Col.522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

DYLAN THOMAS — Manifiesto poético.
SEBASTIÁN SOLER — La "acción" de Hegel y el "trabajo" de Marx.

ALBERTO GIRRI — Poemas.
MICHEL BUTOR — Individuo y grupo en la novela.

GUILLERMO SUCRE — Un poeta elemental y reflexivo.

JUAN LISCANO — Poemas.
VALENTÍN FERNANDO — El castillo de naipes.
GUILLERMO DE TORRE — Sentido y vigencia del barroco español.

CRÓNICAS Y NOTAS

El estreno de Lawrence de Arabia: J. R. Liddell Hart: Carta al director de "The Times"; A. W. Lawrence: Ficción y realidad ● Nélida Salvador: Mito y realidad de una polémica literaria: "Boedo-Florida" ● Patricio Gannon: Juan Pedro Ramos ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Ezequiel de Olaso, Luis Justo, Delfín Leocadio Garasa, Eduardo González Lanuza, Oscar Hermes Villordo, Ivonne A. Bordelois, Alicia Jurado, Roberto García Pinto, María Scuderi, Adela Tarraf y Raúl Vera Ocampo ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● Concurso SUR-CUADERNOS ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

283

JULIO Y AGOSTO DE 1963

BUENOS AIRES

COBREO ARGENTINO
SUC. 20 (B)
TARJFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

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

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

Secretaría de la Dirección
MARÍA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET — 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:
Anual ..... $ 250.—
Número suelto: $ 50.—

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

S1CJ.15.1.2 04

H0008081

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

APARECIÓ [redacted]

Un texto clásico respecto a su tema

MASOQUISMO EN EL HOMBRE MODERNO

Quince años de trabajo respaldan la solidez del texto de la presente obra, considerada por los especialistas como la respuesta precisa a muchos de los complejos problemas que el problema plantea. Theodor Reik, amigo y discípulo de Sigmund Freud, de quien se lo considera el heredero más legítimo, basa su obra en las investigaciones originales de su maestro, y a partir de ella analiza los síntomas y casos psicológicos de masoquismo. Este fenómeno sintomático de la vida interior moderna es visto a lo largo de todas sus manifestaciones, tanto en el campo sexual y social, como en sus versiones más espiritualizadas de ansias de martirologio e inmortalidad.

por *Theodor Reik*

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO OSARES
total
Precio $ 12.00
Fecha 7 OCT 1998

EDITORIAL SUR S. A.
INDEPENDENCIA 802
T. E. 23 - 9603
BUENOS AIRES

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
COLECCIÓN

IL CAFFÈ

Bimestrale di Letteratura eccentrica e grottesca

Antologia dell'umorismo Mondiale

Diretta da GIAMBATTISTA VICARI

Abbonamento annuo	L.	3.000
Francia	franchi	4.000
Altri paesi	dollari	10
Un numero	L.	50

Via della Croce 67 **ROMA**

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

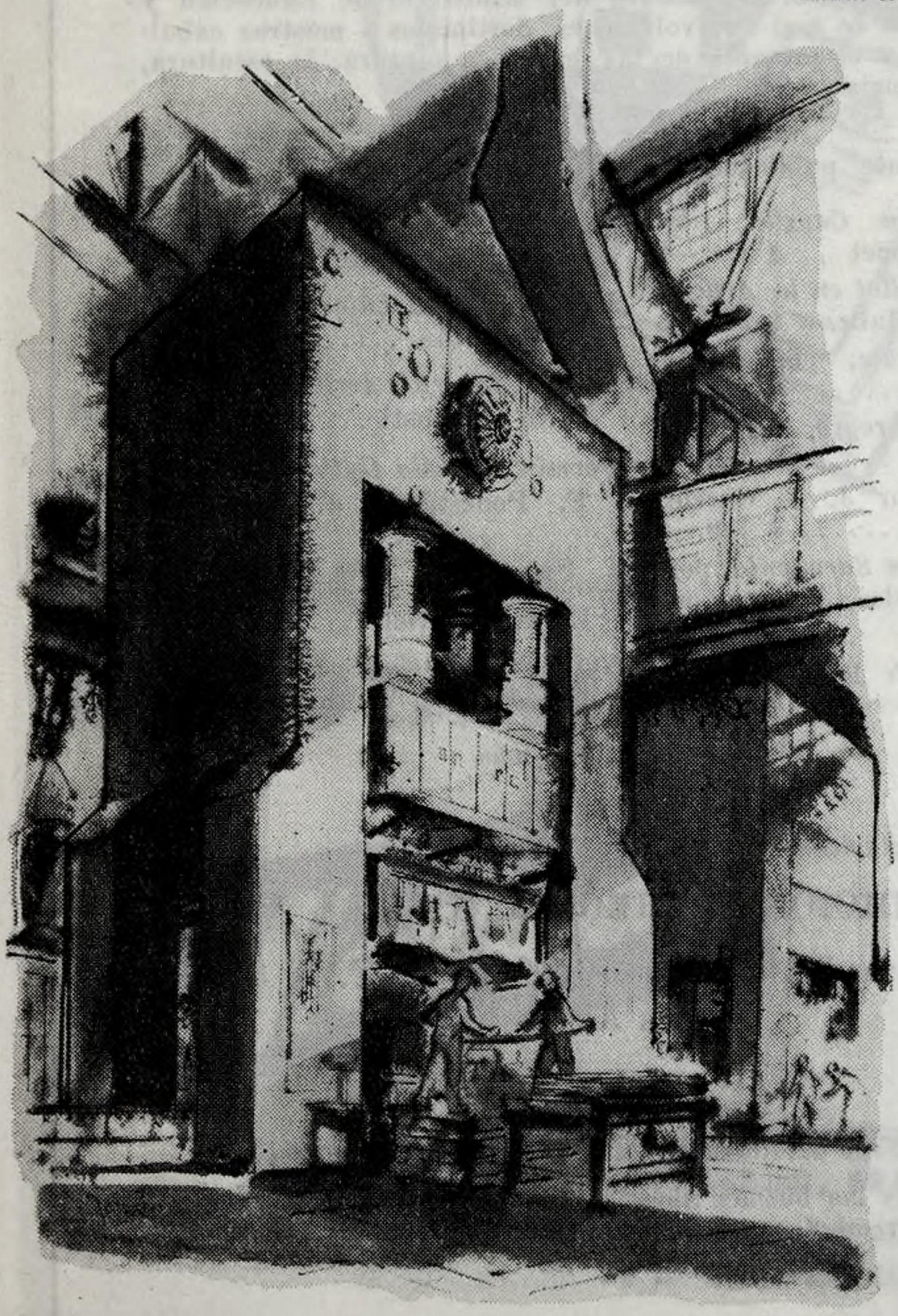
Los pedidos pueden dirigirse a la Av. COYOACAN Nº 1035 o al Apartado Postal Nº 965. MEXICO 1, D. F. República Mexicana

La calidad es trabajo de gigantes!

Ford Estas enormes prensas dejan reciamente estampada en el metal, la principal característica de toda unidad Ford: calidad! Sólo son una parte de los gigantescos equipos emplazados en el Centro Industrial Ford de General Pacheco, y están aplicadas a la fabricación de carrocerías. Trabajo tan complejo es complementado con minuciosos análisis y controles, respaldados por una experiencia mundial de 60 años, para garantizar a cada dueño de un Ford un rendimiento que puede disfrutarse sin dificultades por largo tiempo. Esta es otra de las razones que confirman que este inmenso conglomerado industrial, es un centro de calidad para productos de calidad!

Ford Motor Argentina
SOCIEDAD ANONIMA

Miembro de la Asociación de Fábricas de Automotores



CENTENARIO HENRY FORD 1863 1963

CENTRO DE CALIDAD PARA PRODUCTOS DE CALIDAD

EDICIONES THEORIA

presenta la

BIBLIOTECA DEL SESQUICENTENARIO

Esta biblioteca dirigida por el prof. Héctor Blas González y editada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia consta ya de casi 100 volúmenes, destinados a mostrar cabalmente el pasado y el presente de las letras, la pintura, la escultura, la música, las ciencias, etc.

Títulos de reciente publicación:

Margarita Abella Caprile, por Carmelo M. Bonet .. $ 110.—

Desarrollo del Ballet en la Argentina, por Inés Malinow $ 250.—

Samuel Eichelbaum, por Jorge Cruz ..... $ 160.—

Ricardo Jaimes Freyre, por Emilio Carilla ..... $ 130.—

Batlle Planas, por J. A. García Martínez ..... $ 180.—

Antología total de Sarmiento, por Germán Berdiales. Dos tomos. $ 300.—

Martín Coronado, por Raúl H. Castagnino ..... $ 250.—

Victoria Ocampo, por Fryda Schultz de Mantovani $ 150.—

Manuel Mujica Láinez, por María E. Carsuzán ..... $ 220.—

Rafael Alberto Arrieta, por Roberto F. Giusti ..... $ 220.—

Fermín Estrella Gutiérrez, por E. F. Podestá y J. W. Viera $ 290.—

Ramón Gómez de la Serna, por Luisa Sofovich ..... $ 180.—

Guillermo Enrique Hudson, por Luis Horacio Velázquez $ 280.—

y cuarenta títulos más

Distribuidores exclusivos:

EDICIONES THEORIA, S.R.L.

Moreno 1368 (Casilla de Correos 5096). T. E. 38-5461

Buenos Aires

Solicite lista detallada de esta importante Biblioteca.

En venta en todas las buenas librerías o solicítelo mediante cheque o giro o *contrarrembolso.*



Inscríbase en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

***80.000** ejemplares en*
CASTELLANO, FRANCES e INGLES
que incluye las últimas Novedades de la Literatura Universal.

Florida 877 (R. 5)

LIBROS PARA NIÑOS

"El día que se publique «Las Torres de Nuremberg» con las ilustraciones de Tallón se habrá hecho, en nuestro país, un libro equiparable a lo mejor que haya podido hacerse en cualquier otra parte del mundo".
C. Córdova Iturburu.

- **LAS TORRES DE NUREMBERG**, por **José Sebastián Tallón**

  El libro de poesía para niños más bello de nuestro idioma, según Estrella Gutiérrez.

  104 págs., 20,5 x 26,5 cm., con ilust. del autor a todo color
  Encuadernado ..... $ 250.—

- **PAÍS DE SILVIA**, por **María Hortensia Lacau**

  Una verdadera joya de la bibliografía para niños, plena de sensibilidad y belleza. Un viaje al país de la ternura.

  64 págs., 10 x 18 cm., ilust. Enc. ..... $ 180.—

- **CANCIONES INFANTILES**, por **Marcos Leivobich**

  Una obra unánimemente consagrada en mérito al encanto de sus canciones de cuna y a la fina gracia de sus poemas de niños.

  54 págs., 20,5 x 15,5 cm., ilust. Enc. ..... $ 180.—

Y, además, estos éxitos editoriales de permanente actualidad:

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA INFANTIL, por **B. de la Vega**	$	200.—
CANCIONES Y CANCIONCILLAS PARA NIÑOS, por **G. Melgar**	„	180.—
PALETA INFANTIL, por **J. B. Grosso**	„	180.—
RONDA REDONDA, por **J. B. Grosso**	„	180.—
RISA Y SONRISA DE LA POESÍA NIÑA, por **G. Berdiales**	„	180.—

Son obras que a conciencia recomienda

EDITORIAL
KAPELUSZ
Moreno 372 • Buenos Aires



Sembrando

en el lejano sur...

A 2.000 kilómetros de la Capital Federal, en el lejano sur argentino, ASTRA Compañía Argentina de Petróleo S.A. levanta las estructuras de sus torres petroleras.

Allí, en las proximidades de Comodoro Rivadavia (Chubut), desde hace más de 50 años y en El Huemul (Santa Cruz), ASTRA es fuente de riqueza, armonía y trabajo argentinos.

ASTRA

Cía. Argentina de Petróleo S. A.

VANGUARDIA DE LA INDUSTRIA PETROLERA PRIVADA ARGENTINA

EL LOTO Y EL ROBOT

por ARTHUR KOESTLER

Arthur Koestler es uno de los escritores más atrayentes de la actualidad. Sus libros traducen un permanente proceso de evolución intelectual y espiritual que, según puede colegirse a poco que se penetre el pensamiento en ellos expresado, se halla todavía lejos de su término. Desde los primeros años de juventud abrazó con idealismo y con fe la causa del comunismo, que se le aparecía como clave redentora de un mundo desquiciado por la conmoción en la primera guerra mundial. Pero diversas experiencias que padeció en la carne viva de su alma como, por ejemplo, las purgas sangrientas de Stalin y aquello que le enseñó la tremenda guerra civil española lo alejaron paulatinamente de la ideología soviética hasta que rompió definitivamente con ella. En este respecto, su famoso libro *El cero y el infinito* señaló la culminación de una etapa decisiva.

Hombre de lucidez admirable, acosado por una permanente inquietud metafísica, continuó con voluntad tesonera la búsqueda de la verdad. Así lo atestiguan sus libros, de carácter autobiográfico los unos, e integrados los otros por ensayos plenos de un sentido crítico orientado hacia los interrogantes que plantean el pasado y el presente de su tiempo.

Ahora, en *El loto y el robot*, Koestler aborda el problema del hombre europeo frente al Oriente milenario. También aquí el testimonio del escritor es fruto de una experiencia personal: el viaje que realizó a la India y al Japón en 1958.

"En general, la disposición de Occidente a escuchar la voz del Oriente —dice— estuvo limitada a períodos de necesidad espiritual, a estados de ánimo de inseguridad y falta de fe". Esta afirmación expresa a nuestro entender, una profunda verdad histórica, en el sentido de que cada vez que Occidente ha caído en crisis y no se ha hallado a sí mismo, ha vuelto la mirada hacia el Este multisecular buscando afanosamente fórmulas de recuperación espiritual.

La Revolución que durante los dos últimos siglos ha resquebrajado los cimientos de nuestra cultura, ha suscitado precisamente en no pocos occidentales, aquella reacción.

*

El autor de *El yogui y el comisario* emprendió su viaje asumiendo una actitud de peregrino, preguntándose si el Oriente tendría alguna respuesta que ofrecer a las perplejidades que lo atribulaban. Dice Koestler que eligió la India y el Japón porque ambos países se hallan en los extremos opuestos del espectro: el primero, como representante de la tradición más antigua; y el segundo, por ser la más moderna de las grandes naciones de Asia. Anhelaba contemplar la situación de Occidente desde una latitud espiritual distinta. Las conclusiones que logró extraer, y de las que cada cual juzgará por sí, fueron, según declara, un tanto inesperadas y más tranquilizadoras de lo que había supuesto.

En sus inquietas andanzas por los caminos de la angustia existencial, reconoce honradamente Koestler que "el respeto por los duros, obstinados hechos que imparte una educación científica, no implica necesariamente negar un orden diferente de realidad. Pero sí implica la obligación de agotar todas las posibilidades de una explicación natural de los fenómenos, antes de reconocer que pertenecen a ese otro orden diferente".

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**

Proteja sus libros

ENCUADERNE

en la libreria

GONCOURT

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

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

PRECIOS ESPECIALES POR CANTIDAD

Librería

GONCOURT

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

PAPELERIA - IMPRENTA

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:

LÍNEAS MARÍTIMAS ARGENTINAS

Pasajes:

Corrientes 389

T. E. 32-4861 y 8111

SELECCION DE NOVEDADES

		m$n.
COLECCIÓN JOYA	**LUGONES, Leopoldo:** Obras en prosa	1.050.—.
BIBLIOTECA DE AUTORES MODERNOS	**DE LA ROCHE, Mazo:** Las novelas de Jalna. 2 vols.	
	FRANK, Waldo: Retratos culturales	
	PRIESTLEY, J. B : Teatro completo	
	SPRING, Howard: Novelas escogidas. 2 vols.	
	Cada volumen	1.385.—
COLECCIÓN LITERARIA	**Antología de la poesía norteamericana**	740.—
	Antología del humor 1962/63	550.—
	Antología de poesía española 1961/62	425.—
	JIMÉNEZ, Juan Ramón: Cartas	690.—
	LEWINSHON, Richard ("Morus"): Historia universal del corazón	625.—
	Teatro español 1961/62	740.—
EL UNIVERSO DE LAS FORMAS	**GHIRSHMANN, Román:** Irán. — Partos y Sasánidas	4.595.—
PSICOLOGÍA Y EDUCACIÓN	**DE BRAY, L. y TUERLINCKY, J.:** La asistencia social individualizada. (Social Casework)	725.—
	GRABER, Gustav H.: Psicología del hombre	725.—
	WALL, W. D.: Educación y salud mental	840.—
ENSAYISTAS	**MENDÈS-FRANCE, Pierre:** La República moderna	425.—
	RUSSELL, Bertrand: ¿Tiene el hombre un futuro?	165.—
	— Realidad y ficción	365.—
	— Ideales políticos	150.—
HOMBRES DE ESPÍRITU	**ANCELET-HUSTACHE, Jeanne:** El maestro Eckhart y la mística renana	
	CHENU, M. D.: Santo Tomás de Aquino y la teología.	
	NEHER, André: Moisés y la vocación judía	
	NESMY, Dom Claude J.: San Benito y la vida monástica	
	PELLE-DOUËL, Ivonne: San Juan de la Cruz y la noche mística. Cada volumen	485.—
BIBLIOTECA DE INICIACIÓN FILOSÓFICA	**ARISTÓTELES:** Constitución de Atenas (vol. 82)	90.—
	PLATÓN: Critias o La Atlántida (vol. 83)	75.—
	— Timeo (vol. 84)	100.—
BIBLIOTECA FILOSÓFICA	**NIETZSCHE, Federico:** Obras completas. 5 vols. c/u.	635.—

Al contado 20 % de descuento

Solicite más amplia información a

TOLLE, LEGE

AGUILAR

Av. Córdoba 2100 BUENOS AIRES T. E. 46-6400 y 6559

CÓRDOBA: Dean Funes 501 **ROSARIO: San Martín 511**

O.S.K. Line

SAKURA MARU

ARGENTINA MARU — AMÉRICA MARU

AFRICA MARU — BRAZIL MARU — SANTOS MARU

... con cocina europea
y esmerada atención oriental

VISITE BRASIL, COLOMBIA, PANAMÁ,
ESTADOS UNIDOS Y JAPÓN

Viaje en las confortables
naves de la línea OSAKA

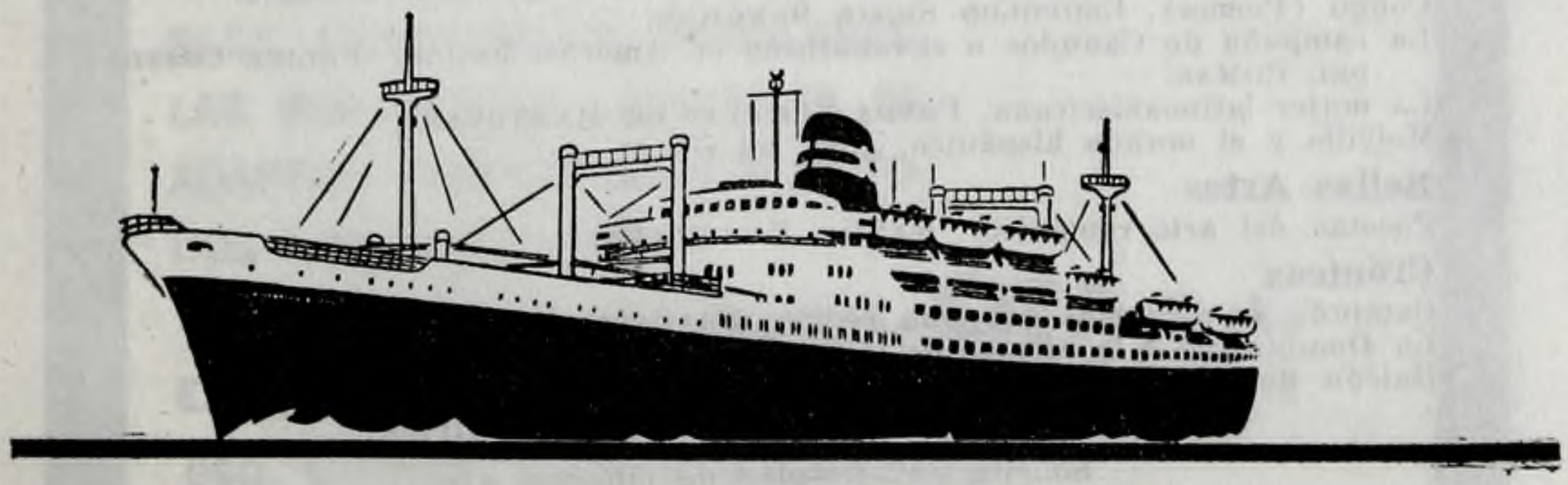
SAKURA MARU, en su 2º viaje lo
transportará a Ud. al exótico país del cerezo

salida de Buenos Aires el 23 de septiembre de 1963

OSAKA SHOSEN KAISHA

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

Agente Gral. en la Argentina
Líneas Marítimas Argentinas
Corrientes 839 — Buenos Aires
T. E. 32-8983



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

Acaba de Aparecer

ROSA PASTALOSKY

GEORGE BERNARD SHAW

Su Ideario filosófico, político y social

Editó Castellví S. A., Santa Fe

Dice la autora: "G. B. Shaw no ha envejecido y no envejecerá mientras subsistan en la sociedad los problemas que él plantea y en tanto las situaciones que él denuncia. no hayan sido superadas".

En venta en librerías

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 SENGHÓR.
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 ONISI.

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.



UN BUEN AMIGO

GUION

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

IBER - AMER ARGENTINA

NOVEDADES DE EDITORIAL SEIX - BARRAL

BIBLIOTECA BREVE



LA CAMA DE PIEDRA, de HARRY MULISCH.

Una ocasión trivial pone en contacto a varios personajes que vivieron de muy distinta manera la explosión de brutalidad de la segunda guerra mundial. Con esta obra se incorpora a la literatura europea un gran novelista holandés.

UNA TARDE DE M. ANDESMAS, de MARGUERITE DURAS.

El cuadro de un abandono: el de un padre por su hija que, como todos los hijos, está destinada a otro.

GESTOS, de SEVERO SARDUY.

A una inusitada distancia de los acontecimientos, el lector se pone en contacto con la trama íntima y dramática de la novela. La técnica narrativa de este escritor cubano le pone al nivel de las corrientes europeas.

BIBLIOTECA FORMENTOR

RITMO LENTO, de CARMEN MARTÍN-GAITE.

Finalista del Premio "Biblioteca Breve" 1962.

Compare el finalista "Biblioteca Breve" 1962 con cualquier otro premio del año.

EL PAREDÓN, de CARLOS MARTÍNEZ MORENO.

Finalista del Premio "Biblioteca Breve" 1961.

La apasionante experiencia de la revolución cubana puede hacer tambalear las convicciones de un intelectual.

PUENTE DE CÁÑAMO, de JUAN FARÍAS.

Polizonte, aventurero, héroe o delincuente, el personaje huye de sí mismo como si diera vueltas a su sombra.

LAS MISMAS PALABRAS, de LUIS GOYTISOLO.

La segunda novela de un autor que con un solo libro se ha convertido en España, y fuera de ella, en un valor indiscutible.

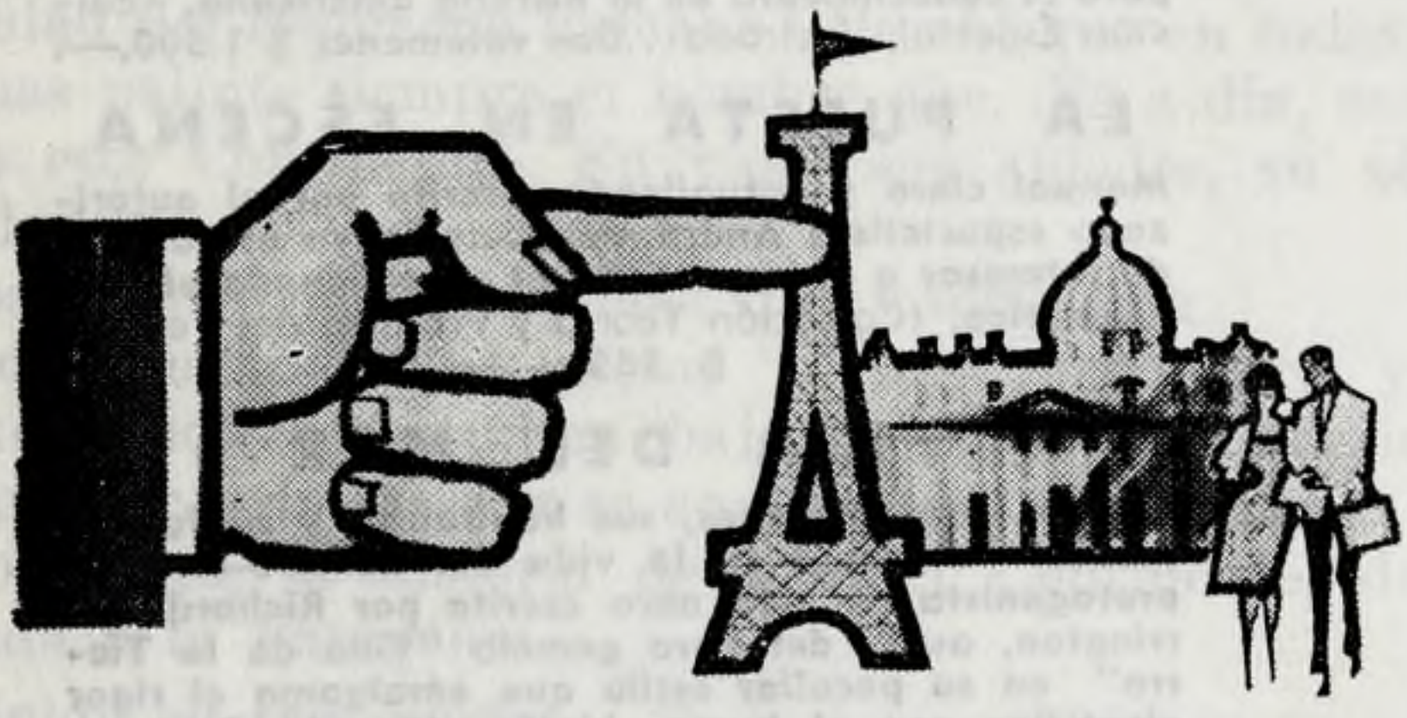
INFORMES EN

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

ESTADOS UNIDOS



Y EUROPA



MAS CERCA DE USTED POR

PAN AMERICAN

En cualquier momento, sin problemas de fecha, tiempo ni asiento, Ud. disfruta de vuelos increíblemente veloces... asombrosamente serenos... volando por Pan American a los Estados Unidos. Y allí... ¡rápidas conexiones Jet con toda Europa!
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 línea aérea de mayor experiencia en el mundo.

HISTORIA ILUSTRADA DE LOS INVENTOS

Extraordinaria síntesis, a través de la imagen, de la inventiva humana desde el descubrimiento del fuego hasta la conquista espacial, en que se delinean las implicaciones sociales que para la historia de la humanidad significó la incorporación de cada nuevo invento. Prefacio de Teófilo M. Tabanera, Presidente de la Comisión Nacional de Investigaciones Espaciales. (Edición Especial en negro y seis colores) **$ 2.500,—.**

MEMORIAS DEL GENERAL IRIARTE

Textos fundamentales seleccionados y comentados por el profesor Enrique de Gandía. Protagonista de los hechos que narra, Iriarte, a través de sus memorias, juzga con vivacidad y pasión sucesos y personajes, aportando su testimonio indispensable para el conocimiento de la historia americana. (Edición Especial, ilustrada). **Dos volúmenes $ 1.300,—.**

LA PUESTA EN ESCENA

Manual claro y actualizado, escrito por el autorizado especialista André Veinstein, cuyo estudio ha de interesar a todo profesional o aficionado al arte dramático. (Colección Teoría y Práctica del Teatro) **$ 365,—.**

VIDA DEL MAR

El mar —sus orígenes, sus habitantes y su fundamental influencia en la vida del hombre— es el protagonista de esta obra escrita por Richard Carrington, autor del libro gemelo "Vida de la Tierra" en su peculiar estilo que amalgama el rigor científico con el humor inglés. (Edición Especial, ilustrada) **$.450,—.**

LOS BORGIA

Como en vívido retablo, el renombrado historiador J. Lucas-Dubreton nos ofrece, con nutrida documentación, el retrato de cada uno de los Borgia, la legendaria familia que en cierto modo encarna la contradictoria época del Renacimiento. (Colección Testimonios) **$ 315,—.**

LA VOZ DE LOS DELFINES

Aguda sátira de nuestra época, escrita por uno de los grandes físicos de la actualidad, Leo Szilard, quien, proyectándonos hacia el futuro, nos previene sobre la angustiosa hipótesis de la guerra nuclear. (Colección Anaquel) **$ 210,—.**

SON NOVEDADES DE LA

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

PUBLEX, S. A.

MAIPU 43 - BUENOS AIRES

M. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA

HISTORIA UNIVERSAL DE AMÉRICA

Ediciones Guadarrama

UNA OBRA SIN PRECEDENTES

El propósito fundamental de la misma es responder al interrogante: ¿qué es América y qué representa en la totalidad del fenómeno humano? De ahí que en todas sus páginas palpite siempre el hombre que, día a día, otorgó ser a este Continente. Su vida, sus anhelos, su plena realidad.

Menos datos y nombres y más vida y sociología.

Puntos fundamentales, como el DESCUBRIMIENTO y la EMANCIPACIÓN se estudian bajo un ángulo enteramente nuevo. Por primera vez se analiza aquí, con criterio histórico actual, la historia de todo el Continente, desde Canadá a la Patagonia.

Se divide en tres partes:

AMÉRICA INDÍGENA — AMÉRICA EUROPEA
AMÉRICA AMERICANA

Edición de 2 tts. de 18 x 24 con 1.290 págs., 21 mapas, 334 ilustraciones en huecograbado y 16 mapas a todo color, encuadernado en tela. Precio m$n. 4.900.—

Distribuida en exclusividad para la Argentina por:

Hispano Argentina Libros S. R. L.

Pje. Rivarola 130 (Ex La Rural) T. E. 45-2051 - Bs. 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.

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)

El más profundo

y el más equilibrado de todos

los retratos de mi hermano

A. W. LAWRENCE

338171 T. E.

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

T. E. LAWRENCE

Los Siete Pilares de la Sabiduría

"La riqueza y energía del tema, la calidad de la prosa, el sentido de la mística, inconmensurable personalidad que yace tras ella, elevan decisivamente esta obra por encima del nivel de las producciones contemporáneas . . ." (Sir Winston Churchill).

El Troquel

Un documento de extraordinaria veracidad e intensidad. En agosto de 1922 el coronel Lawrence entra como simple soldado en la Royal Air Force, bajo un nombre falso. Allí "borronea notas por la tarde, entre el llamado a descanso y el toque de queda". Luego de su reingreso, vuelve a tomar notas y les da forma de libro, un "libro de hierro, rectangular, aborrecible" según el propio autor.

SUR

SUR

NÚMERO 283 JULIO-AGOSTO DE 1963

MANIFIESTO POÉTICO *

Usted quiere saber por qué y cómo empecé a escribir poesía y qué poetas o tipo de poesía me emocionaron e influyeron en mí.

Para responder a la primera parte de esta pregunta diría que en primer lugar quería escribir poesía porque me había enamorado de las palabras. Los primeros poemas que conocí fueron canciones infantiles, y antes de poder leerlas, me había enamorado de sus palabras, sólo de sus palabras. Lo que las palabras representaban, simbolizaban o querían decir tenía una importancia muy secundaria; lo que importaba era *su sonido* cuando las oía por primera vez en los labios de la remota e incomprensible gente grande que, por alguna razón, vivía en mi mundo. Y para mí esas palabras eran como pueden ser para un sordo de nacimiento que ha recuperado milagrosamente el oído los tañidos de las campanas, los sonidos de instrumentos musicales, los rumores del viento, el mar y la lluvia, el ruido de los carros de lechero, los golpes de los cascos sobre el empedrado, el jugueteo de las ramas contra el vidrio de una ventana. No me importaba lo que decían las palabras, ni tampoco lo que le sucediera a Jack, a Jill, a la Madre Oca y a todos los demás;

* En el verano de 1951 un joven de veintiún años que estaba trabajando en una tesis sobre Dylan Thomas le formuló cinco preguntas, que el poeta le pidió le redactase por escrito para poder estudiarlas antes de contestarlas. Las preguntas eran las siguientes: 1) *¿Por qué empezó a escribir poesía? ¿Cómo empezó y qué poetas o poemas influyeron en usted?*, 2) *Se ha dicho que tres influencias dominantes se destacan en su obra: Joyce, la Biblia y Freud. ¿Es cierto?* 3) *¿Usa usted deliberadamente todos los recursos poéticos en sus trabajos? ¿O simplemente "surgen"?* 4) *¿Usa usted las combinaciones de palabras a la manera surrealista?* 5) *¿Cuál es su definición de poesía?*

me importaban las formas sonoras que sus nombres y las palabras que describían sus acciones creaban en mis oídos; me importaban los colores que las palabras arrojaban a mis ojos. Me doy cuenta de que quizás, mientras repienso todo aquello, estoy idealizando mis reacciones ante las simples y hermosas palabras de esos poemas puros, pero eso es todo lo que honestamente puedo recordar, aunque el tiempo haya podido falsear mi memoria. Me enamoré inmediatamente —ésta es la única expresión que se me ocurre—, y todavía estoy a merced de las palabras, aunque ahora a veces, porque conozco muy bien algo de su conducta, creo que puedo influir levemente en ellas, y hasta he aprendido a dominarlas de vez en cuando, lo que parece gustarles. Inmediatamente empecé a trastabillar detrás de las palabras. Y cuando yo mismo empecé a leer los poemas infantiles, y, más tarde, otros versos y baladas, supe que había descubierto las cosas más importantes que podían existir para mí. Allí estaban, aparentemente inertes, hechas sólo de blanco y negro, pero de ellas, de su propio ser, surgían el amor, el terror, la piedad, el dolor, la admiración y todas las demás abstracciones imprecisas que tornan peligrosas, grandes y soportables nuestras vidas efímeras. De ellas surgían los trasportes, gruñidos, hipos y carcajadas de la diversión corriente de la tierra; y aunque a menudo lo que las palabras significaban era deliciosamente divertido por sí mismo, en aquella época casi olvidada me parecían mucho más divertidos la forma, el matiz, el tamaño y el ruido de las palabras a medida que tarareaban, desafinaban, bailoteaban y galopaban. Era la época de la inocencia; las palabras estallaban sobre mí, despojadas de asociaciones triviales o portentosas; las palabras eran su propio ímpetu, frescas con el rocío del Paraíso, tales como aparecían en el aire. Hacían sus propias asociaciones originales a medida que surgían y brillaban. Las palabras "Cabalga en un caballito de madera hasta Banbury Cross" (Ride a cock-horse to Banbury Cross), aunque entonces no sabía qué era un caballito de madera ni me importaba un bledo dónde pudiera estar Banbury Cross, eran tan obsesionantes como lo fueron más tarde líneas como las de John Donne: "Ve a recoger una estrella errante. Fecunda una raíz de mandrágora" (Go and catch a falling star. Get with child a mandrake root), que tampoco entendí cuando leí por primera vez. Y a medida que leía más y más, y de ninguna manera eran sólo versos, mi amor por la verdadera vida de las palabras aumentó hasta que supe que debía vivir *con* ellas y *en* ellas siempre. Sabía, en verdad, que debía ser un escritor de palabras y nada más. Lo primero era sentir y conocer sus sonidos y sustancia; qué haría con esas palabras, cómo iba a usarlas, qué *diría* a través de ellas, surgiría más tarde. Sabía que tenía que conocerlas más íntimamente en todas sus formas y maneras, sus altibajos, partes y cambios, sus necesidades y exigencias. (Temo que es-

toy empezando a hablar vagamente. No me gusta escribir *sobre* las palabras, porque entonces uso palabras malas, equivocadas, anticuadas y fofas. Me gusta tratar las palabras como el artesano trata la madera, la piedra o lo que sea, tallarlas, labrarlas, moldearlas, cepillarlas y pulirlas para convertirlas en diseños, secuencias, esculturas, fugas de sonido que expresen algún impulso lírico, alguna duda o convicción espiritual, alguna verdad vagamente entrevista que tenga que alcanzar y comprender.) Cuando era muy niño y empezaba a ir a la escuela, en el estudio de mi padre, ante deberes que nunca hacía, empecé a diferenciar una clase de escritura de otra, una clase de bondad, una clase de maldad. Mi primera y mayor libertad fue la de poder leer de todo y cualquier cosa que quisiera. Leía indiscriminadamente, todo ojos. No había soñado que en el mundo encerrado dentro de las tapas de los libros pudiesen ocurrir cosas semejantes, tales tormentas de arena y tales ráfagas heladas de palabras, tales latigazos a la charlatanería y también tanta charlatanería, una paz tan tambaleante, una risa tan enorme, tantas y tan brillantes luces enceguecedoras que se abrían paso a través de los sentidos recién despiertos y se diseminaban por todas las páginas en un millón de añicos y pedazos que eran todos palabras, palabras, palabras, cada una de las cuales estaba viva para siempre en su propia delicia, gloria, rareza y luz. (Debo tratar de que estas notas supuestamente útiles no sean tan confusas como mis poemas.) Escribí infinitas imitaciones, aunque no las consideraba imitaciones sino más bien cosas maravillosamente originales, como huevos puestos por tigres. Eran imitaciones de lo que estuviera leyendo en ese momento: Sir Thomas Browne, de Quincey, Henry Newbolt, las Baladas, Blake, la Baronesa Orczy, Marlowe, Chums, los imaginistas, la Biblia, Poe, Keats, Lawrence, los Anónimos y Shakespeare. Como ve, un conjunto variado y que recuerdo al azar. Mi mano inexperta ensayó todas las formas poéticas. ¿Cómo podía aprender los trucos de un oficio sin practicarlos yo mismo? Aprendí que los malos trucos son fáciles; y en cuanto a los buenos, los que ayudan a decir de la manera más significativa y conmovedora lo que se cree que se quiere decir, todavía los estoy aprendiendo. (Pero ante los especialistas hay que llamar a esos trucos por otros nombres, tales como recursos técnicos, experimentos prosódicos, etc.)

Entonces, los escritores que tuvieron influencia en mis primeros poemas y cuentos fueron, simple y sencillamente, todos los escritores que leía en esa época y —como se ve por la lista que he hecho más arriba— variaban desde autores de cuentos de aventuras para escolares hasta maestros incomparables e inimitables como Blake. Es decir que cuando empecé, la mala literatura influyó en mis cosas tanto como la buena. Traté de quitar las malas influencias y de renunciar a ellas poco a poco, matiz por matiz, eco por eco, a tra-

vés de ensayos y errores, a través del deleite, el disgusto y la desconfianza, a medida que empecé a amar las palabras y a odiar las manos torpes que las zarandeaban, las lenguas espesas sin sensibilidad para los infinitos sabores, los obtusos y chapuceros escritores mercenarios que las aplastaban convirtiéndolas en una pasta incolora e insípida, los pedantes que las tornaban moribundas y pomposas como ellos mismos. Lo que primero me hizo amar el idioma y desear trabajar *en* él y *por* él fueron las canciones infantiles y los cuentos populares, las Baladas escocesas, algunas líneas de los himnos, las narraciones más famosas de la Biblia y sus ritmos, *Los cantos de inocencia* de Blake y la casi incomprensible majestad mágica y desatino de Shakespeare escuchado, leído y casi asesinado en los primeros años de la escuela.

Me pregunta luego si es cierto que tres de las influencias dominantes en la prosa y poesía que he publicado son Joyce, la Biblia y Freud. (A propósito digo prosa y poesía que "he publicado", ya que más arriba he hablado acerca de las primitivas influencias en mis primeras y para siempre impublicables obras juveniles.) No puedo decir que he sido "influido" por Joyce, a quien admiro enormemente, cuyo *Ulises* y cuyos primeros cuentos he leído mucho. Creo que este problema con respecto a Joyce surgió porque una vez alguien publicó algo referente a la semejanza que había entre el título de mi libro de cuentos *Retrato del artista cachorro* y el de Joyce, *Retrato del artista adolescente*. Como se sabe, el título que innumerables pintores han dado a sus retratos es *Retrato del artista joven* (un título perfectamente directo). Joyce empleó por primera vez el título pictórico como título de una obra literaria. Yo me burlé un poco traviesamente del título *pictórico* y, por supuesto, no tenía intención de referirme a Joyce. No creo que Joyce haya tenido influencia alguna en mi obra; por cierto su *Ulises* no la tuvo. Por otro lado, no puedo negar que la estructura de algunos cuentos del *Retrato del artista cachorro* puede deber algo a los que Joyce publicó en el volumen *Dubliners*. Pero *Dubliners* era entonces una obra de avanzada en el mundo del relato breve, y desde entonces ningún buen escritor de ficción puede haber dejado de beneficiarse en alguna medida, por escasa que sea, con él.

Me he referido a la Biblia al tratar de responder a la primera pregunta. Por supuesto conocía desde muy chico sus grandes relatos —los de Noé, Jonás, Lot, Moisés, Jacob, David, Salomón y mil más—: sus amplios ritmos se habían derramado sobre mí desde los púlpitos galeses; leí por mi cuenta el libro de Job y el Eclesiastés y el relato del Nuevo Testamento es parte de mi vida. Pero nunca me he sentado y puesto a estudiar la Biblia, nunca reflejé conscientemente su lenguaje y, en realidad, la conozco tan poco como la mayor parte de los cristianos instruidos. Todo lo que de la Biblia empleo en mi

obra lo recuerdo de la niñez, y es propiedad común de todos los que han sido educados en comunidades de habla inglesa. Verdaderamente en ninguna parte de mi obra empleo ningún conocimiento que no sea un lugar común para cualquier persona de cierta cultura literaria. *He usado* unas pocas palabras difíciles en mis primeros poemas pero son fácilmente rastreables y en todo caso las metía en los poemas en una suerte de exhibición adolescente que espero haber abandonado ya.

Y esto me lleva a la tercera "influencia dominante": Sigmund Freud. Mi único contacto con las teorías y descubrimientos del Dr. Freud se realizó a través de las obras de los novelistas incitados por las historias clínicas de los artículos científicos escritos por mercenarios de periódicos populares que —imagino— han vulgarizado su obra más allá de toda posibilidad de reconocimiento, y de algunos pocos poetas modernos, incluso Auden, que trataron de emplear fraseología y teoría psicoanalíticas en algunos de sus poemas. He leído un solo libro de Freud, *La interpretación de los sueños*, y no recuerdo haber sido influido por él de ningún modo. Además, hoy día ningún escritor honesto puede evitar haber sido influido por Freud a través de sus trabajos de avanzada sobre el inconsciente y por la influencia de estos descubrimientos en la obra científica, filosófica y artística de sus contemporáneos pero de ningún modo a través de la obra misma de Freud.

A la tercera pregunta: si al escribir utilizo deliberadamente recursos como la rima, el ritmo y la formación de palabras, debo contestar naturalmente con un inmediato sí. Soy un afanoso, concienzudo, comprometido y descaminado artesano de palabras aunque el resultado parezca con tanta frecuencia poco exitoso, y cualesquiera sean los usos incorrectos a los que aplique mis instrumentos técnicos, empleo todo y cualquier cosa para que mis poemas actúen y se muevan en la dirección que quiero que tomen: trucos viejos, trucos nuevos, juegos de palabras, neologismos por combinación de palabras, paradojas, alusión, paronomasia, paragrama, catacresis, jerga, rimas asonantes, rimas vocálicas, ritmo cortado. Todos los recursos que existen en el idioma están para ser empleados si uno quiere. Los poetas tienen que divertirse de vez en cuando, y todas las contorsiones y convoluciones de palabras, las invenciones y tretas son parte de la alegría que es parte del trabajo doloroso y voluntario.

La pregunta siguiente es si mi empleo de combinaciones de palabras para crear algo nuevo, "a la manera surrealista", está de acuerdo con una fórmula prefijada o es espontáneo.

Aquí hay una confusión puesto que la fórmula prefijada de los surrea-

listas era la de yuxtaponer lo impremeditado. Trataré de aclarar esto si puedo. Los surrealistas (es decir superrealistas, o sea los que trabajan *por encima* del realismo) constituían en la década de 1920 en París un círculo de pintores y escritores que no creían en la selección consciente de las imágenes. Para decirlo de otra manera: eran artistas insatisfechos tanto de los realistas (en términos gruesos: los que trataban de poner en dibujos o en palabras una representación actual de lo que ellos imaginaban que era el mundo real en que vivían) como de los impresionistas, quienes —hablando otra vez en términos gruesos— trataban de dar una impresión de lo que ellos imaginaban que era el mundo real. Los surrealistas querían bucear en el subconsciente, en la mente que estaba por debajo de la superficie consciente, y de allí extraer sus imágenes sin la ayuda de la lógica o la razón y ponerlas, ilógica e irracionalmente, en colores o en palabras. Los surrealistas afirmaban que, dado que tres cuartas partes de la mente estaban sumergidas, la función del artista era la de extraer su material de la mayor, de la masa sumergida de la mente más bien que de esa cuarta parte que, como el extremo de un iceberg, surgía del océano subconsciente. Uno de los métodos que empleaban los surrealistas en su poesía era el de yuxtaponer palabras e imágenes que no tenían ninguna relación racional entre sí y con eso esperaban alcanzar una especie de poesía subconsciente u onírica, que sería más fiel al mundo real e imaginativo de la mente, sumergido en su mayor parte, de lo que lo es la poesía de la mente consciente, que descansa en la relación racional y lógica de ideas, objetos e imágenes.

Éste es, muy crudamente, el credo de los surrealistas, con el que estoy en profundo desacuerdo. No me interesa de dónde se extraen las imágenes de un poema; si se quiere se pueden sacar del océano más recóndito del yo oculto; pero antes de llegar al papel deben atravesar todos los procesos racionales del intelecto. Los surrealistas, por otra parte, escriben sus palabras sobre el papel exactamente como emergen del caos; no las estructuran ni las ordenan; para ellos el caos es la estructura y el orden. Esto me parece excesivamente presuntuoso; los surrealistas se imaginan que cualquier cosa que rastreen en sus subconscientes y pongan en colores o en palabras debe ser, esencialmente, de algún interés o valor. Yo lo niego. Una de las artes del poeta es la de tornar comprensible y articular lo que puede emerger de fuentes subconscientes; uno de los usos mayores y más importantes del intelecto es el de seleccionar de entre la masa amorfa de imágenes subconscientes aquellas que mejor favorezcan su finalidad imaginativa, que es escribir el mejor poema posible.

Y la quinta pregunta es, Dios nos ampare, cuál es mi definición de poesía.

Yo sólo leo poesía por placer. Leo sólo los poemas que me gustan. Esto significa, naturalmente, que tengo que leer una cantidad de poemas que no me gustan antes de encontrar los que me gustan pero cuando los *encuentro,* entonces lo único que puedo decir es: "Los encontré" y leerlos por placer.

Lea los poemas que le gusten. No lo preocupe el que sean "importantes" o perdurables. Después de todo, ¿qué importa lo que la poesía es? Si quiere una definición de poesía, diga: "Poesía es lo que me hace reír o llorar o bostezar, lo que hace vibrar las uñas de mis pies, lo que me hace desear hacer esto, aquello o nada" y conténtese con eso. Lo que importa con respecto a la poesía es el placer que proporciona, por trágico que sea. Lo que importa es el movimiento eterno que está detrás de ella, la vasta corriente subterránea de dolor, locura, pretensión, exaltación o ignorancia por modesta que sea la intención del poema.

Puede despedazar un poema para ver qué lo hace técnicamente rico y al tener ante sí la estructura, las vocales, las consonantes, las rimas y ritmos, decirse a sí mismo: "Sí, *es* esto. Por esto me conmueve el poema. Por la artesanía". Pero está usted de vuelta en donde empezó. Otra vez se encuentra con el misterio de haber sido conmovido por las palabras. La mejor artesanía siempre deja agujeros y grietas en la estructura del poema de manera que algo que *no* está en el poema pueda arrastrarse, deslizarse, relampaguear o tronar.

La alegría y la función de la poesía es, y ha sido, la alabanza del hombre, que es también la alabanza de Dios.

DYLAN THOMAS

(*Traducido por Pedro J. Albertelli.*)

LA "ACCIÓN" DE HEGEL Y EL "TRABAJO" DE MARX

Si bien la distinción entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura tiene, como todos los temas de la filosofía, sus raíces en el pensamiento griego, es manifiesto el desarrollo impreso por Hegel a la consideración de las creaciones humanas cuya totalidad integra lo que él llama espíritu objetivo. Después de Hegel, la filosofía de la cultura alcanzará madurez suficiente para colocarse sin desmedro al lado de la filosofía de la naturaleza, como un sector de conocimientos regido por ciertas regularidades propias y compuesto de objetos y temas dignos de específica reflexión.

Dentro de esa nueva temática, ocupa un lugar muy destacado el problema de la acción humana, ya que al indagar la génesis de los objetos culturales necesariamente se va a parar a ella, a la acción, fuente de todo. ¿Qué es propiamente hacer algo? ¿Cómo hace el hombre? ¿Qué hace? ¿Cómo es posible que haga?

Ya el mismo Hegel acordó desarrollo a alguno de estos temas, pues su concepto de derecho deriva directamente del de acción. En la izquierda hegeliana, ese tema constituye la llave de los supremos problemas del materialismo histórico.

El paso del concepto de acción de Hegel al materialismo histórico comporta un desplazamiento sistemático notable, pues el concepto que ocupa el centro de la teoría del derecho pasa a ocupar el centro de la teoría de la economía. Este desplazamiento se produce a costa de algunas deformaciones dignas de observación, y perfectamente visibles en ciertos pasajes de la tercera parte del *Capital* (cap. VII, 1). Como ejemplos de esa trasposición puede tomarse un pasaje de Henri Lefebvre, en su libro *El marxismo.* Sintetizando las bases del sistema, dice Lefebvre sobre este punto: "El individuo modifica, *mediante su acción,* la naturaleza y el mundo que lo rodean... Para el hombre, la relación con la naturaleza es fundamental..., porque lucha contra ella. En el curso de esta lucha... arranca a la naturaleza lo que necesita para mantener su vida y superar la vida simplemente animal.

¿Cómo? ¿Por qué medios? Por el *trabajo*, mediante los instrumentos de trabajo y la organización del trabajo".

Al comienzo de la exposición de esta idea, es notoria la presentación hegeliana: el individuo interviene en los procesos naturales y modifica el mundo mediante *su acción*. En seguida, sin embargo, sin que se vea razón alguna del tránsito, el concepto de acción ha sido sustituido por el de *trabajo*. Es evidente que en ambos pasajes se hace referencia a la misma relación del hombre con la naturaleza, y por eso la sustitución de un concepto por otro da la impresión de haber sido efectuada inadvertidamente, sin malicia.

En este ensayo nos proponemos examinar si esa sustitución del concepto de acción por el de trabajo es legítima; si aun no siéndolo, ella carece de importancia o si, por el contrario, esa identificación conceptual conlleva equívocos teóricos y riesgos prácticos.

El tema, según se ve, comienza en un plano muy general, pues en esencia se trata nada menos que de determinar la posición del hombre ante la naturaleza. Si al comienzo de un proceso teórico sistemático tan vasto como al final resultará ser el materialismo histórico, se infiltra una distorsión conceptual, aun pequeña, es muy posible que el desarrollo ulterior no haga sino aumentar las desviaciones de la verdad. Es preciso ser muy cautos en los asentamientos iniciales prestados a un razonador experto. El arte de los sofistas consiste en arrancarnos un sí reluctante, para luego sacar de él, y enrostrarnos, la tesis que no queríamos conceder. Cuando intentamos reaccionar contra nuestra torpeza, resulta tarde, y quedamos en la desgarbada postura de tontos confesos o de testarudos convictos.

Detengámonos, pues, en los primeros pasos, que acaso no sea perdido el tiempo empleado en dudar.

Desde luego, el hombre, mediante su acción, modifica la naturaleza. Este efecto es posible en cuanto el cuerpo humano pertenece también, como un cuerpo más, a la naturaleza; las leyes naturales son alcanzadas por aquél porque está, por decirlo así, metido dentro de ellas. Pero, a diferencia de los otros cuerpos que simplemente *están ahí*, la presencia de los cuerpos humanos dentro de la naturaleza comporta una verdadera y auténtica intromisión. A ese convite que nos llevó a compartir físicamente la naturaleza con el aire, el agua, las rocas, los árboles y los animales, el hombre trajo consigo un huésped francamente no invitado y, en cierto sentido, indeseable, pues resultó ser un malicioso, capaz de ponerlo todo patas arriba y de hacer que las cosas marchen al revés. La historia de las maneras en que ese cuerpo se las ha arreglado para armar todos los disturbios es el cuento más fascinante de cuantos se puedan inventar. Y todo lo ha hecho por obra y gracia del entremetido, porque sin él, sin su malicioso consejo, el nuevo primate no ha-

bría traído a la naturaleza más perturbación que la representada por los árboles y los animales; es decir, bien poca cosa.

No es nada seguro el relato de las aventuras iniciales del huésped inesperado. Según algunos, lo primero que planeó y ejecutó cuidadosamente fue un hurto. El delito es siempre la infracción de una ley, pero como entonces no había más leyes que las de la naturaleza y éstas no se pueden quebrantar, el hombre se las arregló para alzarse con ley y todo, apoderándose del fuego. Desde entonces, las cosas habrían empezado a andar al revés, y en vez de enfriarse lo caliente comenzó a calentarse lo frío. En este punto el entremetido ha llegado tan lejos, que hoy todo el mundo anda alarmado porque aquél parece dispuesto a quemarlo todo.

Otros piensan que los hechos no ocurrieron así, sino que lo primero de todo fue la palabra. Antes de llegar el entremetido, la naturaleza era muda. Había ruidos inmensos; pero nadie los oía ni tenían significado. Cuando en lugar de una cosa, y para representarla en su ausencia, se creó un sonido, con ello el entremetido empezó a manejar las cosas sin necesidad de tocarlas; hasta sin necesidad de verlas. Empezó a haber "significación". Cuando se decía "sol", ocurría como si hubiera luz aun de noche. Por la palabra, llovía sin llover, es decir, podía tanto mencionarse con ella una lluvia actual como una lluvia pasada o una lluvia posible; podía *pensarse* en la lluvia en vez de *verla.* Y lo de mayor significación consistía en poder pensarse *en* y pensarse *con,* haciendo entrar el objeto pensado en cualquier pluralidad hipotética de relaciones. Allí es donde propiamente comenzó la aventura. Esas combinaciones y relaciones de unas cosas con otras, adquirieron un desarrollo variadísimo, muchas veces hasta abusivo y absurdo.

El hombre resultó ser un animal que, hablando y contando hace; transforma la naturaleza, crea, mediante combinaciones complejísimas, cosas que antes no existían, imprime sentido y significación a cosas naturalmente mudas y neutras. Sobre la naturaleza proyecta una segunda realidad específicamente humana. Y esto no es algo postizo, agregado o adventicio. La acción, en el sentido de despliegue de la libertad creadora sobre la naturaleza, es atributo y signo específico de humanidad.

Retomando ahora el tema de la relación entre acción y trabajo, parece bien dudoso que el concepto económico de trabajo pueda, sin más ni más, adoptarse como equivalente del concepto ontológico de acción, o siquiera del concepto hegeliano de exteriorización creadora de la libertad, mediante la cual el espíritu se objetiviza.

Desde el punto de vista superficial y político, la sustitución de un concepto por otro importa transformar algo que es un atributo de humanidad,

es decir, algo inseparable de toda persona humana, en un atributo no ya común, sino propio solamente de algunos hombres. Basta apuntarlo, para advertir que nos llevará muy lejos la supuesta simetría de los dos conceptos. En seguida lo veremos.

La asimetría, sin embargo, se advierte y muy clara, al examinar los lados negativos de esos conceptos. Lo contrario del trabajo es el ocio, el reposo, la falta de movimiento, pero lo contrario de la acción es otra cosa. El reposo, la falta de movimiento no excluyen la posibilidad de acción.

Esto solo muestra la insuficiencia del concepto de trabajo para explicar esta obra de "modificación de la naturaleza", de "lucha contra la naturaleza" de cuya consideración partimos. Porque el hombre modifica la naturaleza y crea cosas con trabajo y con reposo, con meditación y con premeditación, con palabras y con números, con el principio de contradicción, el de razón suficiente y con todas las categorías que comprende y maneja, incluida, por cierto, la de causalidad, en la cual le toca generalmente a nuestro cuerpo, a nuestra fuerza física, un papel importante, aunque cada día menor, al desarrollarse e intensificarse el conocimiento de la naturaleza y el ingenio para ponerla a nuestro servicio. El trabajo en que el materialismo piensa inicialmente es, sobre todo, trabajo *del cuerpo*. En este punto, Marx es muy terminante; el hombre "se opone a la naturaleza como ser dotado de fuerza propia, poniendo en movimiento brazos y piernas, cabeza y manos, las fuerzas naturales de su cuerpo, para apropiarse de las producciones de la naturaleza, de modo adecuado a sus propias necesidades" (*El capital*, 3ª P. cap. VII, 1).

Éste es otro punto sobre el cual gravita la distinción. En el proceso de la acción, el cuerpo es, sin duda, casi siempre indispensable, porque el cuerpo, como tal, tiene la fuerza necesaria para poner factores causales sobre los otros cuerpos de la naturaleza, y la causación es uno de los elementos de que la acción se compone, a pesar de que ser autor y ser causa son cosas muy diferentes. La acción contiene causación pero, en ciertos casos, hay propia y verdadera acción sin que el cuerpo intervenga con el menor movimiento. El guardaagujas, se hace autor del desastre ferroviario precisamente dejando su cuerpo en reposo completo. Para matar a un paralítico, basta precisamente con no hacer nada.

La omisión es una forma de acción. Paradojalmente deberemos decir que un resultado no es acción, cuando no es *nada más* que causación. Es decir, el concepto de acción no se alcanza considerando el trabajo del cuerpo, el esfuerzo material. La acción tiene por dentro algo; el entremetido tiene necesariamente que andar por ahí; no hay acción sin actor, sin subjetividad.

Desde luego, la más patente consecuencia de transformar en "trabajo" la acción consiste en la inmediata posibilidad de partir en dos a la humanidad entera, los trabajadores y los otros. Si se hubiera seguido pensando en la "acción", habría sido imposible concebir una clase de hombres despojados de ese atributo: habría sido lo mismo que declararlos fuera de la especie: prehumanos en la evolución milenaria. En cambio, tan pronto como ponemos en circulación la palabra trabajo, ella sola trae la idea contraria del ocio, del no trabajar. La idea de ocio conlleva un sentido de disvalor, pero no de deshumanización como la que implicaba la idea negativa de la acción. El ocioso, aunque malo, sigue siendo hombre.

Así se ha hecho posible, según decimos, trazar una línea divisoria en la especie humana, separando los trabajadores y los no trabajadores, y pensar, además, que los unos vienen a ser verdaderamente hombres, o, a lo menos, los mejores. Los otros son todavía hombres; pero su humanidad será solamente ilusoria, nula e inválida. De ahí al odio y a la lucha de clases el paso es perfectamente natural. En términos de "acción humana", esa división no es posible, porque es una condición a la cual nadie escapa. Decimos una condición; algo que, bueno o malo, pertenece al *ser* del hombre El trabajo, en cambio, va impregnado de ideas de valor, y deberá desempeñar funciones esenciales en ese sentido.

La división de los hombres en dos clases trae de arrastre varias connotaciones, algunas curiosamente antagónicas. Lleva encerrada una valoración ética, traducida por epítetos casi rutinarios de menosprecio para los "no trabajadores". Por implicancia, del solo hecho de trabajar proviene para la persona la impregnación de una virtud muy especial y meritoria de la que naturalmente carecen los que no trabajan. Esta transformación del trabajo en un mérito, por cierto no habría derivado del puro concepto de acción, que no es un concepto de valor sino de ser.

Esta presentación del trabajo como un mérito muy especial parece inversamente afirmar como placentero y atractivo no trabajar; el trabajo viene a ser una especie de infortunio virtuosamente afrontado, y por eso, la utopía verdaderamente deseable seguiría siendo la de volver al Edén de blandos ocios, desde que un rudo desalojo nos impuso, además, el trabajo como castigo.

A la idea física del trabajo le han venido a traer estorbos bastante molestos los elementos no físicos provenientes de la idea de acción. En cierto momento, políticamente no se sabía qué hacer con la pura actividad intelectual. El problema práctico se resolvió, llamando "trabajo" también a esa parte de la acción y extendiendo la palabra "trabajador" de manera que abarcara hasta el ocio de los poetas.

Y sin embargo, a pesar de todo, siento que se trata más de una gentileza que de una actitud coherente. Cuando admitimos como trabajadores a los trabajadores "de todas las clases", no regresamos, a pesar de todo, al concepto verdadero de acción; lo seguimos desarticulando de manera violatoria de su inescindible unidad, porque la cuestión consiste en advertir que jamás ningún movimiento o reposo del cuerpo, determinante de algún resultado, podrá ser llamado acción, si *antes* de él no había en la subjetividad un equivalente, una imagen, una representación, por rudimentario o fugaz que sea, por rutinaria o fatigante que resulte. El propio Marx lo dice —pensando en la acción— de manera muy ingeniosa, en el mismo lugar citado: "Lo que distingue al peor arquitecto de la mejor abeja es esto: el arquitecto levanta su estructura en su imaginación antes de erigirla en la realidad". El problema no consiste en reconocer un sindicato de trabajadores intelectuales, sino en reconocer que no hay acción alguna sin intelección. No se trata de sancionar ocho horas de trabajo para los poetas, sino de reconocer la presencia del poeta dentro de cada trabajador, y la inutilidad y la falsedad de todo esfuerzo por representar a éste como un engranaje, como miembro de una máquina, como *fuerza de trabajo* y no como sujeto de acción.

Cuando reflexionamos sobre el punto, debemos tratar de comprender los hechos tal como son. Es perfectamente posible que algún contratante de trabajo vea en el obrero nada más que fuerza física, y que pague o crea pagar eso y nada más que eso. Está equivocado. La cuestión no finca en averiguar qué piensa el patrón o qué piensa el obrero, sino en qué consiste el trabajo y en si es correcto separar la acción en trabajo material y trabajo intelectual.

El solo hecho de que se haya planteado el problema de qué hacer con los intelectuales es consecuencia de la sustitución conceptual.

En este proceso, la inteligencia no es un sindicato autónomo, no es separable de ninguna actividad; está necesariamente metida en todos los sindicatos. No es posible reducirla o seducirla, ni fijándole una jornada menor, ni prometiéndole pensiones, ni acordándole largas vacaciones; para ella, no hay reposo sino en la muerte; el cuerpo puede reposar del trabajo físico, del esfuerzo; el entremetido no puede nunca reposar; hasta en sueños sigue hablando.

La transformación de la acción en trabajo hizo posible estas separaciones; pero la naturaleza de las cosas es, en último término, indeformable. Entre el escultor y el tornero no hay una diferencia de naturaleza, y no es necesario rebuscar una para probar que el tornero está mal pagado; hasta es muy probable que también lo esté el escultor. Ambas cosas son perfectamente posibles, y en la época en que Marx abordó el problema ello era

un hecho tan vergonzoso que en haberlo denunciado con energía finca un mérito moral auténtico de Marx. Pero si nos proponemos demostrar la dudosa tesis de que el trabajo está *siempre* y *en principio* mal pagado, es también posible que necesitemos separar el trabajo del concepto general de acción humana y hacer con él rancho aparte.

La doctrina materialista adjudica al concepto de trabajo los atributos genéricos de la acción humana, pone al trabajador como protagonista central de la lucha con la naturaleza. Por eso mismo, no podrá acordar dignidad de trabajador al que cumple la tarea explotadora, y el concepto de trabajo no podrá asumir con plenitud la función del concepto de acción, pues llegamos al momento en que el explotador, por menos trabajador que sea, deberá ejecutar la acción de pagar el salario.

No todo pago es necesariamente injusto; pero podemos conceder que así ocurra, y suponer que un sujeto miserable, auténticamente explote el esfuerzo de seres necesitados y desamparados, y que con ello se enriquezca. El acto de pagar es, en realidad, una acción usuraria y repudiable. Y sin embargo, es una acción. Sin duda alguna no entra dentro del concepto económico de trabajo; está del otro lado. Una de las razones para este desencuentro proviene de la interpretación física del concepto de acción y de cierto descuido hacia los elementos mentales que toda acción contiene; pero otra de las razones proviene del transplante de que el concepto fue objeto al ser sacado de la teoría general para meterlo dentro de la economía. Este es un paso de la mayor importancia. Cuando Marx se apodera del concepto de acción como el gran dominador de la naturaleza y el creador de la cultura, y lo transforma en "trabajo" dentro de una vasta sistematización teórica de la actividad económica, el concepto de trabajo será la piedra sillar de la teoría del valor.

El valor sería trabajo solidificado así como el capital sería acumulación de valores no pagados. No es pertinente, no nos compete ni nos proponemos verificar la verdad y el error de teorías económicas. Si el trabajo es creador de valor y si a él debe adjudicársele todo el mérito, y siempre. He ahí, sin embargo, algo que sólo se hace posible (que es lo único que nos concierne) sobre la base de una deformación del concepto de acción del cual nos alejamos cada vez más, sin dejar marcadas unas cuantas señales de peligro. Porque la acción, es cierto, ha creado todo lo que hay sobre la naturaleza; pero lo ha creado *todo*, esto es, lo valioso y lo no valioso, lo bueno y lo malo; ha creado la *Crítica de la razón pura* y la Venus de Cirene, y ha creado la esclavitud y la rueda y el paredón; ha creado el suero antidiftérico y la bomba atómica, la Inquisición y las *Fioretti*.

No, por cierto, la acción humana no agrega necesariamente valor; tam-

bién son acción los crímenes todos y las venganzas, las estupideces de la vanidad y de la envidia; la delación, el soborno, la demagogia y la pornografía.

Sería largo ponernos ahora a ver qué contienen las acciones que crean valor y qué las diferencian de las que generan males y daños. Este grave problema de la ética, sin embargo, no puede ser resuelto negando el carácter de acciones a las que crean un disvalor. Esto representaría negar la responsabilidad y con ello, aún sin proponérselo, el mérito; es decir, el valor de la otra clase de acciones.

La acción, pues, crea valores y disvalores; si el trabajo importa necesariamente agregación de valor, fuerza es reconocer que el desvío nos ha llevado casi a las antípodas, y que esa virtud la debemos haber agregado al concepto de acción durante el camino recorrido por la teoría, porque no estaba en el objeto del cual partimos.

Quisiera dejar bien claro que nada de esto se propone juzgar la corrección o incorrección de teorías económicas. ¡Verdaderas o falsas, sólo se trata de colocarlas en su lugar; es decir, de mostrar que en cuanto ciertas tesis exceden el campo de una determinada disciplina, para transformarse en principios dotados de validez incondicional, en explicaciones metafísicas o en concepciones del mundo, traen una pretensión infundada de rigor científico. En el lenguaje de Croce, diríamos que una cosa son los sistemas de seudoconceptos prácticos con los cuales las ciencias empíricas se manejan bastante bien, a veces, y otra cosa son los conceptos puros, para pensar con validez filosófica sobre el mundo y la vida.

El materialismo histórico es mucho más que una teoría económica; es una teoría con pretensiones metafísicas universales y definitivas. Se presenta a si misma como la verdadera y nueva *philosophia perennis*. Ahora bien, mientras se afirma que el trabajo está bien o mal pagado, se dice algo posible y muchas veces plausible; pero cuando, partiendo de un concepto universal, se operan en él ciertas alteraciones aparentemente inocentes, con ellas se construye luego todo un sistema especial, en este caso una teoría económica, para luego, con las conclusiones así alcanzadas, regresar a la filosofía, trayendo ciertas conclusiones científicas como filosóficas y universalmente válidas, parece claro que se incurre en error y se comete un abuso.

Se presiente oscuramente que por ahí debe andar algún embrollo; pero el error queda oculto, enmarañado en los vericuetos del largo proceso sistemático. La pretensión panexplicativa de la economía es gratuita, aun suponiendo la validez empírica de determinada teoría económica. Jaspers ha denunciado la desmesura de esa pretensión, junto con la del pansexualismo freudiano, como formas abusivas de tesis científicas modernas.

Ese regreso al plano metafísico, mejor dicho, a la naturaleza de las cosas,

esa vuelta a la verdadera realidad, después de una larga excursión, comporta un reexamen muy preciso y exigente. Es la hora de verificar las diferencias entre lo que nos llevamos y lo que traemos de vuelta. Allí tiene curso todo lo que ha enriquecido, fecundando, desarrollando una idea; pero es inevitablemente rechazada toda falsificación.

Cuando volvemos al concepto de acción humana del cual partimos, para jugar ahora con él, ya en un plano de validez incondicionado, vayamos, pues, dejando en el umbral todo aquello que nos permitió hacer diferencias entre clases sociales incancelablemente antagónicas, entre sociedades con estado y sociedades sin estado, entre trabajo material y trabajo intelectual. Todo este material, compuesto en gran parte de trastos viejos, debe ser abandonado. Una cosa era la acción política en que nos habíamos empeñado y otra es la explicación del mundo, de la vida y de la historia. En aquélla, los errores y las mentiras también juegan, y hasta, a veces, ganan; por lo menos, durante algún tiempo. En el otro plano, en cambio, los errores y las falsificaciones solamente cumplen una función negativa y probatoria de su propia inepcia.

Políticamente, es posible hacer circular con éxito la falsa idea de que el trabajo es una maldición; algo esencial y necesariamente penoso a lo que algunos hombres fraudulentamente logran substraerse. Cuando volvemos a pensar en términos de acción, sin embargo, reaparece el ser humano, ese sujeto cuya dignidad suprema y específica es "esa libertad de creación que sólo él posee en todo el reino vivo..."; ese ser que "por la creación, tiene el poder de decidir sobre su destino y no ya sólo el sufrirlo"; ese ser que "sólo en la medida en que crea es verdaderamente él mismo" (Pierre Auger).

El mandato de dominar la naturaleza (*Génesis*, I, 26) puede ser interpretado como una condena; sentirse como fatal la condición de *homo faber*, y hacerse un balance negativo de la historia y hasta de todo el proceso evolutivo. En tal caso, entendámonos, no se salva nadie; burgueses y proletarios caen todos por igual en un proceso absurdamente negativo, en el cual no hay más que dolores estériles o partos de mal. Este sombrío panorama, sin embargo, puede ser sincero sólo de una manera provisional o imaginaria y pueril; porque aun quien lo siente transitoriamente, acaso como síntesis pesimista de un fragmento de vida, se entrega de nuevo a la esperanza de próximas o remotas creaciones y, de alguna forma, encuentran siempre la manera de tender hacia ellas el vector de su acción. El entremetido, ese que habla siempre, ese para el cual hasta los silencios tienen sentido, también *actúa* siempre; cuando trabaja y cuando reposa. Desde que se metió en el cuerpo de un animal que no era ni con mucho el más poderoso de todos, no ha cejado un momento. Y lo grave es que sólo viendo las obras cumpli-

das comprende sus propios defectos, casi como si tuviera conocimiento de un fin de perfección: viendo lo que hace, aprende lo que debe hacer. El entremetido es realmente un entremetido: hace cosas precipitadas; hace experimentos, prueba, se equivoca, corrige. Sólo creando se hace creador.

Cuando retornamos a este plano, invalidamos la división de la humanidad en clases, fundada en la transformación del concepto de acción en el concepto de trabajo.

Ya no podemos, tampoco, repartir premios constantes al trabajo (que puede ser creador o destructivo) y reproches siempre justos al ocio (que puede ser meditación, y también premeditación y malicia). Llegados a este nivel, debemos recomponer al ser humano, aunque nos cueste renunciar a una interpretación general de la historia social como perpetua lucha de clases.

No ha sido ésta la primera oportunidad en que se presenta una teoría general de este tipo beligerante. Desde Hobbes nomás hasta Carl Schmitt esa concepción ha gozado de especial favor de cierta forma reaccionaria de pensamiento político. Al *homo hominis lupus* puede acordársele contenidos muy variados y hasta antagónicos, porque los lobos de la máxima son dos. Con todo, siempre nos ha parecido penoso oír a un intelectual aullando de un lado. Para las luchas políticas, acaso sea esto inevitable, y acaso sea preciso, en cierto momento, pregonar parcialidades: que se unan los trabajadores o los industriales o los cristianos o los negros o las mujeres. Pero ninguna unión quedará sobre terreno fecundo si, además, le infundimos odio tribal, en vez de izar siempre, y como el lema más alto: "alle Menschen werden Brüder".

SEBASTIÁN SOLER

DE UN KLEE

La cabezota
redonda, calva,
infantil y ajada,
se ofrece
al dolor,
grave luz, grave
mostración de lo que es
permanente
objeto de estudio
de la humanidad.

"*Niño*
consagrado al sufrimiento",
¿y por qué no?,
tres personas
sobre cada diez
son la consecuencia
de un niño neurótico
como el del pequeño cuadro,
la misma criatura en las tres,
sin necesidad
de determinar si es varón o mujer,
y considerando, más bien,
que el esfuerzo de su creador
se dirige a lo neutro,
pues aun inventándolas

y amándolas
él procuró que las formas
siguieran su propio curso,
misterioso precio,
misterio del precio
que cada forma paga,
y donde es superfluo expresar
lo que el hombre y la mujer
tienen de distinto,
de emocionalmente diferente,
de especies diferentes también.

LA IMAGEN AL AZAR

De inestable tinte
colora
hábitos
e ideas.

Quiero retenerla,
y se aleja,
se aleja
la suerte,
y pánica
es mi insistente
invocación a que regrese,
espera
que echará raíces
y dará frutos
si me ajusto

a la norma que el azar impone,
la de recibirlo con calma,
calmo
como el que jamás careció
de pan, alforja,
dinero en el cinto,
sumiso
como quien sólo conoce
la moneda de las expiaciones.

Que lo que la imagen arroje
sean migajas,
que las migajas estén envenenadas,
es indiferente,
por igual agradezco
esos toques,
escudos,
inesperada protección
cuando la ansiedad
alza dentro de mí
su poco grata frente.

LITTERATI

Ser Proust, Henry James, Valéry,
o no ser nadie,
ser Baudelaire,
o no escribir ni una línea,
ser los dueños, analizar
los mecanismos de la obra,

y erigirse, inapelables,
en expertos de los males de las letras,
patólogos de su época, de sus cofrades,
jueces
de la compulsión llamada talento,
y discriminadores de un éxito
que desean, y desean desdeñar,
en cada uno de sus posibles rostros,
como afortunada conjunción
de crítica y aplauso,
triunfo de la probidad,
interna sensación
de haber hecho algo que cuenta.

Y a la luz de un orden definitivo.
nadas,
día tras día
más hundidos en su magra,
respetable, bien educada fecundidad,
desconfiados de los sueños
y cambiando gustosos
todos los empeños de Dickens,
los conflictos de Flaubert y sus burgueses,
el anonimato del primer Cervantes,
la conversión de Tolstoi,
por una existencia inmunizada,
por un trato amable, sin asperezas con el medio.

ALBERTO GIRRI

INDIVIDUO Y GRUPO EN LA NOVELA

Suele oponerse la novela en el sentido moderno de la palabra —o sea, tal como aparece en Occidente con Cervantes— a la epopeya porque ésta cuenta las aventuras de un grupo y aquélla las de un individuo. Pero es evidente que la novela, al menos desde Balzac, en sus formas más altas pretende superar tal oposición y narrar por medio de aventuras individuales el movimiento de toda una sociedad de la cual es, al cabo, sólo un detalle, un punto notable. Porque el conjunto que llamamos sociedad, si hemos de entenderlo con propiedad, no está formado únicamente por hombres, sino también por toda clase de objetos materiales y culturales. Lo que trataré de explicar aquí no es, pues, tan sólo la relación entre grupo e individuo dentro del relato que nos propone el novelista, sino correlativamente la actividad de su obra en cuanto respecta a esas relaciones dentro del medio en que se produce dicho relato.

La epopeya medieval, la canción de gesta, pertenece a una sociedad antigua, fuertemente y claramente jerarquizada, es decir que implica una nobleza. En el conjunto de los individuos que la componen se delinea una subestructura perfectamente delimitada, evidente para todos, conocida por todos, que tiene autoridad. Quienes no pertenecen a ese grupo son oscuros, es decir, sólo son conocidos por sus allegados. El noble, por el contrario, es reconocido como tal por todos los habitantes de su región y de las regiones vecinas. La autoridad del noble se basa en su ilustración: él es la parte de nuestra provincia famosa en el exterior, por la cual, por consiguiente, estamos presentes ante la gente de otras regiones. Sin el noble, recaemos en la oscuridad, nadie repara en nosotros. Y en este caso, debemos pertenecer a otro noble, integrarnos en otra provincia, porque no podemos distinguirnos.

La jerarquía de la sociedad antigua no es sólo política, es ante todo semántica: las relaciones de fuerza y de mando están sometidas a relaciones de representación. El noble es un nombre.

Es bien sabido que la fuerza pura, la violencia, no puede conferir nobleza. Si un campesino sumamente fuerte asesina en medio de un bosque a un joven señor, sus camaradas no lo consideran su sucesor. Su acto es sencillamente un

crimen absurdo. Para que la fuerza pueda desarrollarse adecuadamente, necesita difundirse: en un campo de batalla o en su equivalente, el torneo, medio que le permite transformarse en lenguaje.

En efecto, en el campo de batalla el que hiere con más fuerza podrá ayudar a quienes lo rodean, será cabeza de un grupo que se disolverá cuando él desaparezca. Bastará decir que alguien se destaca para que se sepa que su grupo también se destaca.

El jefe, pues, señala al grupo. Cuando el jefe habla en su nombre, habla en nombre del grupo que es él mismo: no hay medio de distinguirlo de los demás grupos como unidad, sin pasar por el jefe. Shakespeare llama Egipto a Cleopatra, Francia al rey de Francia, Kent al duque de Kent. En la relación entre soberano y vasallos, el nombre es el gozne: cuando se dice "el rey de Francia", la palabra Francia nombra tanto a la gente como a los bienes; pero a la inversa, si se dice "la gente o los bienes de Francia", la palabra Francia designa al rey. Es muy justo, pues, que en un contexto determinado la historia de una región sea la historia de los reyes de esa región, el relato de una guerra, el de las hazañas de los grandes capitanes.

No bien pronunciamos el nombre de un noble, surge inmediatamente todo lo que ese nombre designa: toda esta tierra habitada, los siervos de la gleba, todo lo que ese nombre sugiere y aparece como sustrato, como fondo contra el que se destaca luminoso. Pero al mismo tiempo, todo lo que se destaca contra ese fondo, todo lo que se hace famoso, todo lo que se identifica, lo que se torna conocido, provoca una segregación del conjunto. La luz que el individuo proyecta sobre sí mismo se refleja en quienes lo rodean. Esta notoria diferencia no es puramente individual: es la diferenciación de un grupo que, hasta este momento, no era clara. No puede haber en él un nuevo noble sin el reconocimiento de una nueva provincia.

Al convertirse así en el nombre de una nueva región, acarrea consigo todo lo que ya nombraba, en especial la familia que ya designaba. Conocemos este fenómeno aún hoy: en el interior de una gran familia, para distinguir los subgrupos se toma el nombre del individuo más próximo, más conocido: los abuelos, tíos, tías, primos se preguntarán qué es de los Enriques o de los Carlos y, por otro lado, "qué pasa en casa de Magdalena o de Genoveva". El héroe que se destaca incluye en su ámbito de designación a su mujer y a sus hijos. Los hijos ajenos no se conocen, pero los suyos sí. Esta célula íntegra avanza.

De esa manera, toda la sociedad se reestructura en la conciencia de cada individuo; y para que las cosas puedan continuar es indispensable que toda demostración de poder en un lugar noble, en un lugar identificable, corresponda a la imposición de un nombre; es preciso que se ennoblezca todo buen

soldado y, por otro lado, que a la posesión de un nombre corresponda la posibilidad de demostrar una fuerza física, un "valor", si no en la guerra, al menos en un torneo o, en última instancia, en un duelo. A falta de eso, es incomprensible que determinados individuos tengan determinados nombres. El noble, por consiguiente, debe continuar ilustrando su nombre; su vida, sus hazañas, deben alimentar constantemente la circulación metafórica que lo une a lo que designa.

Así vemos claramente qué papel desempeñará la epopeya en el equilibrio de un sistema semejante. Es indispensable recordar —en tiempos que no son de crisis o de esplendor— qué ha permitido a tal o cual familia llegar a ser nombre del pueblo. Si durante mucho tiempo la enseña de una provincia, el duque, el conde o el marqués, no ha logrado que se hable de él en las regiones vecinas todo su pueblo caerá en el olvido; si sus vasallos ya no tienen ocasión de hablar de él entre sí, ya no pueden otorgarle su confianza y buscarán por fuerza a otro que pueda designarlos mejor. Pero cuando faltan las hazañas presentes, las antiguas pueden reemplazarlas, y si el lenguaje del narrador adquiere la necesaria solidez, si las palabras están en él bien encadenadas con una forma identificable, hay en ello una gran ventaja, pues la antigua hazaña que hasta el momento era comparable a otras cien, gracias al poeta que la ha tratado se transformará en la que se toma como ejemplo, en la mejor conocida, en la que caracterizará las hazañas actuales. La familia favorecida por la suerte adquirirá un renombre considerable con las canciones de su trovador.

En los momentos en que la organización feudal corre el riesgo de disolverse por incapacidad de algunos nobles, la epopeya puede salvar, pues, a una familia de la oscuridad que amenaza con aniquilarla, y por lo tanto a un pueblo del caos, de la guerra inevitable que sería la consecuencia de tal declinación. La *Jerusalén liberada* es un último esfuerzo genial por devolver a las familias nobles el brillo que están perdiendo.

Pero ya en la época de Tasso los temas clásicos de la epopeya no bastaban porque no tenían relación con lo que puede otorgar renombre o conferir efectivamente el poder. Las cualidades físicas o morales del individuo ya no le permiten organizar un grupo a su alrededor en una batalla, porque el arte de la guerra se ha complicado de tal modo, y tantos instrumentos se interponen entre el brazo y la herida, que el más valiente está siempre a merced de una bala lejana, arrojada por un enemigo invisible, que puede ser muy débil y cobarde. El combate singular, episodio central de la guerra y de la canción de gesta medievales, su más alto punto de significación, su instancia de verdad, ya no tiene sentido. Ahora el combate ocurre en la confusión, en la oscuridad. Todas las hazañas antiguas han perdido actua-

lidad. Desde ahora, no habrá medio de adquirir o conservar un nombre con esos recursos. La nobleza, con todas las ventajas que se le asocian, se muestra cada vez más como una injusticia, acaso necesaria. Pero cada vez es más intensa la impresión de que quienes están en los mejores puestos no son los mejores individuos; su situación se debe a un azar, a un arbitrio que quiere suponerse sobrenatural. Sólo entonces, como sabemos, se elabora la teoría del derecho divino.

Esos nobles ya no pueden hacer que nos conozcan: nada los califica para ello. Y por otro lado, ya no los necesitamos para ser conocidos. El desarrollo de la instrucción y del comercio nos da una conciencia del universo, de los diferentes pueblos y estados, que no necesita de los nobles. Antes, el mejor medio para saber algo acerca de Inglaterra era ver al rey: si era rico, su país era rico; si estaba rodeado de una corte numerosa, su país estaba bien organizado y tenía relaciones precisas con él. Todos esos indicios hasta entonces tan claros —y en los cuales se creía en ocasión de la entrevista del *Camp du drap d'or*— se han vaciado. Sabemos que ya no hay ninguna relación entre las alhajas que pueden usar los soberanos y los recursos de sus naciones, que si Luis XIV está rodeado por una corte numerosa, es precisamente porque prefiere prescindir de ellos para comunicarse con sus provincias. El rey, por lo tanto, sigue mandando, pero ya no representa.

La nobleza manda, pero ya no se sabe por qué. Como no implica ninguna cualidad, ella misma debe ser cualidad. Se cierra por completo: es imposible "hacerse" noble, hay que "haber nacido" noble. Don Quijote se encuentra frente a una nobleza cerrada: en el mundo en que vive, ya no hay para él medio de adquirir fama. Las lecciones que saca de los libros de caballería sólo pueden ponerlo en ridículo. Se llama a sí mismo Don Quijote de la Mancha, pero le es imposible conseguir que lo llamen así, salvo por burla.

Pero si la nobleza ha dejado de ser un lenguaje es porque hay otro y es porque hay otros personajes representativos que pueden hablar o de quienes es preciso hablar. Si sé que el rey de Inglaterra ya no representa a su país, es porque conozco marinos y tenderos que me han dado de Inglaterra una imagen mucho más evidente y a quienes los nobles mismos empiezan a dirigirse.

El héroe novelesco es, pues, en su origen alguien que sale de una oscuridad burguesa o popular, que subirá los estratos de la sociedad sin poder integrarse en la nobleza. Se codea con los "grandes" y pronto es tan conocido como ellos y aún más conocido. Es, por consiguiente, la denuncia del hecho de que la jerarquía actual de la sociedad es sólo una apariencia. El tema fundamental de la novela del siglo XVIII es el del advenedizo (Le Sage, Marivaux, Fielding): alguien nos cuenta cómo *ha llegado*, cómo ha podido escribir

ese libro que leen las damas. Es, además, más astuto que todos esos nobles que nada hicieron para llegar a su condición. Con su ascenso señala que la organización conocida de la sociedad oculta otra. La epopeya nos mostraba —en los momentos en que lo dudábamos— que la sociedad estaba bien organizada; la novela, por el contrario, opone a la jerarquía manifiesta otra secreta. El noble ya no representa lo que pretende representar y, más aún, ya no manda sobre lo que aparentaba mandar. Incluso antes de que el advenedizo hubiera logrado imponer su victoria en el plano novelesco como hombre honrado, como hombre de buena compañía, como hombre que habla el lenguaje antes reservado al noble, un singular héroe novelesco había sucedido al héroe noble de antaño: el criminal, rodeado de toda una contra-nobleza que la novela picaresca nos descubría. Así, el Lazarillo de Tormes introducía al lector en una región fascinante muy inmediata, un mundo desconocido, misterioso, donde todo adquiría nuevo sentido. Éste debería obedecer a aquél: mirad con atención, advertiréis que es a la inversa. La nobleza era la unión del poder y la luz. Pero no tiene sino una luz injusta; el poder está ahora ligado a la oscuridad. Mientras los príncipes desfilan, en la sombra, casi sin que nadie se entere, unos desconocidos mandan, detentan el poder. A ellos es a quienes hay que dirigirse si se quiere *llegar*, pero sin duda es mejor ocultar tales relaciones. Sólo la ficción puede transmitir la palabra clave. Ellos son capaces de allanar casi milagrosamente obstáculos que parecían insuperables.

La novela picaresca muestra a su lector las entrañas, el reverso, las bambalinas de la sociedad. Todo el mundo conoce la corte real, ahora hermética, sin duda, pero cuyos fastos resuenan por doquier; de pronto aparece una corte al revés, más semejante en ciertos aspectos a lo que debería ser una corte, a lo que era una corte anterior a la actual. Este personaje harapiento con quien me cruzo, al que no habría prestado ninguna atención sin mi lectura, ¿es en realidad el jefe de un verdadero ejército, posee tesoros ocultos en cavernas, es capaz de esas hazañas que los nobles ya no pueden hacer, provoca en sus compañeros de armas esas fidelidades ahora desconocidas? El mundo de la noche, de la mentira, ¿será acaso menos mentiroso que el pleno día? ¿Será éste el último refugio de la verdad, el último ámbito donde puedan brillar las virtudes de un individuo?

El acceso del advenedizo a la luz y al lenguaje se presenta como el de un individuo cuyas relaciones familiares están distendidas, mientras que los nobles con quienes se reúne sin poder llegar a ser uno de ellos le oponen siempre su nacimiento, aunque acompañado necesariamente de una reorganización de la conciencia que la sociedad tiene de sí. El advenedizo se enorgullece porque lo leen las damas, pero se dirige ante todo a otros advene-

dizos en potencia; los alienta, les da su ejemplo, les enseña a descubrir que tras las relaciones de poder confesadas, relaciones reales y, tras las agrupaciones conocidas, están las verdaderas. Desengaña, enseña a desconfiar, a unirse. Reemplaza las vanas lecciones de los libros de caballería por la escuela ruda y discreta de los bandidos.

El tema de la sociedad secreta es fundamental en la literatura novelesca, en especial en el siglo XIX. El novelista empieza entonces a adquirir conciencia del hecho de que su obra misma, descubriendo el reverso, destruyendo apariencias, revelando secretos, constituirá el núcleo de una agrupación discreta, de una sociedad entre sus lectores, e introducirá una nueva asociación positiva, eficaz, entre las que denuncia o propone como modelo. La alusión a tal o cual personaje, a tal o cual detalle, les permitirá reconocerse sin que nadie se entere y distinguirse de quienes no han leído, de los ingenuos, de los que siguen engañados. Será el origen de un determinado lenguaje, de una agrupación de conversaciones y afinidades. Bien común, referencia común, les mostrará qué tienen de común.

Este tema reviste en Proust una forma particularmente notable, ya que la nobleza misma, es decir lo que antes constituía la parte mejor conocida de la sociedad, acaso la única conocida en verdad, es la que toma este aspecto. La relación entre el nombre de persona y el nombre de país se ha distendido definitivamente, la aristocracia se ha convertido, así, en algo oscuro para el hombre de la calle. Es un recuerdo. Pero subsisten relaciones de poder muy claras. Ese lamentable anciano con quien nos cruzamos, como con el mendigo de hace un instante, sólo tiene que decir una palabra para derribar el muro frente al que chocamos, no sólo en el interior de su medio muy cerrado, sino también —gracias al esnobismo, a la fascinación que el brillo antiguo sigue ejerciendo en individuos ahora muy poderosos, pero inseguros de su propio valor— en toda una zona ligada a él.

La nobleza trastrocada roza ese mundo trastrocado, esa sociedad secreta por excelencia que es el mundo de los invertidos. Ya en Balzac la inversión sexual servía de metáfora para esa inversión de la jerarquía social que es uno de los momentos fundamentales de la actividad novelesca: Vautrin es el Napoleón de las prisiones. En Proust, Charlus, príncipe de esta sociedad secreta en que se ha convertido el *faubourg* Saint-Germain, es también el esclavo de Morel.

Es muy importante, pues, que la novela entrañe un secreto. El lector no debe saber cómo terminará al empezarla: en la novela debe producirse un cambio ante mí: al terminar debo saber algo que ignoraba, que no adivinaba, que los demás no adivinarán sin haberla leído, cosa que encuentra expresión muy clara, como es de esperar, en formas populares como la novela policial.

Vemos que el individualismo novelesco es una apariencia, que la promoción del individuo es uno de los temas principales de la novela clásica, pero que es imposible describirla sin describir al mismo tiempo la arquitectura del grupo social, o más exactamente, sin transformar la representación que ese grupo social se hace de su propia organización, lo cual, en plazo más o menos breve, transforma esa estructura misma. La novela es expresión de una sociedad que cambia, y pronto se vuelve expresión de una sociedad que tiene conciencia de cambiar.

Las novelas del siglo XVIII podían hacernos recorrer todas las escalas de la organización social sin tener conciencia de trastornar su superposición. Sólo unos pocos advenedizos efectuaban el desplazamiento y el conjunto se mantenía, así, casi estable. Pero las transformaciones no tardarán en ser tan evidentes que habrá que procurar dar cuentas de ellas.

Mientras la nobleza, aun desarraigada, siga clara, bien conocida, la novela podrá constituirse en torno a un individuo aislado que se destaque de su medio original para trepar la escala sin destruirla. Su obra, o su historia, agregará a la representación que la sociedad se hace de sí misma otro panel que completará el primero. Es cierto que la nobleza, el "gran mundo", encontrará ventajoso insistir en el aislamiento del escritor o de su personaje. Qué apasionante historia: el hijo de un trabajador o de un tendero frecuenta a los duques, informa a los duques acerca de los trabajadores o los tenderos . . . pero sólo con la condición de que los trabajadores, tomados en conjunto, sigan siendo trabajadores y su sumisión a los duques no cambie. El advenedizo formará parte de la casa, del salón, si adopta el lenguaje, si se ha "pulido", si ha adquirido las normas, la cultura admitida como modelo, si puede "aparentar", si su origen humilde no es demasiado evidente. Así, la originalidad esencial de su persona, el hecho de que es una excepción debe corregirse, plegarse a un academismo cuyas leyes cada vez más absurdas y severas lo harán reaccionar pronto con violencia.

El hijo del trabajador no debe hablar ya como trabajador, sino como deberían hablar los duques: pronto será el único testigo de ese lenguaje, y un testigo que los duques desean mantener puro. Porque los duques, por su parte, para mostrar a las claras que están sobre aviso, encanallecerán su conversación, adornarán su estilo con expresiones populacheras.

El divorcio entre la nobleza y su lenguaje, que el novelista advenedizo comprueba en el momento mismo en que accede a éste, lo encierra en sí mismo. En el plano del estilo, encuentra esta contradicción entre poder aparente y real. Obligado por los nobles a hablar como ellos mismos ya no hablan, es exponente de expresiones que traicionan su origen y que los nobles, al contrario, emplean cada vez más. Bajo la autoridad lingüística procla-

mada, se desenmascara poco a poco su trastrueque. El verdadero poder está en otra parte, en ese ámbito de donde viene el advenedizo —pero con el cual ha cortado cuidadosamente sus comunicaciones— y que, por lo demás, no está dispuesto a oirlo, no sabe leer todavía.

El tema del advenedizo que trepa poco a poco la escala de una jerarquía y al mismo tiempo permanece fuera de ella será reemplazado paulatinamente en el siglo XIX por el individuo de esencia —si no de nacimiento— noble, que opone su nacimiento espiritual al naufragio de la aristocracia, perdido ante una multitud opaca, ante ese poder masivo, oscuro, sin representantes evidentes. Y como la biografía de un individuo se ha convertido en el prototipo mismo de la construcción novelesca, el novelista procurará aprehender la multitud como un enorme individuo, pero individuo forzosamente incompleto, puesto que ya no es posible dirigirse a él, puesto que no sabe responder con palabras: no un hombre colectivo, sino un animal colectivo; no una conciencia común, sino una inconciencia masiva, que no razonará, no será capaz sino de las reacciones afectivas más elementales.

En la famosa descripción de la batalla de Waterloo, en *La Chartreuse de Parme*, se ve claramente que ya no es posible ninguna hazaña, ningún modo de ilustrarse (al contrario de las batallas revolucionarias, pocos años antes). Los ejércitos están reducidos a multitudes que obedecen pasivamente órdenes cuyas razones no pueden comprender. Y Fabrice, el espectador, que habría querido distinguirse, no es capaz siquiera de discernir las jerarquías:

"Un cuarto de hora después, por algunas palabras que dijo un húsar a su lado, Fabrice comprendió que uno de esos generales era el célebre mariscal Ney; sin embargo, no pudo adivinar cuál de los cuatro generales era el mariscal Ney . . . "

Stendhal señala admirablemente la distancia que separa la guerra actual —choque de multitudes pasivas guiadas por individuos ocultos— de la guerra caballeresca:

"Empezaba a creerse amigo íntimo de todos los soldados con los cuales galopaba desde hacía unas horas. Veía entre ellos y él esa noble amistad de los héroes de Tasso y de Ariosto . . . "

Poco más adelante:

"Se echó a llorar con cálidas lágrimas. Deshacía uno tras otro todos sus hermosos sueños de amistad caballeresca y sublime, como la de los héroes de la *Jerusalén liberada* . . . "

Mientras que en el mundo de la epopeya el lenguaje corre de un extremo a otro del ámbito social, y cada noble en su dominio puede comunicarse con el más oscuro mientras la conversación de los nobles entre sí establece una circulación ininterrumpida de conciencia, aquí el individuo, espiritual-

mente noble, pero perdido en la multitud, se encuentra frente a un abismo catastrófico. Todo el mundo parece hablar el mismo lenguaje y, sin embargo, la comunicación entre el escritor o su héroe, cerrado sobre sí mismo, y esa masa amenazadora se revela imposible. Esa gente con la cual ya no se entiende, y que —lo ve muy claramente— es el origen de todo poder y, por lo tanto, el tema esencial de sus relatos, deberá ser descrita como un animal y, pronto, como un objeto. Pero esta tendencia del novelista naturalista hacia una exterioridad total, que no es al cabo sino el momento crítico del individualismo novelesco en que manifiesta su insuficiencia, pronto lo tornará totalmente oscuro ante sí mismo. Obligado a reconocer que, a pesar de sus diferencias, es una de esas personas, será como devorado por esa extrañeza absoluta que les adscribe. La distancia que pretende mantener con todo lo que no es él, se introducirá pronto en el interior de sí mismo. Correrá el riesgo de vaciarse en una especie de huida insensata.

En cuanto al realismo socialista, podemos decir que se atiene a una simple yuxtaposición de los movimientos de multitud y de las aventuras individuales, sin llegar a establecer entre ellos un término medio auténtico. No sale del nivel de una falsa epopeya en que la trabazón orgánica de la nobleza está abolida, sin que nada la reemplace. Mientras que su propósito es poner en evidencia la actividad de un grupo humano, no llega a mostrarnos más que masas pasivas por una parte y por otra, aventuras individuales pero desprovistas de toda originalidad verdadera con relación al medio en que se delinean. Saltamos así de la biografía del dirigente irreemplazable al movimiento de la multitud a quien manda, sin poder establecer continuidad entre ellos. El único papel que puede representar tal literatura es el de sostener la jerarquía que se ha establecido, pero como no llega a justificarla claramente a pesar de sus esfuerzos, como el vínculo interno falta, esta jerarquía está forzada a controlarla sin cesar, mientras que naturalmente en la epopeya tal control era absolutamente inútil. El novelista del realismo socialista es siempre, pues, a pesar de sus buenas intenciones, un individuo perdido en una multitud extranjera cuyos dirigentes desconfían; el hecho mismo de que acepte un control muestra que tiene conciencia de ese desajuste. La literatura del realismo socialista es una epopeya degradada, que ha adoptado ciertos procedimientos novelescos, pero que espera todavía a su Don Quijote. Sólo una profunda renovación de las estructuras narrativas puede lograr que se supere tan grave contradicción y permitir así que la nobleza despliegue, en los países en que el realismo socialista está en vigencia, su actitud progresiva fundamental. Es evidente que todas las grandes obras del pasado nos darán las indicaciones más preciosas en esta búsqueda.

Es indispensable que el relato capte el conjunto de la sociedad no desde

fuera, como una multitud que consideramos con la mirada de un individuo aislado, sino desde dentro, como algo a que pertenecemos y cuyos individuos, por originales, por eminentes que sean, no podrían desprenderse nunca por completo.

Todo lenguaje es en primer lugar diálogo, o sea que no puede ser la expresión de un individuo aislado. Toda palabra entendida supone una primera y una segunda personas. Comprendo lo que se dice la gente antes de saber quiénes son, y los dos polos enfrentados para mí se definen correlativamente. La sociedad de que formo parte es un conjunto de diálogo, es decir, que cualquiera puede llegar a decir algo a cualquiera. Pero ese conjunto se divide, se organiza en subconjuntos: no hablo de la misma manera a todos sus miembros; hay palabras que este o aquel individuo no conoce, no comprende, ciertas alusiones, referencias, resonancias que no funcionan sino para algunos, en especial aquellos que hayan leído lo mismo que yo. Es así como la existencia de una novela determinará automáticamente un grupo de diálogos posibles, ya que sus personajes, sus acontecimientos son otras tantas referencias o ejemplos puestos a disposición de sus lectores directos o indirectos (los que lean una reseña, los que oigan hablar de ella, etc.). Es fácil advertir que el "lenguaje" de un individuo estará estrictamente determinado por los diferentes grupos a que pertenece en el interior de la sociedad, y que los elementos de origen diverso podrán organizarse, sumarse de manera original, tan original a veces que ese individuo corre el riesgo de ser su único interlocutor posible. Si no logra forzar ese muro, ese lenguaje se disuelve en sus elementos o destruye al individuo aislado en la locura o el suicidio. Al contrario, si consigue hacerse entender es porque la configuración del grupo de que es ejemplo característico es cada vez más frecuente: la síntesis, la invención que se realiza por él es valedera para otros, reunirá a individuos homólogos entre los cuales instituirá un modo de comunicación a que dará fuerza, organizará un grupo original que podrá transformar profundamente el rostro de la sociedad y su lenguaje todo.

Así como empezamos a elaborar la geometría hablando de puntos y diciendo que las líneas están hechas de puntos, y así como nos vemos obligados a invertir las cosas y a definir un punto por el encuentro de dos líneas, el pensamiento novelesco empieza por concebir los grupos como sumas de individuos hasta el día en que le es preciso reconocer que ya no puede definir adecuadamente a un individuo sino como encuentro de varios grupos.

Si empiezo un relato declarando que alguien es hijo de un trabajador, ambos individuos se me muestran en su relación mutua y en su situación común en el interior de un conjunto social al que también yo pertenezco,

tan vasto que es necesario definirlo en el espacio o en el tiempo. Si agrego que ese alguien era rubio, es porque ese rasgo lo distingue de otros hijos de trabajadores, o al menos de otros miembros de ese conjunto, y porque tal distinción tiene importancia verosímil, ya que en el medio donde se desarrolla la historia es una ventaja, o una desventaja, ser rubio. Y si digo que era alto, eso quiere decir que era más alto que los demás, o más alto que nosotros, etcétera.

El individualismo novelesco no es sino una apariencia, pero una apariencia que tuvo graves consecuencias en la teoría de la novela y que hoy importa disminuir.

Retomemos nuestro ejemplo anterior: un advenedizo del siglo XVIII cuyo padre era un trabajador y que terminará vinculándose con un duque. Una vez terminado su ascenso, las palabras trabajador y duque conservan casi el mismo sentido y ambos estados se encuentran a la misma distancia. La jerarquía se presenta, pues, como una invariante con relación a la cual se desplaza un individuo cuya personalidad se enriquece poco a poco. Pero si observamos más desde cerca, vemos que esta invariante no es más que una abstracción, y al aumentar cada vez más el número de advenedizos, nos veremos obligados a tomar en cuenta la deformación que se ha producido en el transcurso del relato en la jerarquía misma, a tal punto que lo que cambie no será ya sólo la posición del individuo advenedizo, sino la de los tres individuos que nos sirven de puntos de referencia. Llamémoslos A, B y C; pronto me será imposible seguir creyendo constante la distancia entre B y C. La aventura narrada no será pues la de A que va de B a C, sino la transformación de la figura ABC en A'B'C'.

Es necesario que se den condiciones muy particulares para que sigamos la evolución de un individuo paso a paso, así como son necesarias condiciones muy particulares para que podamos observar los movimientos de una multitud desde el exterior. El caso general es el de la evolución conjugada de diversos individuos en el interior de un medio en transformación más o menos rápido.

A una construcción novelesca lineal sucede, por lo tanto, una construcción polifónica. La novela epistolar del siglo XVIII nos muestra ya una polifonía muy clara de aventuras individuales. Todas las grandes novelas del siglo XIX van a sumar a ella una polifonía de fondos sociales. Cada personaje existe sólo en sus relaciones con lo que lo rodea: personas, objetos materiales o culturales. La noción de trabajador que creíamos estable no me sirve para caracterizar de una vez por todas a mi héroe. Ese padre trabajador no es un trabajador como los otros, y por eso su hijo ha sido promovido; o bien es como los demás, y entonces todos los hijos de trabajadores

pueden también ser promovidos, siempre que encuentren la persona o circunstancia que se ha vuelto característica. Lo cual equivale a decir que la carrera del advenedizo que nos iluminará en cuanto a sus orígenes y, por consiguiente, en cuanto a la personalidad de su padre, sólo nos será conocida correlativamente con la suya, esto desde luego en grados diversos, ya que tal individualización se produce siempre progresivamente, con relación a un horizonte de multitud.

Lo claro e iluminador es esta figura, ya estable, ya móvil, en el interior de la cual puedo insertarme como lector, en tal o cual lugar, considerando las cosas desde uno u otro punto de vista. El individuo novelesco nunca puede ser determinado por completo: permanece abierto, está abierto a mí para que yo pueda ponerme en su lugar o al menos situarme con relación a él.

Pero si podemos instalarnos en diferentes puntos de las figuras, lo cual está implicado por una escritura polifónica, ¿no se deduce de ello que el trayecto que cubro como lector debe poder hacerse de varias maneras? Así como es raro que las aventuras de un individuo se destaquen a tal punto, con relación a los demás, que podamos recibir de él una biografía lineal que siga poco más o menos el orden cronológico —mientras el caso general es el de individuos que evolucionan los unos con relación a los otros en el mismo tiempo—, si a veces el orden en el cual conviene narrar las aventuras puede imponerse absolutamente, ¿no es frecuente, al contrario, que haya varias soluciones igualmente buenas, y que la decisión de contar esto antes que aquello sea al cabo arbitraria? El paso de un relato lineal a un relato polifónico, ¿no debe llevarnos a la busca de formas móviles? Sabemos que los progresos del pensamiento polifónico en la música contemporánea llevaron a los compositores a plantearse la misma pregunta.

Imaginemos una correspondencia entre dos personas. Si cada una espera que la otra responda para escribir a su vez, las cartas se dispondrán naturalmente en orden cronológico. Pero si las personas se escriben con más frecuencia, enviando cada una una carta por día y respondiendo a la del día precedente, tendremos dos series que se entrecruzarán y será muy difícil encontrar cada vez una justificación para poner en primer término uno de ambos textos contemporáneos. Aislar las dos series sería empeorar las cosas, porque perderíamos esa continuidad tan intensa que forman las cartas de cada corresponsal. Habrá, pues, que disponer los textos de tal manera que los escritos se muestren al mismo tiempo ante los ojos del lector, por ejemplo los de A en página par, los de B en página impar. Tendremos entonces un móvil coherente en que el lector podrá variar sus modos de acceso, ya leyendo las páginas dobles en el orden habitual izquierda-derecha, ya invirtiendo ese orden, ya tomando la serie de la izquierda o la de la derecha.

Si aumentamos el número de los corresponsales, lo que era una excepción se hará regla, habrá cada vez más cartas contemporáneas o intercaladas. El estudio de las propiedades visuales de ese objeto que es un libro permitirá aportar a tales problemas soluciones nuevas que no sólo abrirán perspectivas inmensas al arte de la novela, sino que también pondrán a disposición de cada uno de nosotros instrumentos para captar el movimiento de los grupos de que formamos parte.

MICHEL BUTOR

(*Traducido por Enrique Pezzoni.*)

UN POETA ELEMENTAL Y REFLEXIVO

Nada más lejos de la poesía de Liscano que los rasgos con que la define Anderson Imbert en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana.* Ni Liscano es "terruñista" ni, en el plano estético, es "partidario del folklore (o) de los temas regionales". Afirmar lo contrario es, literalmente, desconocer toda su obra. Liscano ha sido, sí, y con singular sentido creador, uno de los grandes folkloristas venezolanos. Pero no ha tomado el folklore como "material" poético, sino como aventura espiritual, como afirmación de una realidad más profunda. Hecho que implica una verdadera *conciencia cultural.*

El destino, más que nacional, americano, y no simplemente *incorporado* a significaciones universales, sino *revelándolas,* es tal vez el tema esencial y el que mejor define a esta poesía. En un mundo desquiciado por las guerras y las amenazas de exterminio, donde la técnica —en uno y otro campo ideológico— ha impuesto no el señorío del hombre, sino su esclavitud, Liscano ha intentado revivir la aventura adánica del hombre. Ni poeta puro ni enajenado por irracionalismos a la moda, ha conservado siempre, dentro de su propio arrebato, cierta lucidez en que se armonizan la inteligencia y el ímpetu elemental. Su poesía tiene la densidad, la materialidad y aun la exuberancia propias a una forma americana de expresión; pero todo ello está sustentado por un indudable rigor, por una sensibilidad despierta que busca *el sentido* de las cosas. Poeta elemental y poeta reflexivo. Pocos, en la poesía venezolana y aún en la hispanoamericana, los que pueden conciliar tales actitudes. Liscano, además, ha creado su "universo", con sus especiales signos y símbolos, sus temas, sus preferencias específicas. Labor que implica algo más que el puro don literario.

Después de *Contienda* (1942) —tentativa adánica en donde se hace palpable, por contraste, la angustia ante la guerra—, los libros más importantes de Liscano son: *Humano Destino* (1949), con el cual obtiene el Premio Nacional de Literatura; *Tierra muerta de Sed* (1954) —obra de un lirismo sobrio, tenso de un ardor dramático que recuerda los grandes poemas de César Vallejo, donde la visión desolada de la llanura y del hombre venezolanos se convierte en símbolo de un estado de conciencia colectivo— y *Nuevo Mundo Orinoco* (1959). Este último, su libro más ambicioso y personal tanto en su temática como en su lenguaje. Lo épico y lo lírico se conjugan en él para darnos una admirable síntesis de la realidad mítica y psicológica de América. Actualmente, Liscano escribe un nuevo libro en función de experiencias muy distintas y no menos significativas: *El Reino de tu cuerpo* expresa, a través de un idioma envolvente, un erotismo no atormentado sino afirmativo donde la conciencia más que desintegrarse se proyecta hacia el mundo. Lo que, en definitiva, es la vocación creadora de Liscano.

GUILLERMO SUCRE

POEMA DE DAVID HERBERT LAWRENCE *

I

Una profunda paz
de paloma que vuela sobre un ciprés
ha bajado hasta tu cuerpo.

De tus ojos brotaron mariposas de luz
y de tu frente una límpida fuente de luciérnagas.
Uno a uno tus miembros se desprendieron de tu cuerpo
como ramas caídas de un mismo árbol
con mil estrellas de cal prendidas en tu carne.

Una profunda paz
de paloma que vuela sobre un ciprés
ha bajado hasta tu cuerpo.

Bajo bóvedas de sombras
invadidas por yedras y por violetas
está un anciano con barba florecida de lunas llenas
velando, transparente e inmóvil en la brisa que pasa,
el lento palpitar de pupilas verdes
que recorren tu forma disuelta en la noche perenne.

Pero tu corazón se multiplicó en la rosa de los vientos.
Cada huella de tus pies echó raíces en los caminos.

* Este poema fue escrito en 1940 y recogido en *Contienda* (1942). Con algunas modificaciones importantes apareció en la edición bilingüe de la colección *Autour du Monde* de Pierre Seghers (París, 1954, *Poèmes*, traductor Claude Couffon). El autor hace constar que esta versión que publica en SUR es la única que él autoriza.

Tu sangre colmó las copas de los árboles
y el eco de tu voz rodó por los valles como ríos tumultuoso.
¿Quién puede ahora recordar tu cuerpo
como amenaza de arma desnuda?
¿Quién el fuego vivo de tu barba roja
y el agua profunda de tus ojos?

Han sangrado tantos crepúsculos sobre el hueco de tu ausencia
y sordamente la niebla ha silbado tanto entre tus huesos
que ya el recuerdo se hace ave de presa para alcanzar tu grito
o raíz retorcida, penetrante y negra para buscar tu pecho.

Tu cuerpo se cubre de silencios grávidos en el seno de la tierra,
allí donde tu voz buceaba buscando raíces para el grito,
pero un enorme pájaro vibrante de plumas encendidas
nace, para siempre, de la esencia reluciente de tu alma.

II

Zarza llameante que arde sin consumirse,
incesante oleaje de los senos abiertos de la mar,
cráter burbujeante que enrosca y destrenza sus anillos,
espejos del día y de la noche girando en el espacio azul;
tú buscabas un amor que no tuviera forma,
y allí donde todo arde, crepita y vuelve a nacer
estás disuelto inmensamente y estás fluyendo siempre.

Las sombras podrán luchar para apresar tus huesos
en los gélidos pozos
en las cuevas de carbón y en los lagos de petróleo,
bajo cielos de raíces trabadas donde se duerme el viento
y desnuda sus dientes la calavera lunada;
pero tú seguirás eternamente presente
en el dolor del hombre que gime por la paz de las espigas,
en el dolor de la hembra que se abre gimiente en la noche,
en todos los dolores que encienden sus llagas vivas bajo el sol
y en todas las alegrías que buscan un río para mirarse.

Tú estarás eternamente presente
en el alma de los que ven crecer a los niños,
el árbol, las ondulantes montañas en el atardecer,
el trigo, y la fragilísima flor que temblará sobre el gajo.
Y en los cuerpos vivientes
que anegan dulces y espesas marejadas de deseos,
y en los cuerpos inflamados que emergen del gran mar de cenizas,
y en el seno suave y estremecido de la mujer que se entrega
y en los labios tibios del joven que muerde la fruta jugosa.
Tú estarás eternamente presente
en los ojos que siguen la marcha del sol,
y la pálida fuga temblorosa de la luna
y la curva de un lucero detrás de los árboles
y la vibración chispeante de un bólido que surca el cielo.
Tú estás presente en el seno de la tierra
cuando recoge sus cabellos y los lava en el alba,
cuando se esconde en la selva y se anuda como gigante serpiente,
cuando la muerden por dentro corrientes de lava y de azufre,
que suben hasta su boca y hasta sus ojos
y estallan en zumbantes flores de sangre y de fuego.

III

Tú querías que el hombre fluyera como río
de un centro de vida todo estremecido de campanas.
Tú querías que la mujer se abriera como valle
con el corazón semejante a una rosa caída.

Tú querías que la sangre coronara de racimos,
de densas luces antiguas y verídicas, la frente de los hombres.
Tú querías que la mujer recobrara su silencio,
su luna, su espejo de agua, su anillo milagroso.

Encendido, tierno y mortal creador de vida,
tu soledad era una tierra apenas serenada;
en medio de ella creció el árbol, el mágico manzano,
en torno de éste floreció el jardín poblado de animales
y a imagen tuya, al fin, se hizo el hombre.

Cuando éste hubo sangrado a la mujer por la boca de una herida
y cuando ésta le hubo dado a probar una fruta de lenguas y de labios,
el universo tuvo un gusto a sexo, a manzana y a saliva,
como un espejo se rompió el Paraíso
pero tú, David Herbert Lawrence, adornado o parco,
triste o alegre, soñador o concreto,
fuiste el dueño de tus gestos, de tus insignias, de tus dudas,
David con o sin tu arpa, profeta, varonil, amante,
criatura de la noche, hijo del sol
de cuya imagen ganada nacieron dioses, hombres, fuentes, lumbres.

Desde mi tiempo y mi sitio, me yergo ahora lentamente,
me yergo con todo mi peso a la sombra de tus pies recordados.

Ya por el mundo reinan el olvido, el cuchillo, la moneda y el polvo,
pero cada aurora incendia tu ciprés con un velo de pájaros.

HOMBRE DE SILENCIOS *

Su silencio camina como un hombre
por el llano de espinas y espejismos.
Arde y crepita un aire de chicharras.
La luz se quiebra como un leño seco.

Con su carga de sol echada al hombro,
su carga de saliva amarga y hambre,
su carga de palabras nunca oídas,
nunca dichas, ocultos minerales,
con su carga de soles y silencios
está cruzando un hombre el mediodía.

Le acechan ojos de la sed —y sigue—
ojos de antena y grieta, ojos de espinas.

* *Tierra muerta de sed*, 1ª edición, 1954, París; 2ª edición, 1960; Caracas.

Le acechan ojos de la luz —y sigue—
ojos de llama blanca y de carbones.

Reptan los ojos de la fiebre, atisban,
despiden babas, arman aguijones.
Aguas distantes abren como fauces
ojos color de légamo, ojos saurios.
Sacan colmillos curvos, sacan uñas
ojos de polvo de oro y terciopelo.
Plumajes de voraces ojos vuelan.
Ojos lisos, sin párpados, le espejan.

También la muerte acecha
escondida en los ojos del paisaje.
Sacude sus pulseras de velludas arañas,
su collar de mandíbulas caribes,
baila, agita en la mano
zumbante vara de moscones verdes,
suelta pieles de sierpe y espinazos de raya,
juega con los espejos
traza curvas y círculos de lumbre
que estallan como pólvora,
hace girar embudos de polvo y vientos negros,
sopla montes de arena, hincha cabezas de agua
y al caer de la tarde
mientras chilla un crepúsculo de monos
se sale de los ojos del paisaje
y mira con los suyos
con sus ojos de cuarzo y de mercurio.

Está mirando al caminante íngrimo,
a un hombre de silencios que se dobla
bajo el peso del hambre y de la sed;
le está mirando andar por la llanura
hacia más nunca y hacia siempre solo.

Mas en él anda un pueblo de hombres solos,
de soledades que sonríen juntas,
de silencios que nombran la esperanza.
Andan en él una mujer de sombras,

un niño de maíz, un asno flaco.
Pasan lunas, rebaños y días vegetales,
crecen zarzas, ciudades, hongos, yermos,
se despeñan crecientes rcedoras
o se agrieta la tierra, desollándole,
y corre al fin del sueño, un río manso
tocando entre bambúes, una marimba de agua.

Por una tierra de sequía y lumbre
hacia más nunca y hacia siempre solo
camina un hombre a quien la muerte mira.
Lleva una sed de siglos orinoco
que no es, acaso, de agua.
Lleva un hambre tamaño de la selva
que no es de pan tan sólo.
Lleva una tierra, un signo, un pueblo amigo,
un férvido propósito de andar,
un cansancio vencido que florece,
lleva, en fin, una mañana hacia su casa
y la muerte que vela entre dos sombras
como un negro relámpago de luz
cierra los párpados,
deja que hacia mañana pase el hombre.

AMÉRICA*

Dije, maíz. Generaciones de indios fueron rescatadas del olvido.

Dije, palma. Largas elaboraciones de tejidos, milenios de sustancias fibrosas ataron el pasado con el presente.

Dije, arcilla. Se mostraron las tinajas de hinchado vientre de mujer encinta, los platos y cazuelas como discos solares arrojados hacia el porvenir.

Dije, río. Fluyeron las aguas del diluvio. Fueron ahogadas las razas. Sobre las primeras tierras emergidas y chorreantes cruzó un pájaro.

Dije, selva. Torrencial follaje, explosiones de verdor, vahos zumbantes, tibieza de matriz. El silencio sin rostro y con cuerpo de hormigas voraces, aullaba entre pieles de sierpes como vainas caídas de los árboles.

Dije, llanura. Giraron embudos de vientos negros. Se quebró una luz de cristal o de leño seco. Un espejismo de mercurio relucía en el horizonte.

Dije, luna. Brotaron fuentes e hilillos de leche, se abultaron humedades, proliferaron hongos, mohos, légamos y se escucharon grandes caídas de agua.

Dije, mujer. Un tallo de venas rotas echó una flor.

Dije, hombre. Se alzaron escudos y macanas, brillaron filos y puntas de hueso, flotaron los plumajes, pero en alguna parte del combate se abrió una mano como delta.

Dije, sol. Truena el verano, un ave deslumbrante e invisible pasa y sólo se mira su sombra. Muestra el cielo una faz roja y rugiente.

Dije entonces, Dios, comiéndome las palabras, con la lengua volteada hacia adentro y con los ojos vaciados.

El amor era un tigre en acecho.

La muerte se acercaba lentamente bajo una nave de árboles estrellados.

* *Nuevo Mundo Orinoco,* 1ª edición 1959, Caracas; 2ª edición, Ediciones Nuevo Mundo, Lima, La Habana, Bogotá, Caracas; México, 1960.

ALBOR*

Pura salobre violenta
impulsada desde el fondo
llena de su propia entrega
rompe contra mi soledad
la baña con su espuma y con su lumbre
la transforma en delfín
que salta entre sus movimientos marinos.

Alargo las manos hasta tu rostro
acaricio tu sexo
para que mis dedos te digan
lo que las palabras matan
sí las palabras: fósiles
moldes gastados por el uso
desperdicios de la gran ciudad
trozos de escombros
canto rodado por las aguas
pedazos de estatua rota
ladrillo romano
recogido entre las ruinas de Salona
detritus en fin del Verbo
que tu esplendor sensual y elocuente rechaza.

De modo que en el silencio
de estos intensos estallidos íntimos
en la alcoba cruzada por corrientes marinas
en el barco resistente donde tantas veces
nos hemos quedado dormidos después de encarar la tempestad
en medio de lo que puede separarnos

* *El reino de tu cuerpo*, inédito.

secretos y entregados a una magia secular
invocamos brisas protectoras
e impulsados por ellas alcanzamos fértil orilla
desembarcamos en la Tierra de Gracia
los animales no se esconden en nosotros
andan sueltos inocentes dados a sus quehaceres
las plantas están en su sitio
respiran laboran brindan sombra o alimento
y el arroyo que nos ofrece en sus aguas
un largo trago de frescura matinal
corre hacia arriba hacia su fuente
sin que puedan nunca agostarlo tiempo ni sequías

Hora será entonces de volver a descubrir el fuego
de volver a tejer las fibras y las palmas
de oir atentamente el silencio grávido
de mirar hacia las cumbres distantes
sin ánimo de ascender a ellas
de reconocernos por el tacto por el olor
de hundirnos el uno en el otro
como el sol en el mar.

¿Volverá a brotar el Verbo de tu carne?
¿Recobrarán vida las palabras secas?
¿Cesarán de matar lo que nombran?
¿Pareceránse otra vez a pieles
a frutas que morderemos juntos?
¿A veces pescados en nuestro mar?
¿A minerales poblados por los dioses?
¿A granos y a semillas
que podré besar en el cuenco de tus manos?

JUAN LISCANO

EL CASTILLO DE NAIPES

Mientras esperaba que subiera el ascensor se estiró en un bostezo, desde los hombros hasta los talones, levantándose apenas en puntas de pie. Una jornada más de trabajo había terminado y era un gozo sentirse como un gato, abandonado al deseo de no hacer nada, de tener la cabeza vacía de preocupaciones, permisos que tramitar.

La aguja luminosa seguía ascendiendo. Se volvió y observó las paredes estucadas, la boca de los corredores vacíos que desembocaban en el pequeño *hall*, frente al ascensor, formando una soledad entenebrecida que barnizaba el décimo piso, un clima casi conventual que, en vez de sobrecogerlo, lo llenaba de paz, del sentimiento de haber cumplido con su deber hasta el máximo.

Entró en el ascensor y fue saludado por el muchacho que jamás se había atrevido a hablarle de los partidos de fútbol del domingo próximo ni a comentar los del pasado. Cuando, al arrancar el ascensor, el delicioso vacío nauseoso lo invadió desde abajo, pensó que había sido el último en dejar la oficina, que se había quedado hasta muy tarde (sin prisa había cerrado la caja fuerte, el escritorio, había apagado las luces del piso entero), no por obligación, sino, sencillamente porque así lo quiso. Media hora antes, alrededor de las seis (lo recordaba bien porque era viernes y se acercaban las siete y ya sentía menos lejana la presencia de Amelia), ella había aplazado la entrevista de costumbre para dos horas más tarde, y ahora, porque ella no tenía teléfono, él no podía decirle que dejara sus cosas sin hacer y viniera más temprano. Por eso decidió trabajar. Trabajar no le costaba mucho: era su ritmo, su razón de ser.

En el cuarto piso subieron algunos rezagados como él, pero quizá ninguno tan feliz. Para él, trabajar era un placer. Sabía que la gente, en general, hacía las cosas por obligación, duramente; a él, en cambio la disposición a trabajar le venía desde chico, desde un tiempo impreciso (el único tiempo impreciso de su vida), y era su sola fuerza, la que le había conducido hasta el lugar en que se hallaba, esa posición que se asemejaba tanto a un hombre bien plantado con las piernas abiertas, no por temor a un barqui-

nazo, sino por costumbre. Hubo, claro está, dificultades que salvar, fuertes paredes que al parecer nunca se derrumbarían, pero de cualquier manera siempre se encontró preparado, repitiendo aquella frase que su padre solía decir (pero que nunca puso en práctica): "Hay que ser independiente. Es el secreto del éxito", y de la certeza de ser uno mismo, de la propia fuerza, pensó.

El muchacho del ascensor lo saludó cortésmente cuando llegaron a la planta baja. Hasta aquello era agradable. Un viernes a las siete de la tarde, invadido por la primavera, encontrar un poco vacío un gran edificio de oficinas, y el muchacho que no aullaría "¡Planta baja, salida!", como los otros días de la semana. Ser independiente: desde allí arrancó, y, con el *slogan* en sus oídos. Había ascendido duramente, era verdad, porque nada había sido fácil, pero lleno sin embargo de la seguridad de saber cuál era la ruta, cuál el final.

El tibio crepúsculo de fines de octubre barnizaba la suavidad del cielo azul, entre los altos edificios, con leves tintes esfumados en rosa. Fue como si ese cielo, inmóvil y al mismo tiempo viajando con sus nubes tenues, blandas, oscureciéndose despacio con una leve gasa oscura, lo recibiera con los brazos abiertos mientras él caminaba sin prisa, un poco lejano, un poco abstraído (aunque no era su costumbre) entre la gente que se desbandaba hacia Retiro, despoblando el centro y haciéndolo más encantador.

Como todos los viernes había prefijado el itinerario. La peluquería estaba sólo a dos cuadras, poco antes de llegar a la Diagonal. Se acercó a una vidriera, a otra, mirando los colores claros que se ofrecían como otro rostro más de la blandura del cielo, de la primavera, de esa gente que debía de ser tan feliz como él; porque cuando un hombre se abre camino desde abajo sin ayuda de nadie, por sus propios medios, se puede decir, casi gritar, en fin, gritar no, se puede al menos sentir orgullo de sí mismo; las oportunidades se le presentan a cualquiera; la clave está en saber aprovecharlas; y él había sabido aprovecharlas.

Se acercó al cine que estaba de paso. Amelia quizás tuviera ganas de ver un film. Esa comedia sentimental, por ejemplo. En la oscuridad la oiría moverse, reír con esa risa clara, o si no la vería con los ojos humedecidos cuando la luz se encendiera de golpe, al final. Sonrió. No podía ser, porque el viernes lo dedicaban a una linda costumbre. Fue un acuerdo tácito que tomaron sin forzar la voluntad de nadie. Sólo que esa tarde Amelia había postergado la cita para dos horas después. Y ese viernes, precisamente, se cumplían cinco años, cinco años de no cambiar de mujer, de saber que pisaba la tierra fuertemente. Cada viernes final de octubre, no importaba la fecha en que cayera, así lo había decidido cuando se dieron cuenta de que nada era pasajero para ellos: cada año habían celebrado el aniversario de su amistad,

de ese algo delicioso, sin responsabilidades ni compromisos, que era su relación con Amelia.

Cuando se alejó de la cartelera del cine, palpó en el bolsillo el pequeño estuche que contenía los aros. Todos los años había un regalo, un presente especial para el viernes aniversario, un regalo cuyo valor estaba de acuerdo con su prosperidad; y cada vez aquel regalo (una pulsera de plata, un anillo con una perla, un collar de oro, una pitillera también de oro) había sido de más valor; ese día, los aros simbolizaban en cierto modo la cúspide de su poder. ¿Por qué no confesárselo? Se había encariñado con ella, más y más a medida que su poder había crecido; la . . . quería más (no sabía si era la palabra exacta, aunque no le gustaba mucho usarla); Amelia no era como las otras mujeres, no le exigía nada, era su amiga, la persona con quien se divertía, a quien le hacía regalos, de quien recibía atenciones; y lo llenaba de la satisfacción de sentirse hombre, sano y joven a pesar de que a la vista, en el recodo, estaban ya los cincuenta. Es verdad que Amelia no era una muchacha, pero era joven, casi quince años menor que él, y era hermosa, realmente hermosa no sólo para él sino para cualquiera (no sucede frecuentemente con la mujer legítima: a veces, no todos la ven tan linda como uno). Cuando Amelia caminaba por la calle, llamaba la atención, no porque fuera una belleza sino porque era justamente una mujer andando por la calle con sus treinta y cinco años que se escapaban por los ojos, del vestido, de cierta modulación que tenía al caminar.

Antes de entrar en la peluquería se quedó mirando los billetes de lotería. Sabía que aquello era una dulce mentira, más aún tratándose de él, pero le gustaba comprar de vez en cuando un billete, sentir, quizá, el goce que los verdaderos jugadores dicen que existe en el juego. No sabía, nunca había jugado. En Mar del Plata, siempre con Amelia, se limitaba a mirar por arriba del hombro las mesas de la ruleta, a tomar un cocktail en el bar del Casino, a bailar un poco al ritmo del jazz. La solución no estaba en el juego sino en el trabajo, en la inteligencia, en el tesón. Esto lo convertía a uno en rey; y como un rey fue atendido por su peluquero, quien ya llevaba más de quince años haciendo cosas en su cabeza sin recibir ninguna orden, por su manicura y su lustrabotas. Sentirse servido, de los pies a la cabeza, en medio de tantos espejos y ruidos amortiguados de pulverizadores y olor a perfume y a talco, olor a color blanco, a limpieza, a jabón, sobre aquel piso ajedrecístico en blanco y negro, en el centro de tanta luz clara, brillante, suave, era sencillamente sentirse como un rey.

Ocupó el sillón habitual. Tuvo que esperar un rato, y lo aprovechó para hojear las revistas de fútbol y de radio, cosa que se prohibía en público (un hombre como él no podía dejarse ver leyendo revistas de esa categoría, pero

allí, sin saco ni corbata, era como una ronda de mate que iba de mano en mano, casi una reunión en familia: hombres solos que se confiaban, hablaban de chismes, se ligaban y hasta se acaloraban discutiendo sin conocerse, a través de temas con o sin importancia). Después cerró los ojos y se entregó confiadamente a ese pequeño oasis plácido que preludiaba su encuentro con Amelia, que era el descanso absoluto, la gracia femenina, la risa, la alegría de saberse joven en otros ojos que no fueran los suyos, de saberse poderoso, medianamente rico (una situación apenas próspera, nada más); con los ojos cerrados pensó que nadie nacía grande (le hizo gracia pensarlo), que todos, es decir, los que triunfan, se hacían grandes. Claro que la época lo había ayudado. Diez años antes era un pobre diablo, un hombre que vegetaba y vivía sin ninguna esperanza. Pero vino el asunto de la antracita, y esa relación con Bustos (que era un canalla y bien merecida se tenía la zancadilla), y levantó cabeza, y fue fácil, en esos años golosos de dinero, subir la cuesta, hacerse de relaciones, ofrecerlas a Lancy and Sons, ser habilitado en la compañía minera, ser asociado, finalmente con el veinticinco por ciento sin haber aportado un solo centavo. Otros habían fracasado, él no; otros habían tenido la misma oportunidad; pero sólo un hombre de su ambición, con su sentido de la realidad, había podido flotar cómodamente en la corriente de las aguas que habían subido tanto, tanto.

Abrió los ojos despacio, como si despertara de un sueño. Su peluquero, su manicura, su lustrabotas lo despojaban de una semana entera, como cada viernes, antes de encontrarse con Amelia. En cierto modo habían elegido ese día porque ninguno de ambos trabajaba hasta el lunes, que tampoco odiaba como la mayor parte de la gente. Ellos, sus servidores, esfumaban el cansancio que la labor había acumulado sobre las arrugas. Se miró en el espejo. El cutis de su rostro no envejecía, se mantenía terso, fresco. Las canas en las sienes, ganando altura, apenas, y unas cuantas en las cejas, eran otra cosa, pero aún así le otorgaban juventud, cierto aspecto de bien conservado, de poseer una sangre gritona y sana.

Alguien le acariciaba las manos; muy cerca decían: "Hasta el lunes"; otro pedía cigarrillos; más lejos el ruido dulce de los cepillos sobre el cuero de los zapatos. Se irguió un poco, emergiendo del sopor, y encontró la esponjosa melena de Hortensia. Tenía un lindo nombre de flor. Una mujer que había dejado de ser muchacha y había entrado en la carne de la edad buena, esa edad apasionada y calma al mismo tiempo que es la carne de una mujer como Hortensia. Si Amelia no existiera . . . Pero Hortensia era la mujer del dueño de la peluquería, y el hombre era muy simpático, un hombre que había hecho dinero, y además no podía ser porque Amelia vivía y a él le seguía gustando.

Él le sonrió. Hortensia le sonrió. Hablaron, mejor dicho, habló Hortensia, de la última película. Le recomendó que fuera a verla "porque parece que usted y yo fuéramos los personajes, viera; parece que vivieran al lado, que tomaran el colectivo como uno". "Probablemente va . . . ya esta noche", le respondió. No podía decirle que iría con Amelia. Era otro acuerdo. Se lo había pedido hacía mucho tiempo, más de cinco años, cuando empezaban a salir y las cosas aún no tenían una sólida base, como a él le gustaba que tuvieran. "Soy libre", le había dicho Amelia, "y me importa un bledo lo que diga la gente, pero si uno puede evitarlo, si puede conseguir que los asuntos de uno no se arrastren por ahí, es mejor, ¿no le parece?". "Sí, claro, por supuesto." "Soy libre, hago lo que quiero de mi vida", insistió ella, "pero . . .", vaciló buscando las palabras precisas. "Pero es mejor así", respondió él por Amelia. "Sí, es mejor así", terminó ella desviando un poco la mirada. Y las cosas habían sido tal cual Amelia las había querido, ¿y por qué no si a él también le convenía? No le gustaba intervenir en la vida privada de nadie, ni vanagloriarse de sus propias conquistas, que en verdad eran flirts que ya se sabía que no eran flirts y que algún día terminarían buena o malamente, no importaba mucho.

Pero Amelia era algo distinto. En general, las mujeres exigen, exigen, y uno está obligado a satisfacer sus exigencias aunque no quiera hacerlo. Con Amelia no sucedía nada semejante. Por primera vez en su vida, sin esforzarse demasiado, él dio sin que le pidieran, porque ella era linda, y sus treinta y cinco años gloriosamente jóvenes, inesperados para un hombre que nunca, aun en sus aventuras venales o no venales, había conocido la sinceridad; Amelia era sincera, e hizo que él lo fuera, que terminara por entregarse con una fiebre, una exaltación y un descanso que edificaban ese paraíso que era el día viernes de cada semana, de las cuatro o cinco semanas de cada mes desde hacía cinco años; y lo que más le extrañó, cuando el tiempo terminó de fijar la relación, de establecer hasta las costumbres mínimas, era que a veces se impacientaba, que entre viernes y viernes tenía necesidad de escucharla aunque fuera por teléfono (la voz de Amelia tenía una vibración que lo traspasaba, como si fuera la mano extendida de su belleza a través de la distancia), de verla, de . . . Pero huía, se hundía en el trabajo, construía su futuro, hacía marchar el motor de la sociedad exportadora, era la mano derecha de Lancy and Sons, aunque no podía menos de confesarse que esa gente con quien se rozaba no eran de su misma sangre porque el dinero de ellos era su abolengo mientras que él, en el fondo, hasta para sí mismo, se sentía un advenedizo. Y Amelia quedaba postergada entonces hasta el próximo viernes, y ella lo aceptaba mansamente, y jamás se le cruzó

por la mente que le fuera infiel, porque una mujer no puede ser infiel si es capaz de entregarse hasta el rendido cansancio del sueño.

Cuando se levantó del sillón, cuando dejó que le cepillaran las hombreras y la espalda del saco, cuando con medida parsimonia distribuyó las propinas, cuando se dispuso otra vez a entrar por Florida, en el crepúsculo que ya era la noche tierna, cálida y acogedora que conducía hacia Amelia, pensó que aquellos que no podían armonizar el trabajo y el placer no sabían qué era el placer, qué jugos exprimían los días gozados con orden, no conocían el sentido casi hermoso que imprimían a la vida.

Florida al anochecer, Florida con las vidrieras de zapatos y nylon y perfumes y joyas y libros, era un camino blando. Miró su reloj y se dio cuenta de que aún faltaban quince minutos para las nueve.

Cuando Amelia lo llamó por teléfono a las seis, le había dado la excusa de un balance por cerrar, "de un trabajo enorme que tiene sus vueltas y que no podré terminar para las siete". No le gustó mucho porque era el aniversario del quinto año, pero se dijo que después de todo no había inconvenientes: ¿qué son dos horas si la noche entera y la madrugada y la mañana siguientes eran para ellos dos, a solas, yendo de un lado a otro, comiendo, dormitando en aquel pequeño departamento que él había conseguido por una bicoca en la calle Güemes, cuando las cosas empezaban a marchar viento en popa?

Se acercó a una vidriera, para hacer tiempo, y eligió una camisa y una corbata. Sonrió. Eligiendo una corbata, detrás de una vitrina-mostrador, ella le sugirió que el *bordeaux* casaba mejor con el gris de su traje de franela; y él dejó que Amelia eligiera, y hasta le encantó que lo hiciera, le gustó tanto como la sonrisa total de su rostro; y no creyó que fuera por interés de venderle algo sino por simpatía; a veces una mujer y un hombre pueden conocerse y simpatizar y seguir juntos como ellos durante cinco años después de elegir una corbata *bordeaux*, un *bordeaux* un poco subido, que iba muy bien, según ella, con su traje nuevo de franela inglesa; si una mujer se interesaba en uno, uno, a su vez, podía devolverle ese favor, sacarla de esa rutina de ocho horas vendiendo artículos de hombres en una tienda enorme, soportando groserías de los jefes, sacarla de allí y darle pequeños trabajos de oficina para que los hiciera en su casa, hasta que se enteró de que Amelia había cursado unos años de colegio comercial y entonces le encargó que llevara las contabilidades de las que él no se había desentendido, pero que ahora, francamente, le pesaban más de la cuenta. Y aquella corbata se convirtió en la mascota de los viernes, y era admirable porque realmente casaba muy bien con cualquier tono de gris y de beige, y cada vez que Amelia la veía (los viernes) la acariciaba con sus ojos cálidos y negros, tan extraños, ahí, en el

fondo de su tez blanca, de su piel sajona, suave, junto al pelo largo; le sonreía como si verla en su lugar, con el nudo grande, deportivo, fuera el símbolo de que siempre, hasta no sabía cuándo, habría viernes y viernes y viernes como aquel en que se encaminaba al bar, a esa hora en quq el bar les pertenecía únicamente a ellos, o a alguna pareja tan parecida a ellos que no molestaban en absoluto.

Cuando entró y se sentó eran las nueve en punto, no como todos los viernes, pero sí en el sentido de que aún la aguja grande del reloj eléctrico, en la pared pintada con motivos de pesca, no había comenzado otra vuelta de tiempo muerto; y entonces el mozo se acercó, le saludó y dijo: "¿Como siempre?", como siempre eran dos Martinis *demi-sec*. "Sí, pero aguardaré hasta que...". "Como siempre, entonces", sonrió el pantalón negro y la chaqueta blanca, sabiendo perfectamente que cada vez había una buena propina. "Eso es", y le devolvió la sonrisa.

No valía la pena comprar el diario porque pronto, como todos los viernes desde hacía cinco años, Amelia entraría por aquella puerta que se abría y cerraba cerca de su mesa, junto a la ventana, avanzaría lentamente con ese gracioso andar de gacela madura que sabía bien qué es la vida, y él habría de levantarse (sabiendo también qué es la vida, que todo estaba a la vista, ningún misterio) y le besaría una mejilla apretándole furtivamente la mano.

Afuera, en la Diagonal, el tráfico era escaso pero se entretuvo mirando cómo una muchacha buscaba un claro para sortear dos coches y cruzar la calle.

Ya eran las nueve y cinco pero no se inquietó. Llamó al mozo y le pidió la marca de cigarrillos que acostumbraba. Era la provisión para aquella noche, el sábado y el domingo, días en que se sentía feliz encerrándose con ella en el piso de la calle Güemes.

La calle estaba desierta, sólo escasas parejas se encontraban para ir al cine o buscar un restorán y alargar la noche hasta la madrugada. La vida era buena, pensó él, y la tierra segura, firme, tan cálida y maravillosa como Amelia.

Se fijó otra vez en el reloj eléctrico, porque el suyo atrasaba un poco. Eran las nueve y diez, pero tampoco se inquietó.

Volvió el rostro hacia la calle, buscándola. Amelia era cada mujer, aquella que llegaba desde el este, esa otra que avanzaba metiéndose en Bartolomé Mitre, pero que dejaba de ser Amelia cuando se encontraba en la esquina con un hombre que no era él, precisamente. Sonrió. Cada mujer era Amelia, y sin embargo ella, para él, era tan distinta de cualquier mujer, no sabía bien por qué, a pesar de que hacía cinco años que andaban juntos, amigos un viernes, un sábado y un domingo de cada semana.

La muchacha estaba aún indecisa mirando hacia el monumento de Sáenz Peña desdibujado por la noche, y al parecer no se decidía a nada. Pensó que quizás, como otras mujeres, esperaba a su hombre, y sonrió, y la tranquilidad le volvió aunque no supo bien por qué debía tranquilizarse.

En su reloj, en el de la pared, ya eran las y cuarto pasadas, y las agujas seguían avanzando. Ya las y veinte y Amelia que no llegaba. Se preguntó por primera vez, pero sin temor, por qué tardaba, por qué no venía, por qué . . . Ella no tenía teléfono y no podía comunicarse. Cuando le habló a las seis, no hubo ninguna duda, y su voz, desde lejos, tenía la misma cálida vibración de confianza que siempre había poseído. Al querer mirar otra vez el reloj eléctrico tropezó de pasada con el rostro del mozo. ¿Y esa sonrisa? Nueve y veinticinco, casi y media. ¿Por qué no venía? Nadie podía responderle, se dijo, salvo que . . .

Buscándola afuera, volvió la cabeza y se encontró con la calle oscura, ancha, solitaria, barnizada de asfalto, que a pesar de la inquietud sintió tan hermosa como cuando estaban juntos tomando los Martinis en "La Marina". La muchacha avanzaba ahora cruzando el espacio abierto, lleno de primavera nocturna. Amelia no se dio cuenta de que un auto arrancaba demasiado bruscamente allí nomás y enfilaba con los faroles apagados hacia un lugar formado por la noche, por el silencio, la soledad, por Amelia avanzando despacio con la cabeza un poco gacha, sin advertir nada.

Cuando por encima de la brusquedad escuchó la patinada, el chirrido del coche y algo más, se levantó de golpe, corrió como un loco, despavorido, en busca de Amelia; y así, corriendo, como otros que habían visto el accidente y querían ayudar, con un sudor frío que le bajaba desde la nuca hasta las rodillas, buscó ansiosamente desesperado, entre la gente extraña que había allí amontonada, aquellos ojos oscuros, aquella melena que solía deshacer entre sus dedos, hasta la memoria del vientre, de los muslos que se le habían ofrecido casi desde la eternidad. Y no la encontró. Pero lo que había comenzado a andar hacía apenas un instante, menos aún, ese algo que se había despegado de su coraza, no se detuvo; no, no se detuvo; y cuando volvía hacia "La Marina", despacio, turbado hacia adentro, no pudo dejar de pensar en algo que lo vencía, que no podía impedir que lo venciera, y que él, ahora, no trataba de impedir; y se extrañó, eso vino después pero fue casi simultáneo, de añorarla a Amelia pero de otra manera, de quererla tener junto a sí allí mismo porque estaba desolado y triste y solo y sabía que tal vez ella estaba viva porque no era esa muchacha.

Alzó los ojos y la vio. En la mesita de siempre, rodeada por el fondo de luz del bar, enmarcada en el ventanal, junto al mozo que le hablaba, ella sonreía dulcemente y extendía su fina mano de mujer, su brazo, y señalaba el

sombrero que él había dejado olvidado sobre una silla. Pero él no corrió, como antes, no se apresuró a reencontrarla; es decir, quiso correr pero la seguridad de verla a lo lejos hizo que no corriera, que caminara despacio; la seguridad de saberla viva, de saber que la añoraba pero de otro modo, y algo que había descubierto, algo que supo cómo se llamaba y que no quiso confesarse, la certeza de que cierta cosa se derrumbaba, se deslizaba hacia abajo a pesar de todo; alguna respuesta de su corazón, por primera vez.

VALENTÍN FERNANDO

SENTIDO Y VIGENCIA DEL BARROCO ESPAÑOL

Lo Barroco, signo y sino.

He aquí unas afirmaciones previas lanzadas no con aire dogmático, sino a la manera de lo que en ciencia suele llamarse hipótesis de trabajo. No sólo el barroquismo es radicalmente español; todo el arte y la literatura españoles, en sus momentos culminantes, en sus expresiones más intensas, han sido sustancialmente barrocos. Aquella "afanosa grandiosidad española", de que hablaba Carducci, y que íntimamente sacudido comentaba Unamuno, tanto o más que en las empresas bélicas o descubridoras de los siglos XVI y XVII, se expresa en la literatura y en las artes plásticas barrocas.

Lo Barroco será, desde luego, un estilo, un concepto estético y vital adscrito a una demarcación histórica, pero fundamentalmente es un signo y un sino hispánicos perdurables. Es una "voluntad de estilo" como ninguna otra; más aún, diríamos que es el estilo por excelencia. Significado que puede valer como la caracterización más amplia, el común denominador que enlaza las más diversas expresiones de tal espíritu y explica su continuidad por encima de los tiempos.

No suena, pues, hiperbólica esta afirmación de Sacheverell Sitwell[1]: "El carácter nacional español es barroco por predestinación". Desde el Greco hasta Picasso, desde Churriguera a Gaudí, desde Góngora, Gracián y Quevedo hasta Unamuno, Valle-Inclán y Gómez de la Serna, incluyendo también a otros escritores últimos, es dable advertir la presencia de ciertas características barrocas: tensión espiritual, demasía, apasionamiento, ruptura de los límites. Podrá diferir el cauce formal en que este barroquismo se vierta —conceptismo o culteranismo en las letras clásicas, regusto estilístico arcaizante u óptica cubista las contemporáneas—, pero el espíritu y la intención última son parejos. Esta continuidad se hace aún más visible en las artes plásticas, y por ello ha podido observarse[2] que el barroco escultórico español está ya prefigurado desde lo medieval, desde los Cristos románicos.

Con el mínimo de hipérbole adscrito a toda vindicación, yo me atrevería a decir que todos los escritores y artistas españoles nacen con unas gotas de barroquismo en la masa de la sangre. Cabalmente, su esfuerzo más delicado, en el andar de las vidas y los siglos, consistirá no tanto en eliminar esta herencia como en aclarar

1 *Southern Baroque Art* (Duckworth, Londres, 1931).
2 Georges Pillement, *La sculpture baroque espagnole* (Albin Michel, París, 1945).

su densa corriente y alisar sus volutas. Podría alegar más de un ejemplo, empezando por el propio, si no considerase ahora extemporánea cualquier excursión íntima retrospectiva. El mismo motivo me lleva a sofrenar toda tentación apologética del barroquismo, y más bien prefiero —puesto que los panegíricos sistemáticos no son convincentes— relativizar el entusiasmo y mirar tal estilo en su faz ambivalente. Es decir, preguntando: ¿acaso el barroquismo, visto en sus últimas proyecciones, como un modo de sensibilidad y pensamiento supertemporal, no sólo como un estilo artístico, no supone más bien una fatalidad, antes tremenda que gloriosa, del espíritu español?

En efecto, lo Barroco, por su imparidad en el coro de los modos de ser europeos, indica una voluntad de aislamiento. Ramiro de Maeztu, en un artículo perdido, escribió hace años que "el Barroco es la expresión del esfuerzo hecho por la Edad Moderna para seguir siendo Edad Media". Opinión de doble filo, pues lo que pudiera suponer de elogio para cierta corriente tradicionalista, se halla neutralizado por otros pareceres acordes, pero que parten de supuestos radicalmente adversos. Así el de un historiador literario como Werner P. Friederich [3], cuando afirma que el barroquismo representa "la última contorsión del espíritu medieval en su fútil intento de contrarrestar la moderna impiedad surgida con el Renacimiento". Lo que no le impide reconocer que, en último extremo, Reforma y Contrarreforma, al verter sombras más que luces sobre la vida, al alzarse "contra lo que parecía la desintegración moral del Renacimiento, intentan dar marcha atrás al reloj". Por lo que concierne a la historia espiritual de España, tal actitud supondría un modo de aferrarse a cierta concepción teocéntrica del mundo. Supondría también, por lo tanto, "grosso modo", una negación del Renacimiento y del humanismo, y vendría a ser, en definitiva, Antieuropa.

Renacentismo y Barroquismo.

Ahora bien, lo que interesaría averiguar con exactitud es si Renacimiento y Barroco son términos indisolubles, correlativos u opuestos. Para Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock*), en el plano artístico, el barroco es la disolución del estilo renacentista. Desde otro punto de vista, Stephen Gilman [4] lo considera como un "Renacimiento transformado por las presiones de la voluntad y de la conciencia humana en una sustancia de valor nuevo. Se trata de una geología de su metamorfosis, no de su sedimentación". Siguiendo una línea de correspondencias entre épocas y estilos, se ha llegado a escribir (Gonzague de Reynold [5]) que "el barroco es al Renacimiento lo que el romanticismo será al clasicismo". Pero no abusemos de las abstracciones terminológicas, cuyo libre barajar permite todas las teorías. Tratemos, por el contrario, de aislar algunos conceptos claros.

3 *Outline of Comparative Literature* (University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1954).

4 "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain", *Symposium*, I y II, Syracuse, New York, 1946; y posteriormente en el capítulo "La génesis de los estilos barrocos", en *Cervantes y Avellaneda* (Colegio de México, México, 1951).

5 *Le XVe. siècle. Le classique et le baroque* (L'Arbre, Montreal, 1944).

Versiones polémicas.

Se dice que la historia de España ha sido escrita en buena parte por sus enemigos y que ésta suele ser la versión dominante. Es cierto. Pero sucede que las reivindicaciones de España acostumbran a escribirse por quienes tampoco y bajo apariencia de lo contrario, son nuestros amigos; es decir, por los partidarios de una tradición felipina, oscurantista. En su mayoría se trata de hispanistas extranjeros, quienes, discrepantes con sus países respectivos, gustan de aderezar una imagen "trasnochadamente romántica de lo español" (según escribió, a propósito de Ludwig Pfandl, Américo Castro [6]). Como quiera que actúan vertidos enteramente hacia lo pretérito y nada les va en nuestro futuro, se afilian sin mayor riesgo a la política del "mantenella, no enmendalla", convirtiendo en gloriosos resplandores hasta las más imperdonables sombras...

Un testimonio de esa actitud —¿habrá necesidad de recordarlo?— son las polémicas sobre el Renacimiento. Afirman algunos (Klemperer, Vantoch) que España no tuvo Renacimiento, que pasó al margen de ese gran movimiento, antesala del mundo moderno. Expresado de forma tan categórica, tal supuesto es una falsedad. Además, nadie niega que tuvo —¡y en qué grado!— barroquismo. ¿Cómo es posible, pues, el uno sin el otro, ya que son términos casi fatalmente consecutivos? ¿O es que el barroco, por la vía del gótico, se limita a ser un empalme medieval? Sucede asimismo que las razones de quienes afirman la existencia de un Renacimiento español (Aubrey F. G. Bell, Carl Vossler, Ludwig Pfandl, R. Trevor Davies, G. J. Geers, Rudolf Schneider) no nos convencen tanto como quisiéramos.

¿Por qué? Porque también son sectarias e interesadas. Aspiran a mantener una imagen estática de España, dejando de lado todo lo que el Renacimiento tuvo de libertador en otros países, sin marcar su anhelo de romper con lo medieval. Más inteligente y ecuánime es la actitud de aquellos (como Enrique Lafuente Ferrari, a la zaga de Werner Weisbach [7]) que escriben: "Es inexacto decir que España no tuvo Renacimiento, pero se acierta cuando se alude con ello al hecho de que España no se sumó a la ruptura con la tradición occidental que buena parte del humanismo llevaba consigo; cuando se quiere decir que no penetró en España lo que el Renacimiento tenía de crítica y oposición a la cultura cristiana del gótico".

Mas a esta altura de la cuestión, poco supondría aducir otros pareceres y menos aún combinarlos con intuiciones propias. Lo que urge son cortes transversales y no panoramas horizontales. Lo que nos importaría, en definitiva, es saber o ver claro de una vez, no qué fueron el Renacimiento y el Barroco, sino *qué* fueron y *quiénes* fueron renacentistas y barrocos, para decirlo con una expresión ya famosa de Américo Castro. Por el momento, sólo se me ocurre repetir la exclamación que más de una vez, al rozar semejantes cuestiones, me ha venido a los labios ante oyentes extranjeros, sin saber a qué carta quedarse, y compartiendo sus perplejidades. ¡Extraño, enorme fenómeno el español! No creo que se haya logrado, ni es presumible que se alcance nunca, una visión rigurosamente veraz en lo íntimo, satisfactoriamente objetiva, de su historia espiritual. Ni hecha por propios ni por extraños. ¿Por qué? Porque España y lo español contagian de su apasionada ve-

[6] RFE, XXI, 1934.

[7] Prólogo a la trad. esp. de *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (Espasa-Calpe, Madrid, 1948).

hemencia, de su clima extremado, a todos los que intentan su interpretación, sin permitirles alcanzar el fiel de la balanza, haciéndoles moverse fatalmente entre apologías y diatribas.

Vicisitudes del Barroco.

Otra piedra de toque en el curso de estas polémicas es lo Barroco. Pocos conceptos como éste han vivido una historia tan llena de vicisitudes y contrastes: desde el supremo menosprecio y relegamiento hasta la exaltación triunfante que en los últimos años asoma, o, al menos, la atención sostenida que el tema suscita [8]. Lo Barroco se nos presenta, ante todo, más allá de algunas evidentes excepciones en las artes plásticas (en la literatura no aparecen siempre tan inequívocas, particularmente cuando dentro de sus límites intenta encajarse, sin mayores pruebas, hasta a un Cervantes..), como algo esencialmente problemático, como un enigma desazonante.

Empezando por el nombre. ¿De dónde viene, qué significa exactamente el término de barroco? Lo sabemos y no lo sabemos; quiero decir que aunque no discutamos su última filiación descubierta (la que, a partir de Borinski, corroborada luego por Croce, Castro, Pfandl, Highet, etcétera, fija su origen en *baroco* (vocablo mnemotécnico con que se designa cierto género de silogismo originador de conclusiones sorprendentes o ridículas), más nos hubiera gustado el prevalecimiento de la otra etimología (la metafórica, el *barroco-barrueco* de la perla irregular, "belleza comprimida a punto de romper sus barreras"). Al menos, permite más plásticas ejemplificaciones; así, Gilbert Highet [9], cuando escribe que si "el arte del Renacimiento es la perla perfecta, el arte de los siglos XVII y XVIII, durante el período que media entre el Renacimiento y la época de las revoluciones, es la perla barroca". Por lo demás, sabido es que cuando decimos que una obra es barroca entendemos que en ella se dan ciertos caracteres de énfasis, recargamiento, desmesura; cierto espíritu de tensión, movimiento, oscuridad y patetismo; en suma,

[8] Lo prueban, aparte de los libros citados en el texto de este ensayo, otros de última data, como los de Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del barroco* (Apolo, Barcelona, 1940); Emilio Orozco Díaz, *Temas del barroco* (Universidad de Granada, 1947); Marcel Raymond, *Du baroquisme et de la littérature en France au XVIe. et XVIIe. siècles*, en el volumen colectivo *La profondeur et le rythme* (Cahiers du Collège Philosophique, Artaud, París, 1948); Odette de Mourgues, *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry* (The Clarendon Press, Oxford, 1953); Carl J. Friederich, *Das Zeitalter der Barock* (Kohlammer Verlag, Stuttgart, 1948: trad. ing. *The Age of the Baroque*, New York, 1948); Alejandro Cioranescu, *El barroco o el descubrimiento del drama* (Universidad de La Laguna, Canarias, 1956); Imbrie Buffun, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rou* (Yale University Press, New Haven, Conn., 1957); Michel Tapié, *Baroque et classicisme* (Plon, París, 1958); Luciano Anceschi, *La poetica del Barocco letterario in Europa* (Marzoratti, Milán, 1958); Varios, *Il verri* (núm. 2, Milán, agosto de 1958). Una contribución última al tema es la de Gustav René Hocke, *Die Welt as Labyrinth*; trad. esp. *El manierismo en el arte europeo de 1560 a 1650 y en el actual*, Madrid, 1961), quien, a la zaga de Curtius, introduce un nuevo factor de equivocidad conceptual y de dislocación cronológica al identificar lo barroco con el manierismo y extender las prolongaciones del segundo a obras que responden a otros supuestos y tienen ya sus nombres privativos, como el rococó, el superrealismo, el realismo mágico; inclusive la abstracción . . .

[9] *La tradición clásica*, II (Fondo de Cultura Económica, México, 1954).

lo contrario de la serenidad, claridad y equilibrio adscritos de modo general a las formas clásicas. Acumulando rasgos derivados de diversos ejemplos se ha señalado además que lo barroco rechaza deliberadamente lo finito por lo infinito, sacrifica la armonía y la proporción al dinamismo, prefiere lo antitético y lo explosivo, lo asombroso o lo oscuro. Sobre todo, esto último. El caballero Marino acertó a expresarlo en unos versos memorables:

È del poeta il fin la maraviglia

. . . . . .

Qui non sa far stupir, vada alla striglia

VINDICACIÓN.

Entendido de esta suerte, no tiene nada de extraño que barroquismo y mal gusto fueran sinónimos durante muchos años —y lo sigan siendo todavía para muchos con el reloj atrasado—. Este desdén y confusión tiene su origen en el criterio impuesto por el racionalismo y el neoclasicismo del siglo XVIII. Pero el nuevo sesgo de los tiempos, dominados por corrientes contrarias a aquéllas, no dejará de favorecer la vindicación del Barroco. Cierto es que todavía en años no lejanos advertimos cómo surgían detractores. Así Benedetto Croce [10] no veía en este arte más que "un modo de perversión y de fealdad artística", es decir, un *antiarte,* rebajando a Marino, Chiabrera, Guarini y otros poetas barrocos del seiscientos italiano. Con tal actitud en el plano literario, Croce venía a continuar la que Burckhardt, más de medio siglo antes, había adoptado en el plano artístico. Escribía este último en su *Cicerone* (1854): "El barroco habla en el mismo idioma del Renacimiento, pero lo convierte en un dialecto corrompido".

Pero en general a partir de Wölfflin, Weisbach, Worringer en las artes plásticas, y encabezados por Hatzfield, Wellek, Raymond, Reynold y Rousset en las literarias, el barroco queda ya vindicado. Aún más, hay quien ha llegado a extender desmesuradamente la órbita del barroco, adjudicando a este estilo un expansionismo imperial que penetra en las más diversas épocas y latitudes. Aludo a Eugenio d'Ors[11], quien en un libro excitante como todos los suyos, pero menos falaz que otros, ve en el Barroco "una constante histórica", "un estilo de cultura" que se da en épocas tan alejadas como el alejandrinismo de la Contrarreforma o el fin del siglo XIX. Un caso menos equívoco del hechizo ejercido por el Barroco, inclusive sobre espíritus esencialmente luminosos, es el de Ortega y Gasset. En un artículo de 1915 titulado "La voluntad del barroco" [12], señalaba "el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos". En la novela era el gusto, entonces casi amaneciente, por Stendhal y Dostoievsky; en arte, la admiración que solía detenerse en Miguel Ángel, atemorizándose ante el Barroco, se fija en el Greco. Sus cuadros —dice— "se yerguen ante nosotros como acantilados verticales de unas costas remotísimas". En el Greco "cada figura es prisionera de una sensibilidad —concluye— aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse". Por contraste, no podemos menos de recordar un verso famoso

10 *Storia dell' età baroca* (Laterza, Bari, 1929).
11 *Du baroque* (Gallimard, París, 1937).
12 *Obras completas,* I ("Revista de Occidente", Madrid 1946).

de Baudelaire, ideal de la quietud clásica y, por lo tanto, antibarroca. Es el que dice "Je haïs le mouvement qui déplace les lignes".

"El gran ademán del heroísmo desmesurado".

Mas ¿acaso cabe decir que el barroquismo sea única y privativamente un fenómeno español? Si aceptáramos las tesis de algunos hispanistas extranjeros empeñados —como antes dije— en mantener una imagen impar de nuestro país, más por motivos especialmente políticos o religiosos que pulcramente históricos, así habríamos de creerlo. Helmut Hatzfeld, al escribir sobre "el predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII" [13], ve el Barroco europeo como la expresión del influjo que el espíritu y el estilo españoles ejercieron en todas partes, suplantando el carácter italiano y clásico antiguo de la literatura europea del siglo XVI. Lo Barroco rompe el equilibrio grecorromano, mediante el "gran ademán del heroísmo desmesurado, el paradójico entrelazamiento y asociación de ideas y palabras, el lenguaje intensamente figurativo, la constante mezcla de religión y sensualidad y los extremos de crueldad y de intolerancia ortodoxa". Advierte signos barrocos desde los primeros tiempos de nuestras letras. He aquí algunos: el patetismo con que el héroe se alza frente al destino en *La Farsalia,* de Lucano; el estoicismo sobrehumano de Séneca; los parentescos seudoetimológicos, anticipando las artificiosas paradojas verbales del barroco, que aparecen en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla; el preconceptismo de Ramón Llull; la mezcla de religión y sensualidad que caracteriza la religión mahometana y llega a los dos Boccaccios españoles, el arcipreste de Hita en el siglo XIV y el de Talavera en el XV; cierto sadismo, mezcla de crueldad y sensualidad que penetra aún el *Poema del Cid* con la escena central de los infantes de Carrión... En suma, Hatzfeld ve en estos y otros aspectos análogos de la literatura española —a los que hubiera podido agregar el goticismo florido de Juan de Mena en el verso, las simetrías y antítesis de fray Antonio de Guevara en la prosa— el germen de las peculiaridades que luego cuajarían en el barroco del seiscientos. Aunque su interpretación, como todas las tesis sistemáticas, puede ser tachada de unilateralismo, no hay duda que contiene rasgos verídicos, corroborados por otros historiadores. Así Ludwig Pfandl cuando afirma que España exagera en el siglo XVII sus propias tendencias naturales, cambiando su barroquismo eterno e inconsciente en un barroquismo histórico y consciente.

Amplitud de área.

A pesar de esa predisposición para el Barroco, yacente en lo más profundo y remoto del espíritu español, no por ello deberá inferirse que su área de expresión quede únicamente limitada a la Península Ibérica. Ésta se extiende a otros países europeos que resistieron la Reforma: ante todo, Italia; después, la parte de los Países Bajos que forma hoy Bélgica y el dominio danubiano de los Habsburgo. No olvidemos los países de la América española, señaladamente México,

[13] *R. F. H.*, Buenos Aires, vol. III, 1941. Del mismo autor, véase también: "A Critical Survey of the recent Baroque Theories", en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, 1948.

Perú y Ecuador, llegando inclusive hasta las Filipinas y California, es decir, casi todas las provincias más prósperas de lo que fue el Imperio español. Hablamos, claro es, de su expansión por vía artística, al cabo la más lograda y perdurable, visible en las catedrales pomposas y los retablos áureos.

En las letras, dada esta expansión del barroco, su cabal inteligencia quizá sólo pueda alcanzarse a la luz de la literatura comparada; a este propósito, las correlaciones apuntadas por W. P. Friederich son muy iluminadoras. Coincidente, Imbrie Buffun sostiene que "el barroco trasciende las fronteras nacionales y religiosas" y que "es un error restringir ese estilo al catolicismo romano post-tridentino". Argumenta con el caso de d'Aubigné, "el más grande de los poetas barrocos franceses", quien era un protestante militante; en cuanto a Crashaw y Sponde, convertidos, escribieron poesía barroca antes de su conversión.

Es lógico, pues, ver el barroquismo como "una constante de la literatura europea y un fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas", según escribe Ernst Robert Curtius [14], viniendo así a confirmar, aunque con mesura, los puntos de vista d'orsianos. Ahora bien, si Curtius, como era previsible, incorpora al tema luces muy valiosas, inesperadamente introduce un nuevo elemento de confusión terminológica en las ya nada claras aguas del barroco, al designarlo como manierismo. Un término que había tenido —hasta el día— una estricta connotación pictórica, y que seguirá teniéndola, sin rebasar ese plano, contra lo sucedido al de barroquismo, nacido en la misma cuna. Además, Curtius viene a identificar ese manierismo-barroquismo con la búsqueda de agudezas, lo que limita su alcance, aunque favorezca las ejemplificaciones halladas en Gracián y las sutiles páginas que consagra al conceptismo.

Si las analogías y afinidades, a través de las fronteras, del estilo barroco en su vertiente literaria ya fueron establecidas, no lo han sido con tanta acuidad en la vertiente artística, y menos aún las correlaciones entre una y otra. Pero de hecho, dentro del mismo área espiritual están el *Juicio final* de Miguel Ángel y los cuadros alucinantes de Quevedo en *Los sueños,* el transparente de Narciso Tomé en la catedral de Toledo y el *Polifemo,* de Góngora, la portada del antiguo Hospicio de Madrid y el *Oráculo manual,* de Gracián, o bien la Santa Teresa de Bernini y *El príncipe constante,* de Calderón, el *Primer sueño,* de Sor Juana Inés de la Cruz y la fuente de los cuatro ríos en la plaza Navona, de Roma. ¿Paralelismos exagerados? En modo alguno. Con su objetividad y su saber habituales, don Ramón Menéndez Pidal [15] lo ha advertido así al señalar el cambio de estilo que se produce en el siglo XVII, cuando éste busca "no lo perfectamente definido, contorneado y claro, grato al siglo XVI, sino lo vago e indeciso, esfumado entre líneas vacilantes o con impresión de penumbra". Y agrega: "Igual diferencia que entre la plástica del arte clásico y la del barroco, la línea segura, precisa y pura, y la línea rota borrosa, interrumpida por el adorno".

En definitiva, tanto valen para nuestra apreciación conjunta del barroco el estilo plateresco de Salamanca como el manuelino de Lisboa o el jesuítico romano; Churriguera como Baltasar Gracián; Borromini y Nuño Conçalves como

14 *Literatura europea y Edad Media latina* (Fondo de Cultura Económica, México, 1955).

15 "Caracteres generales de la lengua barroca", en *España y su historia,* II (Minotauro, Madrid, 1917).

Berruguete y los demás imagineros españoles; los retablos mexicanos de Tepotzolán como el palacio del marqués de Dos Aguas en Valencia; el *Adone,* de Marino, como las *Soledades,* de Góngora, el Laocoonte de Greco como el *Bernardo* de Balbuena.

LO BARROCO EN EL ARTE VIRREINAL.

Se habrá advertido cómo en las anteriores enumeraciones se mezclan los nombres de algunas obras y monumentos virreinales hispanoamericanos. Muchos otros habría que añadir —la capilla del Rosario en Puebla, la catedral de Santa Prisca en Taxco, la iglesia de la Compañía en Quito, la iglesia de la Merced en el Cuzco...—, para intentar dar una noción, siquiera somera, de la riqueza y poderío que alcanzó el barroco en Hispanoamérica. Cuando se emprenda su examen y su valoración conjunta [16], no limitada a un solo país, podrá advertirse su turbadora belleza y su extraña originalidad. Sí, puesto que no se trata de una rapsodia del Barroco español, sino de una variante singularísima y extremada. Quizá por su retraso cronológico —las mejores construcciones americanas barrocas datan del siglo XVIII— y, en parte, quizá también por contagio de un clima exuberante, no sólo físico mas también psíquico, este Barroco hispanoamericano rompe como ningún otro los límites y las normas. Por mi parte, confesaré que los alardes imaginativos y la suntuosidad ornamental de la capilla del Rosario en Puebla me han parecido sin equivalentes. Al menos, cotejado con ese barroquismo vehemente y fulgurante, el europeo resulta sobrio y tímido. Confróntese, por ejemplo, la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito con el Jesús de Roma, los retablos de Tepozotlán con el baldaquino de San Pedro de Roma, y se advertirá cuán enorme distancia de clima espiritual y de concepto técnico los separa. No se trata —como parecería corresponder con la época— del afiligranamiento decadente del barroco de Austria y Baviera, ya pulverizado en rococó. Se trata más bien de una suerte de ultrabarroco, para decirlo con la expresión que Alfonso Méndez Placarte [17] ha aplicado al barroco mexicano, en lo literario y en lo artístico, y que pudiera extenderse también al quiteño y al cuzqueño. Con todo, la denominación más feliz es la de "tequitqui" o "barroco mestizo" que José Moreno Villa descubrió para el mexicano [18].

Si no cabe adscribir el barroco a un país, ni hacerlo pura expresión de la Contrarreforma —¿dónde pondríamos, entonces, a un Rubens protestante?—, menos aún es posible limitarlo a un arte. Cabalmente la gran sacudida del Barroco practica una suerte de confusión de las artes, donde los elementos de unas y otras se interpenetran. Así la escultura se hace pintura con el policromado, y viceversa, la pintura es escultórica por su relieve y dinamismo, la poesía es tectónica. Recuérdense los versos famosos de Lope: "Marino, gran pintor de los oídos / y Rubens, gran poeta de los ojos". Y la sentencia horaciana: *Ut pictura poesis.*

16 El libro de SACHEVERELL SITWEL, *Spanish Baroque Art* (Duckworth, Londres, 1931), no pasa de ser una seca y desabrida catalogación.

17 Prólogo a las *Obras completas* de SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. I. *Lírica personal* (Fondo de Cultura Económica, México, 1951).

18 *Lo mexicano en las artes plásticas* (México, 1948).

Aunque sea en escala menos grandiosa, el barroquismo continúa, no se extingue con el seiscientos. Sigue fluyendo y actuando como una constante —y no sólo en las letras de nuestro idioma—. "¿Qué es —se pregunta Curtius— la obra toda de un James Joyce sino un gigantesco experimento manierista?", término que él da, según vimos, aunque equívocamente, como sinónimo de barroquismo. "El juego de palabras —continúa— es uno de sus soportes fundamentales. ¡Cuánto hay en Mallarmé de manierismo, y cuán de cerca se roza el manierismo con el hermetismo de la poesía contemporánea!"

Sin llegar, en esta ocasión, a explorar estas prolongaciones de lo Barroco en la literatura más reciente de nuestro idioma, apuntemos en la inmediata precedente algunos de sus hitos más visibles. Queda lógicamente el intervalo representado por el siglo XVIII, cuyo racionalismo es incompatible con tal espíritu. También el otro hueco del XIX, con la excepción romántica, cuyos últimos repliegues, vistos a la luz barroca, depararían alguna sorpresa [19]. Pero ya en sus últimos lindes, abriendo la centuria actual, ahí están Ganivet y Unamuno. El primero viola las fronteras de los géneros y embute en sus novelas intenciones que rebasan lo novelesco de su tiempo. En cuanto al autor de *Niebla,* no nos dejemos engañar por sus ataques teóricos contra el Barroco, dispersos en algunas páginas de prosa, en su reacción contra Góngora, en algunas estrofas del diario lírico póstumo [20]; por ejemplo, la señalada con el número 521 de dicho libro, y que comienza: "¡Ay sagrada impureza / la del ingenio, el arte de agudeza! / ¡Mi Gracián, mi Quevedo!" ¡Posesivos que indican, más allá de otros desdenes, cuán profundamente sentía Unamuno sacudidas sus raíces anímicas y lingüísticas por las sierpes conceptistas. Tanto que, pese a sus prejuicios, en cierta ocasión, divagando sobre el estilo [21], hubo de preguntarse: "¿Qué es más castizo entre nosotros los españoles, en nuestro pueblo español, el conceptismo o el gongorismo, la enjutez esquelética y sentenciosa o la ampulosidad hojarascosa? ¿O es que en el fondo no son lo mismo? Una sentencia de Séneca o de Quevedo o de Gracián, ¿no tiene una cierta ampulosidad concentrada y condensada? Y ello surge del lenguaje mismo". Como ejemplo definitivo, Unamuno pudiera haber aducido el caso de Gracián: los más lujosos alardes de ingenio conceptual expresados con la mayor economía verbal.

En Valle-Inclán lo barroco, en un principio, es más bien pre-barroquismo florido, ornamental; son reminiscencias renacentistas muy acusadas que desbordan la letra del texto y se extienden hasta las portadas de la *Opera omnia* en sus primeras ediciones: aquella copa del árbol sobrecargado de frutos y tupido de ramas. Pero más tarde, a partir de *Divinas palabras* y hasta los episodios de *El ruedo ibérico,* Valle-Inclán da, como es sabido, un nuevo sesgo a su estética y ofrece una visión contorsionada y satírica de la realidad que cristaliza en el "esperpento". No obstante alguna soterraña línea de continuidad, que puede encontrarse respecto a su primer estilo, el de las *Sonatas,* la metamorfosis es profunda. "Todas las cosas se mueven por estar quietas...", había escrito definiendo su quietismo molinosista

19 Algunas de ellas ya fueron apuntadas por Mariano Baquero Goyanes en *Barroco y Romanticismo* (Universidad de Murcia, 1950).

20 *Cancionero* (Losada, Buenos Aires, 1956).

21 *De esto y de aquello,* IV (Sudamericana, Buenos Aires, 1954).

en *La lámpara maravillosa.* Pero en *Luces de Bohemia,* en *Tirano Banderas* y demás libros de su segunda época —la mejor—, aquel quietismo se torna movimiento, dislocación, deformación caricaturesca, adquiriendo varias de las características más inalienables del barroco.

La admiración que Juan de Mairena sentía hacia Valle-Inclán —glosando su expresión de que "unir dos palabras por vez primera" podía ser una hazaña poética— no le impedía, sin embargo, parapetarse tras varias reservas. Las mismas, por supuesto, que Antonio Machado, eligiendo siempre como portavoz a Mairena, experimentaba hacia el Barroco y que por demasiado conocidas, no es menester repetir. Por el contrario, sí interesa señalar cómo entre los modernistas, merced quizá a la ruptura tradicional que ese movimiento, al menos en sus orígenes, marca, no hay visibles huellas barrocas en ningún poeta. Con una excepción, la más imprevista: la de Juan Ramón Jiménez. Éste, no obstante haber teorizado contra el barroquismo, llegado cierto momento, no dejó de rendirle su tributo. Así sucede con las "caricaturas" líricas de *Españoles de tres mundos,* cuyo estilo elíptico al extremo se quiebra en volutas y zigzagueos; lo comprobamos también en su último libro édito en vida, *Animal de fondo,* según ya tuve ocasión de notar otras veces [22], por lo que no he de insistir ahora.

Más urgente, aunque sea en escorzo, es señalar con una flecha especial en la dirección que seguimos, el nombre de Ramón Gómez de la Serna. Y no sólo por los libros de su primera época (silvestres, intonsos, barrocos, como él mismo los calificó después, superado aquel momento, a partir de las iniciales *Greguerías*), sino también por tantas páginas posteriores de su caudalosa producción.

Reservándonos para ocasión aparte llegar hasta los lindes de la poesía viva, señalaré una figura de primer plano que ofrece visibles conexiones con la línea barroca. Me refiero a León Felipe, a su apasionado verbo, a su crispación prometeica, inclusive a la composición formal de sus poemas del "éxodo y el llanto"; en ellos se hacen añicos las estructuras canónicas, mezclando la prosa con el verso, la arenga con el salmo, el mito y la actualidad, lo puro y lo impuro: pues todo material que arde —según palabras del poeta— resulta bueno para avivar su llamarada.

GUILLERMO DE TORRE

22 Primero en *Problemática de la literatura* (Editorial Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1958), después en *Las metamorfosis de Proteo* (Losada, Buenos Aires, 1956) y más recientemente aún en *El fiel de la balanza* (Taurus, Madrid, 1961).

CRÓNICAS

EL ESTRENO DE "LAWRENCE DE ARABIA" *

Señor:

La película *Lawrence de Arabia* plantea seriamente el problema de hasta qué punto es válido falsear la historia y la personalidad para servir a un fin dramático.

La fotografía es magnífica, la presentación excelente, y Peter O'Toole representa en forma brillante al protagonista, tal como lo concibe el guionista. Robert Bolt es un dramaturgo con talento psicológico. Sin embargo, quien haya conocido a T. E. Lawrence casi no hallará semejanza entre él y este personaje en lo referente a ademanes, palabras ni modo de comportarse —menos aún que en la representación ofrecida por Alec Guiness en la pieza *Ross* de Terence Rattigan. De modo que cuando más se tiende a creer en el deseo auténtico del guionista de dar una interpretación comprensivamente explicativa de la actitud y la personalidad de Lawrence, más probable parece que el retrato irreconocible que presenta la película se deba a un diagnóstico erróneo de la personalidad, acompañado por una tergiversación de la documentación histórica para servir al fin dramático.

En suma, la película es una obra de imaginación notable y fascinante, poco relacionada con los hechos. La mayoría de los personajes son ficticios, de modo que resulta aún más desgraciado que se incorpore a Lawrence y a Allenby como personalidades reales fantaseadas.

El peor y el más irreconocible de los rasgos del retrato de Lawrence que ofrece la película es el que lo muestra como un pervertido sádico que se da cuenta de que padece un ansia maníaca de sangre a la que por fin da rienda suelta en la última etapa de la marcha sobre Damasco.

Esta interpretación deformada de su carácter parece inspirarse en el relato que hace Lawrence en el capítulo 117 de *Los siete pilares de la sabiduría* de las atrocidades turcas en Tafas, y de la violenta repulsión que le produjo ese espectáculo horrible, tanto que cuando alcanzaron a quienes las habían cometido, "por orden mía no tomamos prisioneros, por única vez durante la guerra".

Quien haya conocido a Lawrence reconocerá como típicamente suyo el hecho de que retrospectivamente se culpara por haber dado semejante orden en la exci-

* Carta enviada por el autor —Director Militar de la *Enciclopedia Británica* y profundo conocedor de la vida y obra de Lawrence— al director de *The Times* de Londres.

tación del momento. También lo es el empleo del plural "nosotros" al describir la matanza subsiguiente. Pero es obvio que ninguna "orden" suya habría podido tener el más mínimo efecto adicional para incitar a los árabes a la venganza, y que no habría podido detenerlos si hubiese tratado de hacerlo. Otros oficiales británicos que acompañaron a Lawrence durante su marcha sobre Damasco han contado que vieron que intentaba impedir la matanza de turcos y fracasaba pues, sin razones como las de Tafas, la matanza prosiguió durante todo el camino a Damasco y después de la captura en la ciudad misma. Además, sus compañeros lo criticaban porque andaba sin revólver, y porque permitía de mala gana que los suyos lo usaran en situaciones peligrosas fuera del campo de batalla.

La película, por el contrario, se apoya en el indicio imaginario del episodio de Tafas y pinta a Lawrence como un hombre profunda y sádicamente sediento de sangre, aunque avergonzado de ello. La "prueba" inicial se nos proporciona, en la primera parte de la película, haciendo que en su primer encuentro con Allenby le confiese que ha llevado a un muchacho sirviente a la muerte en las arenas movedizas, que ha ejecutado a otro árabe "con una pistola", y que "no le agradaba" el descubrimiento de que eso "le había gustado". La película muestra en forma horripilante al muchacho hundiéndose en la arena y al hombre ejecutado por Lawrence inmediatamente después de que éste arriesgó la propia vida para salvarlo de morir en el desierto.

En realidad, según testimonio del mismo Lawrence en *Los siete pilares de la sabiduría*, mientras él se hallaba en el sur el muchacho, Daud, murió de frío en Azrak y la muerte en las arenas movedizas es pura invención. En cuanto al otro episodio, la ejecución de "Gasim", Lawrence relata brevemente cómo salvó al hombre, pero no vuelve a mencionarlo. Evidentemente la película lo confunde con Hamed el Moro, que asesinó a uno de los *azeyes* en un viaje anterior y a quien Lawrence tuvo que ejecutar porque ésa era la única forma en que podía evitarse una desastrosa contienda entre los *azeyes* y los moros. El relato sombríamente realista que de la ejecución hace Lawrence no da pie a la versión cinematográfica de que manifestara haber gozado con ella.

El testimonio de Lawrence de lo que siguió a la toma de Damasco, y en particular del estado espantoso del hospital militar turco, que él se esforzó por mejorar, se tergiversa para convertirlo en una prueba más de su sadismo. Además, se pinta a un Allenby demoníacamente empeñado en dejar que continuara el caos para favorecer políticamente a Gran Bretaña, cuando en realidad Allenby no llegó a Damasco hasta después de restituido el orden.

B. H. LIDDELL HART

FICCIÓN Y REALIDAD *

Quizá nunca ninguna película pueda ser fiel a una persona de la vida real, especialmente si se trata de una vida tan notable y una persona tan compleja como mi hermano. Y por cierto ninguna película, por buena que sea, puede ser fiel a un libro, especialmente un libro tan extenso y complicado como *Los siete pilares de la sabiduría.*

El autor norteamericano de una síntesis cinematográfica previa que seguía con fidelidad extraordinaria *Los siete pilares* escribió hace tres años acerca de su adaptación: "Tuve que tomarme grandes libertades con el texto, no sólo reordenando y combinando sucesos, sino inventando escenas que en realidad no ocurrieron nunca".

La película que por último se ha hecho —sobre un guión de naturaleza muy diferente, de Robert Bolt— creo que tiene mucho menos relación con el libro, cuyos derechos vendí para tal fin, de la que tenía la pieza *Ross* que Terence Rattigan escribió sin necesidad de adquirir esos derechos.

Ni la pieza ni la película podrían haberse hecho sin conocimiento del libro, pero ambas son reconstrucciones imaginarias del relato, hechas para que sirvan a una interpretación personal del protagonista. Sin embargo, la película es sobre todo un espectáculo, en el cual una dirección hábil, el esplendor visual y la música endulzan el enfoque amargo que el guión hace del personaje y de los hechos. Yo me había reservado el derecho de prohibir el empleo del título, y lo ejercité cuando vi que el guión definitivo se apartaba del libro tan amplia y constantemente.

El único.

Se prescinde de cientos de oficiales y soldados que en uno u otro momento lucharon en la campaña árabe; la película sólo muestra a un inglés solitario en el desierto, excepto visitas casuales de un oficial superior (ficticias), que por lo general lo censura. Un solo civil (en realidad una figura compuesta con elementos de varias) ofrece su apoyo constante en el cuartel general, cuando en realidad lo que hizo que la campaña lograra éxito fue la dura labor de muchos oficiales. Allenby está dispuesto a apoyar a los árabes sólo en la medida en que el apoyo puede tener consecuencias políticas. Por lo tanto, el héroe tiene una responsabilidad mayor que en la realidad.

El Lawrence de la película tiene más aberraciones psicológicas de las que pueden corresponder a un solo hombre, y éstas se manifiestan en algunos episodios que no aparecen en el libro y en versiones deformadas de otros. Así se demuestra: el narcisismo (con su primer traje de árabe baila con su sombra), la hidalguía fantástica (permanece inmóvil para que un turco ofendido lo balee), el exhibicionismo más burdo (se pasea como un pavo real por el techo de un tren que ha destrozado, y, en El Cairo, se abre paso con un muchacho árabe hasta el casino de oficiales).

Se llega al colmo del absurdo cuando Lawrence, al descubrir que no puede cum-

* Opinión del hermano y albacea de T. E. Lawrence, publicada en *The Observer*, de Londres.

plir con su empeño (imaginario) de capturar a Deraa para Allenby, pues la ciudad se halla fuertemente protegida, recorre las calles en compañía de un árabe fiel y llama la atención metiéndose en charcos, etcétera. De todos modos, habría llamado más aún la atención con su estatura (un metro noventa); el verdadero Lawrence era excepcionalmente bajo: Bolt lo ha descrito como "ese bastardo engreído de un metro cincuenta". La tranquila expedición de espionaje del libro (capítulo 80) se ha convertido en una bravata que habría sido insensata en quien no tenía ningún mando.

Sigue luego el esfuerzo por ser relevado de su puesto, aunque no por ese motivo. Éste es uno de los dos intentos que muestra la película, cuando, según el libro (capítulos 90 y 91), pidió una vez su relevo, después de haber cometido un error muy diferente, y en una visita muy diferente al cuartel general.

En las arenas movedizas.

La clave del héroe es el sadismo —rasgo que, si hubiese existido, muchos ingleses habrían percibido en T. E. Lawrence. Le dice a Allenby que "ha gozado" matando a dos árabes, uno de ellos un muchacho, Daud, a quien conduce hasta las arenas movedizas. Daud no lo acompañó en ese viaje de Akaba al Cairo (cumplido con una escolta de ocho adultos y no de dos muchachos); el libro registra la muerte "de frío" de Daud y no se habla de la muerte de nadie en las arenas movedizas.

Lo imaginario prepara aquí a los espectadores para un banquete de sangre en gran escala, a expensas de una multitud de turcos, la mayoría no combatiantes o desarmados. En el libro (capítulo 117), una columna de infantería y artillería turca, colocada en medio de un regimiento de lanceros y con flancos de ametralladora, marcha en orden desde una aldea después de haber matado allí a mujeres y niños. La película hace poco caso de su suerte y se extiende sobre la terrible venganza que se tomó inmediatamente.

Furia desenfrenada.

Mi hermano afirma expresamente que él mismo ordenó que no se tomaran prisioneros —"El mejor de vosotros que me traiga más turcos muertos"— pero deja bien sentado, creo yo, que así lo hizo porque compartía la furia desenfrenada de todos los árabes. No hay duda de que luego le pesó profundamente haber perdido el dominio de sí; y sospecho que ello explica ampliamente su insistencia, a lo largo de toda su vida, en que ningún inglés podía servir a una raza extraña sin prostituirse.

No quiero dar la impresión de que considero al Lawrence de la película absolutamente falso. Especialmente en lo que se refiere a decisión, coraje y resistencia, la versión de O'Toole es comparable al hombre que pretende representar. Quienes vieron el programa de televisión del 27 de noviembre y conocen el libro en cuestión juzgarán cuánto más hay de acertado o erróneo, y cuánto se aparta de la verdad, tanto en lo bueno como en lo malo. Sólo debo decir que yo no habría reconocido a mi hermano.

A. W. LAWRENCE

MITO Y REALIDAD DE UNA POLÉMICA LITERARIA: "BOEDO - FLORIDA"

El espíritu inquieto y renovador que caracterizó a los grupos literarios surgidos en nuestro país hacia 1920 parece destinado a una constante reactualización a juzgar por las reiteradas interpretaciones —no siempre coincidentes— que su anécdota más llamativa y dudosa sigue suscitando en nuestros días. Con repetida frecuencia suele acudirse, a propósito de revaluaciones o de comentarios evocativos, a la contraposición de los términos *"Boedo - Florida"* para definir dos actitudes antagónicas y aparentemente irreconciliables cuyas implicaciones —con intención polémica y a menudo partidista— se pretende prolongar hasta la actualidad, como si aquel enfrentamiento circunstancial de dos núcleos de escritores hubiera sido el hito liminar de nuestra literatura.

Para desvirtuar esos juicios unilaterales o simplemente desaprensivos que procuran agigantar dicha controversia hasta darle proporciones de "hecho trascendental" [1], sólo es preciso recurrir a las manifestaciones directas de los participantes de ambos sectores y al testimonio de las revistas que los representaban cuyo material poco accesible por la dificultad de su consulta ha recobrado difusión a raíz de recientes publicaciones bibliográficas y antológicas que facilitan una visión panorámica del quehacer cultural argentino de esa época [2]. Del cotejo de estos elementos y con una perspectiva crítica de cuarenta años que permite apreciar con mayor ecuanimidad logros, fracasos, deserciones y cambios de rumbo entre los protagonistas de la presunta disputa, surgen ciertas consideraciones que conviene tener presentes para no caer en la creación de mitos pintorescos que adornan, pero no explican nuestra historia literaria.

1. Tanto *Florida* como *Boedo* fueron grupos heterogéneos que amalgamaron valores dispares y de indefinidas tendencias. Así lo reconocen Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta [3], en sus estimaciones de aquel momento literario del que fueron integrantes. Con ese punto de vista coinciden, desde una posición más rigurosa y objetiva, las opiniones de Juan Carlos

1 Raúl Vera Ocampo: *Sur*, nº 280, enero-febrero 1963, p. 80

2 Cfr. Eduardo González Lanuza: *Los martinfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, 1961. *Revistas literarias argentinas (1893-1940). Aporte para una bibliografía. Bibliografía Argentina de Artes y Letras*, nº 9. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1961. Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso: *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, 1962.

3 Cfr. Jorge Luis Borges: "Las nuevas generaciones literarias". *El Hogar*, 26 febrero 1937. Reportaje efectuado por la *Nueva Gaceta*, nº 3, Buenos Aires, noviembre 1949. Carlos Mastronardi: "Pasión y muerte del ultraísmo". *Cuadernos Australes*, nº 2, Buenos Aires, 1959. Álvaro Yunque: *La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires, Claridad, 1941. Leónidas Barletta: "Divagaciones y concretos acerca de un presunto arte izquierdista". *La Literatura Argentina*, a. I, nº 3, Buenos Aires, noviembre 1928. Reportaje efectuado por la *Nueva Gaceta*, nº 3, Buenos Aires, noviembre 1949. Respuestas de Jorge Luis Borges, Ernesto Palacio y Álvaro Yunque a la encuesta "Florida-Boedo": *Clarín*, Buenos Aires, 19 de junio 1959.

Ghiano, Adolfo Prieto, Emilio Carilla y Natalio Kisnerman [4]. En las revistas más representativas de ambas corrientes puede observarse también el intercambio de colaboradores entre uno y otro sector. En las de *Florida* es frecuente encontrar la participación de escritores que por sus preocupaciones sociales pertenecían en mayor o menor grado a la ideología de *Boedo*.

Puede verse así como en *Martín Fierro* aparecen a menudo las firmas de Roberto Mariani, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Enrique Amorim, Santiago Ganduglia, Mario Bravo, Pedro J. Vignale y Aristóbulo Echegaray, a veces con el seudónimo de *Eslavo y Argento* que ocultaba además a César Tiempo. El abundante material gráfico de esta revista evidencia asimismo el espíritu jovial que predominaba en ese tiempo y que en los acostumbrados agasajos, despedidas y celebraciones reunía a los integrantes de ambos núcleos en fraternal camaradería. En *Inicial* figura un elogioso comentario a *Tinieblas* de Elías Castelnuovo, además de su personal colaboración, a la que se añaden las de Raúl González Tuñón, Luis Emilio Soto, Norberto Frontini, José Sebastián Tallon, Santiago Ganduglia, Elías Cárpena, etc. En *Proa* (2ª época) actuaban Roberto Mariani, Luis Emilio Soto, Pedro J. Vignale, José Sebastián Tallon, César Tiempo, y en sus números 8 y 10 se dieron a conocer —como anticipo de la novela que definitivamente se llamaría *El juguete rabioso*— los relatos "El rengo" y "El poeta parroquial" de Roberto Arlt, cuya amistad con Ricardo Güiraldes y otros conocidos martinfierristas suele olvidarse con frecuencia.

En las publicaciones de *Boedo,* de posición ideológica más ortodoxa, no es tan habitual hallar colaboradores del grupo de *Florida,* pero sin embargo en *Claridad* aparecen eventualmente algunos de ellos —Carlos Mastronardi, Jacobo Fijman, Eduardo Keiler Sarmiento— y sorpresivamente nos encontramos en *Los Pensadores* con el nombre de Arturo Capdevila, insospechable de toda relación con quienes solían desconocerlo o zaherirlo con burlón desenfado. En cuanto a Roberto Arlt, cuya ubicación en ambos sectores tanto se cuestiona, comenzó a actuar tardíamente en el grupo de *Boedo.* Su nombre figura por primera vez en *Claridad* en el nº 174 —editado en homenaje a Juan B. Justo— a comienzos de 1929, es decir cuando ya el fervor bullicioso de estos movimientos estaba declinando.

Alberto Pineta al evocar esta época literaria de la que fue partícipe neutral, denomina a esos núcleos "Los alegres inquilinos de Boedo y Florida", aludiendo al entrecruzamiento de uno y otro bando y señalando que las figuras más destacadas posteriormente, perduran por su mérito individual y no por los antagonismos superficiales: "Han quedado, en efecto, en esa comedia de las equivocaciones que representaron *Boedo* y *Florida,* los que por sus obras merecían quedar" [5].

2. La polémica *Boedo - Florida* sólo fue literaria. No tuvo la proyección rotunda y definitoria que algunos le atribuyen. Hubo sí, como se ha señalado tan-

[4] Cfr. Juan Carlos Ghiano: "Boedo-Florida". *Ficción,* nº 7, Buenos Aires, mayo-junio, 1957. Adolfo Prieto: "La literatura de izquierda y el grupo de Boedo". *Fichero,* nº 2, Buenos Aires, abril 1959. Emilio Carilla: "El vanguardismo en la literatura argentina". En *Estudios de Literatura Argentina siglo XX.* Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1961. Natalio Kisnerman: "Consideraciones sobre Florida-Boedo". *El Bubo,* nº 2, Buenos Aires, agosto 1962.

[5] *Verde memoria.* Buenos Aires, Ed. Zamora, 1962, p. 70.

tas veces, una serie de notas y de pullas periodísticas de repercusión momentánea, pero en ningún caso ese juego de réplicas e invectivas, de alusiones jocosas y de malas palabras, alcanzó contornos de polémica formal y mucho menos —como quiere considerársela— de punto de partida de las actitudes más significativas del proceso literario ulterior. Se olvida en estas apreciaciones que ni *Florida* ni *Boedo* nacieron por generación espontánea y que sería necesario establecer hasta qué punto sus respectivas posiciones están prolongando ciertos perfiles de las escuelas literarias precedentes, en particular de la poesía postmodernista y de la narrativa del 80.

Borges ha referido en varias oportunidades cómo esta seudopolémica nació de una broma y a instancias de Roberto Mariani y Ernesto Palacio. Éste ha confirmado en sus declaraciones a una encuesta realizada hace pocos años que "Más tarde esa broma adquirió una trascendencia inusitada, para asombro de nosotros mismos. Tanto es así que nadie estaba en contra de nadie, que unos y otros colaboraban en las mismas revistas, se sentaban juntos en las mesas de redacción y actuaban también juntos en las peñas" [6].

Recorriendo las páginas de las publicaciones de ese entonces puede advertirse que, en rigor, el entredicho sólo consistió en los artículos que intercambiaron Roberto Mariani y Evar Méndez en varios números de *Martín Fierro* —lo que no impidió, por otra parte, que Mariani siguiera colaborando en ese periódico— y en algunos comentarios o mordaces alusiones acerca de los de *Florida,* que de tanto en tanto aparecían en *Claridad* o en otras revistas más efímeras del grupo izquierdista. Como lo ha señalado Adolfo Prieto: "Esta confrontación de posiciones provocada por Mariani halló abogados para uno y otro bando; pero todas las voces venían a decir lo mismo: *Martín Fierro* practicaba con notable grado de pureza la aspiración a la literatura gratuita; *Claridad* intentaba utilizar la literatura como instrumento de transformación social. Las opiniones —y los vituperios— cambiados por uno y otro grupo, no alcanzaron, como pareciera hacerlo sospechar una incipiente leyenda, los contornos de una verdadera polémica generacional, un neto perfil de posiciones, una discrepancia asentada en irrevocables actitudes personales... Fuera de las escaramuzas verbales, la auténtica polémica no existió" [7].

3. Sin dirimir opiniones ya suficientemente debatidas [8] acerca del carácter generacional de este movimiento literario que abarca a los sectores de *Florida* y *Boedo,* cabe advertir la imprecisión con que se rotula de "vanguardistas" a los dos grupos basándose en una confusa delimitación entre vanguardismo estético y vanguardismo social.

La corriente de *Florida,* integrada por el primitivo núcleo ultraísta y por los poetas que fueron agrupándose en el periódico *Martín Fierro,* reflejaba en nuestro medio, con relativa eficacia, las manifestaciones renovadoras del vanguardismo

6 Encuesta "Florida-Boedo". *Clarín,* Buenos Aires, 19 julio 1959.

7 "El martinfierrismo". *Revista de literatura argentina e iberoamericana,* a. I, nº 1, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1959, p. 20.

8 Juan Pinto: *Breviario de la literatura argentina contemporánea.* Buenos Aires, La Mandrágora, 1958. María Inés Cárdenas de Monner Sans: *Martín Fierro,* revista ¿grupo o generación? *Revista Universidad* nº 42, Santa Fe, 1959.

europeo. De esa multiplicidad de tendencias dispares sólo lograron afincar en nuestra poesía algunos matices: cierto "vitalismo mecanicista" derivado del futurismo, el encadenamiento metafórico —a veces lindante en la incoherencia— del ultraísmo español, vagos resabios creacionistas, y el espíritu festivo que constituye la nota distintiva de las expresiones artísticas de la primera postguerra. Limitado por una actitud formalista que carecía de orientación estética clara, el vanguardismo de *Florida* no alcanzó consistencia de escuela y superado el deslumbramiento de las innovaciones, cada cual buscó a través de la experiencia personal su propia definición creadora.

El grupo de *Boedo,* si bien representaba la avanzada en el orden ideológico, ninguna novedad aportó en el terreno expresivo y aun en lo temático —salvo el caso de Roberto Arlt que con su talento extraordinario rompe fórmulas y desconoce convencionalismos— la adhesión a un realismo descriptivo que se demora en situaciones patéticas, acusa cierta herencia romántica y el influjo evidente de la narrativa europea finisecular, especialmente del naturalismo zoliano y de los novelistas rusos. Desentendidos de problemas estéticos, los integrantes de esta corriente eran sobre todo hombres de ideas, "pensadores", como lo subraya una de sus revistas más importantes. El arte resultaba para ellos un instrumento de reivindicaciones sociales encauzado por una ideología que no estaba definida claramente dentro del grupo —mezcla de socialistas, anarquistas, marxistas y liberales— y que, según lo recuerda Leónidas Barletta a propósito de *Claridad,* reunía en su izquierda "los más variados matices políticos; pero cada uno al servicio de su causa" [9].

Innegablemente hay una diferencia apreciable entre el sentido individualista de *Florida* y el socialismo reivindicador de *Boedo,* la eterna oposición entre la literatura entendida como "arte por el arte" y la literatura como "compromiso social", pero los hombres de ambos grupos están condicionados por situaciones similares, por una atmósfera temporal que los acerca aunque el lenguaje que manejan y su peculiar concepción del mundo sean diversos. Por encima de las naturales discrepancias que los separaban está la afinidad de época y en ella coinciden tanto el "vanguardismo" estético de unos, como el espíritu "revolucionario" de los otros. Por ello, pese a las divergencias, solían concordar en actitudes solidarias, como ocurrió en ocasión del ruidoso conflicto con los escritores españoles de la *Gaceta Literaria,* que tuvo la virtud de unir en un solo frente a las tendencias más opuestas para atacar la pretendida imposición de Madrid como "Meridiano intelectual de Hispanoamérica".

El sentido de afirmación nacional tan enérgicamente demostrado en este caso, no siempre alcanzó la misma intensidad entre los escritores de ambos grupos. Unos a otros se acusaban con fundamento de extranjerizantes. Los de *Florida* orientaban sus lecturas hacia la poesía europea vanguardista; los de *Boedo,* hacia la narrativa rusa. Álvaro Yunque ha expresado a este respecto: "Nosotros, los gringos, los 'rusos', como se nos llamaba, es cierto que teníamos el oído alerta a lo que de Rusia nos venía (Tolstoi, Gorki, Dostoiewsky...). Pero los de *Florida,* ¿no lo tenían alerta para oír a Apollinaire, o a Valéry, o a Joyce?" [10].

9 *Claridad,* nº 200, Buenos Aires, enero 1930.
10 Encuesta "Florida-Boedo". *Clarín,* Buenos Aires, 19 julio 1959.

Tanto unos como otros, desde sus respectivas posiciones, derivaron más adelante hacia una revalorización —en algunos casos ingenua— de nuestra realidad inmediata en lo que ésta ofrecía aún de inexplorado. Esta coincidencia en la recuperación de los temas nuestros, indica, pese a las diferencias de enfoque, una común necesidad de afianzamiento en el contorno vivo, como si la experiencia cultural recibida hubiera significado sólo una confrontación de valores, un constatar lo ajeno para reconocer lo propio. Acertadamente observa Attilio Dabini que: "Aquellas dos tendencias, antes que constituir dos verdaderos movimientos *literarios* distintos y opuestos, representan dos posiciones polémicas en la dialéctica de un mismo proceso, casi podría decirse de un único movimiento literario cuya función históricamente considerada, sería en síntesis, poner la literatura argentina a tono con la literatura europea, alimentarla con los grandes problemas y las preocupaciones de los tiempos nuevos y borrascosos" [11].

Auténticos representantes de una época eufórica y vertiginosa, ambos grupos vivieron para el quehacer momentáneo, no para la obra trascendente. Si han perdurado en nuestro proceso intelectual, no ha sido evidentemente por la organicidad de sus programas estéticos ni por el chisporroteo de las guerrillas periodísticas, sino por sus estrictos valores individuales. Con todo, es necesario aceptar que señalan una común inquietud espiritual sin precedentes en la literatura argentina, aunque debido a la carencia de una doctrina orientadora, ese ímpetu innovador no haya echado raíces en nuestro medio ni haya dejado otra continuidad que el resplandor anecdótico de su trayectoria.

NÉLIDA SALVADOR

JUAN PEDRO RAMOS

Para hablar de Juan Pedro Ramos, el poeta desaparecido trágicamente en la flor de los años, es imprescindible situarlo en su barrio, el viejo Belgrano de las barrancas, de las quietas calles arboladas, el de las mansiones y jardines silenciosos que hoy ceden paso a las modernas colmenas horizontales donde parecen cobrar cuerpo los justificados temores de Malthus.

Allí pasó sus mejores años y allí pensó esas cosas que al principio nos causaban asombro y que luego tomarían forma para siempre en sus versos. Por esas calles propicias a la vocación peripatética, se lo veía pasar siempre apurado como corriendo tras quién sabe qué misteriosos afanes. Tenía un tipo muy de criollo, con un chamberguito negro echado un poco sobre los ojos, que le daba cierto aspecto de paisanito muy prolijo y muy formal. Un Evaristo Carriego más complejo y aproblemado, que conocía muy bien a Proust, que había andado en una carreta, "La Andariega", en funciones de titiritero por diversos caminos del país, que conocía los colores cambiantes de casi todas las madrugadas. Unos ojillos muy vivaces y expresivos nos daban la pauta de todo lo que pasaba por esa máquina

11 Dialéctica del período Florida-Boedo", *El Mundo*, Buenos Aires, 16 noviembre 1960.

de pensar que era el cerebro de Juan Pedro, bien que esa intensa actividad no estuviese siempre dedicada a las especulaciones trascendentales. Uno de los atractivos de su conversación era el poder variar o tratar los temas más cotidianos o intrascendentes con una gracia retozona de niño precoz que no toma las cosas muy en serio y se ríe un poco de los hombres grandes. Detrás de muchos de sus dichos y extravagancias campeaba siempre un punto de vista nuevo y algunas veces muy original. Tenía lo que llamaba Walter Pater, "la capacidad para profundos sueños". Por eso el encuentro imprevisto con interlocutor tan especial, era siempre una inesperada fiesta que podía producirse en las barrancas de Belgrano, en la bajada acelerada de la calle Pampa o en ese restaurante y cervecería ideal, un poco cuento de Hoffmann, situado frente a la placita Belgrano, denominado el "Dietze".

Ese jardín nocturno, el "prater" de las discretas glorietas de las tenidas galantes, con los arbustos iluminados por luces multicolores, era también un sitio propicio a la conversación. A pocos metros de allí, plaza por medio, estaba Larreta en su "jardín melancólico, señorial y clasicista", quien sostenía que los hechos hazañosos, las empresas heroicas, todas las proezas de amor, qué eran, una vez pasados, sino motivos de conversación. Todo se hacía, según él, para la conversación. Además el lugar estaba rodeado de otros prestigios. La iglesia con las columnas que formaban el atrio, el que se prolongaba hasta llegar a una ochava que luego remataba en un edificio con arcadas que tenía algo de recova. Todo esto tomaba un aire muy espectral durante las altas horas nocturnas.

A ese "hortus" belgranense se entraba con la seguridad de encontrar siempre interlocutores agradables, casi todos del barrio. Allí podían estar, a cualquier hora de la noche y cuanto más tarde más probable era encontrarlos, Roberto Mujica Láinez, Arturo Gaínza, Juan Pedro Ramos y tantos otros. Se bebía cerveza o chops de vino mosela, se escuchaban valses vieneses y la conversación se interrumpía solamente al advertir el paso deslumbrante de alguna de las divinidades que salían o entraban en ese restaurante único en Buenos Aires y cuya desaparición ha privado a la ciudad y al barrio de uno de sus más firmes encantos. Me he detenido en la descripción del lugar, porque no puedo pasar por allí sin recordar las extendidas pláticas que mantuve en ese sitio con el autor de *Voces de ausencia y soledad*.

Conocí a Juan Pedro Ramos en casa de una parienta mía, Elvira Suffern Arteaga, una mujer muy artista que había instalado en una torre que todavía existe (Viamonte 740), una imprenta privada donde tiraba sobre grandes papeles exquisiteces tipográficas. A ese torreón concurrían algunos "entendidos" como Jorge Beristayn, Eduardo Bullrich y el distinguido penalista Dr. Juan P. Ramos, padre del poeta. La dueña del torreón acababa de imprimir sobre japón una edición muy limitada a treinta ejemplares de *Goethe*, ensayo del Dr. Ramos. Con ese motivo el poeta, llevando y trayendo pruebas, tuvo oportunidad de conocer la esotérica imprenta y muy entusiasmado, había escrito un soneto titulado: "De un poeta desconocido a una dueña artista y generosa". Recuerdo que aquella tarde salimos juntos de la "Prensa del Torreón" y nos sentamos en un café de la calle Viamonte, donde me regaló un soneto suyo, "El cántaro roto", compuesto a mano sobre papel especial.

Este soneto que no figura en *Voces de ausencia y soledad* y que tampoco aparece en *Poemas*, la edición póstuma de sus versos reunida por sus amigos,

tiene importancia, pues marca el momento preciso en que el poeta después de haber escrito muchos sonetos, reconoce que para él, este molde es ya una forma cristalizada, una armazón demasiado rígida que no podrá contener su pensamiento que se va haciendo más inmaterial, más impalpable, más esquivo a los abalorios de lo sonoro y lo rotundo. Este soneto es algo así como su despedida al soneto, un cántaro roto, ya en desuso, por cuya grieta fluyen y se escapan todas las sutilezas, "las voces oscuras que han callado". Mientras el autor agrega ya en tren de remate:

En el largo ajedrez de la paciencia,
doy jaque al amor propio y me someto
a ser cántaro roto en la existencia.

Y voy cumpliendo así la penitencia
del arte que se agota en el soneto
por la grieta sutil de la impotencia.

Entonces se inicia para él una nueva etapa, una búsqueda incesante, un tratar de llegar a regiones ulteriores del pensamiento, un huir de las voces prestigiosas que se embriagan en su propio ruido, para tratar de atrapar esa cosa huidiza, evasiva, casi inalcanzable que es la poesía. No siempre logra lo que se propuso; hay aquí y allá balbuceos, algunas tentativas y muchas aproximaciones, pero cuando alcanza a adecuar alguna de esas fuerzas oscuras que están pujando por conseguir expresión, lo hace con feliz soltura, con decoroso acierto y así llega al poema logrado. Lo vemos describiendo con asombro el trance de la creación poética, lo que él llama "el amanecer de un verso":

¿De dónde viene esta inquietud extraña
que tiembla por abrirse a flor de labio?

¿De qué perdido lontanar del sueño,
retorna esta olvidada voz sin nombre?
Hay una larga espera,
dolorosa de asombro y certidumbre:

Y así nace, llorando, un verso niño.

Pero si las palabras resultan demasiado ponderosas para la cosa aérea, imprecisa que él quiso expresar, la estructura en sí aunque fuese libre e irregular, es también demasiado materia, demasiado continente, para contener algo tan sutil como el aire y entonces sobreviene ese proceso de decantar, de quintaesenciar, tratando de reducirlo todo a su esencia última. Así el poema que aspiró a ser, se reduce a un fragmento, luego a una copla y como la copla es excesiva, se reduce aún más y entonces queda la pavesa: "el burlesco legado de una estéril pavesa".

De aquella llamarada que era el poema en cierne, no quedan en última instancia más que dos líneas, como la que entresaco de una sección que el poeta denominó "Coplas y Pavesas":

¿Quién me puede despojar
de un bien que ya no poseo?

A esto quedó reducida una poesía titulada "Coplas", que comenzaba:

Nadie puede despojarnos
de lo que ya no poseemos.
¿Quién me quita una mujer
de la que ya no soy dueño?

En otra copla, previene a otra mujer:

Si me sueñas diferente
me estás haciendo traición,
con el hombre que no tienes,
con el hombre que no soy.

Exceptuando un largo poema, compuesto en los últimos tiempos, titulado "En Marcha", su poesía tiene un tono permanente de elegía. Pero si el tono es elegíaco, el contenido es desolado como el tema de la titulada "Elegía para la muerte de un afán". El mismo acento y contenido están presentes en casi todos los demás poemas que componen su primer libro. A través de estos versos desesperanzados podemos seguirlo en su progreso de irse despojando de todo hasta llegar a una de sus solitarias noches finales, cuando escribe —tal vez— su último poema en el cual nos advierte:

Quiero entrar en la muerte
de espaldas al adiós,
blanco de olvido,
y entregar mi reposo al movimiento.

PATRICIO GANNON

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

FILOSOFÍA, ENSAYO

JOSÉ FERRATER MORA: *El ser y la muerte.*
(Aguilar, Madrid, 1962).

Hace unos años, movido por la creciente importancia que adquiere la figura de Ferrater Mora en América y Europa, me propuse estudiar su pensamiento y encontré que sólo podía dirigirme a dos textos fundamentales, por lo demás muy dispares. Uno era el artículo "Integracionismo" de su famoso *Diccionario de Filosofía* (Cuarta edición, 1958); el otro era el libro *El sentido de la muerte* (1947). Todo el resto de su producción —que no es escaso pese al saludable estremecimiento de timidez que siente el autor cada vez que se resuelve a escribir— cabe en el ámbito abierto por esas dos meditaciones.

La primera puede dar origen a un equívoco porque más que una articulación de tesis sobre la realidad es la sobria exposición de un método. O, si se quiere emplear un vocabulario menos aparatoso que no disuene con la ejemplar sencillez de este estilo de filosofar, es un conjunto de reglas a que hay que ajustarse si se quiere salvar a la filosofía de su dispersión actual. He aquí de paso un tema fundamental que no dejará de operar en cada uno de los movimientos ulteriores. El autor está sobrecogido por la "desarmonía de las opiniones" según reza el viejo tropo de Agripa. Pero "desarmonía" es un vocablo tierno que no designa con propiedad la colisión, el embate entre las opiniones filosóficas de la hora actual. (Su libro *La filosofía en el mundo de hoy* no es sino un ejercicio de comprensión de radio universal y altísimo nivel que se hace cargo de ese problema). Retornando al artículo del *Diccionario* hay que anticiparse a decir que este tipo de reglas siempre ha tenido el prestigio de su elegancia y el descrédito de su vacuidad. Veamos, como ejemplo supremo, las recomendaciones de Descartes. ¿Qué nos prescriben? Primero: no aceptar como verdadero nada de que yo no tenga evidencia; segundo: dividir las dificultades en tantas partes como pueda; tercero: conducir por orden mis pensamientos yendo de lo simple a lo complejo; y cuarto: tratar de no omitir nunca nada (*Discours de la Méthode,* seconde partie). ¡Todo el saber sobre el Universo en cuatro recetas! ¿Se puede imaginar un efecto mayor con tan medido despliegue de causas? Esa es la elegancia. Ahora bien, para lograr ciertas evidencias, para advertir ciertas omisiones, hay que ser Descartes. Éste es uno de los pequeños incovenientes de esas admoniciones inobjetables. Sin embargo no dejan de tener hondísimo sentido dentro del orbe de pensamientos que designamos con el nombre de "filosofía cartesiana". Lo mismo acontece con estas reglas de Ferrater Mora. Hay que salvar el abismo que hoy separa a las filosofías; hay que aunar las oposiciones "mediante el paso constante de un polo al otro" y así evitar los dos errores de la centuria pasada: el hegelianismo que busca un tercer término para superar las contradicciones y el eclecticismo —o arte del tornasol— que decolora el antagonismo y busca una posición intermedia. Esto

revela, por de pronto, lo que tal vez sea —para decirlo en lenguaje bergsoniano— la "intuición" de Ferrater Mora y que me arriesgo a formular por mi cuenta así: la realidad es imprecisa. Todo el esfuerzo de nuestro autor, así al menos lo veo yo, es un ingente esfuerzo para explicitar ese principio. Por cierto que la alusión a Bergson no es casual, como tampoco debe atribuirse al azar que el primer ensayo de ontología que ejecutó Ferrater Mora haya sido una extensa introducción a la versión castellana de *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1946). En efecto, mucho tiene que ver este punto de partida con cierta proposición básica de *L'Évolution créatrice* que Ferrater Mora gusta citar refiriéndola a la realidad: "es más una tendencia que un estado". Por consiguiente la discusión de los hombres, la disonancia de opiniones no es sino el reflejo tal vez adecuado pero parcial del debate profundo en que consiste la realidad misma. O como él dice "la combinación e integración de doctrinas resulta admisible (y fecunda) sólo porque subyace en ella una teoría acerca de las *realidades* a que estas doctrinas se refieren".

La otra meditación fundamental de Ferrater Mora era su libro *El sentido de la muerte*. Esta obra era una extensa y compacta reflexión sobre el fenómeno de la muerte. No se trataba de una investigación parcial y lateral sobre un problema determinado sino que, a la inversa, con la pregunta por la muerte llameando en su puño el autor penetraba en los distintos órdenes de la realidad —el inorgánico, el viviente, el humano— y practicaba una singularísima *analogia mortis* de insólita valentía por lo heterodoxa. Pero parecía apresurado tomar esas tesis como definitivas pues se sabía que el autor trabajaba desde hacía años en una nueva edición que era de hecho una reelaboración íntegra. Ése es el libro que ha aparecido ahora y que bajo el nuevo título de *El ser y la muerte* lleva el siguiente lema: "Bosquejo de filosofía integracionista". Ésta es la primera formulación acabada del pensamiento de Ferrater Mora: toda una lección de continencia, de responsabilidad, de respeto por la realidad. No viene mal recordar que a los cincuenta años un pensador atraviesa por su plenitud. No viene mal recordarlo en este país nuestro donde la sola mención de esa edad ya es indicio de una lamentable decadencia.

Se trata, pues, de un libro nuevo. No sólo ha cambiado la disposición exterior —ahora el texto muestra en oportunos parágrafos muchos secretos de su delicada articulación— y se ha puesto al día la prodigiosa información sobre los más variados asuntos, sino que las tesis esenciales han ganado en claridad y precisión. El estilo, igualmente sabroso, es mucho más conciso y directo. La estructura general, empero, es la misma. La obra consta de cuatro partes. En las tres primeras se estudia el problema de la muerte en las realidades inorgánica, viviente y humana, respectivamente, lo que como ya indiqué supone un extremado análisis de los fundamentos de estos tres estratos de la realidad. La última parte se ocupa de las soluciones que históricamente se han dado al problema de la muerte y procura alcanzar un punto de vista personal.

Tal vez la primera impresión que reciba el lector es la calidad y la cantidad de información que este libro involucra. Tras cada mención se advierte la presencia de un hombre alerta que se complace generosamente en reconocer prioridades o en destacar su espontáneo acuerdo con quien sea. Algo que deben aprender los intelectuales de habla española, siempre atareados en subrayar su menguada originalidad.

Esta impresión que suscita la gama de asuntos tratados y el inmenso saber

informativo que eso supone, cede paso luego a otra más vaga pero más honda: la radicalidad con que el autor toma cada problema. Hay una expresión de origen aristotélico que resulta simpática a Ferrater Mora: "filosofía primera". No es más que uno de los nombres de la metafísica pero el desuso en que desde siempre se mantuvo la preservó de connotaciones extrañas. Pues bien, lo que hace el autor en cada una de las partes de su obra es radicalísima *philosophia prima*. En especial la que echa los cimientos del mundo inorgánico supone, ni más ni menos, una inversión de la ontología tradicional.

Pero si me dejara llevar por la sugestión de los innumerables problemas que este libro moviliza perderíamos de vista lo más importante. En efecto, después de haber situado esta obra en la trayectoria intelectual de Ferrater Mora, creo oportuno destacar el punto en que se inserta en este medio siglo de filosofía española. Ello, mejor que cualquier propósito, me obligará a tratar el problema central que es el problema de la persona.

Lo que habitualmente se llama "filosofía de la persona", o "teoría del hombre" es la última variación del viejo tema de la sustancia y, a través de ésta, del ser. Que se constituya como "antropología filosófica", esto es como una disciplina especial, no debe hacernos olvidar su abismático origen. No es pues un azar que se pueda hacer la crónica más profunda de la filosofía actual al hilo de las meditaciones que se han sucedido en este siglo sobre el problema de la persona. Así acontece para la filosofía española.

Brillante y multívocamente escribió Ortega y Gasset:

"El hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es... historia" (*Historia como sistema,* V, en *Obras completas* VI, 24; la expresión figura ya dos años antes aunque atribuida a Dilthey).

Toda ulterior posibilidad de sustantivo avance queda condicionada por esta frase. Como suele suceder se buscó de inmediato la exageración de ese enunciado y se trató de compensarla. Laín Entralgo (*Vestigios,* Madrid, 1948, pág. 213) atenúa el agresivo apotegma que Ortega atribuye a Dilthey. Julián Marías forja la expresión "estructura empírica de la vida humana" que es el único esfuerzo que se haya cumplido para completar lo dicho por Ortega. Éste tiene que aclarar que el hombre no es *sólo* historia sino también otras cosas aunque estas otras cosas sean lo que no es propiamente humano en él. Ferrater Mora ingresa a ese diálogo ideal con una disquisición muy peculiar y que no ha sido subrayada como merece. En *El sentido de la muerte* postula un regreso a la doctrina de Boecio, no literalmente, por supuesto, pero sí al espíritu con que fue pensada la persona humana ¡por un pensador del siglo V! Cualquiera hubiera dicho que este hombre no tomaba en cuenta la realidad y se inspiraba en ilusorias restauraciones. Cualquiera que no estuviera en el secreto de ciertas manías de los filósofos que no se rigen por el almanaque astronómico y a veces descubren el futuro en el pasado. Pero lo más sorprendente es que ese regreso será cumplido diez años después por Xavier Zubiri en un denso artículo "El problema del hombre" que publicó la revista "Índice" de Madrid (diciembre de 1948, año 12, nº 120) y que representa la primera disidencia explícita de Zubiri respecto de Ortega. Señalar las analogías y las diferencias en esta antología de posiciones sería un magnífico ejercicio filosófico que además mostraría la profundidad con que hoy hacen filosofía por el

mundo los españoles a despecho de su mala prensa internacional y de la nula entidad de lo que oficialmente se ofrece como "cultura española".

Una obra como ésta, de entraña tan compleja, de tan finos enfoques, es más fácil de criticar que de presentar en el marco general de su tradición filosófica y en el itinerario del autor. Sin embargo no renuncio a decir algunas palabras sobre el problema de la libertad, tan medular en el problema de la persona. Creo que hay que espumar estos asuntos porque son los que deben despertar interés en la gente joven. De ahí que los ofrezca así, sin atuendo erudito, sin desarrollo siquiera, simplemente como incitación a que los piensen por cuenta propia. Aquí se ofrece de nuevo la ocasión de señalar otro camino de meditaciones que también arranca de una fórmula de Ortega y Gasset. En otro pasaje de *Historia como sistema* (*Obras completas*, VI, 34) figura su ya famosa expresión "soy *por fuerza* libre". Es sabido que Sartre retomó la idea y concluyó que "el hombre está condenado a ser libre". Julián Marías en el estudio "El pensamiento y la inseguridad" (incluido en *Ensayos de convivencia,* 1955, espec. pág. 24) procuró establecer una distinción entre ambas expresiones pero me parece que extremó y agrandó ciertas imperceptibles diferencias. Por otra parte el mismo Ortega (*El hombre y la gente,* 1ª edición, pág. 68) emplea tranquilamente la expresión "estar condenado, quiera o no, a ser libre". De modo que la crítica que Ferrater Mora ensaya contra esta concepción de la libertad humana alcanza por elevación a la intuición orteguiana de hace casi treinta años. Creo que la crítica puede exponerse así: el ser del hombre se distingue de todos los demás seres porque a éstos el ser les es dado de una vez para siempre mientras que el hombre no sólo tiene que fabricar su propio ser sino que además tiene que elegir qué ser va a ser. Éste es el sentido en que se ha dicho que el hombre está forzado a ser libre. Pero Ferrater Mora no se queda en esto, da un paso adelante —un paso que está muy en el espíritu de la investigación en que surge— y afirma que "el hombre puede, además dejar de ser —entiéndase: dejar de ser sí mismo, o ser lo que es—" (*El ser y la muerte,* p. 184). Pero no me parece adecuado que concluya: "En vista de ello no se puede decir siquiera que el hombre esté condenado a ser libre. El hombre no está condenado a nada, ni siquiera a ser hombre. Cosa distinta es proclamar que a menos que sea libre, el hombre no es digno de ser llamado tal. Pero la libertad no le es dada: se la hace. Mejor: se la va haciendo a medida que (libremente) se constituye. Éste es, por descontado, un círculo vicioso; equivale a decir que sólo la libertad hace posible al hombre... el cual se constituye mediante la libertad. Pero no veo modo de escapar de él". (*Id.*, pp. 184-185). Creo que aquí se han producido varias confusiones y que todas se aclaran si se advierte que se ha empleado la palabra "libertad" en dos sentidos. Cuando se dice que el hombre está condenado o forzado a ser libre no se dice que le esté fijado el ser de tal o cual manera, por ejemplo "ser libre", sino que no le está fijado ser alguno, de modo que la proposición "el hombre no está condenado a nada" es idéntica a la proposición "el hombre está condenado a ser libre". Siempre existió una sabia distinción entre ambos sentidos de la palabra "libertad": por uno se entiende el *libre albedrío* y es simple capacidad de elegir, por otro se entiende la *libertad* como elección ya cumplida. Cuando se dice que el hombre está condenado a ser libre se alude al libre albedrío. Además el vocablo "condenado" tiene una acepción irónica porque en ese contexto significa ausencia absoluta de constricción es decir un significado estrictamente in-

verso al usual. Por lo tanto no hay dialelo y la idea de que el hombre puede dejar de ser sí mismo no nos conduce a ninguna negación de la fórmula originaria.

Muchos cabos que en este libro quedan sueltos serán reanudados por un libro que Ferrater Mora premedita desde hace años y que versará sobre *El sentido de la creación*. Hasta que aparezca, *El ser y la muerte* es su obra más personal, la que mejor introduce en su modo de pensar y, a la vez, uno de los mejores libros filosóficos en lengua española.

EZEQUIEL DE OLASO

ALEJANDRO LORA RISCO: *La existencia mestiza.*
(Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1962.)

Hay varias maneras de expedirse acerca del problema de América. Una consiste en negar de plano su existencia; quienes la practican suelen admitir en cambio los particulares problemas históricos (luego, culturales) de Europa, Asia o África; la izquierda adopta este punto de vista por entender que no resta fuerzas a la lucha de clases. Otros admiten lo singular de América, pero del siguiente modo: nunca en los siglos surgió tan excelente crisol de civilizaciones y razas, que usará del indio y del europeo solamente lo promisorio; en América, dice esta actitud, todo es nuevo, y ¿quién empieza algo con el propósito de hacerlo mal? En consecuencia no hay problema cultural (ni histórico) en América, que tomará lo mejor de Europa y de los indios, y aunque el hombre sea problemático tanto en una capital del Viejo Mundo como en una toldería, la cuestión se olvida como si sumar dos problemas los resolviera. Es la actitud oficial: universitaria, gubernamental, etc., de la que resulta el exilio de la cultura (por ser problemática) en un mundo donde todo es *solución pura*. Los conservadores adoptan este criterio, que en el fondo coincide con el otro: ambos confunden "crítica" con "acción". *La existencia mestiza,* del ensayista peruano Alejandro Lora Risco, es ciertamente un libro de crítica: plantea problemas.

Es también un libro escrito con un extraño apasionamiento que impresiona por su energía y su lucidez, cualidades no frecuentemente simultáneas. Si no bastara su contenido, habría que agregar que por el equilibrio de sus conceptos y por el acierto con que dirige sus juicios *La existencia mestiza* implica una censura del "oficialismo doctoral" (son sus términos) propio de la "posición ortodoxa" que combate y que, como todos sabemos, suele lindar con el palabrerío: probablemente sea difícil escribir estas páginas si no se desprecia la vacía locuacidad de la cultura oficial. Resulta por tanto coherente que el autor rastree sólo en los autores que podríamos considerar como sus representantes más responsables, o sus patrones más eficaces, las expresiones de esa actitud, hasta en Ortega y Gasset, Amado Alonso, Federico de Onís e incluso en Pedro Henríquez Ureña, en la medida en que bajo distintas formas colaboran a la imagen rosa de América. *La existencia mestiza* no indaga en los presupuestos psicológicos que pudieron inducir a muchos estudiosos a elaborar tal imagen y se limita a un estricto análisis de sus opiniones. Todos ellos, señala, suponen que el español se convirtió

por el solo hecho de tomar contacto con estas tierras (e incluso durante el viaje, y aun en seguida después de abandonar su aldea) en un hombre *nuevo*: de allí la absoluta novedad del hecho americano y en consecuencia su originalidad, garantía de la pureza de las expresiones culturales latinoa.nericanas. Lora Risco discrepa: no fue un hombre nuevo, sino un individuo que no pudo radicar en esta tierra el Espíritu que lo impulsó a partir del Viejo Mundo y que le hizo crear (conocer, imaginar) América, sin permitirle después vincularse con ella por nexos de índole histórica. "El hombre de *hoy* —dice— es ya una realidad en su pasado", y existencia histórica es solamente la que se da en los términos de esta conexión. Cita a Jean Wahl: "El individuo existente es aquel que puede tomar sobre sí su pasado que puede hacerse responsable de él", y a Huizinga: "Historia es la forma espiritual en que una cultura se rinde cuenta de su pasado". Historia y cultura no pueden poseerse gratuitamente, y al condenar en consecuencia la cómoda teoría de América como ventaja adquirida o tierra de promisión, Lora Risco afirma entre otros conceptos: "Queremos ser *nuevos* sin deberle nada a nadie, sin reconocer nuestra deuda, sin vivificar nuestros legados, pero aun así no tenemos para mirar y contemplar activamente el mundo, el universo entero, otros ojos que aquellos, los 'viejos' *ojos mentales* de la *Imagen del mundo* occidental". Contradicción derivada, sostiene, de que *"hemos perdido bruscamente la memoria de la Concepción del Mundo en que se engendra... nuestro sistema de cultura"*, entendiéndose por "memoria" la suma de vitales e íntimos "enlaces de sentido" que fertilizan el presente desde el pasado. Por ello "resulta de todo punto evidente que sólo el deseo de ocultar una debilidad más congénita nos ha permitido poner ciertas circunstancias histórico-culturales al servicio de un mesianismo, no sólo absolutamente anacrónico, desde un punto de vista cultural, sino, además, decididamente antihistórico y de una ética pobrísima". Es difícil prescindir de citas al comentar este libro.

A cierta altura, cuando Lora Risco tiende a abandonar la crítica de la "crítica convencional" para referirse a la fuerza histórica que nos originó (el Espíritu hispánico, a juicio suyo), aunque el texto mantiene su rigor expositivo, las consideraciones se tornan menos relativas. Son "científicas" como el autor quiere, pero, a la manera de las hipótesis, se nutren de una imaginación interna. Sus pruebas no son buscadas en la historia de América; si se quiere puede encontrárselas en la de España, pero según como se interprete esa historia; no parecen relacionarse con lo que España ha dejado en estas tierras, y en consecuencia no permiten conocer a España por sus frutos. Por ejemplo, sostiene Lora Risco: "Una penetración incisiva en la psicología del descubrimiento y de la conquista, ni qué decir tiene, se remonta a la metafísica de la existencia española, que a su vez sólo resulta comprensible en toda su complejidad cuando se analiza su inserción en el gran cosmos cultural de la Edad Media". Según Lora Risco, los españoles acometieron la empresa *"llevados de su imaginación"*, y al respecto pregunta: "¿Dónde más que en la imaginación —que no es caprichosa, puesto que responde a un estilo de vida y pensamiento perfectamente conjugados—, dónde más que en la *imaginación razonada* podía estar el secreto de la descomunal odisea de la conquista?" Porque América, dice, significa para el español "sólo la ocasión de la más real y bella reafirmación del ser mismo", o sea, le permite ser más hispánico que nunca, cumplir en la mayor medida posible con el "espíritu castellano",

con el "español *eterno*". Cita a Cieza de León y a Bernal Díaz del Castillo (y, efectivamente, son cronistas del ímpetu español, pero no de la circunstancia americana, cabe agregar). Y acerca de la "grandeza española", sostiene que "no es una ficción de la política imperialista, un invento de los historiógrafos hispanizantes: es un contenido real, un mito socialmente encarnado, una experiencia histórica agotada por la participación de una cultura plena y de un príncipe meditativo y heroico" (Carlos V de Alemania). La admiración de Lora Risco por aquella España es notoria y, por justificable que sea, tal vez mantenga al autor a excesiva distancia del producto latinoamericano y aun de la verdadera fisonomía de su origen español: la admiración es un sentimiento apropiado sólo para contemplar estatuas.

Distintas páginas de *La existencia mestiza* combaten la "leyenda negra", conocida y discutible teoría sobre el afán de lucro como móvil exclusivo de la conquista. Por otro lado, el autor advierte: "Cada uno tiene derecho a tener de España el prejuicio que más le haga falta. Pero está también obligado a despojarse de él desde el momento en que se proponga adquirir un conocimiento de orden científico de la realidad española". Nada más exacto. Sin embargo, también es verdad que ese conocimiento, tal como lo expone *La existencia mestiza,* no nos permite comprender qué ha pasado en Latinoamérica (ni qué pasa), y nos obliga en cambio a sospechar que por menos prejuicios que se tengan sobre España es un poco difícil asimilar suposiciones como la siguiente: "Los españoles en cambio, apenas si eran más que Espíritu", contenida en un párrafo donde Lora Risco explica, como efecto de distintas posiciones respecto del Espíritu, el exterminio de las civilizaciones indígenas por los españoles. Y aun es posible formular otros reparos a lo que el autor cree que España trajo consigo a estas tierras. Ya sabemos: la "leyenda negra" es simplista; su origen acaso sea ingenuo y su explotación se prestó a propósitos comerciales europeos. Pero la leyenda y la antileyenda pasan por alto aspectos que no concuerdan con una ni con otra. Por ejemplo, ignoran la colonización y no tienen en cuenta que las culturas aborígenes fueron barridas de Norte a Sur de América hasta donde llegara la cultura occidental (la frontera) con prescindencia de los metales preciosos en juego (el oro fue encontrado en el Norte mucho después de 1607); además hoy no existe el conocido mesianismo del *american way of life,* que sin duda no tiene nada que ver con el alma personal de Carlos V. Suponer que España vino aquí impelida, ya que no por la codicia, solamente por el "espíritu castellano", lleva al encuentro de cierto vacío. Las conclusiones de *La existencia mestiza* son puramente negativas: cierto proceso aquí no se operó. Lora Risco dice qué es lo que los latinoamericanos no somos; sin embargo no aclara qué somos, o, si se prefiere, cuál es nuestra manera de no ser lo que no somos (y aquello que participa del Ente, algún formato ha de tener).

Pero acaso estas observaciones sean algo prematuras: en distintos lugares de *La existencia mestiza,* el autor nos remite a *Disolución de un continente,* obra que tiene en preparación y donde, puede presumirse, completará la presentación de su tema con el excepcional rigor lógico y la enjundia informativa que sustentan el título ya ofrecido por Lora Risco al lector en general y más particularmente al interesado en el candente problema de Latinoamérica.

LUIS JUSTO

TEATRO

LUIGI PIRANDELLO, *Los gigantes de la montaña.*
Traducción de Roberto Bixio.
(Sur, Buenos Aires, 1962.)

No es *Los gigantes de la montaña* la última pieza de Pirandello, según suele aducirse en algunas programaciones teatrales, pues precede en un año a *Non si sa come* (cf. Aldo Vallone, *Pirandello,* Buenos Aires, 1962). Trátase, empero, de una obra inconclusa en que su autor cifraba ambiciosas miras. Posiblemente pretendía culminar en ella ese impulso ascendente hacia la fantasía que se inició en tímidas piruetas y fue ganando intensidad y expandiendo su radio de acción. Por supuesto, es de lamentar la interrupción que torna aleatorio cualquier enjuiciamiento crítico; pero no la poética vaguedad que, al dejar imprecisos algunos contornos, abre ancho campo a la sugestión en los lectores o virtuales espectadores.

La acción de *Los gigantes de la montaña* se inicia junto a la Scalogna, mansión emplazada en un descampado y al parecer abandonada por sus dueños. Viven allí unos seres extraños que con sus atuendos, palabras y actitudes acentúan su carácter feérico. Pirandello ha decidido —a esta altura de su trayectoria dramática— introducirnos de rondón en el dominio de la fantasía cuyo acceso suele ser en otras obras sinuoso y gradual. Muchos son los cuentos y dramas en que, sin perder de vista el punto de arranque (por lo general trivial o lugareño), el siciliano logra remontarse a ese ingrávido mundo en que se esfuman los lindes entre realidad y alucinación, entre conocimiento y probabilidad, entre necesidad y contingencia.

Estos habitantes de la Scalogna giran en torno de Cotrone —mezcla de anfitrión jocundo y mago juguetón— y son Docia, Quaqueo, Sgricia, Milordino, etc.... Están descritos en las acotaciones, tan profusas e importantes en el teatro pirandeliano. Tales acotaciones muestran, además, su apego a las formas narrativas, siempre añoradas, y a las que —según su hijo Stefano— pensaba ceñir definitivamente su aliento creador.

En este primer cuadro, palabras y frases sueltas, intercaladas en las acotaciones y también en el diálogo, apuntan hacia el desconcierto y la arbitrariedad: "extraño", "misterioso", "espectral", "imaginación", "la noche, nuestro reino", "cuando uno está loco, todo es posible". Mucho antes de *Enrique IV,* la locura tendrá en Pirandello ese papel de catalizador mágico que reúne lo aparentemente disperso y disgrega lo homogéneo, según pautas antojadizas y a primera vista inasibles.

A este mundo *sui generis* llega la compañía teatral de la Condesa: unos cómicos desarrapados y trashumantes en quienes crepita, sin embargo, el sortilegio de la metamorfosis teatral. Cuando Cotrone exclama: "¡Son actores!", ya adivinamos un nuevo enfoque de los manidos temas pirandelianos: fuerza creadora de la ficción dramática, autonomía de la obra artística, conflicto entre vida y representación, etc. Pero Pirandello había escrito a Marta Abba en una carta reproducida en el prefacio de esta edición: "Verás lo que son *Los gigantes de la montaña*...

en nada se parecen a lo que he hecho hasta ahora. Ya verás..." Palabras que prometen, si no otras metas, por lo menos otros senderos.

Los actores de la Condesa arrastran en su reportorio una única pieza, entre cuyos fragmentos inconexos se insinúa su propio conflicto vital. De los mutuos reproches surge una triste historia de hambre e intemperie, de acritud y proxenetismo: la historia de una actriz que desertó de su medio en procura de un título nobiliario, de un poeta muerto de amor y despecho, del destino expiatorio de su obra que a todos arrastrará en una promiscuidad de jerarquías y valores.

En el cuadro siguiente, todo se precipita decididamente en lo fantástico. La realidad, cada vez más endeble, opone menos resistencia. Cotrone resulta ser un mago a carta cabal, poseedor de alucinantes trucos, cuya imaginación se corporiza al instante y cuya palabra se convierte en misterioso conjuro. Muros que se vuelven trasparentes, apariciones imprevistas, voces sin centro que irrumpen en la acción nos trasladan a un mundo de irrealidad sensible que logra imponerse más que cualquier ordenación objetiva e inteligible.

Los actores no caben en sí de sorpresa. La magia creadora de su arte precario se ve aquí plenamente alcanzada, sin las ataduras impuestas por la realidad de sus pobres vidas. Y entonces sobreviene para ellos la gran tentación: la de incorporarse a ese mundo fantasmal, de repetir su representación indefinidamente, sin intervalos lúcidos, de abolir para siempre los límites entre la verdad y la fábula. La tentación es poderosa, porque han llegado al límite en que convergen el teatro y la magia. Pero a ese punto se arriba por caminos distintos. "Ustedes los actores —dice Cotrone— dan cuerpo a los fantasmas para que vivan. Nosotros hacemos lo contrario: de nuestros cuerpos, fantasmas." Insiste Pirandello, en otro plano, sobre el conflicto planteado en *Sei personaggi*. La compañía vacilará un instante, pero la Condesa no se deja engañar: seguirá ella sola. Y todos acaban por plegarse a su designio. Comprenden que tal detención será por fuerza efímera, pues la ficción teatral necesita de un destinatario distinto a ella misma para alcanzar plenitud y justificación. "—Vive en mí. Pero eso no basta. Debe vivir en medio de los hombres."

En el otro cuadro, expone Pirandello dramáticamente su concepción del teatro. Las criaturas nacen de la fantasía del poeta demiurgo, tan vivas como el que más. La realidad de la escena sólo les confiere una menguada corroboración. Los actores asisten a la materialización de sus propios sueños. Mientras sus cuerpos duermen a pierna suelta, en el sueño se corporizan sus tragedias y sus veleidades. Los espíritus que nos rodean invisibles cobran consistencia y hacen real aquello que nuestra miopía juzgaba imposible.

No obstante, la obra del poeta deberá ser representada ante los gigantes de la montaña: familias rudas, sólidas, hechas al trabajo, endurecidas por la brega cotidiana. Los actores deberán gustar a estos gigantes, generosos con quienes los halagan, pero ariscos o crueles con quienes los sacuden demasiado bruscamente de su letargo espiritual. Ellos, actores de carne y hueso, deberán infundir vida escénica a las criaturas del arte, señeras y esenciales. Para ello deberán superar sus propias limitaciones, las cuales siempren conspirarán contra el anhelado resultado. Los muñecos animados que les ofrece Cotrone —posible alusión a la *supermarioneta* de Gordon Craig— les llevan apreciable ventaja.

En la antedicha carta de Pirandello, se esboza el destino de la representación

ante los gigantes. No alcanzan éstos a discernir el mensaje poético de la representación y aplastan —como a inquietantes juguetes— a toda la compañía teatral. Sucumbe así por falta de voz y eco la creación del poeta engendrada en un momento de amor. Trágica alegoría en que Pirandello destilaba todo su pesimismo y su amargura acumulados en los años de lucha e incomprensión.

Quizás en este sentimiento final resida el secreto de la inconclusión de esta obra. El dramaturgo, que el año de *Los gigantes* recibía el Premio Nobel, no se resignó a evocar teatralmente en la hora del triunfo su sinsabor y su insatisfacción profunda. Quizás comprendió que así como el mundo de la ficción se rige por sus propias normas, también el artista halla compensación en su propio ámbito, allí donde la realidad se reviste de irisaciones y la fantasmagoría impone sus vaticinios.

DELFÍN LEOCADIO GARASA

NOVELA

IVO ANDRIC: *Sucedió en Bosnia.*
Traducción de Miguel de Hernani.
(Sudamericana, Buenos Aires, 1961.)

Travnik. Un nombre que habría que buscar con cuidado, acaso con lupa, en un buen mapa de Yugoslavia, pero que ha pasado a ser una importante población para la narrativa contemporánea. Porque lo que *Sucedió en Bosnia* acaeció precisamente en Travnik. Nadie piense en acontecimientos de especial trascendencia histórica como los que sucedían contemporáneamente en otras poblaciones de Europa en ese mismo tiempo tan colmado de dramáticas vicisitudes, que abarca la epopeya napoleónica en su culminación y en su derrumbe, desde 1807 a 1814. Ante este dato, veo a algún lector —en realidad me veo a mí mismo— frunciendo el ceño por anticipado. La novela histórica no es, precisamente, mi debilidad. Esa mezcla de información e imaginación tiende a producir un híbrido en el que lo imaginario adquiere la pesadez de lo informativo, y lo informativo la falta de seriedad de lo imaginario estimulando recíprocamente lo que ambas tendencias puedan tener de negativo.

Pero, ¿hasta qué punto *Sucedió en Bosnia* puede ser calificada como novela histórica? Yo diría que hasta el muy relativo en que pueda ser tenida por novela a secas. Lo que no quita, sino por el contrario añade encanto al libro. El trasfondo histórico es apenas el indispensable para ubicar sus acontecimientos, un sistema de coordenadas temporales que completaría el *Sucedió en Bosnia*, meramente espacial hasta completarlo con el *Sucedió en Bosnia entre 1807 y 1814*. Eso es todo. Pero Bosnia es para Ivo Andric, un "aquí" que le permite el milagro de presentarnos casi como experiencias personales los sucesos relatados con tal verosimilitud de presencia que elude la perspectiva de lo histórico. Ni Napoleón

ni Metternich tendrán la imprudencia de entrometerse en el relato. Los máximos representantes oficiales del drama que se desarrolla bien lejos de Travnik son los respectivos cónsules de Francia y Austria en esa perdida población bosníaca. Si se tratara de una gran capital el énfasis histórico hubiese resultado incontenible, y como resultado el ambiente de esa capital reducido a segundo término. Pero Travnik es apenas Travnik, y eso es lo que le permite ser en el libro, justamente Travnik, un nombre lleno de resonancias sentimentales y humanas para su autor, y en consecuencia, para sus atentos lectores.

Travnik asume la representación de todo un país de especialísima cultura por entreverarse allí razas y religiones, resistiéndose mutuamente contra toda posible identificación final, pero al mismo tiempo influyéndose en lenguaje y costumbres. Conviven allí mahometanos, ortodoxos, católicos y judíos sefarditas, todos ellos celosos defensores de sus respectivas creencias y tradiciones, pero condicionándose por esa convivencia. Y el Imperio Otomano, ya en pleno crepúsculo, impone sobre todos ellos la alternada laxitud o crueldad dependiente de las características personales de los distintos visires. El resultado es una riqueza inagotable de tipos humanos peculiarísimos, imposibles de ser reducidos a ningún intento de unidad, y en esa diversidad tan oriental se desarrollan las relaciones diplomáticas de dos occidentales, el francés y el austríaco, que aun en los momentos de más aparente entendimiento, por ejemplo cuando el casamiento del advenedizo Napoleón con la princesa María Luisa, conservan ocultos todos los sobreentendidos del caso. Los ecos de los acontecimientos europeos llegan asordados a Travnik, pero tienen inmediata repercusión en las esperanzas o en los temores de ambos cónsules que mueven la red de finísimos hilos de araña de sus intrigas. Es un mínimo de material novelístico, y como consecuencia natural, *Sucedió en Bosnia* es a su vez, un mínimo de novela. No hay grandes pasiones ni grandes odios. Las pocas escenas tremebundas, aparecen al margen de la pugna de ambos cónsules que nunca llega a lo patético, limitándose a corteses genuflexiones, a veniales zancadillas siempre, como es lógico, por intermedio de personajes accesorios. Lo atroz sólo asoma como parte de la rutina en cierto modo burocrática en el procedimiento de algunos visires.

Escribir 540 nutridas páginas con ese tema, manteniéndose dentro de los cánones comunes de la novela, resultaría imposible. Pero Ivo Andric es ante todo un narrador nato, uno de esos seres que nos cuentan cosas o nos describen personajes, sin que sea necesario que tales personajes o cosas tengan especial importancia por sí, para que pasen a convertirse en interesantes por el solo hecho de ser objeto de su narración.

Conozco personas así, que jamás han pensado en escribir y a quienes les basta relatar algo para transformarlo en válido elemento dramático, o cómico. A esto debe añadirse que la característica más saliente de Ivo Andric como narrador es la de una imperturbable objetividad. Es el suyo un estilo contenido y fluyente al mismo tiempo que oculta hasta lo increíble sus reacciones ante lo cruel o lo patético. Su sentido del humor actúa también muy desde lo hondo sin dejarse adivinar de modo directo. Su misma ternura hacia determinados tipos es asimismo pudorosa. Pocas veces, si alguna, me he encontrado con un narrador con tal capacidad de contención de sus propios sentimientos u opiniones. Claro que ellos influyen en la elección del tema o del personaje, pero es para pasar de inmediato a someterse a una visión inconmovible sin desfallecimientos.

Acaso un exceso de susceptibilidad crítica acierte a señalar una mayor pizca de ternura empleada en la descripción de los tipos locales, y un refuerzo de la rigidez objetiva en los pertenecientes a los consulados. Pero no me aventuraría más allá del acaso. El paralelo entre Daville y Desfossés —cónsul y vicecónsul franceses— demuestra una sagacidad psicológica aplicable a dos seres de generaciones contiguas en cualquier época y lugar. Las relaciones entre el Coronel y Frau von Mitterer están apuntadas con el conocimiento de causa del más perspicaz de los novelistas de salón occidentales. Tal vez Frau von Mitterer, sea el personaje en cuya descripción el sentido del humor resulte menos contenido, pero ello se debe no a un aflojamiento de la voluntad del novelista, sino a ineludible imposición del tipo humano que nos presenta.

Pero todos ellos, con ser los que en el lenguaje habitual podrían llamarse los protagonistas del libro, constituyen apenas el pretexto del mismo. No es porque sí que el nombre de Bosnia figura en el título. Bosnia es la auténtica protagonista, su pueblo, en su mayor parte sojuzgado, con su diversidad, sus antagonismos, sus irreductibles individualidades entremezcladas, bullente en el levantisco bazar, en las angostas callejuelas de Travnik, en las oscuras trastiendas de los mercaderes judíos, en las celosas cofradías de los monasterios.

La autenticidad irreemplazable de este libro hay que buscarla en tipos como el almotacén Ibrahim Aga, encargado de la balanza pública del mercado, cuya exactitud en el trabajo era para él cuestión religiosa, o en el ronco pregonero Hamza que equivalía al servicio de prensa de la población, o el tosco Hermano Ivo Jankovic de tan ruda certidumbre religiosa frente a los devaneos de Frau von Mitterer, o Musa el Cantor, el hijo del viejo Krdjalija, en cuya voz desgarrada de borracho sobrevivía el canto secular de su pueblo, o la figura de Salomón Atijas de oculta generosidad sefardita. Cada uno de estos personajes, y de la multitud que pueblan las páginas de este nutrido libro, es el motivo de un impecable retrato donde lo individual sirve de apoyo para las características irreductibles de todo un pueblo.

El resultado final de este procedimiento descriptivo de Ivo Andric es que, desde ahora, Travnik ha dejado de ser para mí, su lector, un nombre para buscar con lupa en el mapa de Yugoeslavia, para convertirse en la población en la que he pasado esos siete años napoleónicos que ya no puedo recordar sin muy auténtica nostalgia.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

HAROLDO CONTI: *Sudeste.*
(Fabril, Buenos Aires, 1962.)

Un estilo claro, de movimiento preciso, en el que, por esas condiciones, saltan a veces los descuidos, predispone a la lectura de *Sudeste,* el premio *Fabril* del año pasado. Inmediatamente se ve que a ese estilo se suma una manera de contar que oscila entre la participación o la ausencia del que cuenta, una especie de *yo* oculto que no toma forma pero que dialoga con el lector y una manera impersonal que se ciñe al tema sin entrar en él. Los límites —le parece al lector—, son inse-

guros, pero avanza alentado a la espera de lo que va a pasar. Tanta atención se justifica porque el estilo es auténtico y ciertos toques sorpresivos, los personajes mismos, siguen sosteniéndolo en la tarea de leer, que es la de participar con los seres de ficción, tratándose, como se trata, de una novela. Pero no: no pasa nada, a no ser esa atmósfera del río —el escenario—, inigualablemente lograda, pero demasiado insistente. Y no es que persiga la acción, porque comprende que en los detalles y en los matices tanto psicológicos como de simple pintura de ambiente está *pasando algo,* sino que se ha preparado para esa acción, agazapada por obra y gracia del novelista, y también demorada. Cuando el movimiento se desencadena, ya es tarde, o casi tarde, para no pensar que Haroldo Conti ha calculado mal la extensión y que *Sudeste,* siendo novela que merece ese nombre (una excepción en el género tan zarandeado en el país), revela a un aprendiz más que a un novelista.

Está claro que el autor no ha perseguido un despliegue argumental; su anécdota es bien simple, o en todo caso la suficiente para desarrollar su novela. Lo que no ha alcanzado a dominar es la proporción entre esa anécdota y los otros elementos. Bien comprendido, el paisaje es fundamental y la densa carga poética que transmite le da valor, lo ubica exactamente dentro del juego de la novela. Pero una línea poética o una página, el "drama" que pueden arrastrar las palabras, no es el drama de la creación novelesca, y en la narración no hace sino demorar su cometido, como una tramposa explicación que desvía el interés hacia otros sectores. La pretensión de querer transformar una obra de ficción en un instrumento de la teoría del conocimiento es una de las desmesuras que ha malogrado a muchas, y no escapa a la novelística de la que viene Conti, pero con la que parece (felizmente) no tener otra cosa que ver que la equivocada solapa que habla del "interesante conflicto conceptual" del novelista.

Conti ha escrito esta novela con seriedad. Su nombre deberá inscribirse, seguramente, entre los últimos de auténtico valor aparecidos en el país. Y esa seriedad incluye el planteo de problemas humanos resueltos dramáticamente la mayor parte de las veces, desde puntos de vista que coinciden con los de la filosofía actual. Su mayor aporte es, tal vez, su apelación a la poesía, con cuyas formas transmite la desolación de la criatura humana y la presencia de lo desconocido. Ante la frivolidad de lo social, en cuanto es sólo tema de moda, *Sudeste* es una muestra de un planteo más hondo, a través de un medio y de personajes argentinos. Conti cuenta para ello con suficiente humildad de estilo y con cierta *objetividad* que no hacen sino revelar al artista y al hombre, es decir, al escritor.

OSCAR HERMES VILLORDO

SYRIA POLETTI: *Gente conmigo.*
(Losada, Buenos Aires, 1962.)

Una muchacha italiana emigra a la Argentina. Su aldea, su oficio, su gente, la pobreza de su físico —que le vale el rechazo de las autoridades en el primer intento de emigración— la han marcado para siempre y determinarán, en parte,

su experiencia posterior, en Buenos Aires. Su espíritu de sacrificio, su afán de superar la soledad, la llevarán poco a poco a abandonar la lucidez necesaria en las tareas delicadas que se le confían. Víctima de su excesiva voluntad y del egoísmo y la mala fe de quienes la rodean se verá acusada y encarcelada: desde la prisión reconstruye su vida, trata de recuperar el sentido de su existencia a través de una inagotable generosidad.

Tal es el argumento de este libro; no es fácil, empero, definir su calidad. Se diría que ha sido trabajado con diferentes manos y sobre todo con diferentes zonas de sensibilidad, con distintos focos de madurez.

Las primeras páginas son limpias, fuertes, bien trazadas; el tono es justo, en la gama de esa sobria objetividad a la que nos ha acostumbrado el estilo narrativo italiano contemporáneo. Todo es elemental, sólido, cierto; ciertas la abuela, la cabra, el empujón en el muelle de Trieste que indica para siempre la senda estrecha. Aun la descripción psicológica sumaria, la sencillez, la ausencia de sentimentalismo otorgan una cierta soltura de trazo, una suerte de dignidad épica al relato. Pero a medida que la trama narrativa se complica, cuando se pierde de vista la escueta linearidad —que es una de las formas más altas y difíciles de la expresión—, cuando la autora comienza a multiplicar los planos, la cohesión del estilo, el poder persuasivo de su realismo comienzan a deteriorarse. Por cierto, no son los materiales escogidos los responsables de esta disolución. En el episodio de Valentina, la muchacha que se casa por poder con el solo fin de emigrar de su país, y luego, una vez en la Argentina, se resiste a formalizar su matrimonio, hay materia suficiente para una deliciosa tragicomedia de costumbres, o bien una novela amarga, en relámpagos de humor negro. Pero Syria Poletti no nos concede más que atisbos de esto que pudo ser una buena novela; su proyecto, más ambicioso, consiste en acumular episodios, cada uno de los cuales se centra en un "problema". Al problema del desarraigo y la inadaptación del inmigrante se suma el problema familiar, el problema sentimental, el problema psicológico, el problema sexual, el problema religioso, el problema... No es la unidad de experiencia, en el personaje central, de todos estos problemas, la que puede otorgar suficiente cohesión a un repertorio de este tipo.

Se piensa en la imaginación genial de Balzac, que pudo apresar un territorio tan vasto porque su objeto era una intuición central de la vida de su época, percibida como una constelación total, como una imagen única de abigarrada riqueza. El signo infalible de que nos hallamos ante esa intuición irrepetible que funda el conocimiento auténtico, en un artista, es su lenguaje. Ahora bien, cuando leemos frases de este calibre, en boca de la protagonista: "Me parece que este país necesita de una fermentación orgánica... para engendrar rebeldías positivas" comprobamos que la novela deja de ser revelación, pregunta, solicitado misterio, para pasar a ser ensayo, ideario, sociología, buena voluntad: en síntesis, ausencia de literatura. Se trata de una aventura destinada a expresar el mundo, o mejor dicho un mundo, con la eminente dignidad, el precario patetismo de todo lo que es singular, único, irrepetible. Se trata de esa verdad que impide al escritor —como lo anotó Graham Greene * en estas mismas páginas— frases como: "Él se puso pálido de miedo." Sólo después de haber pagado tributo a esta verdad empieza la segunda misión del escritor. Difícilmente pueda encontrarse una causa más digna que la de la desgracia física sobrellevada con valentía por aquellos seres

* Ver SUR, Nº 280.

que aun rechazados por la sociedad, negados al amor, luchan sin fatiga por sus semejantes. Pero la piedad, la justicia a que son acreedores estos seres nada tiene que ver, específicamente, con la literatura. Nada tienen que hacer con la literatura frases como éstas: "Valentina lucía un vaporoso vestido de tul celeste, quizá demasiado ceñido.

"Su larga cabellera fluctuaba sobre los hombros desnudos, oscura y viva, casi mítica."

Si es necesario señalar tan vivamente estos errores, es porque pensamos que se explota con excesiva complacencia el malentendido que confunde literatura con quehaceres culturales honestos, interesantes y encomiables pero definidamente aliterarios. No se trata de narrar aventuras prodigiosas: la mayor parte de las grandes novelas contemporáneas narran hechos que entran perfectamente en nuestra posibilidad de experiencia. No es lo cotidiano, lo genérico de su materia lo que condena a este libro: es su falta de "visión", lo abigarrado de su composición que pretende equilibrar en volumen lo que falta en hondura.

Después del gran fresco inicial sobreviene el descarrilamiento por la pendiente fácil donde no falta ninguno de los ingredientes incorruptibles del clásico melodrama argentino: el mal paso, las señoritas distinguidas que desprecian a las modestas trabajadoras, la inocencia engañada por la astucia calculadora, el arrivista y la cansada —aunque siempre legítima— definición del argentino por el "no te metás". Y si el crítico se siente abrumado ante esta acumulación es porque aquí y allá ciertas chispas de humor, ciertas observaciones psicológicas, cierto ajuste de ritmo y de tensión revelan la posibilidad de una escritora mucho más fina, la escritora que podría ser sin duda Syria Poletti si la asistiera una mayor lucidez acerca de sus propios talentos.

Gente conmigo manifiesta una vez más la inmadurez que malogra a tanto escritor en nuestro país. Inmadurez fomentada por la ausencia de autocrítica, por la complacencia de las editoriales (la solapa del libro, al que se ha acordado premio en un Concurso Internacional, habla, desde ya, de "valores universales"), por la carencia de la crítica.

Es probable que *Gente conmigo* sea un éxito de librería. La simpatía que despierta su tema, la variedad de sus "problemas" atraerán al gran público. Una vez más, sin embargo, la novela argentina habrá perdido su chance; una vez más las palabras de la tribu habrán sido defraudadas, en la espera de quien las purifique.

IVONNE A. BORDELOIS

MARTA LYNCH: *La alfombra roja.*
(Fabril, Buenos Aires, 1962.)

Esta dura novela de nuestra realidad contemporánea es un libro difícil de juzgar desde un punto de vista literario, porque contiene demasiados elementos ajenos a la literatura o por lo menos secundarios a ella, y esos elementos distraen la atención para llevarla continuamente a otros planos. Sobre la identidad del personaje central no puede caber la menor duda para quien haya vivido en la

Argentina en los últimos años: hasta el nombre que se le ha elegido es uno de los seudónimos con que solía escribir el político que inspiró el relato. No corresponde llamarlo sátira, porque el odio con que está escrito no puede permitirse bromas; el humorismo del escritor satírico necesita, para ser eficaz, cierto desapego, cierta distancia intelectual entre el narrador y los sucesos narrados que, en este caso, no se advierten en ningún momento. Es, simplemente, el retrato de un hombre público, sin duda bastante parecido al original en sus grandes rasgos, pero en cuya pintura el pincel fue manejado de una manera que me recuerda la de Miguel Ángel, cuando se solazaba colocando en el infierno —seguramente merecido— los rostros de sus enemigos.

Aníbal Rey es un hombre inteligente, instruido, hábil, inescrupuloso, frío; una especie de asceta puesto al servicio de su propia ambición, a la que no sólo se sacrifica a sí mismo sino que está dispuesto a sacrificar al amigo de la infancia, a los compañeros de lucha, a la mujer relativamente amada. Se ha propuesto llegar al poder y lo consigue sin reparar en los medios, intrigando, jugando con la destreza y la falsedad recomendadas por Maquiavelo hasta apartar de su camino cuanto pudiese estorbarle. El plan que se ha trazado en su adolescencia, en la pobreza del pueblo natal, se va cumpliendo inexorablemente hasta que consigue el más alto de los cargos públicos.

Esta eficacia, sin embargo, no corre peligro de incitar al lector al pecado de envidia. El medio en que debe moverse el protagonista para lograr sus fines es nauseabundo en tal grado, tiene una sordidez tan indescriptible, que bien podría recomendarse como lectura para los jóvenes sospechosos de albergar ambiciones políticas. Acaso en este libro, además de un retrato malévolo, haya una moraleja oculta y se proponga demostrar que, en los países poco evolucionados, la democracia es un mito y el sufragio universal conduce infaliblemente al gobierno de los peores. Porque si la escuela moral de nuestros gobernantes es el comité, tal como se lo describe en la novela, es difícil imaginar cómo podría llegar alguna vez al poder un hombre que no estuviese al borde de la delincuencia. Si esta fuera, pues, la tesis de *La alfombra roja,* la encuentro irrefutable.

En cuanto al aspecto literario propiamente dicho, el libro está escrito con una técnica un poco peligrosa: cada capítulo corresponde al monólogo de uno de los siete personajes, y todos ellos escriben de una manera excesivamente parecida. Lo hacen, eso sí, muy bien, con un vocabulario rico y menos errores gramaticales de lo que se acostumbra en el país, pero el procedimiento se vuelve algo tedioso después de los promisores primeros capítulos. Sin embargo, las páginas finales recuperan el vigor inicial y dejan al lector la impresión última de una novela hábil, que retrata con inteligencia y fidelidad un ambiente muy desagradable pero, mal que nos pese, característico de nuestra América.

ALICIA JURADO

LUIS PICO ESTRADA: *Unos cuantos días.*
(Losada, Buenos Aires, 1962.)

Es ésta la primera novela de Luis Pico Estrada. Poemas y cuentos señalaron su iniciación entre los jóvenes escritores que publicaron en los diarios y revistas de difusión general después de los años de estancamiento que significó para las letras el régimen peronista. A esa producción lírica (por así decirlo) y narrativa se sumó bien pronto un brillante, rápido y ágil quehacer periodístico. Todos esos medios hicieron que su nombre (entre tantos otros) no pasara inadvertido, y hoy pueda hablarse de un *periodista* Pico Estrada, y de un novelista.

Unos cuantos días, que trae la limpidez que anticipaban los versos y la prosa mencionados (hay quien cree que un buen prosista viene de un buen poeta), es apenas una muestra del género, una novela que desde el punto de vista de la novela no es una *novela,* pero una obra, al fin, cuyos valores narrativos obligan a inscribirla en esa producción, a falta de una definición más precisa. Sé que lo afirmado se prestará a la discusión, o al menos a la disensión. Preferiré decir lo que la novela no es (llamémosla así provisoriamente), para que quede lo que es. *Unos cuantos días* no es una crónica, y menos una *crónica apresurada,* de esas a que nos tienen acostumbrados los novelistas que especialmente se han dedicado a reflejar la realidad social. Hay mucho trabajo de lima, y sutiles ensamblamientos, para creer que responde —o pretende— ser un *testimonio,* una *reivindicación* o un *alegato*. Su autor ha elaborado el material que tuvo entre manos, y que eligió seguramente por predilección, y esto sin duda, por amor. Y cuando la intención artística se ha filtrado, cuando ha llegado al novelista y se hace conciencia, entonces es difícil que se le impongan las obligaciones de la crónica. Lo que no quiere decir que le salga una novela... Tampoco es la imitación de uno o más autores admirados, es decir, por ejemplo, la novela colombiana que habla de las reivindicaciones sociales, necesarias a juicio del autor y de todo el mundo, con la técnica del más "imperialista" William Faulkner. En este sentido ni siquiera se parece a la literatura impura que propone el cine, como lo quiere la solapa, asimilándola a los films de Antonioni. Ni es la novela, la primera novela, que inevitablemente *debe* ser mimética. Para decirlo de una vez: estos *cuantos días,* que no son crónica, que no son *imitación,* que no son *mímesis,* no son una novela porque la fuerza de las verdaderas novelas, el nervio que les dan los protagonistas o la acción están ausentes, quieren obrar por ausencia, y diluyen o hacen desaparecer el argumento —el *interés*—, sin soluciones narrativas ni *tensión* de novela.

Un ejemplo, para ilustrar: cuando Joaquín, el adolescente protagonista, y su amigo Roberto, van a la casa de Teresa, la novia del primero, y cometen uno de los actos *sin sentido* en que parece afirmarse la filosofía de la obra, el lector queda sin saber si hubo crueldad, refinamiento o simplemente mala educación. Se entiende que, tratándose de un ser *mental* como el protagonista —aunque sería mejor llamarlo temperamental: está dentro de sus años y de cierta *nerviosidad* que demuestra—, sus acciones tienen una explicación posterior, o a veces no la tienen. Este aspecto un tanto satánico de Joaquín es tal vez desmedido como reacción y de todas maneras sin resultados. El lector se ha formado ya una idea del muchacho, y convertirlo en un ser contradictorio y gratuito, es enriquecerlo con una dimensión que no le corresponde, sobre todo si se tiene en cuenta que después, esa

riqueza, no hará nada. La maraña de sutilezas no lleva a ninguna parte, a no ser al desperdicio del personaje.

Hay en Pico Estrada cualidades de narrador. Que ellas se entrevean más que aparezcan en *Unos cuantos días* es más un defecto de esta nota que una falta de verdad. Adelanté que he preferido decir lo que no es, y seguramente al decir lo que es no logre el efecto, y eso es todo. Una de las seguridades es la prosa sin rebuscamientos y de movimiento limpio y natural. Constantemente aparece ajustada a la idea, traza el justo pliegue del matiz que quiere dar o de las presencias que quiere callar. Esta contención es más que saludable. Ayuda a la lectura y es como la armazón, el sostén, aunque exterior, de la novela. Claro que no sólo se trata de prosa: si no hubiera las observaciones que hay —las verdades psicológicas, el apunte de una realidad presentada por primera vez desde adentro—, no valdría la pena. Tal vez el trabajo de pulido, de corrección que hace suponer esa perfección, lleve a pensar que la virtud sea un defecto, porque aislando y purificando se mata la vida. Inevitablemente se lamenta que la esterilización, como en el caso de la asepsia, no sirva para la novela, que suele arrastrar impurezas (en el más impecable estilo), para mantenerse viva. Y Pico Estrada —todavía—, no ha tomado en *Unos cuantos días* la distancia y la necesidad de humanidad que ha hecho verdaderos a nuestros narradores.

O. H. V.

RELATOS

ADOLFO BIOY CASARES: *El lado de la sombra.*
(Emecé, Buenos Aires, 1962.)

Creo que este libro de cuentos puede calificarse de singular en el sentido más estrictamente etimológico de la palabra, porque no se parece a ningún otro. El estilo de su autor es, de una manera muy sutil, único, tal vez porque combina ingredientes tan dispares como una vasta cultura europea —de aquellas que sólo se adquieren leyendo las literaturas y mirando las obras de arte en sus versiones originales— con un profundo conocimiento de los mecanismos mentales y del lenguaje propios de ciertos tipos argentinos. El fino manejo del humorismo podría recordarnos los escritores ingleses, pero a veces encontramos un tono zumbón típicamente criollo; los diálogos de porteños o bonaerenses son inconfundiblemente nuestros, pero no lo es la manera indiferente de presentar sucesos terribles o maravillosos. El narrador es siempre un espectador de las situaciones que relata y no participa de su emoción: es el espectador de una farsa y no de un drama, para quien los hechos más atroces se vuelven objetivos y a menudo cómicos.

Con este estilo tan suyo, levemente satírico en el que la naturalidad no quita la corrección y los elementos locales no interfieren con el buen gusto, Bioy Casares escribe diez cuentos excelentes, algunos fantásticos como *El calamar opta por su tinta* o *Los afanes,* otros truculentos como *Cavar un foso,* otros que

muestran una psicología como la de la solterona de *El paradigma* o el borracho de *El lado de la sombra.* En ellos el argumento predomina sobre las descripciones, y el retrato de un tipo, más o menos genérico, sobre las complejidades de la emoción. Sin embargo, no echamos a esta última de menos, porque está demasiado claro que nunca fue intención del autor meterse en aguas profundas. Cada cuento es un juego y es una broma, nada se toma en serio, y el propósito de entretener sin conmover se cumple con la habilidad y la elegancia del escritor experto. Una prosa fácil, sencilla, sin el menor rebuscamiento y al mismo tiempo capaz de matices muy precisos (esa prosa clara, correcta y eficaz que está a punto de extinguirse en la literatura argentina, sofocada por los neologismos con que nos abruman los advenedizos de la cultura) es otro de los atractivos de este libro.

La extensión de una nota no permite la polémica pero, como hace poco leí que un crítico anónimo acusaba a Bioy Casares de acercarse peligrosamente al snobismo, quisiera aventurar mi opinión sobre ese tema. Mas antes será preciso convenir en el significado de la palabra, tan variable según nuestros puntos de vista. Ofrezco algunos:

"Admiración tonta por todo lo que está de moda." (*Pequeño Larrouse Ilustrado.*)

"Uso de epígrafes de John Dryden." (*Personas que ignoran la existencia de John Dryden.*)

"Escasez de indios y de mestizos, de preferencia explotados, en el texto." (*Comunistas, castristas y afines.*)

La lista podría ser larga, pero el espacio apremia. Diré que, de acuerdo con la definición del diccionario, no puede calificarse a Bioy Casares de escritor snob, pero si nos atenemos a las dos que le siguen deberíamos admitir que lo fuese. Y, en lo que a mí respecta, ojalá lo siga siendo.

A. J.

GERMÁN N. ROZENMACHER: *Cabecita negra.*
(Editorial Anuario, Buenos Aires, 1962.)

El título es polémico; el cuento a que corresponde, también; sin embargo, el libro no lo es. A veces un escritor se fija cierto propósito que su obra traiciona y supera, y *Cabecita negra* podría ser un caso de éstos en la medida en que sus relatos aspiraran a reflejar de distintos modos la intención del título, pero no la reflejan. ¿Cómo sintetizar esa intención? Acudamos al texto que cubre ambas solapas del volumen. Además de presentar al autor, ese texto —firmado por Eduardo Masullo— dice entre otros conceptos similares: "Hernán N. Rozenmacher intenta un consecuente realismo crítico, enriquecido por las influencias del surrealismo, de la novelística norteamericana, sobre todo de Faulkner, y del realismo italiano de posguerra, vinculándose fundamentalmente con una tradición de la narrativa argentina que trata de re-crear la compleja realidad nacional a partir de sus datos inmediatos, rechazando las evasiones, las concepciones sustancialistas o fácilmente metafísicas propuestas por los escritores de la derecha. Contribuye así a la labor de recuperación de nuestra realidad, deformada por una

cultura oficial". Y bien: algunas críticas oscurecen su objeto porque exaltan la periferia y omiten lo original. Rozenmacher se abstiene de llevar a cabo aquel masivo programa, y apenas del cuento que da título al volumen puede el lector opinar que tiene cierta vinculación con la finalidad atribuida al conjunto. *Cabecita negra* señala ese designio, por ejemplo, mediante el irónico "señor" que precede sistemáticamente, en el texto, el nombre de su protagonista, y también mediante la aversión que el desdichado o ridículo "señor Lanari" inspira al autor. Pero el caso es que Rozenmacher no impresiona como un autor apto para el mero desarrollo de aversiones (por lo menos de tipo convencional), y entonces este cuento resulta pálido en comparación con los otros. Mucho más atractivo que ensañarse con los prejuicios sociales de un ferretero encumbrado —material de un orden probablemente agotado por el realismo europeo del siglo XIX— me parece el sarcasmo de *Ataúd*: los elementos "sociales" son allí los mismos que pondría en juego un escritor "izquierdista" (como Rozenmacher); sin embargo allí todo es sorpresa, y admitamos que ningún círculo tiene la exclusividad de este factor. ¿Podría reprocharse Rozenmacher esa involuntaria complicidad con la derecha? En realidad no hay ninguna razón para que un escritor desconfíe de sí mismo hasta el punto de desperdiciar los auténticos sentimientos que el mundo en general le inspire, y menos en provecho de una política cultural; la prueba del compromiso consiste simultáneamente en la experiencia de esos sentimientos y en su proyección literaria. ¿Qué más va a esperar un escritor? ¿Las próximas décadas? El hecho es que Rozenmacher no desconfía de sí mismo. En *Raíces,* relato premiado en un concurso que auspició el CEM (iniciales consignadas en la solapa), el deprimente fluir de los pensamientos del protagonista basta como crítica de la sociedad salteña donde transcurre el episodio (o sea, como crítica de la opresión sexual, la megalomanía, las esperanzas frustradas, la malevolencia, la miseria, etc., locales). Si esto es precisamente literatura de izquierda...

Otro tanto puede opinarse de *Tristezas de la pieza de hotel,* si bien en este cuento interviene en forma especial lo judío. La circunstancia es mencionable porque aparte de los títulos mencionados y de *Los pájaros salvajes* —cuya inserción en este volumen quizá se explique más por el premio que recibió en un concurso organizado por la revista *El escarabajo de oro* que por su parentesco con los restantes relatos—, *Cabecita negra* incluye la extrañísima narración *El gato dorado,* donde también lo judío aparece como elemento intrínsecamente valorable en la sensibilidad de Rozenmacher. Allí hay muchas reminiscencias de la vida judía en Europa oriental antes de la última guerra que permiten esta opinión. Un pobre "artista" que toca el piano en un café (esta vez Rozenmacher modula con más cariño su ironía); su mujer, por quien el "maestro" siente noble conmiseración, y un sastre de covacha comparten cierta aventura con un gato de singular pelaje, protagonista sobrenatural del episodio y tan desterrado como los personajes humanos del ámbito que los rodea, ellos por un infinito sentimiento de su pasado europeo y el animal (visto con los ojos de ellos) por la mágica espontaneidad con que difunde una rara luz en un instante de sus vidas. Corresponde subrayar, sobre todo en este relato como en *Ataúd* y *Raíces,* la soltura con que Rozenmacher puede detenerse en lo concreto, lo innegable, para llevar su fantasía por los lugares que con acierto tan evidente logra explorar.

L. J.

ANTOLOGÍA - BIOGRAFÍA

ROBERT G. MEAD, JR.: *Iberoamérica.* Antología de *Hispania.*
(Ediciones de Andrea, Colección Studium, México, 1962.)

Con el título de *Iberoamérica* se ha publicado hace algunos meses una selección de estudios que tratan principalmente de literatura, y en segundo lugar, de temas concernientes a la educación y a la lexicografía. Los trabajos son de autores norteamericanos, salvo alguna excepción, y han sido extraídos de las páginas de *Hispania,* conocida revista de la Asociación de Profesores de español y portugués, dirigida por el compilador y prologuista del volumen.

Uno de los propósitos manifiestos consiste en demostrar la "comprensión de los problemas de la vida y de la cultura iberoamericana y una viva y honda simpatía por los habitantes del vasto continente al sur de nuestra frontera". Tal declaración podría figurar muy cómodamente en la oratoria diplomática como amable fórmula de cortesía internacional. Sin embargo el lector encontrará que alcanza con eficacia excepcional sus fines. Es una buena demostración de la obra que se realiza en las universidades de los Estados Unidos y del Canadá para conocer e investigar nuestros fenómenos culturales. Tal atención de los estudiosos viene de lejos y se había desarrollado con bastante anterioridad al vuelco del interés general y de los dirigentes de la política ocurrida en los años últimos, como consecuencia del impacto de la revolución castrista y de la rivalidad con la influencia ruso-comunista en el hemisferio. Nació en forma desinteresada y efectiva de la vocación espontánea de los numerosos hispanoamericanistas que optaron por tales estudios y recibe un poderoso estímulo en la exigencia misma del oficio, puesto que la carrera y el éxito depende en buena parte de la ejecución de trabajos que prueben la capacidad y dedicación del especialista.

Un hecho sorprendente ha sido el rápido aumento de la demanda de español en las escuelas secundarias y en las universidades norteamericanas. Antes de la última guerra mundial el número de inscriptos ocupaba un modesto cuarto lugar, a la zaga del francés, del alemán y del italiano. En pocos años avanzó al primer término y en la actualidad sobrepasa el millón la cantidad de estudiantes dedicados al aprendizaje del castellano, sin contar las escuelas privadas de tipo comercial que abundan en las grandes ciudades. Es interesante señalar que dicho interés surgió desde abajo, por espontáneo impulso de la gente joven, la cual, conforme al sistema optativo tradicional en la enseñanza de los Estados Unidos, elige aprender aquello que más desea.

La gran movilidad de la vida moderna y la frecuencia cada vez mayor de los viajes, puestos al alcance de grandes sectores de la población, ha lanzado hacia el mundo latinoamericano innumerables visitantes. De tal modo el afán turístico y la necesidad de hacerse entender y comprender mejor los países visitados influye de manera tan efectiva como el interés económico y el acrecentamiento del comercio.

La suma de esos y otros factores ha determinado un gran desarrollo de los departamentos universitarios donde se enseña la lengua española y su litera-

tura. Algunos de los más prestigiosos han podido contar con el concurso de muy altos valores de la filosofía y de la crítica literaria. Federico de Onís, Américo Castro, Amado Alonso, Pedro Salinas, Agapito Rey —entre los venidos de España— Raymundo y María Rosa Lida, Arturo Torres Ríoseco, Juan José Balseiro —entre los hispanoamericanos— se arraigaron al país e hicieron escuela. Estimulados con posiciones espectables pudieron realizar una obra de investigación o de creación de la más alta calidad y contribuir, con muchos otros que siguieron parecido camino, al notable desarrollo de los estudios humanísticos en el sector hispánico.

No es pues una sorpresa constatar que la sola recopilación de monografías publicadas en una de las buenas revistas especializadas ofrezca el hecho inusitado de presentar veintidós *scholars* que escriben directamente la lengua o la literatura que enseñan, exhibiendo una meritoria claridad de expresión aunque en algunos casos no alcancen la fluida naturalidad propia de quien maneja un idioma nativo.

Como era de esperar en libro colectivo, los estudios contenidos en *Iberoamérica* son de valor e importancia desigual. Pero en general todos aportan una información útil sobre los temas y autores. Algunos son realmente iluminativos, como el que dedica Seymour Merton al notable y original cuentista mexicano Juan José Arreola, quien debe colocarse a la cabeza de la prosa de ficción entre los escritores jóvenes de su patria. Lo mismo ocurre con la excelente reseña de William O. Cord sobre la vida y la obra de José Rubén Romero, cuya magnífica novela picaresca *La vida inútil de Pito Pérez* merecería mayor popularidad en la Argentina, como obra maestra del género en Hispanoamérica.

De Merle E. Simmons, autor de un libro exhaustivo sobre el corrido mexicano, de importancia excepcional para el estudio de la poesía popular de América Latina, se incorpora un capítulo bastante curioso sobre la opinión nada amable de los corridistas anónimos sobre los yanquis, denunciados reiteradamente como "invasores y ambiciosos patones" y "gringos cobardes". El profesor Simmons los analiza con paciente objetividad, continuando su minuciosa labor de investigación y al final encuentra entre las voces más nuevas un conmovido lamento por la muerte de Franklin Roosevelt. Una nota que revela ya bastante comprensión de la política del *good neighbour* y de cómo un poeta folklórico traduce muy bien los cambios del sentimiento popular.

Un artículo de James C. McKegney demuestra una vez más la predilección de los críticos anglosajones por Borges y su obra. El comentarista se ha dejado seducir por el encanto extraño de su etapa juvenil y ultraísta, cuando inventaba una Buenos Aires irreal de almacenes rosados, de recovas con parrilladas y espesos lupanares, espejos curvos desaparecidos para siempre, "casas polvorientas de tedio", una pampa cercana que se metía en los patios y que "con los años se alejó quietamente". El persistente temario de *Fervor de Buenos Aires,* de *Luna de enfrente* y de *Cuaderno San Martín,* poemas que el propio autor desea echar al olvido "como ejercicios de excesivo y apócrifo color local que andan por las antologías" de los otros, pero están ausentes de la suya [1]. Pero la fama puede tener cara de hereje y oponerse a nuestros premonitorios juicios finales. El Bor-

[1] J. L Borges, prólogo a su *Antología personal.* Ed. Sur, Buenos Aires, 1961.

ges supuestamente apócrifo que se divertía en las revistas martinfierristas lanzando sus flechas insolentes al Parnaso oficial, vuelve a las manos del escritor de fama y le firma de nuevo sus antiguos versos. Si el extranjero es la antelación de la posteridad, el testimonio de McKegney podría crearle al autor la necesidad de revisar su última autopsia antológica y de ser menos severo con su pasado.

No cabe referirnos aquí a cada uno de los veintidós trabajos contenidos en el volumen. Baste señalar que la mayor parte están realizados con la conciencia y la información rigurosa habitual en el buen investigador norteamericano, siempre fiel en las citas y en la exhibición de sus fuentes, las cuales a veces cubren con sus frondosos ramajes la sustancia del texto, sustituyendo con el aparato erudito el pensamiento y el análisis original. No puede reprocharse esta desviación a los autores elegidos, quienes logran casi siempre unir la cuidadosa documentación del investigador con la discreción de los juicios. Por otra parte el compilador ha tenido el acierto de ofrecernos un ejemplo original con la penetrante crítica impresionista sobre César Vallejo de Phyllis White de Rodríguez Peralta. Hay en ella una honda y fresca captación sensible del sentido trágico y humano de la poesía del genial cholo peruano, vivida y re-creada con agudeza ejemplar. Los versos que cita y comenta, la ubicación del escritor y la breve semblanza biográfica son un modelo de comprensión que revelan un conocimiento muy completo del autor, pese a la economía de las notas, limitadas a las referencias contenidas en el prólogo de la edición argentina de las Poesías completas de Vallejo. El hecho no deja de ser una proeza en los hábitos profesionales de este país.

ROBERTO GARCÍA PINTO

CONSUELO BERGES: *Stendhal. Su vida. Su mundo. Su obra.*
(Aguilar, Madrid, 1962.)

La aparición de esta nueva obra sobre Henri Beyle —tal era el verdadero nombre de Stendhal— confirma, una vez más, la profética afirmación de Paul Valéry: *On n'en finirait plus avec Stendhal.* Sin embargo, contradiciendo tal profecía, parecería dable suponer hoy que la información y la crítica sobre este autor se hallan completamente agotadas, después de las múltiples y valiosas aportaciones que se han ido sucediendo desde aquel primer estudio elogioso que Balzac le dedicó en la *Revue Parisienne* el 25 de septiembre de 1840, es decir, a un año y medio de la aparición de *La cartuja de Parma.* Recordamos, como uno de los datos más significativos, que ya a finales de siglo el profesor Casimiro Stryenski inició en Grenoble —ciudad natal de Henri Beyle— la publicación de inéditos sensacionales, aunque inexplicablemente mutilados, y fundó allí, junto con Pope y Arbelet, el *Stendhal Club,* en el cual, desde entonces, se suceden las investigaciones stendhalianas y se rinde un culto permanente al beylismo, si bien —como lo afirma René Jasinski (*Histoire de la Littérature Française*)— es de lamentar

que este culto no esté completamente libre de un cierto *snobismo*. Pero este detalle negativo en nada afecta la admiración sincera de tantos y tantos estudiosos por el autor de *Recuerdos de egotismo*.

Ahora bien: a pesar de tan voluminosa bibliografía existente sobre Stendhal, el estudio biográfico y crítico de Consuelo Berges es, sin embargo, el primero que, con extensión de libro, publica en España un autor nacional. Admirable traductora de las obras completas de Henri Beyle (Ed. M. Aguilar, México, 1955), nadie como Consuelo Berges, por el prolongado e íntimo contacto con el mundo stendhaliano a que la obligaron su inobjetable traducción y sus serios estudios realizados a través de largos años, y, por ende, con más adecuada preparación dentro del ámbito español, para lanzarse a la casi imposible empresa de enriquecer —en sentido auténtico— la bibliografía de Stendhal con una obra de positivo valor. Ya entre los años 1953 y 1955 había publicado, en la revista *Insula* de Madrid unos ensayos que revelan —según José Luis Cano— "un conocimiento tan profundo de la obra de Stendhal, de su arte y su psicología literaria, como no suele encontrarse en la crítica stendhaliana, tan importante en calidad y cantidad".

Consuelo Berges demuestra, por lo tanto, en este libro, que su empeño no ha sido ni demasiado temerario ni demasiado humilde. Pues si el campo estaba ya explorado en todas las direcciones y aparentemente nada nuevo podía aportarse, ella no se limita a trascribir datos conocidos, sino que cada uno de ellos le suscita fundada discusión antes de ser aceptado o rechazado. Si lo acepta, no es, por cierto, para dejarlo desligado; antes al contrario, inmediatamente lo engarza en un todo orgánico y coherente, donde toda contradicción ha sido anulada por una lógica sistemática.

Dividido su libro desigualmente en dos partes, Consuelo Berges sitúa, en la primera y más extensa, cada una de las obras de Stendhal en su momento exclusivo y en su correspondiente circunstancia, mientras narra paso a paso las distintas peripecias biográficas de este hombre demasiado complejo e hipersensible, continuamente asendereado por sus pasiones. En la segunda, libre ya de estas preocupaciones, se dedica casi exclusivamente al análisis literario y a la discusión de ideas nacidas en torno a la creación beyliana. Es aquí donde logra —a mi juicio— las páginas más valiosas y personales.

De esta segunda parte y en la imposibilidad de detenerme en todos los temas abordados agudamente por Consuelo Berges, destacaré sólo algunos. Por ejemplo, el ponderado y certero capítulo "Stendhal y el romanticismo". El mismo Henri Beyle había definido esta tendencia literaria en su *Racine y Shakespeare*, en donde expresa un pensamiento que tendrá luego mucha fortuna y será repetido continuamente: "El romanticismo es el arte de ofrecer a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus costumbres y de sus creencias, son capaces de darles el mayor goce posible. El clasicismo, por el contrario, les presenta la literatura que ofrecía el mayor goce posibe a sus tatarabuelos".

Si nos atenemos sólo a esta definición, ¿podemos sin violencia considerar a Stendhal como auténtico romántico? Si bien es cierto que él no escribió obras que hubieran podido ofrecer "el mayor goce posible a sus tatarabuelos", tampoco fueron éstas gozadas plenamente por sus contemporáneos. En verdad, se adelantó

en muchas décadas a su propia época, más aún de lo que él mismo había supuesto, al augurar que no sería leído —es decir, gustado— hasta 1880.

En las páginas dedicadas a "Stendhal y la novela", Consuelo Berges afirma que el autor de *Vida de Enrique Brulard* —que no publicó ninguna obra de imaginación hasta los cuarenta y tres años de edad— fue "el primero en situar la novela donde definitivamente quedará [abstracción hecha, claro está, de la reciente novelística objetiva]: a mitad del camino entre la vida y la filosofía". Y en el capítulo en que se estudian los héroes novelescos stendhalianos —quizá el más polémico de todos— refuta con indudable certeza juicios de Pierre Martino con respecto a las semejanzas entre Stendhal y sus personajes Fabricio del Dongo y Julián Sorel, rebatiendo también la afirmación de Paul Bourget, según la cual el punto más íntimo de *Rojo y negro,* su significado radical y típico consiste en que Julián Sorel es un plebeyo *en transfert de classe.* Para Consuelo Berges lo esencial de esta obra es "el entrecruzamiento y el conflicto entre la lucha individuo-sociedad y la más compleja y menos visible que, a cada momento, libra Julián Sorel consigo mismo".

A través de cada una de las opiniones de Consuelo Berges es, pues, fácil intuir una larga meditación y una aguda sensibilidad, factores que valorizan entrañablemente su *Stendhal* y lo colocan en un lugar de privilegio dentro de la copiosísima bibliografía sobre este escritor.

MARÍA SCUDERI

REVISTAS

Anuario de la Crítica de Arte 1961.
(Publicación de la Asociación Argentina de Crítica de Arte.)

Los trabajos reunidos en el primer número de este *Anuario* responden a dos líneas: los breves ensayos que parten de un resorte estético y las crónicas, en las cuales los autores se han propuesto un fin meramente informativo. Se podría objetar que si acaso era saludable en beneficio de la diversidad incluir ambos aportes, también lo hubiese sido delimitarlos más orgánicamente.

Abre el volumen el excelente artículo "La aceleración del tiempo artístico", de Guillermo de Torre. Nos encontramos otra vez con este penetrante incitador de hechos y problemas estéticos, que en la limitación de siete páginas encuentra lugar para diversos motivos de meditación y discusión acerca de alternativas y efectos artísticos, que él a su vez relaciona tanto con las evoluciones del espíritu como con el espectáculo de la realidad. Expone lo que considera causas evidentes de la *aceleración* de tiempo histórico en las artes, señala la reacción del público, ahora tan dócil a los ismos iracundos, llama la atención al crítico y al intérprete, y concluye que, si el artista puede escoger al fin ser alegremente irresponsable, al crítico no le es lícito evadirse de su misión esclarecedora.

El sumario de esta publicación incluye veinticinco trabajos breves de otros tantos autores. Además del ya mencionado y dentro de la primera línea señalada, se encuentran las notas de Romualdo Brughetti, Rafael Squirru, Julio Llinás, Sigwart Blum, Lorenzo Varela. Otros rastrean orígenes y fundamentos respecto de artistas y obras analizados —Vicente P. Caride, Bernardo Graiver— y hay quienes, como Manuel Mujica Láinez, prefieren retomar de nuevo el diálogo acerca de la legitimidad artística a la luz de conceptos en vigencia.

Otros autores vierten sus impresiones sobre certámenes y galerías, sobre patrocinios oficiales y privados, sobre pericias y bibliografías: son ellos Jorge Romero Brest, Córdova Iturburu, Rubén Vela, Hugo Parpagnoli, Ernesto B. Rodríguez, Eduardo Baliari, Osvaldo Svanascini, Enrique Azcoaga, Ernesto Ramallo, Alfredo Roland, Elena F. Poggi, Juan Corradini, J. A. García Martínez, Joan Merli, Elda Degrossi.

Es estimulante que —en medio de la verdadera selva de mistificación que prolifera en los salones, y que ha enredado lamentablemente y con frecuencia a algunos de quienes, precisamente, deben abrir el camino hacia la verdad creadora— se promuevan nuevos análisis que arrojen luz sobre las calidades intrínsecas, despejando el panorama eminentemente confuso del arte de los últimos años. Esta iniciativa acertada de la Asociación Argentina de Críticos de Arte de editar en tan cuidado volumen una reseña conceptual de la actividad pictórica o escultórica de un año —1961— y que anuncia la correspondiente al año 1962, merecería ser emulada por otras instituciones como por ejemplo la Sociedad Argentina de Escritores, porque sería interesante documentar en un libro un balance de la labor artística de nuestro medio, y en un momento clave en que las manifestaciones argentinas están despertando inusitadamente el interés internacional.

ADELA TARRAF

Cuadernos Americanos.
México. Año XXII, enero-febrero de 1963.

La revista *Cuadernos Americanos,* editada en la ciudad de México y dirigida por el escritor o "investigador social" —como se autodenomina— Jesús Silva Herzog, ha iniciado su vigésimo segundo año de vida. Con ese motivo y porque como señala Herzog en la Introducción "puede decirse que la invención de *Cuadernos Americanos* fue obra de un grupo de personas de España y de México, movidas por el deseo de contribuir al acercamiento cultural de todos los pueblos de nuestro linaje y a recoger lo mejor del pensamiento de nuestra América y de España en la hora dramática que vivía el mundo en 1942", en su aniversario rinde homenaje a esa España "inmortal", la España "eterna" que menciona Silva Herzog, y a la que *Cuadernos Americanos* se siente ligada desde su origen.

Encontramos así a lo largo y a lo ancho de la revista el paisaje español, el hombre español, el problema de España como otra meseta castellana, sufrida, árida, evadida de su espacio, integrando otros. Es el español de dos guerras y el joven, que se explica o trata de explicar o que no explica nada. Su tema preferido es local, es España, y de ella, de ellos, habla. Hay allí colaboraciones de todo tipo, que abarcan desde lo económico, lo político o social, hasta la filosofía, la historia o el teatro, la literatura y poesía. Hasta un interesante ensayo sobre el *Opus Dei.*

En la Sección "Nuestro tiempo" se ubica el tema "España como problema". Luego, su otro "problema", un panorama económico bastante ajustado de la realidad del país, con cifras estadísticas alarmantes.

Manuel Ortuño firma el mencionado ensayo sobre el *Opus Dei,* Instituto Secular de singulares ramificaciones, que constituye el grupo de presión más importante de España, y otro interrogante. Siguen dos noticias sobre la política carcelera de Franco y la instalación de bases norteamericanas en la península, noticias que (a pesar de verdaderas) el tiempo y la repetición (las cárceles aún funcionan) han convertido en crónicas, en la acepción histórica del término. Cierra la sección el título "España en el exilio".

En la segunda parte, "Aventura del pensamiento", se dedican tres ensayos a Costa, a la filosofía española y a Emilio Prados. En "Presencia del pasado" se reseñan la España de Carlos III y la República española del 31.

"Dimensión Imaginaria" tiene como introducción un *Llanto con Emilio Prados,* de Giner de los Ríos y dos selecciones de poetas, una a modo "de corona de españoles muertos en el destierro" con nombres como los de Antonio Machado, Pedro Salinas, Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, Prados y otros. La segunda selección —"Antología de los más nuevos poetas españoles"— hecha por Max Aub, es de las últimas generaciones de poetas, con un poema de Blas de Otero como homenaje y presentación. Se encuentran poemas de Eugenio de Nora, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, J. M. Caballero Bonald, Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Ángel González.

Termina esta sección "Dimensión Imaginaria" con los datos sobre el teatro en los últimos veinticinco años y la síntesis de veinte años de novela española (1942-1962) hecha por José María Castellet.

Este número homenaje-aniversario, bastante completo como se puede apreciar, se cierra con la acostumbrada sección de libros, destinada esta vez, a libros sobre España.

RAÚL VERA OCAMPO

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

Nacido en España en 1899 pero radicado en la Argentina desde la infancia —aquí estudió y se doctoró en Derecho y Ciencias Sociales—, SEBASTIÁN SOLER, además de uno de nuestros juristas más eminentes, es un intelectual enterado de los más variados aspectos de la cultura contemporánea. Es autor de numerosas obras jurídicas —entre las que se encuentra *Derecho Penal Argentino,* que consta de siete volúmenes—, de artículos diversos y traducciones. En 1959 el gobierno argentino le encargó la redacción de un proyecto de Código Penal y el de Guatemala, la preparación de la reforma de la legislación penal y procesal penal. Es miembro de la Comisión Internacional de Juristas y del Comité de Redacción de la revista de esa institución; MICHEL BUTOR es bien conocido como uno de los creadores de la llamada "nueva novela francesa" —denominación que tanto él como sus compañeros de generación prefieren a la de "novela objetivista" más difundida entre nosotros y que ellos consideran inexacta. Nació en 1926 en el norte de Francia pero residió en París desde los trece años. Estudió Filosofía en la Sorbona. Fue profesor en Francia, Inglaterra, Egipto, Grecia, Suiza y Estados Unidos. Visitó Buenos Aires el año pasado, invitado por el PEN Club para el "Coloquio de escritores" que tuvo lugar en octubre. A partir de su primera novela, *Pasaje Milán* (1954), ha publicado nueve volúmenes entre novelas y ensayos. Tiene en preparación un texto para una "fantasía variable estilo ópera", en colaboración con Henri Pousseur, que será estrenada en Venecia en abril del año próximo. En el curso de este año aparecerá un estudio sobre San Marcos de Venecia y en 1964, un segundo tomo de *Repertoire* (ensayos); GUILLERMO SUCRE es un poeta venezolano nacido en Tumeremo en 1933. Encarcelado y luego expulsado por la dictadura de Pérez Jiménez, vivió en Chile desde 1952 hasta 1955, en que viajó a Europa. Regresó a su país en 1956. Ha publicado un volumen de poemas: *Mientras suceden los días*; VALENTÍN FERNANDO nació en Buenos Aires en 1921. Ha publicado cuatro novelas —*El ancho camino, Cara o Seca, Desde esta carne, El límite*—, dos libros de relatos y en fecha próxima aparecerá su novela *Tiempo del miedo.*

CONCURSO SUR-CUADERNOS

1º Las revistas SUR, que se edita en Buenos Aires, y CUADERNOS, que se edita en castellano en París, comunican a los escritores argentinos que han organizado un concurso destinado a seleccionar el mejor cuento entre los que se presenten.

2º Podrán participar en el concurso todos los escritores argentinos residentes o no en el país.

3º Los cuentos deberán ser inéditos y su extensión no debe sobrepasar las 10.000 palabras.

4º El cuento elegido será premiado con 100 dólares y será publicado en la revista CUADERNOS, con circulación en todo el mundo de habla española. Posteriormente integrará el volumen en el cual se reunirán los mejores cuentos seleccionados en concursos similares a éste en los restantes países latinoamericanos.

5º El jurado estará compuesto por Fryda Schultz de Mantovani, Manuel Peyrou y Alberto Girri.

6º Los cuentos deben presentarse en tres copias a máquina, a doble espacio, en el edificio de la Editorial SUR, Independencia 802, Buenos Aires, de diez de la mañana a cinco y media de la tarde, antes del 30 de septiembre de 1963. Los cuentos se firmarán con un seudónimo: se acompañará un sobre cerrado, con el seudónimo en el exterior, y en cuyo interior se consignará el nombre real correspondiente al seudónimo.

7º El fallo del jurado será dado a conocer el 30 de noviembre de 1963. Los originales no premiados no serán devueltos.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Carman ÁBALOS: *Azogue para un espejo* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1963). Juan B. AMBROSETTI: *Viaje de un maturrango y otros relatos folklóricos.* Selección, estudio preliminar, textos introductorios, notas, bibliografía e índices por Augusto Raúl Cortazar (Centurión, Buenos Aires, 1963). Guillermo ARA: *Fray Mocho* (Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Rodolfo ARIZAGA: *Juan José Castro* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Juan-Jacobo BAJARITA: *Monteagudo* (Talía, Buenos Aires, 1963). Porfirio BARBA-JACOB: *Obras Completas* (Ediciones Académicas, Editorial Montoya, Medellín, Colombia, 1962). Mario BENEDETTI: *Ida y vuelta* (Talía, Buenos Aires, 1963). Sidward BLUM: *Faustino Brughetti* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Romualdo BRUGHETTI: *Alfredo Bigatti* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Raúl H. CASTAGNINO: *Martín Coronado* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Fermín CHAVEZ: *Poesía rioplatense en estilo gaucho* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Salomón CHICHILNISKY: *La verdad* (Goyanarte, Buenos Aires, 1963). José Luis DE IMAZ: *La clase alta de Buenos Aires* (Instituto de Sociología, Universidad de Buenos Aires, 1963). Alejandro DENIS-KRAUSE: *Laberinto* (Municipalidad de La Plata, 1962); Mario Luis DESCOTTE: *La última vuelta del trompo* (Editorial Ergon, Buenos Aires, 1963). Julia Helena DURAÑONA: *En el confín de octubre* (Huemul, Buenos Aires, 1963).

Sara GALLARDO: *Pantalones azules* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963). Mario GARCÍA ACEVEDO: *La música argentina contemporánea* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). J. A. GARCÍA MARTÍNEZ: *Battle Planas y el surrealismo* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Carlos GARCÍA PRADA: *Escala del sueño* (Ediciones Iberoamericanas, S. A., Madrid, 1962); *Teorías estéticas* (Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1962). Vicente GEIGEL POLANCO: *Los ismos en la década de los veinte* (Instituto de Literatura puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1960); *Canto del amor infinito* (San Juan de Puerto Rico, 1962). Enrique GUIER: *El general Morazán* (Librería e Imprenta Atenea, San José de Costa Rica, 1963). Alfredo de la GUARDIA: *González Pacheco* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Alain HORIC: *Blessure au flanc du ciel* (Les Éditions de l'Hexagone, Montréal, Canadá, 1962). Bernardo HORRACH: *Apuntario* (Ediciones Ser, Buenos Aires, 1963). Ricardo IRURTIA: *Juan Carlos Castagnino* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Régis JOLIVET: *Sartre* (Columba, Buenos Aires, 1963). Bruno JACOVELLA: *Juan Alfonso Carrizo* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Roberto JUARROZ: *Segunda Poesía Vertical* (Ediciones Equis, Buenos Aires, 1963). Ofelia KOVACCI: *Adolfo Bioy Casares* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Leopoldo LUGONES, hijo: *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*. Guía preliminar y notas a la reproducción facsimilar de los primeros escritos de Lugones (Centurión, Buenos Aires, 1963). Odón MIRAVALLES: *Canción maravillosa* (Bahía Blanca, 1963). Ángel Osvaldo NESSI: *El atelier Petorutti* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Pablo PALANT: *El escarabajo* (Talía, Buenos Aires, 1962). Juan Alcides PLAZA: *Cuando gobiernen las mujeres* (Iguazú, Buenos Aires, 1963). Halma Cristina PERRY: *De los hechos de la poesía* (Ediciones Magister Ludi, Buenos Aires, 1963). Edgar F. PODESTÁ y Jorge Wilfredo VIERA: *Fermín Estrella Gutiérrez* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1962). Mario Alberto PODESTÁ: *Un rostro antiguo en el arroyo Paycarabí* (Talía, Buenos Aires, 1963). Luis Alberto QUESADA: *La saca* (Periplo, Buenos Aires, 1963). Eugen RELGIS: *El triunfo del no ser* (Ediciones Humanidad, Montevideo, 1963); *Sol naciente* (Ed. Humanidad, Montevideo, 1963). Ottocar ROSARIOS: *Claridge Hotel* (Santiago Rueda, Buenos Aires, 1963). Ernesto B. RODRÍGUEZ: *José Fioravanti* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Mauricio ROSENTHAL: *Cercanos a la tierra* (Editorial Israel, Buenos Aires, 1963). Horacio Juan SAFONS: *Racconto* (Editorial Humanista de Bellas Artes, Buenos Aires, 1963). Amelia Sánchez GARRIDO: *Indagación de lo argentino, Lengua Literatura, expresión dramática* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Fryda SHULTZ de MANTOVANI: *Victoria Ocampo* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). C. P SNOW: *Las dos cultu-*

ras y la revolución científica (Sur, Buenos Aires, 1963). Luis Horacio VELÁZQUEZ: *Guillermo Enrique Hudson* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963). Hernán VERDUGO MARINKOVIC: *Actualidad de la cuestión judía* (Arancibia Hermanos, Santiago de Chile, 1962). Laura VICTORIA: *Cuando florece el llanto* (Montaner y Simón, S. A., Barcelona, 1960). J. M. WALLACE-HADRILL: *El Oeste bárbaro* (Eudeba, Buenos Aires, 1962). Frida WEBER de KURLAT: *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1963). Alejo WORONZOW WELLAMINOW: *El sexto horizonte* (Edición de los amigos del autor, Buenos Aires, 1963). Amanda Isabel YERO de TAMARGO: *Un rostro nuevo para mí* (Buenos Aires, 1962). Juan Raúl YOUNG: *Viaje a la costa* (Talía, Buenos Aires, 1963). Ruggero ZANGRANDI: *El regreso* (Emecé, Buenos Aires, 1962). Francisco M. ZERTUCHE: *Lope de Vega* (Universidad de Nuevo León, Monterrey, México, 1962). Emilia de ZULETA: *Guillermo de Torre* (Ediciones Culturales Argentinas, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963).

ÍNDICE

Pág.

Manifiesto poético, por Dylan Thomas 1
La "acción" de Hegel y el "trabajo" de Marx, por Sebastián Soler 8
De un Klee; La imagen al azar; Litterati, por Alberto Girri 18
Individuo y grupo en la novela, por Michel Butor 22
Un poeta elemental y reflexivo, por Guillermo Sucre 35
Poema de David Herbert Lawrence; Hombre de silencios; América; Albor, por Juan Liscano 36
El castillo de naipes, por Valentín Fernando 44
Sentido y vigencia del barroco español, por Guillermo de Torre 54

CRÓNICAS

El estreno de "Lawrence de Arabia", por B. H. Liddell Hart y A. W. Lawrence 64
Mito y realidad de una polémica literaria: "Boedo-Florida", por Nélida Salvador 68
Juan Pedro Ramos, por Patricio Gannon 72

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Ezequiel de Olaso: *El ser y la muerte,* de José Ferrater Mora 76
Luis Justo: *La existencia mestiza,* de Alejandro Lora Risco 80
Delfín Leocadio Garasa: *Los gigantes de la montaña,* de Luigi Pirandello 83
Eduardo González Lanuza: *Sucedió en Bosnia,* de Ivo Andric 85
Oscar Hermes Villordo: *Sudeste,* de Haroldo Conti 87
Ivonne A. Bordelois: *Gente conmigo,* de Syria Poletti 88
Alicia Jurado: *La alfombra roja,* de Marta Lynch 90
O. H. V.: *Unos cuantos días,* de Luis Pico Estrada 92
A. J.: *El lado de la sombra,* de Adolfo Bioy Casares 93
L. J.: *Cabecita negra,* de Germán N. Rozenmacher 94
Roberto García Pinto: *Iberoamérica,* Antología de Robert G. Mead, Jr. .. 96
María Scuderi: *Stendhal. Su vida. Su mundo. Su obra,* de Consuelo Berges 98
Adela Tarraf: *Anuario de la Crítica de Arte 1961* 100
Raúl Vera Ocampo: *Cuadernos Americanos,* de México 101

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 103
CONCURSO "SUR" - "CUADERNOS" 103
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 104

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

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

GALERÍA VAN RIEL

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31 - 0225

GALERÍAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

RIOBOO

GALERÍA DE ARTE

FLORIDA 948 Tel. 32 - 2544

Este número 283
de SUR terminóse
de imprimir el día
12 de julio
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

SABANAS

Grafa

La mejor cama en el arte





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 linea de producción más amplia y en constante aumento.

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



H0008081

S1CJ.15.1.2

PRECIO: $ 50.—