* / Se adivina trasparentándose a través de las palabras el neto diseño en que esas estrofas pudieron haberse resuelto. Sus imágenes son siempre de una plasticidad que las hace merecedoras de tal nombre, y sólo quien alguna vez haya atisbado la realidad con ojos de pintor está capacitado para captarlas así. Los colores desbordan de sus estrofas, unos colores manejados con la intimidad de quien los puede llamar por sus nombres propios, a ellos y a sus matices. Los índigos, los rosas, los amarillos adquieren en sus versos esa vehemencia que sólo el que antes —y después— los ha manejado con el pincel, puede darles. Hubo un punto de confluencia entre sus dos pasiones y fue el de sus "liricografías", esos poemas desparramados sobre la superficie pictórica en los que simultáneamente apuntan las estrofas y sus perfiles, el doble ritmo del verso y de la filigrana en que se desarrolla. Sospecho que Rafael se liberó de esa tentación que le permitió realizar obras muy hermosas, pero que le conducía a un callejón sin salida, mediante la catarsis de su *Cantata a la Pintura*. Atribuyo especial interés a este libro entre los realizados por Rafael en el destierro, justamente porque como en él sólo incidentalísimamente se alude a su condición de desterrado, nos permite intuir cuál hubiera podido ser su obra de no mediar las circunstancias que desviaron su vida. Es un libro planificado con inteligencia alerta, diseñado con método compositivo estricto, en el que alternan rigurosos sonetos a los diversos elementos pictóricos: el lienzo, el pincel, el claroscuro, etc., con poemas que adecuan su técnica poética a la pictórica del maestro a quien están dedicados, entre otros, Rubens, Ticiano, Goya o Picasso, intercalándose entre ambos los más valiosos, sin estructurar, en versos sueltos, en definitivas pinceladas, cada una de ellas con validez propia, a los colores: el azul, el negro, el rojo o el verde. Así asistimos al trabajo de Alberti en su taller en su doble vocación, pero en un juego donde el pintor se entrega, muy felizmente, a la superior capacidad realizadora del poeta.

Además, este libro nos permite ver la labor del poeta ajeno a sus vicisitudes personales. No es aquí el añorante ni el desterrado que sueña con el regreso, o lo es al menos en grado mínimo, porque el vasto mundo de la pintura es justamente el suyo, más allá de toda alternativa política. Podemos verificar su capacidad creadora en ambos campos, mientras mezcla colores y palabras en procura de un efecto: por ejemplo, cuando le dice el rojo: *Ven, amarillo. Quiero ser naranja, / cadmio lustroso esférico entre el verde.* / Y ruega el blanco: *Plegaria matinal: / —Dame la gracia / de a Fray Añil volverlo más angélico / y de empalidecer aún más el rosa.* / Y murmura el verde: *Y un verde, el más hermoso / de los verdes que olvido y no recuerdo.* / Y calla el negro: *El negro olor a cirios apagados.* / Libro es esta *Cantata a la Pintura* que podrá ser considerado como ejercicio por su voluntario sometimiento a una disciplina previa y como tal tenido en menos por los desaforados cultores del neblinoso azar, del tedio tipográficamente dispuesto, de la escritura mecánica y otros brotes

de un trasnochado romanticismo que tampoco osa decir su nombre, pero justamente por su límpida claridad meridiana, por su sabiduría técnica amparada en el entusiasmo, veo en él una de las obras maestras decisivas de este poeta-pintor que libera allí su necesidad de ritmo plástico, de colorido y de vivacidad imaginativa. Que los informalistas de toda índole nos perdonen. A él el libro, a mí su elogio.

El primer libro que Alberti publicó en Buenos Aires fue *Entre el Clavel y la Espada,* título que expresa su perplejidad de poeta y de combatiente, aún indeciso entre la dureza del arma y la flor indefensa. Se inicia con sus sonetos corporales, que figuran entre los más decisivamente acuñados por él. No veo por qué voy a resistir ahora la tentación de leer uno de ellos, con lo agradable que es dejar de resistir cualquier tentación, y además si considero que el mejor homenaje que se le puede hacer a un poeta es leerle los versos, y éste, que lleva el número 7 nos muestra el cenit de la poesía de Alberti en todo su esplendor vital: / *Nace en las ingles un calor callado, / como un rumor de espuma silencioso. / Su dura mimbre el tulipán precioso / dobla sin agua, vivo y agotado. / Crece en la sangre un desasosegado, / urgente pensamiento belicoso. / La exhausta flor perdida en su reposo / rompe su sueño en la raíz mojado. / Salta la tierra y de su entraña pierde / savia, venero y alameda verde. / Palpita, cruje, azota, empuja, estalla. / La vida hiende vida en plena vida. / Y aunque la muerte gane la partida, / todo es un campo alegre de batalla.* / En la edición de sus obras completas, después de estos sonetos corporales se ha añadido un barroco y felicísimo *Diálogo entre Venus y Príapo,* que hubiera entusiasmado sin duda a David H. Lawrence por el cabal ejemplo de poesía fálica que presenta, y que a mi entender es el resultado de la morosa fluencia de este soneto que acabo de leer. En el momento de su aparición, señalé que en este libro corría el poeta el riesgo, que no siempre alcanzaba a soslayar, de incurrir en la puerilidad prosódica. Pero también añadía en mi comentario: *"En cambio, cuando es el poeta el que habla, el que domina, sin abandonar por eso su puro donaire, sino calculando con los logaritmos de la espuma, cumple a la perfección en sus poemas la definición que hace Banville de la poesía, citada por Gide: 'Este embrujamiento gracias al cual ciertas ideas nos son necesariamente comunicadas, de una manera precisa, por palabras que sin embargo no las expresan'. Léanse estos versos: Se equivocó la paloma. / Se equivocaba. / Por ir al norte, fue al sur. / Creyó que el trigo era agua. / Se equivocaba. / Hay una sugestión de ciega búsqueda inocente, un algo fresco de limpia torpeza, inexpresable en otras palabras por el poeta."* Pido perdón por citarme a mí mismo, pero lo hago para demostrar que mi admiración por estos poemas no es improvisada. Y de pronto irrumpen los toros. Los toros son el tema predominante, que constituyen algo así como el *bajo obstinado* de la poesía total de Alberti. De niño, nos lo refiere en su *Arboleda perdida,* llegó en su entusiasmo por ellos, a dejarse crecer la coletilla de los toreros. Y en cierta ocasión, ya poeta, desfiló formando parte de la cuadrilla nada menos que de Ignacio Sánchez Mejías, con su correspondiente traje de luces. El toro, símbolo solar: *Media luna las armas de su frente / y el Sol todos los rayos de su pelo* como alude Góngora al "mentido robador de Europa", y de la potencialidad genésica, tiene su culto antiquísimo en el Mediterráneo, como lo revela el mito aludido, tan en relación luego con el del Minotauro de Knosos. El toro es al mismo tiempo la luz y el fuego, la sen-

sualidad y el brío, la nobleza del arranque y la ceguera del coraje. Ni el propio de Montherlant se sintió nunca tan poseído por esta religión arcaica de lo taurino como Alberti. Además en éste, sobre todo en su primera poesía, el sentido ritual permanece, como debe ser, oculto por lo que tiene de ritmo de juego. Como en uno de esos "espontáneos" que se lanzan al ruedo sin permiso para gozarse en el riesgo, el Rafael, gran nombre para picador, casi adolescente de *El Alba del Alhelí* se da, y nos da, el gusto de estos pases y verónicas en "El Niño de la Palma": *¡Qué revuelo! / ¡Aire, que al toro torillo / le pica el pájaro pillo / que no pone el pie en el suelo! / ¡Qué revuelo! / Angeles con cascabeles / arman la marimorena, / plumas nevando en la arena / rubí de los redondeles / La Virgen de los cairelas / baja una palma del cielo. / ¡Qué revuelo! / —Vengas o no en busca mía, / torillo mala persona, / dos cirios y una corona / tendrás en la enfermería. / ¡Qué alegría! / ¡Cógeme, torillo fiero! / ¡Qué salero! / De la gloria, a tus pitones, / bajé, gorrión de oro, / a jugar contigo al toro, / no a pedirte explicaciones. / ¡A ver si te las compones / y vuelves vivo al chiquero! / ¡Qué salero! / ¡Cógeme, torillo fiero! / Alas en las zapatillas, / céfiros en las hombreras, / canario de las barreras, / vuelas con las banderillas. / Campanillas / te nacen en las chorreras. / ¡Qué salero! / ¡Cógeme, torillo fiero! / Te dije y te lo repito / para no comprometerte, / que tenga cuernos la muerte / a mí se me importa un pito. / Da toro torillo, un grito / y ¡a la muerte en angarillas! / ¡Qué salero! / ¡Que te arrastran las mulillas! / ¡Cógeme, torillo fiero!* / Pero ahora, "Entre el Clavel y la Espada" el Toro se ha identificado con España, cuyo mapa ve como la piel del toro desollado, y por eso la imagen del juego se ha desvanecido para dar lugar al doloroso sacrificio: *Le están dando a este toro / pastos amargos, / yerbas con sustancia de muertos, / negras hieles / y clara sangre ingenua de soldado.* / Sin embargo, aun en medio de tal desesperanza, el poeta no puede dominar su tendencia hacia lo plástico, y así, en plena tragedia piensa esta naturaleza, no muerta, sino vivísima: *...Y le daré, si vuelvo, una toronja / y una jarra de barro vidriado, / de esas que se parecen a sus pechos / cuando saltan de un árbol a otro árbol.* / Es que el toro también tiene además del brío de su empuje, la rotundidez de las formas que lo condicionan en la reciedumbre del testuz que irrumpe luego en el aire en la aguda amenaza de las astas, la fugada potencia del tórax y la enérgica curva de las ancas resolviéndose en la inverosímil agilidad de las patas, y además el terciopelo de la pelambre, y la córnea y casi mineral eficacia de las pezuñas hincándose en la arena para acrecentar la carga del envión. El toro es bicho para seducir por su sola estampa tanto al pintor como al poeta. Y además la muerte como veras donde termina el juego. La obsesiva pertinacia de la muerte en el pensamiento español, acrecentada en Rafael por la contemplación de la matanza bélica, expresada no sólo en su *Capital de la Gloria* escrita del 1936 al 38, sino en todos sus versos posteriores. Aunque le cante al mar, "que es el morir", según el no menos español Manrique, aunque le seduzca el renovado espectáculo de su potencialidad, no dejará de decirle en su *Pleamar* del 42 al 44: *Ronco y hasta sin voz de escupir muertos*, o esto otro: *Y comprobé también que el mar sabía / a desesperación de mujer esperando.* Y cuando ya no puede más consigo mismo, se vuelca en esta confidencia: *Si a ti, mar, te arrancaran de tu sitio, / descuajaran a hachazos de tu pueblo; / si ya como lenguaje te quedara / tu propia resonancia repetida; / si ya no fueras mar, mar para nadie, / mar, ni para ti mismo, / perdido mar*

hasta para la muerte... Aún en estos versos, en los que el poeta no está, evidentemente, para floreos retóricos, advertimos la ventura prosódica de un verso como éste: *"Si ya no fueras mar, mar para nadie"* que nos revela lo que de pura fatalidad tiene ese ritmo esta vez marítimo en quien lo maneja. Pero lo grave es eso de que se sienta "descuajado a hachazos de su pueblo". Gravísimo para todo destino poético semejante al suyo, dotado con tal generosidad para el goce de la plenitud vital, y que por ello se realiza cuando asiste a la ininterrumpida creación del mundo, a la renovada virginidad del ser. ¿Y qué sucede cuando entre el poeta y ese ser y ese mundo se interpone insoslayable la nostalgia del pasado, los obstinados fantasmas de la propia juventud y se considera sacrilegio ahuyentarlos?

Una terrible carga de mortalidad pondrá plomo en las alas de su canto, con este añadido no menos peligroso, y es que toda melancolía proveniente de lo añorado produce en el creador el temible espejismo que hace aparecer como lograda antes de romper a cantar la emoción que sólo del canto debe provenir: el emocionado poeta presupone "ya" emocionado al lector y afloja su tensión expresiva por innecesaria. Además cada paisaje que se le pone delante de los ojos no se le presenta como tal paisaje sino como eco o añoranza de otros antes vistos y ahora inalcanzables. El poeta que se siente desterrado da en comportarse frente a la realidad poetizable a la manera de esos viudos vueltos a casar y que insisten en no ver en su segunda mujer sino una imagen casi siempre insatisfactoria de la primera que, por olvido de sus naturales limitaciones, asciende a transformarse en paradigma. No es ésta una actitud que facilite la armonía con quien se ve tratada como si no fuese ella misma. Me consta porque lo he visto, el alto grado de felicidad alcanzado por Alberti en las playas del Uruguay. Le he admirado allí labrando sus propios muebles, rodeado del amor de los pinos marítimos y del amor de María Teresa, su mujer, y de Aitana, su hija, "sirenilla indomable", y de la transfigurada Tusca, su perra, que del impasible acerico que conocí en su casa de la calle Las Heras se había convertido en infatigable perseguidora de sombras de gaviotas, rodeado, en fin de la admiración y la amistad, y sin embargo le dice a Punta del Este: *De Punta del Este, al mar. / Y del mar, ¿adónde iría? / que me dejaran cantar? / Nadie allí me dejaría.* / No hace falta aclarar cuál es ese adónde. Y a sus buenos camaradas los pinos de Cantegril, les dice descontando su comprensión: *Pinar, te quiero y te digo / que habrá un pinar en España / que siempre hablará conmigo.* / "Te quiero", sí, pinar. Pero te quiero sobre todo como tema de conversación con otro pinar. Te estoy considerando desde ahora no como el pinar que eres, sino como el recuerdo de ti mismo del que hablaré con otro pinar, el verdadero, con el que me identificaré.

¿Fue exagerada mi comparación de esta actitud con las segundas nupcias del viudo inconsolable? No estoy diciendo estas palabras con el menor ánimo de reproche, sino como primaria constatación de un hecho. Si la sinceridad es, como se dice, el primer mérito literario, y si esa sinceridad consiste en dejarse llevar por los propios sentimientos, nunca se ha escrito libro más profundamente sincero que el titulado *Retornos de lo vivo lejano,* esa verdadera orgía de la añoranza, y en él pueden leerse algunos de los poemas más auténticamente conmovedores escritos por Rafael. Si su temperamento se aviniera siempre a ello el resultado sería el óptimo, pero tengo para mí que no es ése el caso. O dicho con mayor prudencia, que no siempre es ése el caso. Nada hay de malo en que el poeta amplíe su registro, y hasta se trastrueca en ventura su llanto cuando lo hace así: *Me*

voy de aquí, me alejo, llorando, sí, llorando / (ya es hora de gritar que estoy llorando, es hora / ya otra vez, nuevamente, de gritar que lo estoy). / Pero la mayor potencia de su canto creo que está en el pleno disfrute de la vida: es eso lo que nos arrebató, a él y a nosotros, aquel odioso simo que hizo desparramar al mejor conjunto de poetas que desde hacía dos o tres siglos había conseguido producir España. Por suerte ese temperamento fundamental de Alberti, la luminosidad mediterránea de su lenguaje continúa irrumpiendo siempre para proponernos versos que siguen siendo valederos de por sí: *Los campos ascendidos a jardines. / Es que siempre en la noche del amor pasa un río. / Abril es el verde patrón de las barcas / niño feliz de espuma azul, la vida.* Son innumerables los ejemplos que podría citar en los que la claridad y transparencia iniciales perduran. A partir de ellos nos es lícito añorar, a nuestro turno, lo que hubiese sido la poesía de Alberti, no en la perfección del mundo ideal que para él ya ha comenzado en algunas zonas del planeta, sino en el imperfecto, rudo pero vivificante contacto de lo que se siente en verdad como auténtico.

Y ahora, seguro de no estar participando, repito, en las convenciones de un acto académico, sino en la sinceridad de un testimonio de persona a persona, debo arriesgar las imprescindibles palabras de desentendimiento que mi amistad le debe a Rafael y que por oposición darán la medida de lo auténtico de mis anteriores elogios. Porque suele ocurrir, y es disculpable que así sea, que al participar en actos de esta índole, nos sintamos impulsados hacia un exceso de suspensión de todo sentido crítico cuyo resultado hace desaparecer al hombre, reemplazándolo por un abstracto modelo de perfecciones. Mi verdadero homenaje a Rafael Alberti consiste en suponerle por encima de tal tipo de satisfacciones y mi amistad se cree de tal índole que tolera muchos desentendimientos. Literariamente considerados, el fundamental es el que se ha dado en llamar "poesía comprometida", y en estos casos no hay más que un tipo de prudencia aconsejable: la de tomar al toro por los cuernos. Es lo que estoy tratando de hacer. No es éste tema al que pueda ahora dedicar toda la extensión que merece, pero me es imposible eludir alguna puntualización bien concreta. Alberti no esperó por cierto demasiado tiempo para cultivar ese tipo de poesía. Ya en *El Poeta en la Calle*, título de por sí revelador, escrito entre 1931 y 35 encontramos algunos poemas en los que se baja la puntería hasta la simplicidad deliberadamente pueril: *—¿Quién el mejor forjador? / —Quien mejor forje un martillo / y una hoz / ..... —¿Quiénes son sus vencedores? / —Los revolucionarios trabajadores.* / En *13 bandas y 48 estrellas* no mejoran mucho las cosas. Luego vienen las exigencias impostergables de la guerra civil. A falta de otras municiones, cuando se emplearon uñas y dientes no se podían escatimar los romances. En la posterior obra escrita en América, la referencia a los temas políticos varía desde la alusión nostálgica a que aludí, y que fatalmente la involucra, hasta la violencia contundente de sus divertidísimos *Burros Explosivos*, cuya agresividad supera incluso a las agresiones de Quevedo hasta el punto de haber cohibido, supongo, a los editores de sus *Poesías Completas*, lo que no deja de ser una lástima, porque por encima de su valor literario, muy por arriba, desde luego del puramente poético, está su sentido humano.

Casi siempre los defensores de la "poesía comprometida" dan por descontado que ese compromiso sólo es válido si concuerda con sus propias ideas políticas, lo que introduce un elemento perturbador que complicaría más el problema. Lo

que se me ocurre imprescindible es dejar sentado que la poesía es la actividad humana más terriblemente comprometida consigo misma puesto que atañe a lo esencial del ser. Todas sus exigencias a ese respecto, siempre serán pocas. Por eso le resulta temerario aceptar otro compromiso extra. En otras palabras: la poesía no puede decentemente comprometerse porque ya está comprometida y faltaría a su palabra al hacerlo. Es lo que en la práctica siempre sucede, en lo que ya señalé: el acortamiento, la baja del punto de mira, y además algo que aquí podría parecer paradójico pero que, para mí, está muy lejos de serlo: el aburguesamiento de sus propósitos. Aunque se ponga al servicio de ideales opuestos a los del burgués bien pensante, pasa a coincidir lamentabilísimamente con sus conceptos acerca de lo que debe ser la poesía: algo utilizable para fines ajenos a ella misma. Yo no niego que se pueda hacer poesía comprometida, como no niego que con la masa de un microscopio se pueda clavar un clavo. Lo que digo es que los microscopios no se hacen para ser utilizados como martillos, ni los poemas para trasmitir consignas. ¿Es que hace falta ser Rafael Alberti para decir: *"¿Quiénes son sus vencedores? —Los revolucionarios trabajadores?"* Evidentemente no. Cualquier secretario de actas del Partido puede hacerlo igual o mejor. Pero escribir "Una rosa tocada por el aire", eso es lo que le corresponde a él, intergiversablemente, porque ningún Presidium en pleno podrá sustituirle.

Hay algo de mayor gravedad aún, y es que la Poesía tiene como propósito aquello que identifica a los hombres, no lo que los diferencia como hace toda literatura partidaria. Lamento, por razones de espacio, no poder extenderme como quisiera en este tema. Con todo debo decir que algunas de las *Coplas de Juan Panadero* (1949-53) sobrellevan con gallardía el "handicap" del compromiso. La explicación de ello debe buscarse en el hondo sentido de lo popular que ya señalé en Alberti, y que le permite manejar ese material con ese aire de ingenuidad, a veces delicioso, que lo aproxima a los romances de ciego, e incluso a las simples aleluyas infantiles que en amplios papeles se vendían en España cuando yo era niño. *En las tiendas hay jamones / y por todas las esquinas / obispos y procesiones. / Longanizas, butifarras, / y manzanilla que surte / del vientre de las guitarras.* En algunas de ellas, sobre todo en las primeras: "Autorretrato de Juan Panadero", ese sentido popular hace que en nuestros oídos rioplatenses suenen con ese empacamiento de virilidad desamparada pero consciente de sí misma que encontramos en *Martín Fierro*: *Lo que mi molino muele, / lo dice Juan Panadero, / se reparte y no se vende. / Y el que me quiera probar / vaya sabiendo que soy / harina de otro costal. / Pero ninguno se engañe: / Juan Panadero es del viento / que muele por todas partes.* Es el mismo aire sentencioso en el que la humildad no impide la jactancia. Y de pronto nos encontramoes con el bache inaceptable: *Tengo dientes, tengo manos, / y en la punta de los pies / puntapiés para el inglés / y los norteamericanos.* Que al referirse a ingleses y norteamericanos, sin distinguir, ni siquiera clases u opiniones, cae en un elemental nacionalismo que debiera ser inaceptable para la ideología que pretende sustentar.

Tenía que decirlo y está dicho, *"por más que con el dedo, ya tocando la boca ya la frente, me representes o silencio o miedo"*. Para mí lo más lamentable es que este tipo de compromiso en la lírica de Alberti se me aparece divorciado de su temperamento, como algo postizo y que por ventura no alcanza a contaminarla en toda su extensión. De haber sido de otro modo, no estaría yo entre los participantes en este homenaje. El poeta a quien celebro es el autor de tanto poema

definitivo en su gracia, desde su inicial *Marinero en Tierra,* el creador de tanta belleza que desborda desde los títulos, como el ya comentado de *El Alba del Alhelí,* o *Entre el clavel y la Espada* o *Pleamar* o la *Cantata de la Pintura,* el poeta que va a perdurar con sus cantos donde los hombres de cualquier ideología podemos reencontrarnos sin preguntarnos previamente cuáles son nuestras convicciones, sabiendo desde siempre cuáles son en cambio nuestros sentimientos, nuestras alegrías y nuestras penas. El gran poeta Rafael Alberti que cuando se siente humana, desoladamente triste sabe desoír la consigna del optimismo a cualquier precio y canta: *Nos dicen: Sed alegres. / Que no escuchen los hombres rodar en vuestros cantos / ni el más leve ruido de una lágrima. / Está bien. Yo quisiera, diariamente, lo quiero, / mas hay horas, hay días, hasta meses y años / en que se carga el alma de una justa tristeza / y por tantos motivos que luchan silenciosos / rompe a llorar, abiertas las llaves de los ríos. / Miro el otoño, escucho sus aguas melancólicas / de doradas umbrías que pronto van a irse. / Me miro a mí, me escucho esta mañana / y perdido ese miedo / que me atenaza a veces hasta dejarme mudo, / me repito: Confiesa, / grita valientemente que quisieras morirte.* Por este valiente grito del que confiesa querer morir, como por el alegre e irresponsable del joven exaltando la vida. Por el que se atreve a trasgredir el *"nos dicen: sed alegres"* y sabe ser alegre a destiempo y llorar cuando corresponde, por eso es que estoy participando en este homenaje a este poeta cabal que es Rafael Alberti.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

FILOSOFÍA, ENSAYOS

ARNOLD HAUSER: *Historia social de la Literatura y el Arte.*

(Ed. Guadarrama. *Madrid,* 2 tomos.)

¿Qué es historia social? El autor no lo establece, lo da por supuesto y ya con el título de esta importante obra surgen los problemas. A través de observaciones ocasionales se advierte que Hauser considera la historia social como paralela a la historia del arte y del pensamiento, lo que parecería referirse a la idea de Dvorak. Se encuentran conceptos como "interpretación sociológica", y "fundamentación sociológica de los fenómenos culturales". Pero ¿qué entiende el autor por sociología? El concepto es, como se sabe, tan vago, que habría que ponerse de acuerdo. ¿Es lo económico? ¿O lo social? ¿O el conjunto de condiciones materiales e intelectuales que forman la vida de la sociedad humana?

Todas estas preguntas quedan en suspenso. En cambio, se nos lleva inmedia-

tamente a las cavernas de Altamira, frente a cuyas pinturas se nos asegura que: "nada nos autoriza a creer que el arte haya servido a otro fin que el de la directa provisión de alimentos." También afirma que la magia era "una técnica sin misterios, un método prosaico... como cuando preparamos trampas para ratones." Los antropólogos opondrían reservas a este concepto de la magia. La afirmación de que el arte no ha servido a otro fin que al de la provisión de alimentos es, sin duda, una simplificación inadmisible; si el autor hubiese pensado en el problema de la formación de la conciencia y en las investigaciones de Erich Neumann (*Historia del origen de la conciencia*), su afirmación habría sido más prudente.

En este ejemplo se ven las grandes dificultades de trabajar en materias afines. Hoy en día, la tarea es difícil para el polígrafo. Por lo tanto, no sólo es admirable el valor del autor, sino su trabajo, que en sólo 1000 páginas enfoca un nuevo aspecto de la historia de la cultura. Se trata de demostrar la importancia de las formas sociales en los fenómenos artísticos y en el desarrollo del estilo. Pero falta una línea clara de fundamentación, porque lo económico se confunde ya con lo social, ya con la convivencia. Al autor parece importarle ante todo aplicar los conceptos de clase al arte y a la literatura, en lo que no queda claro hasta dónde sigue el materialismo histórico y entiende en el sentido de Marx "el desarrollo de las formas económicas como un proceso de historia natural". Esta falta de claridad entorpece la discusión y hasta la comprensión.

Es sabido que hay que ir "al país del poeta", como decía Goethe. Si nos dedicamos a la historia de la cultura, del pensamiento, del arte y de la literatura, y con esto tratamos de esclarecer la causa de la actividad artística, siempre nos quedamos sólo en la misma y única historia. Cada historia especial, incluso la historia social, es siempre sólo un aspecto de la historia en general. Si se considera el desarrollo artístico e intelectual acentuando lo "sociológico", no es sólo deseable, sino necesaria una limitación de este tipo de tratamiento de la historia del arte y del pensamiento, y una aclaración de las premisas sobre las que se basa el trabajo. Pero el autor no hace ninguna exposición metodológica importante. Hasta dónde se puede llegar por el camino "sociológico" que ha emprendido el autor, ha de deducirlo de ocasionales párrafos el lector. Con respecto al valor de este camino y sobre sus limitaciones, hay algunos comentarios, pero nunca se trata el problema en sí. "Sería errado, dice en el vol. I, pág. 92, tomar las condiciones sociales en la Atenas de entonces como los supuestos necesarios o aun ideales para el nacimiento de un arte de este tipo y de esta jerarquía." El valor artístico no tiene un equivalente sociológico simple; la sociología sólo puede remontarse hasta el origen de los elementos de que se compone una obra artística; estos elementos pueden ser los mismos en obras de distinta calidad." Que la calidad en general no puede explicarse sociológicamente, es una observación muy importante, pero en el transcurso de la obra no se le concede suficiente importancia. Así uno de los aspectos principales del problema —su lado negativo— queda prácticamente eliminado. La mejor explicación del método de trabajo del autor nos la dan las siguientes líneas: "En ninguna sección de la historia del arte es tan explicativo el análisis sociológico del desarrollo como acá, donde se originan dos direcciones del arte, en su esencia tan distintas como el barroco flamenco y el barroco holandés, en coincidencia temporal casi total, ubicadas muy cerca geográficamente, hasta en parecidas condiciones económicas

y sociales. Esta ramificación de estilo, cuyo análisis permite eliminar todos los factores menos los sociológicos, puede considerarse como un ejemplo típico de la sociología del arte." Por lo tanto, el distinto desarrollo de estilo se debería a que las provincias del Norte habrían defendido "conceptos de libertad medievales y un anticuado gobierno regional propio." (Vol. I, pág. 494.)

Lo que acá interesa es el concepto de la relación entre sociología y desarrollo de estilo. Hauser está decididamente contra las ideas básicas de Wölfflin que le darían "a la historia del arte una lógica interna, una propia e inmanente necesidad". "El método no-sociológico de Wölfflin lleva aquí a un dogma no-histórico y a una construcción de la historia completamente arbitraria... Aunque se advirtiese en la sucesión de clasicismo y barroco una norma general, nunca se podría explicar por sus causas inmanentes —es decir, puramente formales— por qué el desarrollo en una determinada época avanza de lo estricto a lo libre y no de lo estricto a lo más estricto. No existe la llamada "cima" del desarrollo; se alcanza una cima y comienza un cambio cuando las relaciones históricas generales, es decir, sociales, económicas y políticas, finalizan su desarrollo en una dirección determinada y cambian de tendencia. Un cambio de estilo sólo puede ser condicionado externamente, no tiene determinación interna." Como motivaciones sociológicas opone el autor a las máximas de Wölfflin las categorías de conservador-progresista, cuyos efectos persigue en el arte y la literatura. Advierte que no se debe buscar un común denominador para las distintas manifestaciones artísticas de un período e insiste en la diversidad de las fuerzas actuantes en cada período, pero cree poder explicar, por ejemplo, la tendencia clasicista de una época por medio del conservadorismo dominante, o el naturalismo del pintor de género por el éxito de la burguesía progresista.

Para explicar el desarrollo artístico y la particularidad de una época, usa como motivación sociológica las peculiaridades de la caballería, de la burguesía o del absolutismo cortesano. "En el individualismo y en el relativismo de la sofística y en el ilusionismo y el subjetivismo del arte contemporáneo, se expresaba el mismo espíritu del liberalismo económico y de la democracia, la misma disposición intelectual de una generación que ya no valora la antigua conducta aristocrática, la solemnidad y la grandeza del comportamiento porque se debe todo a sí mismo, y nada a sus antepasados, y que descubre con franqueza sin restricciones sus sentimientos y pasiones porque está compenetrada de la idea de la medida humana en todas las cosas." (Vol. I, pág. 95). Pero si en la sofística, en el arte y en la política se expresa "el mismo espíritu y la misma disposición intelectual", cabe preguntar si se puede seguir hablando de que el arte está condicionado por lo sociológico. Porque si en todos esos aspectos se expresa el mismo espíritu, más bien se podría pensar en una relación de coordinación que de causalidad. Y entonces habríamos vuelto nuevamente al viejo espíritu de época.

Así tendrían que entenderse las afirmaciones sobre Platón: Su doctrina de las ideas es la clásica expresión filosófica del conservadorismo, el ejemplo típico de todos los idealismos reaccionarios. Cada idealismo, cada apartamiento de las ideas temporales, de los valores absolutos, de la validez pura del mundo de la experiencia y la práctica significan, en cierto modo, un replegarse a la pura contemplación, y lleva implícita la renuncia a cambiar la realidad. Aquí termina toda discusión, porque "con alguien que niega tus premisas, no puedes

discutir". (Goethe.) Nadie va a negarle al autor el derecho a esta posición, pero es de lamentar que no haya desarrollado sus premisas desde un principio y con coherencia. Así pierde claridad el importante contenido de sus pensamientos y el problema de la periodicidad no es tratado como se podía esperar.

Que ciertas formas del arte y la literatura corresponden a ciertos estados sociales, nos lo demuestra el autor con abundante material. Es que también en el arte se produce lo que el público exige —sean ofrendas, cuadros de dioses, retratos, naturalezas muertas o novelas— por lo menos, mientras el artista no está fuera de la sociedad, como en el siglo XIX. ¿Hasta dónde alcanza esta excepción? En obras como *Los bandidos* de Schiller o *Emilia Galotti* de Lessing, el tema es justamente lo social. Pero cuando un pintor de corte como Velázquez pinta sus *Tejedoras,* ¿cómo encuentra ese motivo y por qué lo trata casi al modo holandés, es decir, preponderantemente "burgués" en el sentido del autor? Aquí se hace valer la autonomía de lo artístico. El autor ve esto claramente y habla de la "ambigüedad de las formas de estilo, que sirven de vehículo a diversas concepciones del mundo". (Vol. I, pág. 117.) En esta autonomía, como por otro lado en la ambigüedad, se expresan los problemas del tema al que está dedicada la obra, y se plantea nuevamente la pregunta sobre la delimitación de lo sociológico.

A veces parece no existir esa autonomía. Al interpretar sociológicamente la filosofía alemana desde Kant, dice: "la inteligencia alemana fue incapaz de comprender que el racionalismo y el empirismo eran los aliados naturales de una sociedad incompatible con la opresión, y por esto cultivaba el irracionalismo". ¿Se puede desestimar así la autonomía del espíritu y desvalorizar las líneas de desarrollo desde Descartes a Hume y Kant? En esto se muestra la confusa relación del autor con los problemas de la verdad y de la ideología. Al eludir aclaraciones fundamentales desciende el nivel del argumento sociológico.

Los mejores capítulos son los dedicados a los períodos en que se impuso tan fuertemente una forma de la sociedad que nada pudo sostenerse a su lado, porque su argumentación no es debilitada por la confusión de problemas. En los Tiempos Modernos el autor trata todo, lamentablemente, según categorías nacionales, y así nos enteramos de lo que sucede: a) en Francia, b) en Inglaterra, c) en Alemania. Con esto no se acentúan suficientemente las conexiones importantes, precisamente la contemporaneidad, que es de tanto valor para el argumento sociológico. El autor se ayuda investigando frente a cada artista: ¿de dónde viene?, ¿cómo vivió?, ¿para qué publicó, pintó o escribió?, ¿y en qué sentido? Balzac y Dickens son casos apropiadísimos. Aunque no se vaya más allá de lo dicho por Madame de Staël, que la literatura es la expresión de la sociedad, estos capítulos son excelentes ilustraciones de esa frase.

Pero con todo, no se puede condenar esta obra. Es un gran intento enciclopédico, que tanto por su concepción como por la riqueza de sus materiales nos inspira respeto. Probablemente sólo la apreciación sincrónica tanto de un sociólogo como de un historiador del arte y de un historiador de la literatura podría delimitar lo que es válido y lo que es problemático en este libro. Así como está presentado, teniendo como objeto toda la historia de la cultura, este libro es muy estimulante porque obliga a discusiones siempre renovadas.

UDO RUKSER

MARIANO PICÓN-SALAS: *Los malos salvajes.*

(Sudamericana, *Buenos Aires, 1962.*)

Por salvajismo entendemos manifestaciones humanas completamente desconectadas de nuestras normas culturales. El salvajismo es la vía de escape que hallan las culturas en trance de asfixia y de inminente bancarrota. En tales casos el progreso es sustituido por la regresión. En el brillante "Siglo de las Luces" fue Rousseau quien avistó los cimientos corroídos donde se asentaban los tronos de la Razón y la Cultura; a modo de antídoto pregonó el ideal del retorno a la inocencia primitiva, a la naturaleza, al "salvaje bueno" de las ilusiones edénicas. Por aquel entonces comenzaron a pulular las musas eglógicas y los zagales de pacotilla. Se disfrazaba la realidad; se jugaba al buen salvaje. En nuestros virulentos tiempos, en cambio, se han encumbrado las musas de la náusea y la angustia y el salvajismo es nuevamente resorte de evasión, con la sola diferencia de que no juega a nada excepto a la muerte real o virtual de los hombres, aplasta a individuos rousseaunianos y si hay algo que desprecia es precisamente todo brote de bondad o inocencia. Hemos evolucionado tanto en materia de luces como en materia de práctica salvajística. "Contra los sueños de Rousseau no se opuso a las imperfecciones de nuestro mundo civilizado el candor y la espontaneidad del buen salvajismo, sino el más cruel y canibalesco. Europa estaba devorando, a dentelladas, su propia cultura. No nos habíamos quitado la casaca y el chaleco que oprimía inútilmente los corazones, para redescubrir la espontaneidad natural, sino para que palpitaran todos los odios del pitecantropo" (págs. 34-35). En torno de este módulo central se enlazan las ideas —generalmente acertadas— de M. Picón-Salas. Lejos de sistematizarlas en esquemas definidos, el autor las dispersa a modo de comentarios al margen de viajes, lecturas, acontecimientos. En sucesivas y dispersas imágenes (Berlín, Brigitte Bardot, Stalin, Mr. Babbit, Monsieur Homais, S. de Beauvoir, etc.) se perfila una visión exorbitada del mundo contemporáneo. Los "malos salvajes" imponen de hecho su imperio. Izquierdas y derechas se ponen de acuerdo en cuanto a salvajismo; en este punto alientan idénticas intenciones. Bien podían estrecharse las diestras Stalin e Hitler. En la periferia de este panorama florecen el existencialismo amanerado, el desbocamiento sexual, la pose nihilista.

M. Picón-Salas rehuye las abstracciones. Una y otra vez —y, efectivamente, toda insistencia es poca— al fango de una realidad demasiado bien conocida por todos, y conscientemente demasiado bien ignorada por muchos: ese primer plano poblado por los esbirros de Eichmann, los procesos de Moscú, sombras totalitaristas e inquisitoriales con banderines de todos los colores. Todas las variaciones temáticas de este libro confluyen a iluminar este pozo de negrura que absorbe lentamente al mundo. Abundante material literario se viene acumulando sobre las macabras perspectivas que acechan en el horizonte. Empero la voz de Picón-Salas se distingue por su timbre auténtico y francamente agudo, patentizando una autoridad intelectual poco común. En el ensayo que cierra

el libro ("Dirección: Punto Omega") se exponen las teorías del Padre Teilhard de Chardin. "Su vida y obra (1881-1955), ha sido una de las más fecundas y significativas, desde el punto de vista espiritual, que conociera nuestra época. Su gloria y su discusión apenas están comenzando. Aún no se aplacan las polémicas en torno a su nombre, pero ya se le reconoce como un Tomás de Aquino del siglo XX, capaz de acercar en nueva y distinta *Summa* lo que desde el tiempo de Descartes parecía roto o escindido en el pensamiento europeo..." (pág. 109). Se advierte claramente que el autor halla en la religión la panacea para los males que nos asedian. Hace suyas las ideas de T. de Chardin y resbala por la pendiente del panegírico y la apología. En efecto, T. de Chardin es una figura de relieve en el pensamiento de nuestros días; de ahí a compararlo con Tomás de Aquino y vaticinarle una posterioridad gloriosa, hay largo trecho. Se trata de un "evolucionista religioso". En ello consiste su paradojal originalidad (y un doble flanco, quizá, para la discusión). Sus teorías constituyen una particular síntesis de datos científicos (en especial tomados de la antropología) y datos dogmáticos. A una historia que ha perdido su sentido y se ha hecho ahistórica Teilhard de Chardin intenta restituírselo por medio de la fe. M. Picón-Salas se identifica con este credo. Y de credos *non est disputandum.*

JAIME BARYLKO

ALBERT SCHWEITZER: *Filosofía de la Civilización.*

Traducción de Héctor Vaccaro.
(Sur, *Buenos Aires, 1962.*)

Una vez más, el médico de Lambaréné —como ya lo llama todo el mundo— se ocupa en esta obra, escrita sobre un minucioso análisis, del tema de la cultura y la civilización occidentales, madurando ideas que le vienen, según el autor, desde comienzos de siglo.

La obra consta de dos volúmenes: *Decaimiento y restauración de la Civilización* y *Ética,* que pueden reducirse al siguiente esquema: Cultura, Concepción del mundo y de la vida, Civilización y Ética.

Tras exponer la naturaleza de los ingredientes que componen la cultura y la civilización actual de Occidente, con su posibilidad y negatividad, con su exaltación y subversión de valores, concluye que hay un decaimiento en el mundo y en la circunstancia histórica del hombre occidental. Según Schweitzer, esta situación se origina en la falta de una concepción del universo que suplante, en el nuevo nivel de su cultura, el quebrantamiento y la crisis de las ideas y creencias que constituyen los supuestos de las viejas teorías del mundo y de la vida, lo cual como corolario produce una fisura en el edificio ético que, o hace caer al hombre en una postura pesimista o en una carencia de orden para su conducta y convivencia. Ambos casos son negativos y por lo tanto contrarían la esencia de la concepción ética de Occidente que ha sido, desde su raíz grecoromana, positiva con respecto al mundo y a la vida.

Pero debemos aclarar, antes de seguir adelante, que el "decaimiento" de que habla Schweizer no tiene nada que ver con la idea de la "decadencia" spengleriana, pues, mientras ésta obedece a una fatal evolución, asociada con las teorías naturalistas, aquélla señala únicamente un momento de crisis, de enjuiciamiento, que no ha de acabar —como lo señala el autor— en la muerte de nuestra civilización, sino en un renacimiento del espíritu occidental, en lo que éste tiene de más noble y valioso. "Un nuevo nacimiento debe venir, y mucho más grande que aquel con que traspusimos la Edad Media; un gran renacimiento en el cual el género humano descubra que lo ético es la más alta verdad y la más alta practicidad, y experimente al mismo tiempo su liberación de esa obsesión miserable que le ha dificultado la marcha a consecuencia de lo que llama realidad." Dejamos el perfil de una edad y comenzamos a gestar el contorno de una nueva. Parte ya se ha conseguido; su resultado es la técnica. Falta equilibrar con su exigencia la vida del espíritu, y en ello consiste la importancia que da Schweitzer a la estructura ética, porque el hombre, el ser que hace y que crea, es ante todo una actitud y una conducta. Por esta razón, la ética no puede ser un invento ni el simple resultado de convencionalismos más o menos felices; depende, por el contrario, de la visión del mundo y de la vida, que es su perspectiva radical. Descubrirla supone descubrirnos.

Transita Schweitzer en esta obra, como ya es habitual en él, por una copiosa erudición que, no obstante —por su singular virtud de auténtico pensador— no es más que un instrumento probatorio. Revisa, con novedosas conclusiones, el pensamiento grecorromano, la Edad Media, el Renacimiento, la fundamentación del racionalismo, la Filosofía de la naturaleza y la concepción del mundo en Spinoza y Leibnitz, la ética optimista de Kant y la ética que aparece en el desenvolvimiento de la conciencia idealista a través de Fichte y Hegel, así como el concepto de la vida desde Schiller, Goethe y Schleiermacher hasta Schopenhauer y Nietzsche, para desarrollar finalmente su concepción de una ética sobre la base de una "reverencia por la vida", donde encuentran un permanente poder civilizador.

Pero esta ética logrará su efectiva vigencia cuando la soporte una visión del mundo y de la vida que, al mismo tiempo de "conservar vivas a las ideas valiosas que encontramos en nosotros", descubra los medios adecuados para cristalizar en una conducta las nuevas respuestas de nuestra existencia ante las nuevas circunstancias creadas por ella. El simple hecho de la voluntad de vivir, dice el autor, torna inconsecuente tanto cualquier ética negativa, como cualquier negación del valor radical de la ética. "En una concepción de la vida que dependa solamente de sí misma, y que trate de llegar con franqueza a un entendimiento con el conocimiento del mundo, esperamos hallar una vez más energías para alcanzar la afirmación ética de mundo y vida." La restauración de los principios elementales del pensamiento humano, en los cuales coinciden todas las filosofías, y que se sintetizan según Schweitzer en lo moral, es el nuevo camino, empedrado con viejas verdades, para rescatar definitivamente el sentido de la realidad del hombre. "La ética consiste, pues, en mi experimentar la compulsión de mostrar hacia toda voluntad de vivir la misma reverencia que profeso a la mía. Tenemos dado ese principio básico de lo moral que es una necesidad del pensamiento. Es bueno mantener y estimular la vida; es malo destruirla u obstruirla."

HÉCTOR OSCAR CIARLO

EMILIO ESTIÚ: *Del arte a la historia en la filosofía moderna.*

(Instituto de Filosofía. Universidad Nacional de La Plata, *1962.*)

La producción filosófica es, en nuestro medio, escasa hasta un punto alarmante. Muchos emprenden la "carrera" filosófica con entusiasmo —esta actitud de elegir la filosofía como "carrera" es casi siempre in-oportuna— pero después de poco andar parece que sus impulsos se debilitan, y sus proyectos se esterilizan en un ambiente que no es por cierto favorable. Sin pretender trabajos de gran aliento, ni planteos de problemas fundamentales, hay razón para sorprenderse ante la infrecuencia de trabajos de investigación o de ensayos de categoría. Sin embargo, hay indicios de que esta situación puede cambiar en pocos años. Y ya hoy encontramos obras que son testimonio de una actividad filosófica seria. Tal es el caso de este nuevo trabajo del profesor Emilio Estiú.

Este libro reúne ensayos escritos en distintas épocas, pero articulados entre sí por una temática común. Estiú ha desarrollado aquí una tarea expositiva, se ha limitado a ella con rigor y precisión poco comunes. Sin mezclar en general juicios valorativos. Esta gimnasia intelectual es doblemente estimable en quien ha meditado largamente sobre el arte y la historia. Como expositor posee dos condiciones principales: capacidad de síntesis, y estilo conciso y directo. La tarea de mantenerse en un plano puramente expositivo es más difícil de lo que a primera vista parece, y si Estiú la ejerce con tanta soltura se debe, sin duda, en buena parte, al adiestramiento de su actividad docente.

Conoce ampliamente, en profundidad y extensión, la filosofía y la cultura alemanas, y por eso cabe esperar que otra vez nos dé, estructurada, su visión crítica del nacimiento y desarrollo de la cultura moderna en Alemania.

El libro reúne ocho ensayos, y aparte del primero —*Leonardo y la dignidad de la pintura*— los demás están dedicados a escritores germanos: Lessing, Herder, Goethe, Schiller y Kant. Los ensayos *Herder y Kant frente al hombre y a la historia, Herder y la metafísica de la historia* y *Kant y la filosofía de la historia* son, en mi opinión, los más interesantes. No porque hayan sido objeto de un tratamiento más esmerado, sino porque sus mismos temas ofrecen materia más densa a la reflexión filosófica e insinúan conexiones con la filosofía posterior que no es sólito ver destacadas en las usuales historias de la filosofía.

La confrontación de las ideas de Herder y Kant respecto a la historia y al destino del hombre es importante para una mejor comprensión de la filosofía del idealismo alemán, pues nos deja ver allí, en germen, algunas ideas que luego alcanzarían con Hegel su culminación y acabamiento (*Vollendung*).

Por debajo de las discrepancias de estos dos hombres —Kant y Herder— de distinto temperamento y de muy distinta envergadura filosófica, se torna visible la permanencia de ciertas ideas; precisamente aquellas que dan carácter unitario a lo que llamamos "épocas históricas", y que son como el *cantus firmus* sobre el cual tejen su variado contrapunto las distintas generaciones que configuran aquellas épocas.

Está muy bien mostrado en estos ensayos hasta qué punto estas dos distintas concepciones de la historia suponen una idea diferente de la naturaleza y de la

inserción del hombre en ella. Herder —influido en algunos aspectos por Leibniz—, no pudo aceptar el divorcio entre naturaleza y ley moral, postulado por Kant; ni la radical autonomía del hombre, necesaria que fuese tal, que éste sostenía, influido todavía por el racionalismo anterior. Pero en cambio, Herder entrevió —y éste es uno de los aspectos en que, con reservas, se lo puede llamar leibniziano— la posibilidad de armonizar el destino individual dentro del destino de la humanidad.

Lo que el autor podría haber acentuado algo más, son las diferencias generacionales que separan a estos dos pensadores. Si el profesor Estiú cree que el método de las generaciones es fructífero.

El libro es un trabajo valioso, por la labor y el saber que supone, y además por poseer la condición que hay que exigir de todo libro: enseña.

EDUARDO GARCÍA BELSUNCE

ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ: *España, árbol vivo.*

(Aguilar, *Madrid, 1961.*)

"Un esfuerzo severo para comprender, para reducir a especies intelectuales, con un enfoque sociológico, el ser de España." Así autodefine Fernández Suárez el conjunto de más de trescientos cincuenta páginas que dan forma a su libro *España, árbol vivo,* título que predice una suerte de *élan* deportivo, quizás algo ajeno al rigor propio de la ciencia sociológica, desde Durkheim hasta hoy. Pero es el mismo Fernández Suárez quien se ocupa, tras aquellas palabras, de desentenderse en cierta forma de la misma: "No va contra nadie, salvo contra los demonios turbulentos y airados de la oscuridad..." Al ensayo, sociológico o de otra especie, nunca se le ha pedido, específicamente, ir en contra de nadie, mucho menos de criaturas angélicas, caídas o no. Por consiguiente, las palabras con que el autor dictamina en relación a su obra, previenen al lector de la misma, y al mismo tiempo acicatean su curiosidad.

España es, y ha sido desde siempre, lo que se dice un gran tema. Nuestros días, atenaceantes de angustia y horror, temblorosos en su tímida esperanza, que pugna por no perecer, no han visto mermar un ápice la señalada importancia. España, por lo tanto, como verdadero "árbol vivo" que es, avala la presencia de un sigular semillero, notable fuente para estudiosos y ensayistas de todo tipo, por disímil que sea su ubicación. De este semillero ha emergido Fernández Suárez, a quien el público argentino conoce a través de las páginas de los cuentos de *Se abre una puerta...*

España, árbol vivo no es un volumen a través del cual quien lee pueda llegar a tener una idea, siquiera aproximada, del "hoy" de España, de lo que es auténtica y raigalmente el *ser hispano* en nuestros días. Y mal puede advertirse a la España total —del Mío Cid a los mineros de Asturias— si no hay un punto mínimo donde se apoyen las plantas de las coordenadas que —contemporáneas a

nosotros— dan, en estos precisos instantes, rostro y cuerpo al país que se desplaza en la historia, vivo, dinámico y contradictorio.

El libro de A. F. Suárez es, eso sí, un trabajo apasionado, sin que esto signifique, apasionante. El ensayo deja entrever sucesivamente al inventor de encendidas y funambulescas ficciones, plenas de sortilegio y que eluden el realismo para ceder paso, oración tras oración, al escritor-hombre, continuamente prófugo, en perpetua huida a mundos de imaginaria dimensión. Con las diferencias del caso, podría recordarse lo que en cierta oportunidad dijo Stendhal, haciéndose eco de otros escritores y dando a la vez pie para ser un nuevo plagiado: "Voy a escribir de mí a propósito de Napoleón". Algo semejante ocurre con Álvaro Fernández Suárez y su libro. Más que la Madre Patria, mucho más de lo que vaticina el lírico y pujante efluvio con que concluye el título del trabajo, el libro de Fernández Suárez es óptimo para dejar testimonio sobre un versátil mortal del siglo veinte, con la no olvidable diferencia de que el nombrado en último término no es responsable de *La cartuja de Parma,* y entre ambos media la distancia que va desde *Se abre una puerta* a *Le rouge et le noir.*

El libro de Fernández Suárez tiene la dimensión de un largo soliloquio, barrocamente elaborado, donde en más de una ocasión se dan cita la erudición de amplios dominios, y la fantasía como fuerza motriz para desarrollar los distintos puntos. Y hay que señalar este detalle, que indica en Fernández Suárez la existencia de un pensamiento más inventivo que lógico, paralelo a lo que en más de una ocasión, Simone de Beauvoir ha señalado en relación a Sartre. Es decir, advertimos que similares puntos de partida —en lo que respecta a una característica biopsíquica primordial— desembocan posteriormente en tan distintas direcciones según las distintas formaciones culturales. O sea, lo que en el filósofo francés se afirma en un análisis de la realidad que a veces, a fuerza de hiperlucidez, trastrueca o desquicia ciertas aristas de la misma, y en otro orden lleva al filósofo existencial del plano social al político y del metafísico al ético, en Fernández Suárez, suave neohegeliano, con una raigambre metafísica que a veces le florece en liberal tomismo, nacionalista con sensibilidad imperial, se transforma en un imaginismo desbordante, nutrido en una amplia cultura. Elementos éstos que le permiten objetivar en las blancas carillas una España que es, a ciencia cierta, *su* España. Y debería creerse —ya que, a pesar de sí mismo, el hombre no está solo y continuamente responde a la presencia de grupos humanos de distinta amplitud— que esa *su* España, es la de alguna gente más. No es la España real, la objetivamente cierta, pero sí la que algunos pulsan, o por lo menos, quisieran.

ALFREDO ANDRÉS

Textos y traducciones

DIDEROT: *Tratado de lo bello.* Traducción y notas con un estudio preliminar, de Armado D. Delucchi y Jorge O. Demarchi.

SHAFTESBURY: *Del soliloquio o consejos al escritor.* Traducción e introducción de Delia Sampietro.

(Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.)

Esta Colección de Textos y traducciones publicada bajo la dirección de Emilio Estiú, resulta de gran valor para el estudioso ya que se trata de una selección de obras y autores sobre los cuales no hay versiones castellanas corrientes, o bien, como en el caso de Shaftesbury, no existía hasta este momento traducción alguna al español.

El Tratado de lo Bello ha sido llevado a nuestro idioma en precisa y cuidada traducción, con anotaciones a pie de página, cada una de las cuales contiene observaciones valiosas con respecto al texto y a la ubicación filosófica del autor, con frecuentes referencias bibliográficas que guían al lector para un mejor entendimiento de la obra.

El estudio preliminar constituye una ajustada visión de las corrientes filosóficas de la época, y un análisis de la Enciclopedia y de toda la obra del autor, que muestra el sólido conocimiento de los traductores del filósofo francés. Con respecto a la estética que reclama Diderot, sostienen que "debe atender a la mudanza y a la constante diversidad de los fenómenos artísticos, al movimiento creador capaz de explicar el fenómeno estético a través de su captación mental... La deducción debe dar paso a la descripción... La teoría estética de Diderot se asienta, pues, en un particular manejo del concepto de naturaleza. Conviene subrayar que tal concepto atiende, en sus manos, a lo que hay de natural en el hombre. Hombre y naturaleza, en sus mutuas determinaciones, conforman el ideal de la belleza, porque ella se refiere exclusivamente a lo humano". En *El Tratado de lo Bello,* asienta Diderot una doctrina estética que muestra la influencia del empirismo inglés considerado a través de su visión iluminista, con fuertes resonacias del materialismo y del naturalismo imperantes en su tiempo, pero todo ello con su indiscutible originalidad, que lo lleva a revitalizar, en cierto modo, el panteísmo y el animismo renacentistas.

La traducción de la obra de Shaftesbury *Del Soliloquio o Consejos al Escritor,* es, como dijimos, la primera versión española del filósofo inglés. Al cotejar el texto inglés con el castellano, se advierte la cuidadosa tarea de la profesora Sampietro, tanto en el elegante manejo del español, como en el conocimiento del idioma y la filosofía de Shaftesbury. En la Introducción, al término de la cual indica una bibliografía sobre la vida y la obra del filósofo inglés, con breves y precisas consideraciones ubica al lector en las líneas generales del pensamiento de Shaftesbury. "Insistentemente calificado de platónico, estoico, teísta, filósofo de la ilustración —nos dice—, Shaftesbury resiste, en realidad, toda clasificación definida. Fiel a su época, su filosofía respondía, en parte, al movimiento de vuelta a la antigüedad clásica, iniciado por los platónicos de Cambridge contra la filosofía mecanicista de Descartes y sobre todo de Hobbes, que hacían peligrar la religión y la moral de las Escrituras; pero respondía también, y en gran parte, al espíritu de los nuevos tiempos que quería sacar a la filosofía del gabinete y llevarla no sólo al púlpito, sino a los salones y, quizá, a la calle."

En *Del soliloquio...*, Shaftesbury confiesa que se ocupará no tanto de dar consejos como de analizar la forma de darlos, enfrentándose en un diálogo consigo mismo, que le provee un terreno propicio para la exposición y desarrollo de su moral del sentimiento. "Hemos mostrado aquí, una vez más al estilo y métodos del Soliloquio, nuestra ciencia moral." Informa su pensamiento el ideal griego de la *kalosagathía,* la conjunción de lo bello y lo bueno, de ahí el contenido estético de su moral, ideal al que se tiende desde sí mismo, por ciertos contenidos innatos; desde lo social, por un sentimiento de simpatía, y finalmente, por el entusiasmo, que conjuga —según Shaftesbury— lo personal con lo divino. Por ello dice que "todo el que aspire al título de persona educada y culta, debe cuidar de formarse el juicio artístico y científico según un modelo de perfección." A tal punto se da en el filósofo inglés lo estético junto a lo ético, que, como concluye la profesora Sampietro: "sus reflexiones... sobre el genio y la imaginación, hacen de él uno de los grandes precursores de la estética moderna".

H. O. C.

PSICOLOGÍA

MIGUEL ITURRATE: *Psicoanálisis y personalidad. Un ensayo de síntesis humana.*

(Fabril, *Buenos Aires, 1962.*)

"Y mientras la conciencia, vacilante y llena de dudas, considera este mundo problemático, en que resuenan los rumores de paz y amistad, democracia y dictadura, bolcheviquismo y capitalismo, se eleva la aspiración del alma pidiendo una respuesta a sus dudas y sus inseguridades" apuntaba Jung. En ese mundo obscuro e incierto, en el mundo interior de todo hombre, profundiza el autor de *Psicoanálisis y personalidad* a la luz del pensamiento freudiano, en un intento de escudriñar la vida psíquica no a través de su patología sino en las expresiones de su normal desenvolvimiento y de probar también que la concepción psicoanalítica no se contrapone al planteamiento espiritualista de la vida.

Con esmerada sistematización presenta la estructura de la personalidad enfocada desde un punto de vista netamente freudiano: el Ello, el Yo y el Superyó son estudiados con criterio actualizado, pero sin apartarse fundamentalmente del maestro vienés. Las tres instancias del psicoanálisis nos proporcionan la visión del hombre de acuerdo a su propia experiencia interior, afirma Iturrate, y señala este rasgo como explicación de algunas de las limitaciones de esa posición, ya que Freud no obró de acuerdo a un plan preconcebido, sino que los hechos que estudiaba iban señalando el camino. "A través de sus obras, y durante años de laboriosa búsqueda, se va estructurando poco a poco su concepción genial." (pág. 58).

Inicialmente, nos dice, consciente, inconsciente y preconsciente fueron concebidos por Freud como sistema estructural que constituía la personalidad humana y luego sólo como cualidades de los fenómenos psíquicos. Los procesos psicológicos por otra parte son estrictamente inconscientes, ya que jamás puede saberse cómo se producen los propios procesos mentales y también son inconscientes los instintos. A ellos dedica especial atención, ya que el instinto en la teoría psicoanalítica es la fuerza o energía que origina las tendencias o impulsos a la satisfacción producidos por las necesidades biológicas.

Junto con libido y sexualidad, energía psíquica, angustia y mecanismos de defensa e investigación del inconsciente, el autor expone clara y objetivamente la dinámica y economía de la personalidad y hace hincapié en el problema universal y difícil de la angustia.

El punto de vista de Freud acerca de este hecho humano tan variado es que la angustia es libido transformada, y que mediante ella el individuo busca el cauce de su equilibrio. En *Inhibición, Síntoma y Angustia* sostiene que la angustia es una reacción del individuo, una señal de alarma del yo para despertar y activar las medidas de defensa y se caracteriza como fenómeno complejo en el que se combinan la inseguridad, el peligro y el recuerdo doloroso. El profesor Iturrate comparte el criterio de Freud, pero lo amplía estudiando la angustia como real, objetiva; como neurótica y como moral o de conciencia.

La tercera parte de la obra está dedicada al desarrollo de la personalidad en sus distintos períodos, infantil, de latencia, puberal, adolescencia y madurez. El individuo que nace es persona humana y por lo tanto ya en él entran en juego el Ello, el Yo y el Superyó, aunque en las primeras instancias no hayan tenido ocasión de actualizar sus funciones específicas, las que se desarrollan en el curso de la vida misma.

Psicoanálisis y Personalidad es la obra de un profundo conocedor del pensamiento freudiano, que tiene la virtud de presentarnos un original planteamiento del enfoque psicoanalítico al dedicar su atención primordialmente a los procesos psíquicos en el hombre normal, el animal múltiple, como quería Cicerón, al que su destino ha arrojado en la enorme empresa de construir su propia vida.

EDITH BEATRIZ DE KROON

NARRACIONES, LITERATURA

LAWRENCE DURRELL: *Limones amargos.*

Traducción de Floreal Macías.
(Sudamericana, *Buenos Aires, 1962.*)

Creo que el sostenido interés con que leí esta narración de Durrell sobre la convulsionada Chipre contemporánea, se debe a dos motivos principales: la belleza casi sobrenatural del paisaje descrito y la imparcialidad admirable con que están presentados los sucesos políticos de la isla. *Limones amargos* no es una novela

propiamente dicha, sino el relato a la vez poético y realista de las peripecias de su autor durante el tiempo en que le tocó vivir allí. Puede decirse que es historia, pero la historia colorida y personalísima del testigo ocular, que no se detiene tanto en los hechos generales como en aquellos que constituyen su experiencia privada: la abstracta historia en su repercusión concreta sobre una aldea y sus habitantes, sobre un individuo humano que se deleita con los prados de anémonas y se sobrecoge ante la amenaza de la muerte.

El propósito de Durrell es comprar una casa en Chipre para permanecer una larga temporada trabajando en ella. Después de muchas y pintorescas vicisitudes, consigue una deliciosa, antigua morada de campesinos, en lo alto de un pueblecito perdido entre naranjos, limoneros y almendros, desde donde se observa una abadía en ruinas que atestigua el paso de los cruzados y el esplendor mediterráneo del mar. En un griego mediocre, pero recibido con alborozo por los aldeanos chipriotas, comienza el autor a hacerse de amigos y a dirigir los arreglos indispensables para transformar la rústica casa en una vivienda cómoda. Fue un período idílico, rodeado de belleza, en el que alternaba con intelectuales refinados y con cordiales campesinos, sin más preocupaciones que la de plantar su viña y beber el dulce vino de Chipre bajo el Árbol de la Ociosidad, gozando de las rosas y los ruiseñores, las granadas, los damascos y la miel del valle. Pero este engañoso paraíso escondía los gérmenes de la tragedia.

El terrorismo empieza de a poco, casi sin sentírselo. Promovido y azuzado por Atenas, cunde por toda la isla con la virulencia con que suelen prender las ideas nacionalistas en los pueblos atrasados. Los funcionarios ingleses de Chipre, hombres probos pero poco psicólogos, confiesan a Durrell su desconcierto. ¿Para qué querrán los chipriotas sustituir una excelente administración británica por una griega, célebre por su inepcia, bajo la cual todos vivirán mucho peor? —preguntan cándidamente, ignorando los efectos que tiene la propaganda sobre las almas simples. La prédica de los obispos y aquella otra, más continua, de Radio Atenas, enloquecen poco a poco a los niños de los colegios y a los pacíficos y corteses aldeanos, mientras los instigadores hacen contrabando de armas a lo largo de la extensa costa, insuficientemente vigilada. Las bombas comienzan a estallar por todas partes; los estudiantes provocan motines callejeros y arrojan botellas a un paciente policía que las esquiva como puede, evitando atacar a sus agresores; los inocentes mueren por mano anónima en la calle; cualquier sospechoso de anglofilia o de simple amistad con ingleses puede ser asesinado a mansalva. Así ultiman al buen profesor Panos, que llevaba a Durrell a la montaña para contemplar las flores de cada estación, y los rostros de los antiguos amigos se vuelven sin saludar cuando el escritor regresa a su aldea. Por fin, en medio de la insensata violencia y el odio estúpido que han transformado a su paraíso en un infierno, Durrell abandona la isla que tanto amó.

Dejando de lado su valor documental, *Limones amargos* es un libro de amenísima lectura, escrito con finura y humorismo (la escena del regateo para comprar la casa, entre el turco Sabri y la dueña campesina, es memorablemente cómica), excelente en su pintura de tipos humanos y brillante en sus vívidas imágenes de unos paisajes que parecen presentarse a nuestros ojos con todo su intenso colorido y su magia semi-oriental.

ALICIA JURADO

ADELA GRONDONA: *El antepasado.*

(Losada, *Buenos Aires, 1962.*)

Diré sin circunloquios lo más importante: que este nuevo libro de Adela Grondona me ha *deleitado,* por el hondo interés humano de cada uno de los diez cuentos (el primero de los cuales provee de título al conjunto) y por la graciosa soltura de estilo con que están contados. Adela Grondona demuestra que puede calar en las profundidades y complejidades del alma humana. Con ojo penetrante va estudiando —siempre contra un fondo o dentro de un marco bien porteño o rioplatense— la perenne tragicomedia del hombre. Por la escala social y económica nos lleva desde la más alta sociedad o el mundo de los adinerados (*La goleta, El remate, El cuarto redondo*), pasando por los venidos a menos (*El antepasado, La Carta*), hasta la legión de los humildes de fortuna y de alma (*Toilette de señoras*).

Prima en los diez cuentos, o casos, el problema humano, el problema o dilema del alma individual más característico de esta zona del mundo: la soledad, ya sea la de una mujer sola, de sesenta y tantos años, que sueña con sus ilustres antepasados, o la de una pobre mujer que se suicida para ponerle fin cuando ha llegado al grado de lo intolerable.

Este angustioso problema humano está presente en todos estos cuentos. Bela Thomas está sola con sus sueños de un pasado grandioso; Don Enrique, el estanciero, lidia solo con los contratiempos de la vida rural mientras su mujer y sus hijas derrochan su dinero en Europa; Flor, la sobrina pobre, huye de los temidos desdenes de la "temporada" marplatense para refugiarse en su cuarto, del cual, cierto día, no volverá a salir; la pobre mujer cuyo nieto acaba de morir ahogado, se queda sola, esperando, esperando, en la playa de *La Goleta,* mientras se pone el sol y los marineros abandonan la búsqueda del cuerpo; Teresa, en *La Carta,* se siente sola, perdida, entre sus dos abuelas que reclaman su cariño; la mujer pobre, con su cara de pocos amigos, se refugia en su humilde trabajo en el toilette de señoras para olvidarse de su soledad; Beatriz Bindey pone fin a su vida, en ese mismo lugar, porque ya no puede soportar más el repetido hecho de estar sola.

Los rostros de los personajes de estos cuentos —los vemos— proclaman que el hombre se siente tan solo como nunca, solo de cuerpo y de alma, que sus afanes primordiales siguen sin resolver mientras anualmente aumentan las diversiones mecánicas e, irónicamente, se apunta hacia los astros.

El ambiente de cada uno de estos cuentos está logrado rápidamente, como conviene a un relato breve, en unas pocas líneas o en el párrafo inicial. Buenos ejemplos de esto son el remate de hacienda, en el cuento que lleva este nombre, y la casa de la abuela en *La Carta.* El cuento, por ser corto, tiene que marchar a prisa y despertar interés desde un primer momento, resumir, y sobre todo sugerir. Adela Grondona es ahora maestra en el arte que desde hace tiempo practica. *El antepasado,* que da título al libro, es un cuento digno de figurar en una antología. Lo mismo podría decirse de *La goleta;* aquí el marco es un bar-restaurante en la playa de Punta del Este, en plena temporada de verano. Este cuento es un buen ejemplo de la manera leve como la autora llega a sugerir, conmovida, la tragedia. Vemos el momento, la *"saison",* primero con los ojos de los dos *barmen*: Pedro,

que suda en la caja, y Paco que sirve unos *"gin-fizz* fenómeno" (aquí la gente habla como solemos oírla) ; luego desde el ángulo de Germán Sánchez que hace peligrar sus finanzas ofreciendo un almuerzo para catorce personas en un intento, coronado por el éxito, de ganar la atención de dos: el hombre que le facilitará su ingreso en la carrera diplomática, y la mujer que le abrirá las puertas del mundo elegante. Y por fin, contra este fondo de frivolidad, cansancio, éxito, ambiciones, lujo, actividad y arrogancias, nos quedamos en la playa mientras se pone el sol, con la solitaria figura de una abuela vestida de negro, que espera en vano que las aguas le devuelvan el cuerpo de su nieto.

Muy sutil es el cuento que se titula *El vecino.* Aquí el tipo estudiado es el del comedido, el vecino amable que puede aprovecharse de la gente. Nora le tiene simpatía y algo más, pero Plumero, el perro, con los instintos sin atrofiar, le ladra continuamente.

Es "psicológicamente muy interesante" (como se suele decir ahora), el relato *En el restaurant.* La autora asiste a una de esas comidas (tan frecuentes en Buenos Aires, con el más leve pretexto: un viaje, la publicación de un libro, un "homenaje", etc.) y su interés se concentra en una mujer que habla de todo con una seguridad pasmosa, hace chistes y sabe imitar a la gente; pero al salir de la comida se la ve muy distinta: "estaba sola y como extraviada. Había perdido toda la seguridad, toda la jovial animación y su expresión de angustia era tal que tuve el impulso de correr hacia ella".

Este impulso, dicho sea para terminar, es justamente una de las cosas que atrae en los cuentos de Adela Grondona. En todos ellos el lector siente la compasión y los sentimientos compartidos de la autora, su preocupación por la suerte de sus prójimos, su agudo sentido de la tragicomedia de cada momento y de cada vida. Y todo esto sin olvidar el inolvidable *sense of humour* que campea en este libro tan argentino y, por este camino, universal y por lo tanto insustituible.

PATRICK O. DUDGEON

ROSA PASTALOSKY: *El testimonio social en los románticos ingleses.*

(Castellví, *Santa Fe, 1962.*)

Cuando la sociedad sufre las convulsiones de violentos cambios en su estructura, gime y se agita, la sensibilidad del poeta toma sobre sí la potente carga de pesadumbre y su canto muestra su corazón desgarrado y su conciencia dolorida.

Así lo entiende Rosa Pastalosky. Licenciada en literaturas anglo-sajonas, su preocupación por las cuestiones literarias y sociales a través de sus trabajos *La mujer en la literatura social, Romanticismo y expresionismo en la poesía de guerra,* entre otros, rompe hasta cierto punto la costra de lo académico y se acerca a lo vital.

Esta inquietud y este esfuerzo de divulgación de temas no muy difundidos en nuestro idioma merecen, independientemente del valor intrínseco de la obra, el elogio de la crítica que repudia la inercia intelectual, así se trate de eruditos.

El testimonio social en los románticos ingleses es un libro poco voluminoso

dividido en once partes: una introducción y diez capítulos. Este estudio abarca desde el período llamado "Literatura de la Restauración" a fines del siglo XVII, atraviesa luego la época hanoveriana hasta llegar a la era victoriana y pre-rafaelista. Es decir, que comienza en el momento en que la comunidad inglesa va teniendo conciencia de pueblo con la "Declaración de los derechos del hombre" y surgen al mismo tiempo las primeras manifestaciones pre-románticas en poesía, seguidas de un neoclasicismo no definido. Corrientes que han de encresparse en el mar tempestuoso de las grandes revoluciones económicas y sociales y en un decidido romanticismo en literatura, hasta ser desviadas melancólicamente por las circunstancias, hacia un curso de aguas más profundas y oscuras. Es el momento en que los crecientes descubrimientos de la ciencia abren nuevos interrogantes al hombre, traducidos en una poesía individualista y psicológica.

El propósito de este libro es demostrar e ir detectando cómo la fuerza de lo social en momentos críticos de su desenvolvimiento va impregnando de humanidad la lírica de un país y condiciona paulatinamente su evolución.

Se trata, pues, de un paralelismo en el desarrollo de la vida social y literaria que por lógica exige atenerse a un orden histórico. La autora presenta a los poetas en base a una correlación de fechas de nacimiento que, naturalmente, no puede ser estricta. Sobre todo ha tenido en cuenta el lugar que a cada obra corresponde en este proceso de humanización de la poesía, desde los candorosos versos de salón, hasta los poemas de contenido social y psicológico.

En el capítulo primero "Hacia la popularización de la literatura", agrupa a aquellos poetas prominentes de un momento social que repercute en sus obras. Aparecen los nombres de Dryden, Thomson, Young, Collins, Gray y Goldsmith bajo el subtítulo "Sátira social y política". Y a excepción del capítulo II —que trata de dos poetas: William Cowper y su contemporáneo George Crabbe—, del IX con los poetas pertenecientes a la era victoriana y pre-rafaelista, de un romanticismo realista con tendencia racionalista y el X, los otros capítulos tratan separadamente de cada poeta. (El X es la conclusión: resume el contenido del libro y emite un juicio.)

Rosa Pastalosky expone en forma breve, concisa, extrayendo de un vasto material literario las características sobresalientes de cada autor. Así, el lector interesado en estos temas, podrá captar ciertos aspectos de la personalidad del tradicionalista Burns; del gran rebelde Blake; de Wordsworth, el poeta de la naturaleza; del "alado" Shelley, de Lord Byron el "nihilista" o de John Clare, el poeta más emparentado con la vida humilde del campesino. Siempre, teniendo en cuenta las referencias someras de la autora a la situación social-económica y política de Inglaterra en el siglo XVIII.

Pero además del enfoque sociológico, subraya el aspecto subjetivo de las obras de Thomas Hood "ternura, sensibilidad y comprensión trasunta esta composición bella y triste" y hace la autora una observación netamente estilística; "Los versos cortos, rítmicos y de perfecta rima, contribuyen eficazmente a surtir el efecto buscado por el poeta." Y al referirse a Byron, cae necesariamente en la apreciación psicológica: "El peregrinaje de *Childe Harold* a través de tierras extrañas, es la evasión y la búsqueda del poeta." "Byron que no tiene las inquietudes cosmogónicas de Blake o Shelley, sólo se busca a sí mismo."

Posee este libro sobre poesía inglesa el lenguaje limpio, claro, que corresponde a toda obra didáctica. Pero este estilo informativo logra embellecerse por

momentos, cuando la sugestión del poeta tratado es demasiado viva. Luego de expresar el cambio que significa abandonar los "cuadros de vida real y tranquilas descripciones" de Wordsworth para "internarnos de inmediato en la vida turbulenta y en la naturaleza alada de la poesía de Shelley, la autora agrega: "La sensación es vertiginosa, como si repentinamente desde el valle verde y tranquilo nos viéramos impelidos por vientos de tormenta hacia los altos picos nevados de la cordillera."

El testimonio social... contiene una selección de poemas en cuyas traducciones se ha tratado de mantener "el exacto sentido del original". "Ello nos ha obligado —aclara la autora— a sacrificar con frecuencia, en aras del rigor literal, el valor lírico del poema".

Hay abundantes datos bibliográficos. Se advierte que Rosa Pastalosky conoce a fondo su tema y sabe tratarlo bien, aún dentro de los límites de un esquema. Y aparte de algunos conceptos cuestionables, sólo es de lamentar que su forma expresiva siempre correcta no haya dejado paso a una mayor subjetividad.

RAQUEL SAÚL

POESÍA

FERNANDO GUIBERT: *Tango.*

(Colombo, *Buenos Aires, 1962.*)

No puede entenderse a la ciudad de Buenos Aires si no se ha escuchado alguna vez un tango, si no se sabe qué es esta música y qué es este canto.

Fernando Guibert explica este tema porteño en un largo poema épico que se titula *Tango* y lo publica el taller tradicional de Colombo.

Antes de *Tango* Guibert nos había mostrado la estampa del bailarín, en *Poeta al pie de Buenos Aires*[1]:

Ahí viene el rey de los amigos...
...Viene del barrio de los barrios...
...Su paso cómo baila, se desliza caminando...
y tanga el tango...
...Tango me sale de la boca,
le baja tango por las piernas.

Y en un ensayo anterior, *El compadrito y su alma*[2], nos había mostrado esa misma estampa "en la noche triste de los tangos".

Ocurre, pues, que el tema del tango como esencia de algo argentino y universal le venía preocupando desde lejos a Guibert.

[1] Editorial Santiago Rueda, 2ª edición, 1955.
[2] *Colección Nuevo Mundo*, Perrot, 1957.

Ahora ha orquestado la sinfonía del tango, su escenografía, su historia y su metafísica en un poema de más de cuatro mil versos.

Si la ciudad produjo la música, la letra y el baile, y también a los que lo bailan y a los que lo cantan, ahora un escritor apasionado de la ciudad —que puede ser Buenos Aires, o puede ser también Montevideo, otra patria del tango— deja para siempre el testimonio de este arte y esta cultura típicamente nuestras.

Todo está mostrado por Fernando Guibert, en torno de la danza lenta y sensual, triste y, por qué no, también alegre. Los comienzos, las casas de las chinas, el nacimiento del coraje, los entreveros antiguos, los guapos, sus perfiles y sus sombras. Los compadritos pendencieros, sus quebradas, sus arrogancias. El lenguaje:

Te lunfo "filo" sapos de "lunfardo"
del lunfa que da "beaba" al "cabalete".

Los salones alfombrados, y París, y los tiempos del Centenario. El conventillo, los huecos de las calles pobres, las casitas, las piezas. Las grescas en los patios. Los músicos. La musiquita de las guitarras y los fuelles. Las canciones puestas en letra. De pronto irrumpe en el poema una perfecta letra de tango:

Qué voy qué vas a hacer que me te has ido
fatal que me sacaste del camino
y muerte adónde estás que no te veo
adiós si adonde sos no me consuelo.
Nuestro mi amor tan cierto que fue mío
mis besos y mis pilchas y mis manos
mi amor que sos de mí que no te olvido
y yo quién soy quién fui que estoy tan solo.
Mi yo que todo fue lo que era mío
y que el cariño tuyo fuera mío
y ahora que tan solo me he quedado
dejame yo no quiero tu cariño
mentiras del cariño que te he dado.
Vení que no te quiero ni me quieras
dejame, me matás porque me muero
traición que por tu culpa yo me celo
dejame si te he visto no me acuerdo
quedate si te vas que me encurdelo.

Los seres del tango: la milonguita y el bacán, la vieja, el ebrio, el haragán. Y de nuevo la ciudad, la calle Corrientes, el porteño bailarín:

Desde dentro y antiguo
te venís bailando sin saberlo trompo
te venís bailando al centro por las calles
te venís bailando suelto en los zapatos,
rojiza luz te bailan las miradas.

El amor y el odio, el rezongo, y las orquestas. Entretanto, desde los tiempos del fin de siglo y de los años del Centenario la ciudad ha crecido, se ha modificado:

¿Dónde y adónde vas con tus sonidos
fúnebre trapo, corazón de música,
dónde están los sonidos inmortales...?

"Sordo y temblando", mudo, enmudecido, el tango y su figura aparece hoy como una esencia y un anacronismo:

milonga la de siempre conocida
ecos ya del eco repetido.

La realidad de Buenos Aires, a través de este libro de Fernando Guibert, se nos revela un mito: el tango. Pero este mito existió y existe. Está en todos nosotros, sin saberlo o sabiéndolo. Fernando Guibert nos da el relato íntegro de esta pasión rioplatense.

Tango y compadrito van unidos en una fiel reminiscencia de costumbres y expresiones de una ciudad cada día menos típica y en cambio más cosmopolita. Pero por algo han vivido aquí, en Buenos Aires, esos modos de existir; por algo —a poco que se ahonde detrás de la fachada— ellos viven todavía, y forman la parte más entrañable del porteño.

Había que remover todo esto desde sus orígenes. Verlo nacer, desplegarse a lo largo de varias décadas, insertarse en el fondo del hombre de hoy, como motivaciones de conducta: freno, impulso, conformidad, vehemencia.

Para mostrar esta peripecia Guibert la revive desde dentro, usa el léxico propio, y lo desmenuza hasta sentir sus más íntimas vibraciones. Las audacias verbales son casi una necesidad de su expresión, para lograr imágenes plásticas originales y eficaces, tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista de la reconstrucción histórica. Tal vez los ejercicios primeros de Guibert (en *El compadrito y su alma*, en *Poeta al pie de Buenos Aires*) no se hubieran logrado en la obra cabal y definitiva que es *Tango*, de no haber practicado las "constancias de esta temática" (según lo señalado por Juan Carlos Ghiano) de un modo perseverante, casi obsesivo, que no es sino la revelación de la perfecta lucidez del poeta.

SIGFRIDO RADAELLI

TEATRO

RENÉ DE OBALDÍA Y EL TEATRO DEL ABSURDO

Una importante corriente del teatro actual, la de mayor originalidad y creciente difusión, es la que se nutre del absurdo, o sea de la falta de sentido de las cosas. A esta situación ha llegado el hombre a causa de la pérdida de la fe en lo trascendental. Claro está que este tema no es privativo del que se suele denominar teatro de vanguardia, puesto que muchas obras de Camus o Sartre son testimonio de la misma desazón contemporánea, ante la pérdida de sentido de las cosas. La diferencia radica en que éstos la expresan en moldes racionales y tradicionales, mientras que un Ionesco o un Beckett abandonan casi agresivamente lo racional e instauran el absurdo en el escenario, lo muestran, juegan con él y de él hacen brotar las situaciones dramáticas y las palabras. En vez de hablar de lo absurdo, lo presentan ante el público. Desde 1950 aquí estos autores han crecido en notoriedad y se han multiplicado en número. A Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, se han ido sumando Jean Tardieu, Boris Vian, Harold Pinter, Edward Albee, Manuel de Pedrolo y varios otros, en Francia y diversos países de Europa. (A este cauce se ha incorporado, entre nosotros, Marco Denevi con su reciente *Cuarto de la noche.*) Otro nombre comienza a destacarse entre ellos: el de René de Obaldía, que la Association Théâtrale Etudiants Français, con la dirección de Elise Strahm, ha dado a conocer en 1961 con el estreno de *Le défunt* y en la temporada pasada, y siempre en francés, con *L'azote* y *L'air du large.*

Es curioso observar que los más conocidos dramaturgos franceses contemporáneos coinciden en su origen no francés. Tal el caso de Ionesco, de Beckett, de Adamov, de Schehadé. René de Obaldía nació en Hong-Kong, de padre panameño y madre francesa; por añadidura tuvo una institutriz china. Se ha educado en Francia y escribe en francés, pero esos diversos influjos en su origen deben de haber operado secretamente en su obra. ¿No será, por otra parte, esa raíz no francesa la que ha provocado en el teatro de vanguardia las insólitas transgresiones a lo racional, a lo claro? Lo cierto es que en las obras de René de Obaldía se advierten muchos puntos de contacto con sus coetáneos de "avant-garde". Las cosas son vistas con perspectiva absurda; pero, al contrario de lo que ocurre con los autores de la década anterior —un Sartre o un Camus, que reflejan esa visión en dramas y tragedias— éstos se libran a sorprendentes combinaciones, desatando su imaginación, y cultivan diversos matices de lo cómico, desde la bufonada al humor negro. La relación que en la realidad cotidiana tienen los hechos se trastorna y de ella se apartan también los personajes.

En *L'azote* (*El nitrógeno*) se mueven tres personajes. La madre, cuyo marido ha sido militar, como lo es también su hijo; Casimir, el vástago que regresa a su casa luego de tres años de lucha y cae vencido por el sueño; y Justine, la novia, que ostenta su amor, se psicoanaliza y frecuenta un bar de presumibles "existencialistas". La madre es dulce y prodiga atenciones a su hijo soldado; éste, cuando despierta, a impulsos del ruido de una moledora de café, manifiesta un gran fervor bélico y narra alguna de sus aventuras, pero al fin vuelve a

sucumbir dominado por el sueño. La novia, voluble y desafiante, termina por fastidiarse por la actitud de su novio y se va. Lo que antecede no es el relato de un argumento, sino la descripción de situaciones que comienzan a funcionar como un juguete mecánico no bien se levanta el telón. Por otra parte carece de sentido intentar contar el argumento de obras de esta especie. El título de esta breve pieza de Obaldía señala al metaloide gaseoso, "que no sirve para la respiración ni la combustión", según dice el diccionario académico, "y que constituye próximamente las cuatro quintas partes del aire atmosférico". De acuerdo a la explicación de Casimir, el nitrógeno es un componente esencial de los militares; en cambio, los civiles carecen de él. "Sí, el nitrógeno es el que constituye la fuerza principal de los ejércitos." Y aventura esta definición: "El nitrógeno es el en sí del para sí de la conciencia del soldado cuando él se guarda a sí mismo." ¿La pieza encierra una sátira a los militares? Éste parece ser su más transparente "significado", si es que queremos hallarle alguno.

En cuanto a *L'air du large* (que podría traducirse, siguiendo el contexto de la pieza, como *El aire libre*) plantea una situación llena de posibilidades para un juego imaginativo y gracioso. Una pareja de recién casados vive en casa de la madre de la esposa; ocupan un reducido espacio de la sala, sobre el cual han levantando una carpa. Una carpa evoca el aire libre, pero el desdichado Basile, en los momentos en que descansa de su duro trabajo, se asoma al aire confinado de la sala. Basile escribe a máquina y sueña con un departamento, mientras su esposa Eveline lee un libro sobre la vida de los animales y sueña con convertirse en "estrella" cinematográfica. Al parecer, la carpa es un triunfo de la ilusión sobre la dura realidad. Entre los esposos transcurre el diálogo que constituye la obra; un diálogo vivaz, gracioso, con raptos y caprichos imaginativos, que va de las consideraciones en torno de la vida cotidiana al éxtasis amoroso del final, de ímpetu tan poético, y, en medio, episodios como la conversación telefónica con la amiga y la próxima llegada de unos amigos de la suegra. Y es precisamente el diálogo, más que el movimiento de los actores, el que sirve de fundamento dramático a este acto único, donde Obaldía hace gala de brillantes recursos verbales.

El mismo autor ha dicho, acerca de sus *Impromptus à loisir*, que valen por su vivacidad, y que en ellos hay que buscar "la fortuna de felices instantes de complicidad entre espectadores que no confunden necesariamente la gravedad con la pesadez". El absurdo se despoja de su dramatismo, deja de ser trasunto de la situación del hombre actual, y se convierte en fuente de infinitas combinaciones escénicas, en una especie de vasto aire libre para la imaginación, para la evasión y también para el puro deleite dramático.

JORGE CRUZ

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

José Luis Cano, nacido en Cádiz en 1912, se licenció en derecho y filosofía y letras en la Universidad de Madrid, ciudad donde vive desde 1931. Fundador y director de la colección de poesía *Adonais*, secretario y crítico de la revista *Insula*, es autor de poemas y uno de los más prestigiosos críticos de su país. Entre sus obras poéticas figuran: *Sonetos de la bahía*, *Voz de la muerte*, *Luz del tiempo*. Ha publicado antologías de poetas españoles, una biografía de García Lorca, libros de crítica: *De Machado a Bousoño*, *Poesía española del siglo XX* y tiene en preparación *España en su poesía*; Vicente Aleixandre nació en Sevilla en 1898. Sus obras son: *Ámbito*, *Espadas como labios*, *Pasión de la tierra*, *La destrucción o el amor*, *Sombra del Paraíso*, *Mundo a solas*, *Poemas paradisíacos*, *Nacimiento último*, *Historia del corazón*, *Poemas amorosos*, *Los encuentros*, *Poesías completas* y *En un vasto dominio*; Carlos Bousoño, asturiano, nacido en Boal en 1923, ha publicado *Subida al amor*, *Primavera de la muerte*, *Hacia otra luz*, *Noche del sentido*, *Poesías completas* e *Invasión de la realidad* (1962); Gabriel Celaya nació en Hernani en 1911. Entre sus 17 volúmenes de poemas se cuentan: *Tranquilamente hablando*, *Se parece al amor*, *Las cartas boca arriba*, *Los poemas de Juan de Leceta* y *Episodios nacionales* (1962); José Agustín Goytisolo nació en 1928 en Barcelona. Ha publicado: *El retorno*, *Salmos al viento*, *Claridad*, *Años decisivos;* José Hierro, madrileño, nació en 1922. Autor de *Tierra sin nosotros*, *Alegría*, *Estatuas yacentes*, *Poesía del momento*, etc.; Eugenio de Nora nació en 1923 en Zacos (León). Ha publicado: *Cantos al destino*, *Amor prometido*, *Contemplación del tiempo*, *Siempre, España, pasión de vida*; Blas de Otero nació en Bilbao en 1916. Sus libros son: *Cántico espiritual*, *Ángel fieramente humano*, *Redoble de conciencia*, *Pido la paz y la palabra*, *Ancia*, *En castellano*, *Hacia la inmensa mayoría*; Leopoldo Panero nació en Astorga en 1909, murió en 1962. Autor de *La estancia vacía*, *Escrito a cada instante*, *Canto personal*; Claudio Rodríguez, nacido en Zamora en 1934, ha publicado *Don de la ebriedad* y *Conjuros;* José Ángel Valente nació en 1929 en Orense. Sus obras publicadas son: *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*; el trabajo de Víctor Massuh es un capítulo de *La escatología en las interpretaciones actuales de la Historia*, que próximamente publicará la Editorial Universitaria de Buenos Aires. Su autor nació en Tucumán en 1924, estudió filosofía en su ciudad natal, en Alemania e India. Actualmente es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado ensayos y artículos en revistas y periódicos nacionales y extranjeros y dos libros: *América como inteligencia y pasión* y *El diálogo de las culturas*; el eminente narrador y ensayista español Francisco Ayala publicó recientemente una novela, *El fondo del vaso*, en la Editorial Sudamericana; Pierre Schneider nació en Amberes en 1925. Vive en Francia. Es ensayista y autor de poemas. Entre sus obras se cuentan: *La voix vive*, *Les cinq saisons*, *Jules Renard*, *L'oeuvre de Charles Baudelaire*. Próximamente publicará un libro sobre Nicolás Poussin y un volumen de ensayos sobre el tema del espacio, del que forma parte el artículo que aparece en este número; Harold Pinter nació en Londres en 1930. Es autor de varias piezas de teatro, entre las que se cuentan *The caretaker* (El cuidador), *The Room* (El cuarto), *The Birthday Party* (La fiesta de cumpleaños), etc. El relato que publicamos apareció en la revista británica *Encounter*; Damián Carlos Bayón nació en Buenos Aires en 1919. Estudió arquitectura. Ha viajado por Estados

Unidos, México y Canadá. Ha sido profesor de historia del arte en la Universidad de Puerto Rico y de historia de la Arquitectura en nuestro país. Vive en París desde 1958. Es miembro de la redacción de la revista *Cuadernos*. Autor, entre otros, de *Encuentro en un espejo, Simulacro de tiempo* y *Diario poético*, tiene en preparación *Construcción de lo visual, La arquitectura española del siglo XVI en el dominio castellano* y una edición bilingüe de *Bestiario sagrado*; OSVALDO ROSSLER nació en Buenos Aires en 1927. Ha publicado: *Reservando mi lágrima para lo cálido de mis cenizas, El mar, El amor en la tierra, De pie frente a la luz* y en fecha próxima la Editorial Emecé dará a conocer *Hombre interior*.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Henri AGEL: *Estética del cine* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Eduardo Gerardo APETINA: *Diadema de melancolía* (Buenos Aires, 1962). Vicente BARBIERI: *Obra poética* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Julio BARRENECHEA: *Israel, un árbol por cada muerto* (Losada, Buenos Aires, 1962). César H. BELAUNDE: *La economía social según Pío XII y Juan XXIII* (Troquel, Buenos Aires, 1962). María Luisa Berneri: *Viaje a través de Utopía* (Proyección, Buenos Aires, 1962). Natalio BUDASOFF: *Lluvias salvajes* (Ediciones Mosaicos, Buenos Aires, 1962). José BULLAUDE: *El nuevo mundo de la imagen* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). J. BRUN: *El estoicismo* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Rodolfo CÁRDENAS BEHETY: *Apuntes para la realidad del hombre* (Emecé, Bs. Aires, 1962). Rubén DARÍO (h.): *El sapo de oro* (Kraft, Bs. Aires, 1962). Emilio DE MATTEIS: *Análisis de la vida argentina* (Américalee, Bs. Aires, 1962). Robert ESCARPIT: *El humor* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Max FRISCH: *Andorra* (Sudamericana, B. Aires, 1962). Helena GARCÍA DE LA MATA: *El tiempo y el fuego* (Buenos As., 1962). Alberto GERCHUNOFF: *Historias y proezas de amor* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Mariano GRONDONA: *Política y gobierno* (Columba, Bs. Aires, 1962). Serge HUTIN: *La alquimia* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Aldous HUXLEY: *Temas y variaciones* (Sudamericana, Buenos As., 1962). Juan Ramón JIMÉNEZ: *El modernismo* (Aguilar, México, D.F., 1961). H. D. F. KITTS: *Los griegos* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). John LYNCH: *Administración colonial española* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Manuel LÓPEZ MOYANO: *La medianoche y su rosa* (Bs. Aires, 1962). Hugo MARTE: *Del amor a la desesperación* (Buenos Aires, 1962). Odón MIRAVALLES: *Amor y mar* (Estrella, Bahía Blanca, 1962). Oreste MESTORINO: *Cómo se vivía ayer y cómo se vive hoy* (Troquel, Buenos Aires, 1962). Rodolfo MONDOLFO: *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Silvia MOYANO del BARCO: *Luz era su nombre* (Kraft, Bs. Aires, 1962). Jean François PAILLARD: *La música clásica francesa* (Eudeba, Bs. Aires, 1963). Ernesto PALACIO: *Teoría del Estado* (Kraft, Bs. Aires, 1962). Lino PALACIO: *Ese animal que ríe* (Buenos Aires, 1962). R. PIGNARRE: *Historia del teatro* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Isidro PÉREZ ABAD: *Daniel de regreso* (Editorial Sel, Buenos Aires, 1962); *Yo viví frenado* (Editorial Sel, Bs. Aires, 1962). James PURDY: *El sobrino* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). Elmer RICE: *El teatro vivo* (Losada, Buenos

Aires, 1962). Eugen RELGIS: *La paz del hombre* (Ediciones "Humanidad", Montevideo, 1961) y *En un lugar de los Andes* (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1960). Héctor ROMEO: *La entrega elemental* (La Mandrágora, Buenos Aires, 1962). María Inés ROMERO NERVEGNA: *Por un puente de música...* (Editorial Mentor, Montevideo, 1962). Claude ROSTAND: *La música alemana* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Denis de ROUGEMONT: *Les chances de l'Europe* (Editions de la Baconnière, Neuchatel, 1962). Nélida SALVADOR: *Las fábulas insomnes* (Azor, Mendoza, 1962). María Angélica SASTRE: *Umbral de sueño* (Rialpa, Bs. Aires, 1961). William SHAND: *La cultura del látigo* (Talía, Buenos Aires, 1962). Alejandro E. SHAW: *Idea y realidad en la economía* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962). V. L. SAULNIER: *La literatura francesa del siglo romántico* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Gustavo THORLICHEN: *La República Argentina* (Sudamericana, Buenos As., 1962). P. Van TIEGHEM: *Técnica del teatro* (Eudeba, Buenos As., 1962). Marcos VICTORIA: *Novelas de la ciudad y del río* (Losada, Buenos Aires, 1962). J. M. WALLACE-HADRILL: *El Oeste bárbaro* (Eudeba, Bs. Aires, 1962). Robert Penn WARREN: *La caverna* (Kraft, Buenos Aires, 1962). Hugo ZAMBELLI: *Temporal* (Santiago de Chile, 1962). Ruggero ZANGRANDI: *El regreso* (Emecé, Buenos Aires, 1962).

ÍNDICE

Noticia de la poesía española actual, por José Luis Cano 1
Bomba en la ópera, por Vicente Aleixandre 4
Salvación de la vida, por Carlos Bousoño 6
España en marcha, por Gabriel Celaya 8
El oficio del poeta, por José Agustín Goytisolo 10
Para un esteta, por José Hierro 11
Un deber de alegría, por Eugenio de Nora 13
Birmania..., por Blas de Otero 15
César Vallejo, por Leopoldo Panero 16
Pinar amanecido, por Claudio Rodríguez 18
La víspera, por José Ángel Valente 20
Utopía y comunidad en el pensamiento de Martín Buber, por Víctor Massuh 21
El pez, por Francisco Ayala 27
Acceso al espacio, por Pierre Schneider 32
El examen, por Harold Pinter 42
A un negro que comía una rosa, por Damián Carlos Bayón 47
El mito de la libertad, por Osvaldo Rossler 49

CRÓNICAS

Homenaje a Rafael Alberti, por Eduardo González Lanuza 50

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Udo Rukser: *Historia social de la Literatura y el Arte*, de Arnold Hauser 62
Jaime Barylko: *Los malos salvajes*, de Mariano Picón-Salas 66
Héctor Oscar Ciarlo: *Filosofía de la civilización*, de Albert Schweitzer .. 67
Eduardo García Belsunce: *Del arte a la historia en la filosofía moderna*, de Emilio Estiú 69
Alfredo Andrés: *España, árbol vivo*, de Álvaro Fernández Suárez 70
H. O. C.: Textos y traducciones 72
Edith B. de Kroon: *Psicoanálisis y personalidad*, de Miguel Iturrate 73
Alicia Jurado: *Limones amargos*, de Lawrence Durrell 74
Patrick O. Dudgeon: *El antepasado*, de Adela Grondona 76
Raquel Saúl: *El testimonio social de los románticos ingleses*, de Rosa Pastalosky 77
Sigfrido Radaelli: *Tango*, de Fernando Guibert 79

TEATRO

René de Obaldía y el teatro del absurdo, por Jorge Cruz 82
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 84
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 85

Este número 281
de SUR terminóse
de imprimir el día
8 de marzo
de mil novecientos sesenta
y tres, 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

SEGUNDA EDICION

"Una summa *crítica de nuestro tiempo y, a través de él, de todo tiempo."*

JOSÉ FERRATER MORA.

HOMO ATOMICUS

(Premio Municipal de Literatura 1962)

por H. A. MURENA

Las páginas de este libro representan un esfuerzo para responder a la pregunta que constituye hoy la preocupación central de casi todos los hombres: ¿hacia dónde marchamos?

¿Hacia dónde marchamos en lo político, en lo estético, en lo social, en lo religioso, en lo sexual? La mayoría de las épocas se han creído ilusoriamente testigos de acontecimientos fundamentales para la humanidad: sin embargo, la nuestra tiene al parecer el doloroso privilegio de marcar una crisis verdadera y de profundidad inusitada. Pero ¿hasta dónde alcanza esa crisis? ¿Cómo hay que leer la profunda descomposición que se opera hoy, por ejemplo, en el campo de las costumbres sexuales? ¿Qué sentido tienen para la ulterior vida en la tierra los contemporáneos intentos de conquista del espacio cósmico? ¿Es el marxismo el camino del mundo nuevo? ¿Cuál es la medida de la crisis cristiana que delata, por ejemplo, el surgimiento de esa anti-iglesia que es el psicoanálisis?

Tales interrogantes y otros son tratados en las páginas de este libro como síntomas de que estamos cambiando velozmente de un estilo de vida milenario a otro casi desconocido, que resulta para todos urgente comenzar a esclarecer.

SUR

A LOS SEÑORES PROFESORES Y ESTUDIANTES

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

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

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

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

Los títulos editados hasta el presente son los que siguen:

José Hernández: MARTÍN FIERRO
Con prólogo y notas de **Jorge Luis Borges.**

Domingo F. Sarmiento: FACUNDO
Con prólogo y notas de **Carlos Alberto Erro.**

Esteban Echeverría: LA CAUTIVA — EL MATADERO
Con prólogo y notas de **Leónidas de Vedia.**

Miguel Cané: JUVENILIA
Con prólogo y notas de **Eduardo González Lanuza.**

Estanislao del Campo: FAUSTO
Con prólogo y notas de **Fermín Estrella Gutiérrez.**

F. Sánchez: BARRANCA ABAJO — M'HIJO EL DOTOR
Con prólogo y notas de **Raúl H. Castagnino**

Domingo F. Sarmiento: RECUERDOS DE PROVINCIA
Con prólogo y notas de **Juan Carlos Ghiano.**

Fray Mocho: CUENTOS CON POLICIAS
Con prólogo y notas de **José Edmundo Clemente.**

EDITORIAL SUR S. A.

INDEPENDENCIA 802, T. E. 23-9603

LIBRERÍAS RECOMENDADAS

Carola

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

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

GALERÍAS DE ARTE

Galería Bonino

Maipú 962 Buenos Aires
Barata Ribeiro 578 Río de Janeiro

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

GALERÍA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31 - 0225

GALERÍAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

RIOBOO

GALERÍA DE ARTE

FLORIDA 948 Tel. 32 - 2544


SABANAS
Grafa
la marca está en el ojillo

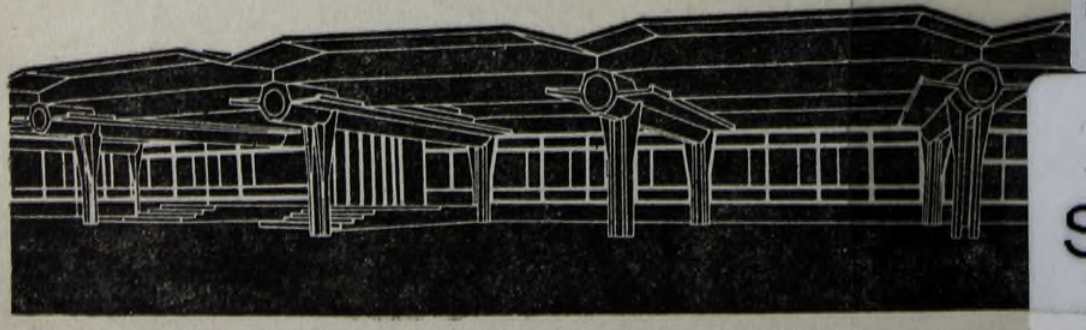


La esperanza en la formación de un mundo mejor que aliente la creación de más altos niveles de vida, está sin duda relacionada con la rápida aplicación científica y tecnológica a la labor industrial.

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 distribuídas 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 todo



H0008079

S1CJ.15.1.2

PRECIO : $ 50. -