col 522

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

VICTORIA SACKVILLE-WEST	Toda pasión concluida.
E. M. CIORAN	Retrato del civilizado.
VICTORIA OCAMPO	El Aurens en el desierto de la pantalla.
ALBERTO GIRRI	La poesía es el tema del poema.
WALLACE STEVENS	Poemas.
JOSÉ MARÍA CASTELLET	La joven novela española.
CAMILO JOSÉ CELA	Los tontos.
ENRIQUE MOLINA	Calzado humano.
ALEJANDRA PIZARNIK	Poemas.
SYLVIA MOLLOY	Historia de una amistad.

CRÓNICAS Y NOTAS

Frida Weber de Kurlat: María Rosa Lida de Malkiel y su libro póstumo ● Enrique Pezzoni: Francisco Ayala: La novela de la responsabilidad ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS, por Ivonne A. Bordelois, Nélida Salvador, Eduardo González Lanuza, Hilda Burghi, María Scuderi, Alfredo E. Roland y J. A. García Martínez ● TEATRO, por Jorge Cruz ● NOTICIAS ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES.

284

SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1963

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

H0008082
S1CJ.15.1.2 05

Redacción
TUCUMÁN 685 - 2º piso D
T. E. 81-8220

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

Secretaría de la Dirección
MARÍA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

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.—

APARECIÓ

Lo nacional y lo universal en una síntesis inseparable.

TESTIMONIOS

SEXTA SERIE

por *Victoria Ocampo*

Ensayos sobre Borges, T. E. Lawrence, Boris Pasternak, Gabriela Mistral, Victoria Sackville-West, Rabindranath Tagore, Lanza del Vasto, John Osborne, recuerdos, despedidas, hechos que conmovieron al país y nos dieron la pauta de nuestra posibilidad de solidaridad están referidos, sopesados, juzgados si es el caso, con un estilo lleno de matices, agudo y vivaz, irónico si es necesario, siempre inteligente y nunca malintencionado, tan seguro de sí mismo que no necesita recurrir a ninguna paralizadora retórica. Esta nueva serie de TESTIMONIOS pertenece también a una obra en la que los argentinos hemos de encontrar una de nuestras más genuinas dimensiones nacionales.

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



LOSADA S. A.

VIGÉSIMO QUINTO ANIVERSARIO

NOVEDADES

ALBERTO MORAVIA: **El aburrimiento** ..... $ 230.—
Considerada por muchos la mejor novela de su autor, **El aburrimiento** es el retrato de un hombre desasido de la realidad, que no encuentra en la creación artística ni en el instinto sexual un sentido para la vida. (Novelistas de Nuestra Época).

ÍTALO CALVINO: **Memorias y vida difíciles** ..... $ 250.—
La obra de Calvino ha sido reconocida ya como una de las más sutiles e insólitas de la literatura italiana contemporánea. (Novelistas de Nuestra Época).

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: **Mulata de tal** ..... $ 280.—
Demonios paganos y demonios cristianos se enfrentan en singular combate. Una novela desbordante y feroz, como la naturaleza centroamericana. (Novelistas de Nuestra Época).

CHARLES MORRIS: **Signos, lenguaje y conducta** ..... $ 350.—
Morris expone su teoría general de los signos en una obra esencial para la evolución contemporánea de la filosofía del lenguaje. (Biblioteca Filosófica).

KANT: **El conflicto de las facultades** ..... $ 150.—
Este trabajo, repleto de profundas consideraciones sobre las relaciones de la filosofía con otras ramas del saber, completa y aclara considerables aspectos del pensamiento kantiano. (Biblioteca Filosófica).

ROMILIO RIBERO: **Libro de bodas, plantas y amuletos** .... $ 100.—
El universo mágico surge de estos poemas que concilian la belleza y el pavor, las artes ocultas y la naturaleza. (Poetas de Ayer y de Hoy).

FRANCISCA CHICA SALAS: **Fragilidad de la tierra** ..... $ 100.—
La poesía como equilibrio en la precariedad de la existencia humana, logrado con la difícil sencillez del arte verdaderamente clásico. (Poetas de Ayer y de Hoy).

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ: **Antología poética** (núm. 50) $ 90.—
En la presente **Antología**, que abarca cuatro décadas de actividad creadora, están representados los nueve libros de poesía del autor y algunos poemas inéditos.

HORACIO QUIROGA: **Anaconda** (núm. 227) ..... $ 70.—
Nuevo volumen de la edición ordenada y completa de los celebrados cuentos de Horacio Quiroga.



EDITORIAL LOSADA S. A.

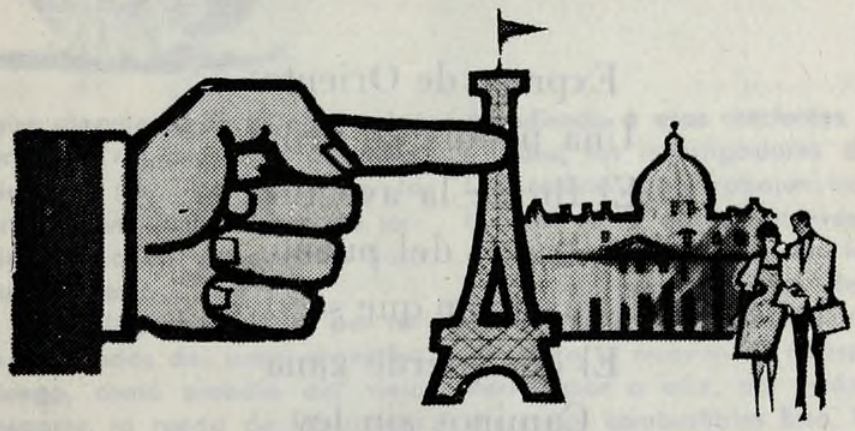
ALSINA 1131
BUENOS AIRES

URUGUAY - CHILE - PERÚ - COLOMBIA

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.

PAN AM

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

La línea aérea de mayor experiencia en el mundo.

OBRAS COMPLETAS

GRAHAM GREENE

Prólogo de EDUARDO MALLEA

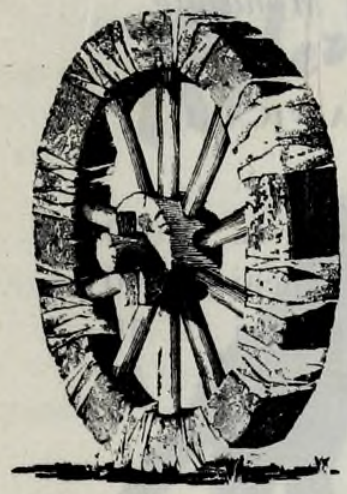
VOLUMEN II

Expreso de Oriente
Una pistola en venta
El fin de la aventura
A través del puente
El cuarto en que se vive
El que pierde gana
Caminos sin ley
Ensayos Católicos

Un volumen de 1049 páginas, en papel biblia encuadernado en cuero, con cantos dorados.

Emecé Editores S. A.

Administración y Ventas: Luzuriaga 38 - T. E. 23 - 1098
Departamento de Créditos: Luzuriaga 38 - T. E. 23 - 1090



MIL CIELOS SOBRE UNA RUEDA

El giro gigantesco de su lento rodar acercó las regiones más distantes, vadeando ríos, ganándole a la tierra la dura lucha de cada jornada, chirriando empecinada bajo el sol a plomo...

Así, agotó leguas y leguas por todas las sendas del suelo argentino y luego, como símbolo del viejo transporte, la rueda de la carreta se alejó en el tiempo.

Su ancha huella se transformó en mil rutas que ahora surcan otras ruedas, tiradas por bueyes con entrañas de metal.

Cada vez más poderosos, los motores de esos nuevos gigantes del transporte exigen permanente superación en los sistemas de mantenimiento y reclaman mejores combustibles y lubricantes.

Atendiendo a esas crecientes necesidades, los investigadores de los Laboratorios Esso trabajan incesantemente para obtener nuevos productos y mejorar aún más los ya existentes. Los resultados de este empeño están a la vista. Por dondequiera se muevan los transportes: tierra, mar o aire, allí están presentes los combustibles Esso, los lubricantes Esso, los innumerables derivados petroquímicos Esso, sirviendo y propulsando el incansable avance de los modernos vehículos del progreso.

Así, con productos de avanzada respaldados por incontestable experiencia técnico-científica, Esso S. A. Petrolera Argentina contribuye positivamente al bienestar de la comunidad.

INVESTIGANDO LAS EXIGENCIAS DEL MAÑANA, ESSO SIRVE LAS NECESIDADES DE HOY

Esso

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**

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



Fragancias fascinantes... personales... cada una con su auténtico y seductor matiz inconfundible, surgidas del genio indiscutido de la "Haute Parfumerie" de Francia.



REPRESENTANTES Y DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS DE LES PARFUMS ROBERT PIGUET, PARIS Y GARFIELD, TRATAMIENTOS CIENTIFICOS DE BELLEZA: LABORATORIOS QUIMICOS LUXOR S. R. L.

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

1962

SUSCRIPCIÓN ANUAL (6 volúmenes)

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

Precio del ejemplar del año corriente:

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

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

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



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 360.—

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13.30 a 19.30 (sábados, de 9 a 12.30)

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 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:

VICTORIA OCAMPO, por *Fryda Schultz de Mantovani*. La fundadora de la Revista "Sur" autora de numerosos libros, es estudiada a través de sus múltiples facetas intelectuales y cívicas ..... **$ 150.—**

MANUEL MUJICA LÁINEZ, por *María E. Carsuzán*. Un estudio sagaz y una amplia antología del Premio Nacional de Literatura 1963 ..... **$ 220.—**

FACUNDO, por *Domingo Faustino Sarmiento*. Reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata. Prólogo y notas del prof. Alberto Palcos. Edición que es buscada con avidez por los estudiosos del país y del continente. 478 páginas con reproducciones ..... **$ 240.—**

LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA, por *Mario García Acevedo*. Completo y ajustado estudio sobre la evolución musical habida en el país ..... **$ 150.—**

GUILLERMO DE TORRE, por *Emilia de Zuleta*. Profundo estudio sobre el fino crítico español radicado desde hace mucho tiempo en la Argentina. **$ 140.—**

GUILLERMO ENRIQUE HUDSON, por *Luis Horacio Velázquez*. Interesante biografía de quien con pluma maestra describió el campo argentino. **$ 280.—**

y cincuenta 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 solicítelos mediante cheque o giro o contrarrembolso.

Compre todo con un
"CREDITODO"
Gath & Chaves
el crédito acreditado por
500.000 clientes, en
6 ó 10 mensualidades



¡Solicítelo y
beneficiese usted también
RAPIDAMENTE!...

Gath & Chaves

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

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

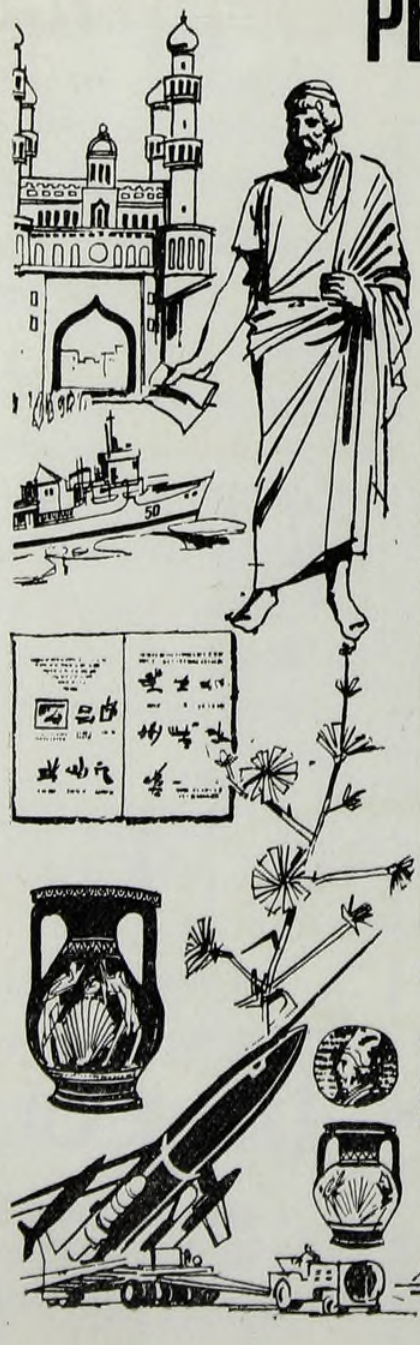
PAPELERIA - IMPRENTA





TODO LO DICHO Y HECHO
EN EL MUNDO HASTA HOY
NOVISIMO Y ORIGINAL

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO PEUSER



6 GRANDES VOLUMENES

La obra de mayor aliento en el campo de la cultura

Enriquecido por la más completa lexicografía. Cuidadosamente impreso en gran papel y lujosamente encuadernado en cuero. Enriquezca su biblioteca con esta monumental obra, también mediante los planes que le ofrece nuestro **Departamento de Crédito Editorial.**

Ediciones
Peuser
EN SUS 96 AÑOS
CONTRIBUYENDO A LA CULTURA

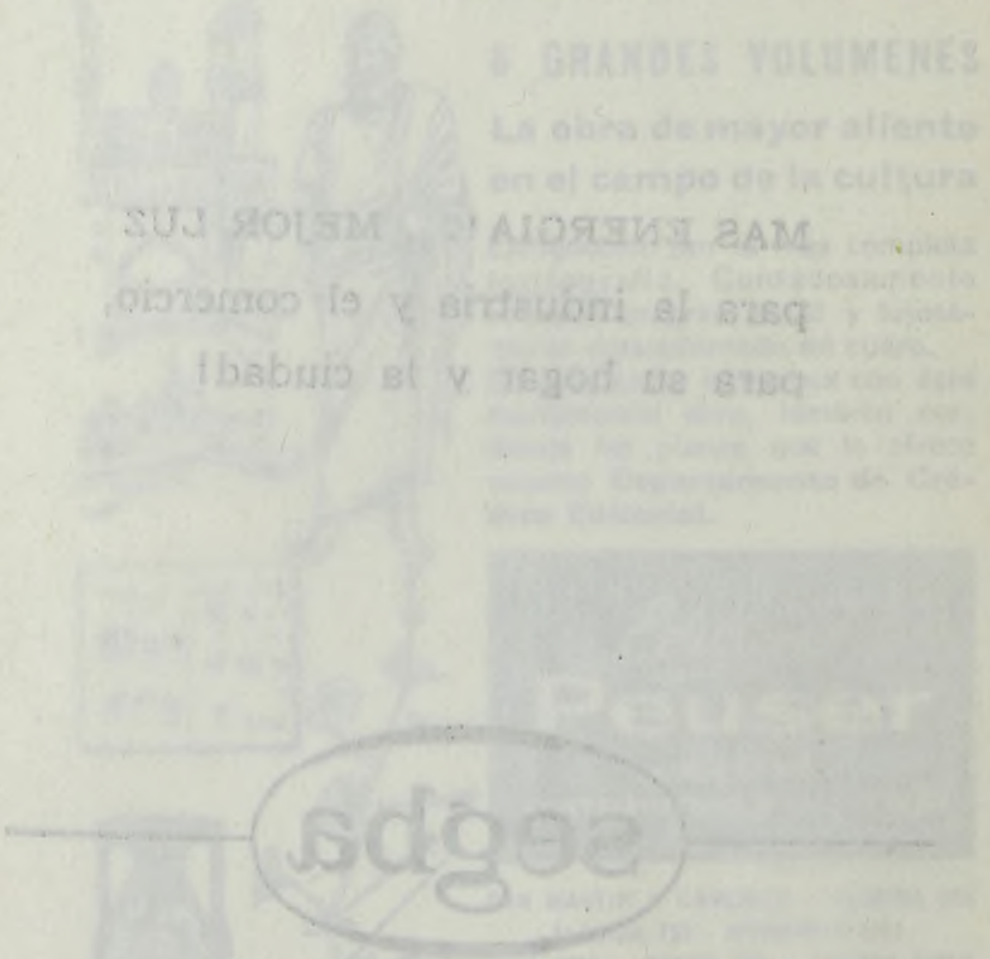
SAN MARTIN Y CANGALLO - FLORIDA 205
- FLORIDA 750 - RIVADAVIA 2718 -
LIMA 1686 - BOEDO 735 - BUENOS AIRES
LA PLATA - ROSARIO - MENDOZA -
CORDOBA - RIO CUARTO - SAN JUAN
Y LIBRERIAS DE TODO EL PAIS

Hacia el progreso...
con energía eléctrica.

MAS ENERGIA!... MEJOR LUZ
para la industria y el comercio,
para su hogar y la ciudad!

segba

SERVICIOS ELECTRICOS DEL GRAN BUENOS AIRES S.A.


TODO LO DICHO Y HECHO
EN EL MUNDO HASTA HOY
MONUMENTAL Y ORIGINAL
Hasta el progreso...
con energía eléctrica.
A GRANDES VOLUMENES
La obra de mayor aliento
en el campo de la cultura
MAS ENERGIA
para la industria y el comercio,
para su hogar y la ciudad!
Segba
SERVICIOS ELECTRICOS DEL GRAN BUENOS AIRES S.A.

PLANÈTE

LA PREMIÈRE REVUE DU MONDE INSOLITE

DIRECTEUR: LOUIS PAUWELS



UN VALIOSO INSTRUMENTO DE CULTURA AL SERVICIO DEL MAGISTERIO PUERTORRIQUEÑO

REVISTA PEDAGOGIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
PUBLICACION SEMESTRAL

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

Esta es una publicación semestral cada uno de cuyos números contiene más de 125 páginas, con abundantes colaboraciones de escritores puertorriqueños y extranjeros.

El precio de suscripción es de 1 dólar al año. Además las personas que interesen los números publicados hasta 1960, pueden obtenerlos por la módica suma de U$S 2.—.

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

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico

Incluyo U$S 1.— en pago de mi suscripción a la revista PEDAGOGÍA.
Incluyo U$S 2.— para que me envíen todos los números publicados hasta el año 1960.

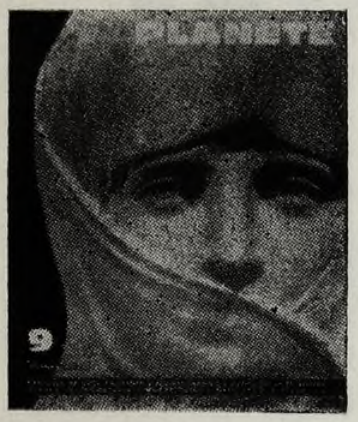
Dirección: _____

_____

PLANÈTE

LA PREMIÈRE REVUE DE BIBLIOTHÈQUE

DIRECTEUR: LOUIS PAUWELS



CHRONIQUE DE NOTRE CIVILISATION / HISTOIRE INVISIBLE / OUVERTURES DE LA SCIENCE / GRANDS CONTEMPORAINS / MONDE FUTUR/ CIVILISATIONS DISPARUES



MOUVEMENT DES CONNAISSANCES / ANALYSE DES OEUVRES REMARQUABLES / TEXTES INCONNUS / LITTÉRATURE DIFFÉRENTE / ART FANTASTIQUE DE TOUS LES TEMPS / MYSTÈRES DU MONDE ANIMAL.



PLANÈTE

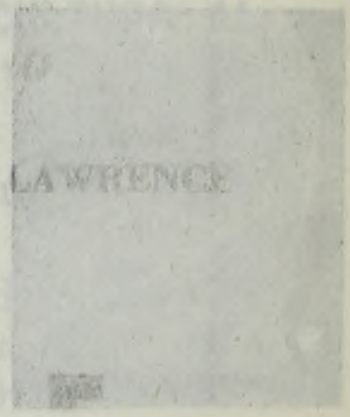
Paraît tous les deux mois / 160 pages / Illustrations en noir et en couleurs

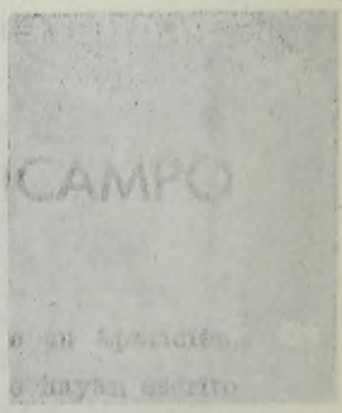
Prix: $ 240.— **Abonnement 6 numéros: $ 1.280.—**

Distribuée par

LIBRERIA HACHETTE S. A.

RIVADAVIA 739 - T. E. 34-7819 - BUENOS AIRES


LAWRENCE


CAMPO



ÚLTIMA NOVEDAD

FRANCISCO AYALA

EL AS DE BASTOS

"La obra narrativa de Francisco Ayala —dice H. A. Murena en el prólogo a este libro— es una dura empresa de desilusionada e implacable exploración de la alienación, del desnaturalizamiento a un mundo ominoso. En cada página suya aparece mostrada en su estremecedora desnudez no un mero problema político y social —lo cual tendríamos la ilusión de que remediada la injusticia, pasa- ría a ser sólo materia de novela— sino el terrible destino- común, que es el tormento de todos los hombres. En cualquier página suya aparece un lenguaje en el que cada palabra muestra y presenta lo concreto y se yergue así como un desafío contra la nada y la irrealidad con que circunstancian los poderes sociales y políticos de todo el mundo, sin distinciones, buscan degradarlos a quienes estamos bajo ellos. Se cumple así en la narrativa de Ayala un proceso dialéctico que consiste en una previa desinte- gración de las falacias morales con que se adorna la dicta- dura social y una ulterior reintegración mediante la pre- servación de lo concreto que queda a través del tormento para patentizar que es la señal de que el mundo existe y la extrapuja de otro alguno sin poderse vuelto con mucha vergüenza. Esa dialéctica es la dialéctica de toda obra de arte verdadera."

EDITORIAL SUR

INDEPENDENCIA 892 T.

BUENOS AIRES

SUR

FRANCISCO AYALA

EL AS DE BASTOS

"La obra narrativa de Francisco Ayala —dice H. A. Murena en el prólogo a este libro— es una lucha serena, desilusionada e implacable contra la ignominia de la adaptación, del acostumbramiento a un mundo inhumano. En cada página suya aparece mostrada en su estremecedora desnudez no un mero problema político y social —lo cual favorecen la ilusión de que, remediada la injusticia, pasaremos a un estado paradisíaco—, sino la terrible naturaleza humana, que es la fuente de todos los problemas. En cualquier página suya aparece un lenguaje en el que cada palabra muestra y preserva lo concreto y se yergue así como un bastión contra la mudez y la irrealidad con que crecientemente los poderes sociales y políticos de todo el mundo, sin distinciones, buscan degradarnos a quienes estamos bajo ellos. Se cumple así en la narrativa de Ayala un proceso dialético que consiste en una previa destrucción de las falacias morales con que se adorna la hipocresía general y una ulterior recreación mediante la preservación de lo concreto que queda a través del lenguaje, esa materia que es la señal de que el mundo existe, y la esperanza de que algún día podamos vivirlo con menos vergüenza. Esa dialéctica es la dialéctica de toda obra de arte verdadera."

EDITORIAL **SUR** S. A.

INDEPENDENCIA 802 T. E. 23 - 9603

BUENOS AIRES

ÚLTIMA NOVEDAD

SUR

LA ÚLTIMA OBRA DEL AUTOR DE "LOLITA"

MADEMOISELLE O

por VLADIMIR NABOKOV

La más extravagante experiencia de un fino humorismo

Nabokov, como Gogol, es uno de esos raros escritores capaces de crear y poblar un mundo de excepción y de sostener ese mundo a través de una variedad de obras. MADEMOISELLE O revela ese genio y la ilimitada imaginación y exquisito humor de su autor. "Este libro no corresponde a ninguna moda o escuela literaria: es totalmente original, conformado según el juicio de la decisiva inteligencia de su creador. Por este hecho de independencia estética, capta el más profundo grado de la verdad humana", comentó el Suplemento Literario del *New York Times* de la edición inglesa de la obra.

SUR

Independencia 802 — Buenos Aires

SUR

SUR

NÚMERO 284 SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1963

TODA PASIÓN CONCLUIDA

Her heart sat silent through the noise
And concourse of the street;
There was no hurry in her hands,
No hurry in her feet.

En medio del tumulto de la calle
Su corazón latía
En silencio. Sus manos eran lentas,
Lentos los pies movía.

CHRISTINA ROSETTI.

Sentada allí al sol, en Hampstead, en las postrimerías del verano, bajo la pared que daba al sur y los duraznos maduros, sin hacer nada con las manos, recordó el día en que se había comprometido con Henry. Tenía mucho tiempo libre ahora, día tras día, para levantar el plano de su vida como el de una zona de un país que se recorre y que, al final, se convierte en un panorama en lugar de un conjunto de campos diferentes o de años y días separados, de tal manera que formaba una unidad y ella podía ver el conjunto y hasta elegir algún sembrado en particular y vagar otra vez por él en espíritu, pero contemplándolo todo el tiempo como desde una altura, ocupando el lugar que le correspondía, su contorno exacto dibujado por el cerco y, a su lado, el sembrado contiguo al que conduciría una abertura en el vallado. De ese modo, pensó, podría por fin delimitar las etapas de su vida. Cruzó ese día lentamente, como quien cruza un campo por un sendero entre las hierbas, mientras la acedera y los ranúnculos se mecen a uno y otro lado; lo cruzó otra vez sin prisa, desde la hora del desayuno hasta

la de dormir y, a medida que las manecillas del reloj pasaban una sobre la otra, cada hora recuperaba para ella su carácter diverso: ésta es la hora, pensó, en que bajé por primera vez ese día, columpiando mi sombrero por medio de sus cintas, y ésta es la hora en que me convenció de que fuese con él al jardín y se sentó a mi lado en el banco junto al lago, y me dijo que no era verdad que un cisne pudiese quebrar la pierna de un hombre con un golpe de ala. Lo había escuchado, prestando dócilmente atención al cisne que flotó hacia ellos junto a la ribera, sumergiendo el pico y luego encorvándose para escarbar con irritación el níveo penacho de plumas de su pecho; pero ella pensaba menos en el cisne que en las jóvenes patillas que crecían sobre la mejilla de Henry, sólo que sus pensamientos se habían confundido y se preguntaba si los rizos castaños de Henry serían tan suaves como las plumas del pecho del cisne y estuvo a punto de estirar distraídamente una mano para tocarlos. Después, él abandonó el tema del cisne, como si no hubiese sido sino un recurso para cubrir su vacilación, e inmediatamente ella se dio cuenta de que le estaba hablando en serio, inclinándose y hasta jugando con un volante de su vestido como si estuviese ansioso, aunque sin percibirlo, por establecer algún contacto entre los dos pero para ella todo contacto verdadero había quedado interrumpido desde el momento en que él empezó a hablar tan en serio, y ni siquiera sintió ya el ligero impulso de adelantar las manos y tocar las ensortijadas barbas de su mejilla. Esas palabras, que él debía pronunciar tan formalmente para que el tono de la voz les impartiera todo su peso; esas palabras que parecía extraer de algún lugar serio y secreto, remontándolas desde el fondo del pozo de su personalidad; esas palabras que pertenecían a la región de las cosas graves y propias de adultos —esas palabras lo alejaron de ella con más rapidez que un águila que lo hubiese arrebatado en sus garras hacia el cielo. Se había ido. La había dejado. Aun cuando lo miraba y escuchaba concienzudamente, sabía que ya se hallaba a muchas millas de distancia. Él había pasado a la esfera en que las personas se casan, engendran y dan a luz, crían hijos, dan órdenes a los sirvientes, pagan el impuesto a los réditos, entienden de dividendos, hablan misteriosamente en presencia de los niños, toman decisiones por cuenta propia, comen lo que quieren y se van a dormir a la hora que les place. Mr. Holland le estaba pidiendo que lo acompañase a esa esfera. Le estaba pidiendo que fuese su mujer.

Para ella era, evidentemente, imposible aceptar. La idea era absurda. No le era posible seguir a Mr. Holland a aquella esfera; acaso a él menos que a cualquier otro, pues lo sabía muy brillante y señalado para el más remoto e impresionante de los misterios, una Carrera. Había oído decir a su padre que el joven Holland sería virrey de la India antes de mucho tiempo. Eso

significaba que ella debería ser virreina y, al pensarlo, se volvió hacia él con la mirada de un cervatillo asustado. Interpretando al momento esa mirada según sus deseos, Mr. Holland la tomó en sus brazos y la besó sobre los labios ardientemente, aunque sin perder el dominio de sí.

¿Qué podía hacer una pobre muchacha? Antes de darse bien cuenta de lo que sucedía, allí estaban su madre sonriendo a través de las lágrimas, su padre poniendo la mano sobre el hombro de Mr. Holland, sus hermanas preguntando si todas ellas podrían ser *bridesmaids* y el propio Mr. Holland, muy erguido, muy orgulloso, muy callado, sonriendo un poco, inclinándose y mirándola, con una expresión que aun para la inexperiencia de ella, sólo podía definir como la de un propietario. Así, en un santiamén, la persona que era se había convertido en otra completamente diferente. ¿O se equivocaba acaso? No podía advertir en sí ninguna metamorfosis, a la que correspondiera el súbito florecer de sonrisas en todas esas caras. Se sentía, por cierto, lo mismo que antes. La invadió una sensación de terror ante la novedad de que se le pidiese su opinión sobre cualquier asunto y, apresuradamente, dejó la decisión en manos de otros. Con ese método, sintió que podría demorar el momento en que debería definitiva e irrevocablemente transformarse en esa otra persona. Durante un corto tiempo, podría seguir siendo ella misma en secreto.

Y, precisamente, ¿qué había sido ella misma? se preguntó la anciana, contemplando retrospectivamente a la niña que fue. Ese dudar era la más dulce y la más melancólica de las ocupaciones; sin embargo, no era melancolía sino, más bien, el último y supremo lujo: un lujo que había esperado toda su vida. Tenía el tiempo justo, durante esa suspensión de la sentencia antes de morir, para entregarse a él plenamente. Al fin y al cabo, no tenía otra cosa que hacer. Por primera vez en su vida —no, por primera vez desde su matrimonio— no tenía ninguna otra cosa que hacer. Podía recostarse en la muerte y examinar la vida. Mientras tanto, el aire estaba lleno del murmullo de las abejas.

Se vio a sí misma como una muchacha joven, caminando junto al lago. Iba despacio, balanceando su sombrero; iba meditando, los ojos bajos, y al marchar hundía la punta de su sombrilla en la tierra esponjosa. Vestía las muselinas fruncidas y femeninas de 1860. Sus cabellos estaban peinados con rulos, y un bucle escapaba y caía suavemente sobre su cuello. La acompañaba un ensortijado perro de aguas que olfateaba los arbustos. Tenían todo el aspecto de una joven con un perro sacados de algún grabado sentimental. Sí, ésa era ella, Deborah Lee, no Deborah Holland, no Deborah Slane; la anciana cerró los ojos para retener mejor la visión. La muchacha que caminaba junto al lago lo ignoraba todo, pero la anciana contempló la adoles-

cencia entera como quien sorprende un pétalo de rosa en el acto de entreabrirse: tembloroso, cubierto de rocío, virginal, ávido, movido por impulsos generosos aunque tímidos; la vio arisca como un lebrato o un vencejo, confiada como una cierva que se asomase entre los troncos, ligera como una bailarina que espera entre bastidores, suave y perfumada como una rosa roja, risueña como una fuente —sí, ésa era la juventud, vacilante como quien se encuentra sobre un umbral desconocido, pero pronta para ensartarse el pecho contra una lanza. La anciana miró más de cerca: vio la carne tierna, las frágiles curvas, los ojos profundos y brillantes, la boca inexperta, las manos sin anillos; y, amando a la muchacha que fue, trató de percibir algún tono de su voz, pero ella permaneció callada, como si caminara detrás de una pared de cristal. Estaba sola. Esa pensativa soledad parecía parte de su propia esencia. Cualesquiera fueran las cosas que tuviese en la cabeza, no eran por cierto ni el amor ni el romance ni ninguna de las emociones que habitualmente se atribuyen a la juventud. Si soñaba, no era con ningún joven Adán. Y he aquí, pensó lady Slane, que una no debería ser injusta con los jóvenes circunscribiéndolos a una sola clase de pensamientos, porque la juventud es más rica de lo que eso supone; está llena de esperanzas tendidas, querrá incendiar el río y hacer tañer a un tiempo todas las campanas del mundo; no es el amor lo único que ha de considerar; también hay cosas, tales como la fama, el éxito y el genio, que podrían estar en el corazón golpeando contra las costillas — ¿quién lo sabe? Retirémonos pronto a una torre, a ver si se nos declara el genio que llevamos dentro. Pero, ¡Dios mío!, pensó Lady Slane, en mil ochocientos sesenta era un mal porvenir, para una muchacha, pensar en la fama.

Porque Lady Slane tenía la ventaja de poder ver el corazón de aquella niña que fue ella misma. Podía observar no sólo el paso lento, la pausa, el ceño fruncido, el pinchazo de la sombrilla en la tierra, el reflejo quebrado que desaparecía temblando en las aguas del lago; podía también leer los pensamientos que acompañaban ese paseo solitario. Podía participar de su secreto y de su extravagancia. Porque los pensamientos que se desenvolvían detrás de ese exterior delicado y virginal eran de una extravagancia excesiva aún para un mozo insensato. Se referían nada menos que a la fuga y al disfraz: un nombre supuesto, un sexo asumido y la libertad en alguna ciudad extranjera; proyectos como los de un muchacho a punto de escaparse a correr mares. Esos bucles caerían bajo las tijeras —y en ese punto alzó una mano, como para acariciar proféticamente una cabeza rapada y lisa—; ese *fichu* sería reemplazado por una camisa —y los dedos tantearon el nudo de una corbata—; esas faldas serían arrojadas de un puntapié para siempre, y, esta vez muy tímida, la mano se deslizó hacia la abertura del bolsillo de

un pantalón. La imagen de la joven se esfumó y en su lugar quedó un esbelto muchacho. Era un varón, pero en esencia era una criatura asexuada, mero símbolo y emanación de la juventud, que había renunciado para siempre a los placeres y los derechos del sexo para servir a lo que su alborotada imaginación consideraba un fin más noble. Deborah, en síntesis, a los diecisiete años, había resuelto ser pintora.

El sol, que había calentado sus viejos huesos y los duraznos de la pared, se deslizó hacia el poniente detrás de una casa, por lo que ella se estremeció ligeramente y, alzándose, adelantó su silla hacia el césped asoleado aún. Seguiría esa ambición de antaño desde su dudoso nacimiento, a través de los meses en que se afirmó y aumentó y la recorrió por dentro como la sangre, hasta los días en que languideció y se descorazonó, pese a todos sus esfuerzos para mantenerla viva. La veía tal como era: la única cosa valiosa que había entrado a su vida. Realidad había tenido de sobra, o lo que pasaba por realidad entre otras mujeres; pero no podía ocuparse ahora de tales realidades, debía aferrarse cuanto pudiese a aquella realidad trascendente. Era tan firme, la hacía tan feliz sólo recordar cómo la había sostenido otrora, pues ya no se la estaba meramente relatando a sí misma, sino que la sentía de nuevo, en lo hondo del mismo profundo lugar; tenía la naturaleza invasora del amor cuando está en su apogeo, no la del frío relato del amor en la reminiscencia. Ardió otra vez con el mismo éxtasis, la misma exaltación. ¡Qué hermoso fue vivir en ese estado de arrobamiento! ¡Qué hermoso, qué difícil, y hasta que punto valía la pena! Una monja durante su noviciado no era más vigilante que ella. Tensa como un firme alambre, temblaba ante el menor contacto; tenía la postura de un joven dios en la integridad de la creación. Las imágenes se agolparon en su mente, pero cada una de ellas debía ser de una naturaleza extravagantemente lírica. Ninguna otra cosa cuadraría. Una capa roja, una espada de plata, no eran lo bastante suntuosas ni lo bastante puras para expresar los ardores de ese estado de ánimo. ¡Por Dios, exclamó, al correr la sangre joven otra vez generosamente por ella, ésa es la vida que merece ser vivida! La vida del artista, del creador; observador minucioso de amplia sensibilidad, que incluye el detalle y el horizonte en el mismo movimiento de la mirada. Y recordó cómo la sombra sobre la pared le proporcionaba más placer que el objeto mismo, y cómo había mirado un cielo tormentoso o un tulipán al sol y, entrecerrando los ojos, había obligado a estas cosas a relacionarse con todos sus esquemas mentales.

Así vivió durante meses, intensamente, en secreto, preparándose, aunque nunca aproximara un pincel a una tela y no hiciera sino soñarse en el lejano futuro. Podía estimar la inutilidad de la vida corriente, por la forma en que

decaía su ánimo cada vez que por un momento disminuía la llama. Asomarse así a la futileza le producía una alarma desatinada. La llama se apagó, pensaba con terror cada vez que mermaba; nunca reviviría; la dejaría helada y sin luz. Jamás consiguió aprender que retornaría, cuando la gran guirnalda rítmica ascendiera de nuevo y la luz se derramase sobre ella, tibia como el sol que regresa, incandescente como una estrella, y ella remontara vuelo otra vez restableciendo su equilibrio a golpes de alas. Era, pues, una vida de extremos la que vivía, ya en éxtasis, ya sumergida en el desaliento. Pero de todo esto, ni una chispa subía a la superficie.

Sin duda algún instinto le prevenía que no comunicase a nadie su inconveniente secreto, sabiendo muy bien que sus padres, cariñosos por cierto pero limitados, como era natural, recibirían su declaración con una sonrisa, palmeándole la cabeza y cambiando una mirada que diría del modo más explícito: "¡Pero miren a nuestro tesoro! ¡El primer buen mozo que se acerque hará que desaparezcan muy pronto esas ocurrencias!" O, tal vez, lo que le hacía guardar silencio fuese el deseo de reserva tan caro al artista. Ella era todo lo dócil que podía ser. Desempeñaba tareas domésticas para ayudar a su madre, arrancaba las flores de la alhucema arrojándolas dentro de un paño grande, hacía bolsitas para colocarlas entre las sábanas, escribía etiquetas para los tarros de dulce, cepillaba el dogo y, después de comer, iba a buscar su bordado en punto cruz sin que nadie se lo pidiese. Los conocidos envidiaban a sus padres su hija mayor. Muchas le habían echado ya el ojo para esposa de sus hijos. Pero decíase que corría por ese hogar modesto y ordenado un hilo de ambición, una brizna apenas, pues los padres de Deborah, llegados a la madurez con su montón de hijos, preferían su sencilla domesticidad rural a cualquier ventaja mundana; pero para Deborah abrigaban otros propósitos: Deborah debería casarse con un hombre bueno, sin duda, pero si también lo hiciese con un hombre para cuya carrera pudiese ser un auxilio y un adorno —pues, entonces, tanto mejor. Naturalmente, nada de esto le decían a Deborah. No hubiera sido bueno envanecer a la criatura.

Lady Slane se volvió a levantar y llevó su silla un poco más adelante, a donde había sol, pues la sombra empezaba a acercarse y a darle frío.

Recordó que su hermano mayor estaba ausente, entonces. Tenía veintidós años; había dejado la casa, como suelen hacer los muchachos, y salido al mundo. Ella se preguntaba, a veces, qué hacían los muchachos en ese mundo; los imaginaba riendo y provocando desórdenes; yendo libremente de aquí para allá; marchando a casa al alba por las calles vacías o llamando un coche para viajar a Richmond. Hablaban con desconocidos, entraban en las tiendas, frecuentaban los teatros. Tenían un club, varios clubes. Los abor-

daban en la sombra mujeres importunas, y podían abrazar sus cuerpos por una noche sin pensar en ello. Cualquier cosa que hiciesen, la hacían con una hermosa despreocupación, una espléndida libertad, y cuando regresaban no debían rendir cuenta de sus actos; además, existía una atmósfera de masonería entre los hombres, basada sobre su libertad común, muy diferente de la masonería entre mujeres, que era siempre entrometida y personal y, de alguna manera, un poco obscena. Pero, si a Deborah se le ocurrió pensar en la diferencia entre su destino y el de su hermano, nada dijo de ello. Ante la amplitud de las oportunidades y de la experiencia que él tenía, hubiera sido justificable que se sintiese un poco oprimida. Si a él, cuando eligió la carrera de abogado, se le elogiaba y aplaudía por su elección, ¿por qué ella, al escoger la de pintora, temía anunciar su decisión a tal punto que se veía obligada a hacer planes secretos y desesperados para disfrazarse y huir? Sin duda había una discrepancia de alguna clase. Pero todos parecían estar de acuerdo —tan de acuerdo, que el asunto ni siquiera se discutía: había una sola ocupación accesible a las mujeres.

La firmeza de este acuerdo se le hizo patente a Deborah desde el momento en que Mr. Holland la condujo desde el lago hasta su madre. Siempre fue una hija predilecta, pero nunca cayeron tan cálidamente sobre ella los rayos de la aprobación. Le hacía pensar en uno de esos cuadros italianos que muestran el cielo abierto y el Padre Eterno sonriendo entre rayos dorados como las varillas de un abanico, que hacen estirar los dedos para calentarlos a la lumbre de su benevolencia como ante las rejas de una estufa. Así sucedía con Deborah y sus padres, amén del resto de las gentes, que le hacían sentir que al comprometerse con Mr. Holland realizaba un acto de extrema aunque regocijante virtud, hacía en realidad aquello que siempre se esperó de ella: había cumplido su destino, además de dar enorme satisfacción a otros. De pronto, se vio rodeada por una multitud de presunciones. Se presumía que temblaba de dicha en presencia de él, languidecía en su ausencia, existía sólo (aunque humildemente) para apoyar sus ambiciones y lo creía el hombre más notable del mundo, suponiéndose la más afortunada de las mujeres, creencias que todos se aprestaban cariñosamente a fomentarle. La unanimidad de esas presunciones era tal, que casi la convencieron de que las considerase verdaderas.

Eso estaba muy bien y, por unos días, se permitió fingir un poco, jugando, imaginando que podría liberarse sin mayor dificultad, pues sólo tenía dieciocho años y es agradable ser elogiada, sobre todo por aquellos que despiertan una afectuosa reverencia; pero luego advirtió que innumerables hebras, como los hilos de una telaraña, se le estaban atando a las muñecas y a los tobillos, y que cada una de ellas tenía el otro extremo en algún corazón.

Eran el corazón de su padre y el de Mr. Holland —a quien había aprendido a llamar, no sin dificultad, Henry— y, en cuanto al corazón de su madre, bien podría haber sido una estación terminal de ferrocarriles, tantas hebras brillantes corrían hacia él y desaparecían allí: hebras de orgullo y amor y alivio y agitación maternal y femenina alegría ante la alharaca. Allí estaba Deborah, atada y perpleja, preguntándose qué haría ahora. Mientras tanto, sintiéndose tan tonta en ese trance como una Reina de Mayo envuelta en cintas, observó en el horizonte que llegaban personas con regalos, todos convergiendo sobre ella como vasallos que aportasen su tributo: Henry con un anillo —colocarlo en su dedo constituyó una verdadera ceremonia—; sus hermanas con un *nécessaire* comprado entre todas; y luego su madre, con ropa blanca suficiente para un velero: manteles, servilletas, toallas (de baño y de mano), mantelitos de té, trapos de cocina, repasadores y, por supuesto, sábanas, que desplegadas resultaron ser dobles, todas bordadas con un monograma no descifrable a primera vista pero que, al inspeccionarlo más atentamente, Deborah interpretó como las letras D. H. Después de eso, estuvo perdida. Perdida entre la espuma y el oleaje de sedas, satenes, poplines y alpacas, mientras a su alrededor se arrastraban mujeres arrodilladas con la boca llena de alfileres y se la obligaba a ponerse de pie y volverse y doblar el antebrazo y enderezarlo otra vez; se le decía que caminara con cuidado mientras su falda formaba un círculo sobre el piso y que debía soportar que se le ajustara un poco más el corsé, porque el forro había sido cortado un poquito chico. Le parecía, entonces, que siempre estaba cansada y que los otros le demostraban su cariño cansándola aún más, amontonándole obligaciones y bailándole en torno hasta que no sabía si estaba quieta o si giraba como un trompo; y también el tiempo parecía haber entrado en la conspiración, acortando maliciosamente los días, que la obligaban a darse prisa y no eran sino una tormenta de nieve hecha de cartas y de papel de seda y de las rosas blancas que llegaban diariamente del florista por orden de Henry. Pero al mismo tiempo, sin embargo, como una oculta corriente, las mujeres mayores parecían guardar entre ellas una suerte de secreto, que daba lugar a sonrisas y miradas sabias; un secreto merced al cual era preciso salvar de ese dulce tumulto parte de las fuerzas de Deborah y reservarlas para algún esfuerzo mayor que le sería exigido.

En verdad, esas semanas antes de la boda se dedicaron por completo a los ritos de un misterioso feminismo. Deborah pensó que nunca se había visto rodeada de tantas mujeres. Imperaba el matriarcado. Los hombres bien podrían haberse esfumado del planeta. Ni el mismo Henry contaba para mucho. (Sin embargo estaba allí, terriblemente allí, en el fondo; y ella pensó que una madre tebana podría haber fatigado así a su hija antes de mandársela

al Minotauro). Aparecían mujeres de todas partes: tías, primas, amigas, costureras, corseteras, sombrereras y hasta una joven criada francesa que Deborah tendría para ella sola, y que miraba a su nueva ama con ojos asombrados, como a alguien que ha recibido el sello de los dioses. En estos ritos se esperaba —otra presunción— que Deborah representase un papel de lo más complicado. Se esperaba de ella que supiese de qué se trataba y, sin embargo, el corazón del misterio debía permanecerle oculto. Recibía sonrientes felicitaciones, pero también se dirigían a ella diciendo "Mi pequeña Deborah", exclamación que le hacía sospechar que el adjetivo "pobre" faltaba por mera casualidad, y la estrechaban en largos abrazos, cuya efusividad parecía la de una despedida. ¡Oh, qué alboroto hacen las mujeres a propósito del casamiento!, pensó. ¡Pero quién podría culparlas, agregó, si se recuerda que el casamiento —y sus consecuencias— es lo único que tienen las mujeres para alborotarse en toda su vida! Aunque la agitación fuese vicaria, les servía lo mismo. ¿Acaso no es para cumplir esa función que han sido formadas, vestidas, acicaladas, educadas —si un asunto tan unilateral puede llamarse educación— protegidas, mantenidas en la ignorancia y recibiendo alusiones, segregadas, reprimidas, todo esto para que en un momento dado se las pudiese entregar, o ellas pudiesen entregar a sus hijas, con el fin de Atender a un Hombre?

Pero Deborah no sabía cómo diablos iba a atenderlo. Sólo sabía que permanecía por completo ajena a todo ese alboroto acerca de la maravillosa oportunidad que se le presentaba. Suponía que no estaba enamorada de Henry pero, aunque lo hubiese estado, no veía en ello una razón para renunciar a toda su existencia independiente. Henry estaba enamorado de ella, pero nadie le proponía que renunciara a la suya. Al contrario, parecía que al adquirirla a ella no hacía sino añadirle algo extra. Continuaría almorzando con sus amigos, viajando a su distrito electoral y pasando las tardes en la Cámara de los Comunes; seguiría gozando de su libre y variada vida masculina, sin que ningún anillo al dedo ni diferencia en el nombre indicasen su cambio de estado; pero cada vez que quisiese volver a casa ella debería estar allí, dispuesta a dejar su libro, su periódico o sus cartas; debería estar preparada para escuchar cualquier cosa que él tuviese que decir; debería recibir a sus relaciones políticas y, si la llamaba para cruzar el mundo, debería seguirlo. Bueno, pensó, eso recordaba a Ruth y Booz y era muy agradable para Henry. Sin duda él cumpliría sus obligaciones para con ella, según las entendía. Sentado a su lado, mientras la aguja de ella entraba y salía del bordado con un ruidito seco, miraría con ternura su cabeza inclinada, diciendo que tenía mucha suerte al poder encontrar a su regreso una mujercita tan linda. Pese a toda su importancia como ministro, lo diría como cualquier marido

de la clase media u obrera. Y ella debería alzar los ojos, sintiéndose premiada. A pesar de ser importante y codiciado como gobernador o virrey, no haría caso, más allá de las galanterías de la vida social, de las coqueterías de mujeres ambiciosas en nombre de sus maridos y le sería fiel, para que la víbora verde de los celos nunca se deslizara en su camino. Progresaría en la adquisición de honores, y con genuino orgullo vería aparecer una corona nobiliaria sobre la cabeza de la pequeña sombra oscura que lo había reflejado durante tantos años. Pero en un programa semejante, ¿dónde había cabida para un estudio?

No estaría bien que Henry volviese una noche y se encontrase con una puerta cerrada con llave. No estaría bien que Henry, al acabársele la tinta o el papel secante, saliera irritado para que le dijesen que Mrs. Holland estaba ocupada con una modelo. No estaría bien, si a Henry lo nombrasen gobernador en alguna colonia distante, decirle que el profesor de dibujo vivía, desgraciadamente, en Londres. No estaría bien, si Henry quisiera otro hijo, decirle que ella acababa de iniciar un curso especial de estudios. No estaría bien, en ese mundo de presunciones, presumir que ella tenía los mismos derechos que Henry. El matrimonio no había sido instituido para esos privilegios.

Pero el matrimonio había sido instituido para ciertos privilegios y, yendo a su dormitorio, Deborah tomó su libro de oraciones y lo abrió en la ceremonia del casamiento. Había sido instituido para la procreación de hijos — bueno, eso ya lo sabía; una de sus amigas se lo había contado antes de que tuviese tiempo para taparse los oídos. Había sido instituido para que las mujeres fuesen cariñosas y amables, fieles y obedientes con sus maridos, santas y piadosas matronas que viviesen en medio de la mayor quietud, sobriedad y paz. Todo esto, sin duda, era hasta cierto punto lenguaje parlamentario. Sin embargo, tenía alguna relación con los hechos reales. Y ella preguntaba aún: ¿Dónde, en este sistema, tendría cabida un estudio?

Henry, siempre encantador y cortés y ahora muy enamorado, sonrió con la mayor indulgencia cuando ella se decidió por fin a preguntarle si se opondría a que pintase después de casada. ¡Oponerse! Por supuesto que no se opondría. Le parecía que sentaba muy bien a una mujer tener algún conocimiento elegante. Confieso que de todos los adornos femeninos el piano es mi preferido —dijo— pero ya que su talento se dirige a otra cosa, mi querida, lo aprovecharemos lo mejor posible. Y prosiguió diciéndole lo agradable que sería para los dos si ella tomara apuntes de sus viajes, y habló de manchas de acuarela en un álbum, que después podrían mostrar en casa a sus amigos. Pero cuando Deborah dijo que eso no era precisamente lo que había pensado —había pensado en algo más serio, dijo, aunque al decirlo

tenía el corazón en la boca— él sonrió de nuevo, más cariñoso e indulgente que nunca, y contestó que habría mucho tiempo para resolver eso pero que, por su parte, suponía que después de casarse encontraría muchísimas otras ocupaciones para ayudarla a pasar el rato.

Entonces sí, fue cuando se sintió entrampada y enloquecida. Sabía muy bien lo que él quería decir. Lo odió por tomar el aire de superioridad e indiferencia de un jove, por sus suposiciones tiernas pero presuntuosas, por su fácil bondad y, más que nada, porque era imposible echarle las culpas. Él no era culpable. Solamente había dado por sentadas las cosas que tenía derecho a dar por sentadas, colocándose así en el bando de aquellas mujeres y tomando parte en la conspiración general que debía defraudarla de la vida que había elegido para sí.

Ella era muy pueril, muy vacilante, muy insegura, muy inexperta. Pero por lo menos reconoció que la conversación había sido trascendental. Había obtenido su respuesta. Jamás volvió a referirse a ella.

Sin embargo, no era una feminista. Era mujer demasiado sabia para entregarse al lujo de un martirio imaginario. La división entre ella y la vida no era la que puede existir entre el hombre y la mujer, sino la que separa al trabajador del soñador. Que ella fuese mujer y Henry hombre era, en realidad, una cuestión de azar. No iba más allá del reconocimiento de que el hecho de ser mujer hacía que la situación fuese difícil en mayor grado.

Lady Slane arrastró su silla, esta vez, hasta la mitad del jardincito. Genoux la vio desde la ventana y salió con una manta, "pour m'assurer que miladi ne prendra pas froid. Que dirait ce pauvre milord, s'il pensait que miladi prenait froid? Lui, qui toujours avait tant de soin de miladi?" *

Sí, se había casado con Henry, y Henry siempre tuvo una solicitud extrema de que no tomara frío. La cuidó cuanto pudo; podría afirmar verazmente que siempre había llevado una vida protegida. (¿Pero era eso, acaso, lo que había deseado?) Tanto en Inglaterra como en África, Australia o la India, Henry se ocupó siempre de que ella tuviese el menor número posible de dificultades. Quizá fuese aquel su modo de compensarla por la independencia que había abandonado por él. Quizá Henry —¡qué extraño pensamiento!— se había dado cuenta de más cosas de las que su conveniencia le permitió admitir jamás. Quizá, consciente o inconscientemente, él había tratado de ahogar sus añoranzas bajo un montón de mantas y de almohadas, como quien acuesta a dormir un corazón destrozado sobre un colchón de plumas. Siempre estuvo rodeada de sirvientes, secretarios y edecanes, que

* "Para asegurarme de que la señora no tomará frío. ¿Qué diría el pobre milord, si pensara que la señora toma frío? ¿Él, que simpre cuidaba tanto a la señora." (En francés en el original.)

cumplían la función de esas pequeñas defensas que impiden a un barco chocar con demasiada rudeza contra el muelle. Es verdad que, en general, se habían excedido en sus obligaciones, por mera devoción hacia Lady Slane, por el solo deseo de protegerla y ahorrarle dificultades, ya que ella era tan dulce, tan valerosa, tan poco egoísta, tan femenina. Su debilidad despertaba la caballerosidad de los hombres, su modestia excluía el antagonismo de las mujeres, su espíritu provocaba el respeto de ambos. Y, en cuanto al propio Henry, aunque le gustase entretenerse con mujeres hermosas y lisonjeras, inclinándose sobre ellas de una manera que a menudo angustiaba a Lady Slane, nunca había considerado que hubiese otra en el mundo digna de compararse con ella.

Arropada en la manta con que, en cierto modo, Henry le había envuelto las rodillas, se preguntó entonces hasta qué punto había sido estrecha la comunión entre ambos. La asustaba un poco la frialdad con que era capaz ahora de estimar sus relaciones, pero la retrotrajo de alguna extraña manera a los días en que había tramado evadirse de sus padres y consagrarse a una existencia que, aunque reprensible desde el punto de vista convencional, hubiera dedicado a la más severa y difícil de las integridades. *Entonces*, estuvo cara a cara con la vida y ésa le pareció una razón para pensar con la mayor claridad; *ahora*, estaba cara a cara con la muerte, y esa también parecía una razón para estimar los valores de la manera más sincera posible, sin evasiones. Sólo el período intermedio había sido confuso.

Confuso. Los demás no lo considerarían confuso. Señalarían el suyo como un matrimonio perfecto y a ella y a Henry, respectivamente, como la perfecta esposa y el perfecto marido. Dirían que ninguno de los dos se había fijado jamás en otra persona. Los envidiarían, como socios en una carrera honorable y fundadores de una dinastía satisfactoria y promisoria. La compadecerían ahora por quedarse sola; pero reflexionarían que, al fin y al cabo, una anciana de ochenta y ocho años que hubiese vivido la vida de ella no era tan digna de lástima, y que podría pasar los años que le quedaban esperando el día en que su marido —joven otra vez, coronado de flores y vestido con algún tipo de camisón— estuviese aguardando para darle la bienvenida en el Otro Lado. Dirían que había sido feliz.

VICTORIA SACKVILLE-WEST

(*Traducido por Alicia Jurado.*)

RETRATO DEL CIVILIZADO

El empecinamiento por desterrar del paisaje humano lo irregular, lo imprevisto y lo deforme llega a límites indecorosos. Podemos sin duda deplorar que en ciertas tribus todavía se acostumbre devorar a los ancianos demasiado molestos; pero jamás consentiremos en perseguir a tan pintorescos sibaritas, sin contar que el canibalismo representa un modelo de economía cerrada, al mismo tiempo que una costumbre que puede seducir algún día a un planeta repleto. No obstante, mi propósito no es compadecerme de la suerte de los antropófagos, aunque se los persiga sin piedad, aunque vivan en el terror y sean hoy en día los grandes perdedores. Reconozcámoslo: su caso no es precisamente excelente. Por otra parte, cada día se tornan más escasos: una minoría acosada, desprovista de confianza en sí misma, incapaz de defender su causa. Muy diferente es la situación de los analfabetos, masa considerable, ligada a sus tradiciones y a sus privilegios, perseguida con una virulencia que nada justifica. ¿Acaso es un mal no saber leer ni escribir? Francamente, no me parece. Voy todavía más lejos: sostengo que cuando el último iletrado haya desaparecido, podremos ponernos luto por el hombre.

El interés que el civilizado acuerda a los pueblos llamados atrasados es sumamente sospechoso. Incapaz de continuar soportándose a sí mismo, se dedica a descargar sobre ellos el exceso de males que lo agobian, los invita a probar sus miserias, los insta a desafiar un destino que él ya no puede afrontar solo. A fuerza de considerar la suerte que tienen de no haber "evolucionado", experimenta hacia ellos el resentimiento de un temerario, decepcionado y desquiciado. ¿Con qué derecho permanecen a un lado fuera del proceso de degradación que él soporta desde hace tanto tiempo, y al que no consigue sustraerse? La civilización, su obra, su locura, se le representa como un castigo que se le ha infligido y que a su vez quisiera hacer soportar a aquellos que hasta ahora han escapado de él. "Venid a participar de las calamidades, de mi infierno, sed solidarios", ése es el sentido de su solicitud para con ellos, ése es el fondo de su indiscreción y de su celo. Superado por sus tareas y, más aún, por sus "luces", no descansa hasta no imponerlas a aquellos que felizmente están exentos de ellas. Ya procedía así aun en una época en que, sin poseer esas "luces" ni estar cansado de sí mismo, se entregaba a su codicia, a su sed de aventuras y de infamias. Los españoles, en el pináculo de su carrera, sin duda debieron sentirse oprimidos tanto por las exigencias de su fe como por los rigores de la Iglesia. Se vengaron de ella con la Conquista.

Si se trabaja para la conservación de otro, nunca será para salvarlo, sino para obligarlo a sufrir *como uno*, para que se someta a las mismas pruebas y las atraviese con la misma impaciencia. Si se vela, se ora, se padecen mortificaciones, que también el otro haga lo mismo: que suspire, que clame, que se debata en medio

de las mismas torturas. La intolerancia es el patrimonio de espíritus estragados cuya fe se reduce a un suplicio más o menos deliberado que quisieran ver generalizado, instituido. Como la felicidad de los demás no ha sido nunca un móvil ni un principio de acción, sólo se la invoca para tranquilizar la conciencia o escudarse en nobles pretextos: cualquiera sea el acto al que uno se determina, el impulso que lo provoca y que precipita su ejecución es casi siempre inconfesable. Nadie salva a nadie; sólo nos salvamos a nosotros mismos, y ello, en la medida en que se disfrace de convicciones el mal que queremos distribuir y prodigar. Por prestigiosas que sean las apariencias, el proselitismo no deja de derivar de una generosidad dudosa, de peores efectos que una agresividad patente. Nadie está dispuesto a soportar solo la disciplina que sin embargo ha asumido ni el yugo al cual se ha sometido. La revancha se abre paso a través de la alegría del misionero y del apóstol. Nadie se dedica a convertir para liberar, sino para encadenar.

En cuanto alguien se deja ganar por una certidumbre, envidia nuestras opiniones flotantes, nuestra resistencia a los dogmas o a los slogans, nuestra feliz incapacidad para someternos a ellos. Secretamente avergonzado de pertenecer a una secta o a un partido, de poseer una verdad y de haberse sometido a ella, no guardará rencor a sus enemigos declarados, a los que poseen otra verdad, sino al culpable de no buscar ninguna, al Indiferente. Si, para huir de la esclavitud en la que aquél ha caído, buscamos refugio en el capricho o en la aproximación, hará lo posible para impedirlo, para obligarnos a una esclavitud similar, y si es posible idéntica a la suya. El fenómeno es tan universal que sobrepasa el campo de las certidumbres para englobar también el de la fama. Las Letras, como es lógico, nos proporcionan un penoso ejemplo. ¿Qué escritor que goce de cierta notoriedad no termina por sufrir con ello, por experimentar el malestar de que se lo conozca o comprenda, de tener un público, por restringido que sea? Envidioso de sus amigos que se solazan en el bienestar de la obscuridad, se esforzará por sacarlos de ella, por perturbar su pacífico orgullo, a fin de que ellos también sufran las mortificaciones y las ansiedades del éxito. Para obtener esto, cualquier maniobra le parecerá legítima. Desde ese momento, sus vidas se convertirán en una pesadilla. Los acosa, los incita a producir y a exhibirse, contraría su aspiración a una gloria clandestina, sueño supremo de los débiles y de los abúlicos. Escribid, publicad, les repite con rabia, con impudor. Los infelices obedecen, sin sospechar lo que les espera. Sólo él lo sabe. Los espía, alaba con desmesurada violencia, con entusiasmo insano sus tímidas divagaciones y, para precipitarlos en el abismo de la actualidad, les encuentra o les inventa admiradores y discípulos, los hace seguir por una cohorte de lectores, de asesinos omnipresentes e invisibles. Una vez cometido el delito, se calma y se eclipsa, satisfecho por el espectáculo de sus protegidos presa de los mismos tormentos y de las mismas vergüenzas que él, vergüenzas y tormentos que están bien resumidos en la fórmula de cierto escritor ruso: "Ante la sola idea de que nos leen, podríamos enloquecer."

Como el autor tocado y contagiado por la celebridad se desespera por extenderla a aquellos que aún no han sido alcanzados por ella, así el civilizado, víctima de una conciencia torturada, se esfuerza por comunicarla a los pueblos refractarios a sus extravíos. No puede aceptar que se resistan a ese desacuerdo consigo mismo que lo fatiga y lo consume, que lo rechacen porque no les interesa. No escatimará ningún artificio a su alcance para hacerlos flaquear, para llevarlos a parecerse a él y a recorrer el mismo calvario que él; los atraerá con el anzuelo de su civilización, cuyos encantos, que finalmente terminarán por deslumbrarlos,

les impedirán distinguir lo que tienen de bueno y lo que tienen de malo. E imitarán solamente los aspectos nocivos, todo lo que hace de ella una plaga organizada y metódica. Si hasta entonces fueron inofensivos y bondadosos, en adelante querrán ser fuertes y amenazadores, con gran satisfacción de su bienhechor, consciente de que, en realidad serán como él, fuertes y amenazados. Se interesará, pues, por ellos y los "asistirá". Qué alivio contemplarlos mientras se enredan en los mismos problemas que él, y se encaminan hacia la misma fatalidad. Ansiaba convertirlos en seres complicados, obsesos, desquiciados. El nuevo afán que muestran por los enseres y el lujo, por las mentiras de la técnica, lo tranquiliza y lo llena de placer: más condenados, compañeros inesperados de infortunio, a su vez capaces de ayudarlo, de cargar parte del fardo que lo agobia o por lo menos de soportar uno tan grande como el suyo. Eso es lo que él llama "promoción", palabra bien elegida para camuflar su perfidia y sus llagas.

Sólo se encuentran restos de humanidad en los pueblos que, dejados atrás por la historia, no tienen prisa en alcanzarla. En la retaguardia de las naciones, sin dejarse seducir por la tentación del proyecto, cultivan sus virtudes anticuadas, y consideran como un deber ese anacronismo. Sin duda son "retrógrados", y perseverarían de buena gana en su estancamiento, si pudieran mantenerse en él. Pero no se les permite. El complot que los otros, los "adelantados" traman contra ellos, está conducido demasiado hábilmente para que consigan desbaratarlo. Una vez desatado el proceso de envilecimiento, furiosos por no haber podido oponerse a él, se dedicarán, con el desenfado de los neófitos, a acelerar su curso, a adoptar y a exagerar su horror, según la ley que hace que siempre prevalezca un mal nuevo sobre un bien antiguo. Y querrán ponerse al día, aunque sólo sea para demostrar a los otros que ellos también saben decaer, que incluso pueden sobrepasarlos en materia de decadencia. ¿Para qué asombrarse o quejarse de ello? ¿No se ve en todas partes que los simulacros triunfan sobre la esencia, la agitación sobre el reposo? ¿Y no se dirá que asistimos a la agonía de lo indestructible? Cada paso hacia adelante, cada forma de dinamismo comporta algo satánico: el "progreso" es el equivalente moderno de la Caída, la versión profana de la condenación. Y quienes creen en él y son sus promotores —todos nosotros en definitiva— qué somos, sino condenados en marcha, predestinados a lo inmundo, a esas máquinas, a esas ciudades, de las cuales sólo podría liberarnos un desastre total. Esa sería la ocasión decisiva para que nuestras invenciones demostrasen su utilidad y se rehabilitaran ante nosotros.

Si el "progreso" es un mal tan grande, ¿cómo es posible que no intentemos nada para deshacernos de él sin más tardanza? Pero, ¿acaso queremos el bien? ¿No será más bien nuestro destino, precisamente, no quererlo? En nuestra perversidad, lo que queremos y perseguimos es "lo mejor": persecución nefasta, totalmente contraria a nuestra felicidad. Uno no se "perfecciona" ni avanza impunemente. Sabemos que el movimiento es una herejía; y precisamente porque nos tienta, nos lanzamos en él e, irremediablemente depravados, lo preferimos a la ortodoxia de la quietud. Estábamos hechos para vegetar, para florecer en la inercia, y no para perdernos por la velocidad y por la higiene, responsable de la abundancia de esos seres desencarnados y asépticos, de ese homiguero de fantasmas donde todo se agita y nada vive. Puesto que cierta dosis de suciedad es indispensable al organismo (fisiología y grasa son términos intercambiables) la perspectiva de una limpieza en escala universal inspira una legítima aprensión. Hubiéramos debido, piojosos y serenos, limitarnos a la compañía de los animales, estancarnos con ellos durante algunos milenios más, respirar el olor de los esta-

blos más bien que el de los laboratorios, morir a causa de nuestras enfermedades y no de nuestros remedios, girar en torno de nuestro vacío y hundirnos suavemente en él. Hemos reemplazado la *ausencia,* que hubiera debido ser un deber y una tentación, por el acontecimiento. Ahora bien, todo acontecimiento nos penetra y nos consume, puesto que no surge sino a expensas de nuestro equilibrio y de nuestra duración. Cuanto más se estrecha nuestro porvenir, tanto más nos dejamos caer en lo que nos arruina. Estamos tan intoxicados por la droga de nuestra civilización que nuestro apego a ella presenta los caracteres de un fenómeno de acostumbramiento, mezcla de éxtasis y de execración. Tal cual es, acabará con nosotros, sin duda alguna; en cuanto a renunciar a ella y a liberarnos, no podemos, hoy menos que nunca. ¿Quién acudirá a salvarnos? Un Antístenes, un Epicuro, un Crisipo, que encontraban demasiado complicadas las costumbres antiguas, ¿qué pensarían de las nuestras?, ¿y quién de ellos trasplantado a nuestras metrópolis, tendría bastante temple para conservar su serenidad? Los antiguos, que eran desde todo punto de vista más sanos y más equilibrados que nosotros, tal vez no hubieran necesitado una sabiduría; la elaboraron sin embargo. Nosotros no tenemos ni el deseo ni la capacidad para ello, y eso nos descalifica para siempre. ¿No es significativo que el primero entre los modernos que, por idolatría por la naturaleza, denunció con vigor los errores de los civilizados, haya sido lo contrario de un sabio? Debemos el diagnóstico de nuestro mal a un insensato, más marcado, más enfermo que todos nosotros, a un maníaco declarado, precursor y modelo de nuestros delirios. Igualmente significativa es la aparición reciente del psicoanálisis, terapéutica sádica, dedicada a irritar nuestros males más bien que a calmarlos, y singularmente experta en el arte de sustituir nuestros ingenuos malestares por alambicadas desazones.

Todo deseo, al dirigirnos hacia la superficie de la vida para ocultarnos sus profundidades, confiere valor a aquello que no tiene ni puede tenerlo. La civilización, con todo su despliegue, se funda sobre nuestra propensión a lo irreal y lo inútil. Si consintiéramos en reducir nuestros deseos, en satisfacer sólo los necesarios, se desplomaría al instante. Por eso, para durar, se esfuerza por crearnos siempre nuevos deseos, por multiplicarlos sin cesar, ya que la práctica generalizada de la ataraxia traería consecuencias más graves para ella que las de una guerra de destrucción total. Al agregar inconvenientes gratuitos a los inconvenientes fatales de la naturaleza, nos obliga a sufrir doblemente, diversifica nuestros tormentos y refuerza nuestras enfermedades. Que no vengan a repetirnos que nos ha curado del miedo. De hecho, es evidente la correlación entre la multiplicación de nuestros deseos y el acrecentamiento de nuestros terrores. Nuestros deseos, fuente de nuestras necesidades, suscitan en nosotros una inquietud constante, más intolerable que el estremecimiento provocado por un peligro fugitivo en el estado de naturaleza. Es verdad que ya no temblamos por momentos, pero temblamos sin cesar. ¿Qué hemos ganado al transformar el miedo en ansiedad? ¿Y quién vacilaría entre un pánico instantáneo y un pánico difuso y permanente? La seguridad de que hacemos gala disimula una agitación ininterrumpida que envenena todos nuestros instantes, los del presente y los del futuro, anulando aquéllos y haciendo inconcebibles éstos. Puesto que nuestros deseos se confunden con nuestros terrores, feliz de aquel que no experimenta ninguno. Porque apenas lo experimentamos, ese terror engendra otro, en una sucesión tan lamentable como malsana. Esforcémonos más bien por soportar el mundo y por considerar cada impresión que recibimos como una impresión *impuesta,* que no nos concierne, que soportamos como si no fuera nuestra. "Nada de lo que me su-

cede me pertenece, nada es mío", dice el Yo cuando se convence de que no pertenece aquí, de que se ha equivocado de universo y que sólo puede elegir entre la impasibilidad y la impostura.

Destinado a las apariencias, cada deseo, al hacernos dar un paso fuera de nuestra esencia, nos ata a un nuevo objeto y limita nuestro horizonte. Sin embargo, a medida que se exaspera, nos permite discernir esa sed morbosa de la cual emana. Si deja de ser natural, si depende de nuestra condición de civilizados, es profundamente impuro, y como tal perturba y mancilla hasta nuestra substancia. Es vicio todo lo que se agrega a nuestros imperativos profundos, todo lo que nos deforma y nos perturba sin necesidad. La risa y la sonrisa misma son vicios. Es virtud, en cambio, todo lo que nos induce a vivir contra la corriente de nuestra civilización, todo lo que nos invita a obstaculizar y sabotear su marcha. En cuanto a la felicidad, si esa palabra tiene un sentido, consiste en la aspiración a lo mínimo y lo ineficaz, en el "aquende" erigido en hipóstasis. Nuestro único recurso: renunciar no solamente al fruto de los actos, sino a los actos mismos, obligarse a no rendir, a dejar inexplotadas una buena parte de nuestras energías y de nuestras posibilidades. Culpables de querer realizarnos más allá de nuestras capacidades o de nuestros méritos, fracasados por *exceso,* inaptos para el verdadero éxito, nulos a fuerza de tensión, grandes por agotamiento, por la dilapidación de nuestros recursos, nos prodigamos sin tener en cuenta nuestras posibilidades o nuestros límites. De ahí nuestra fatiga, agravada por los esfuerzos mismos que hemos desplegado para acostumbrarnos a la civilización, a todo lo que implica como corrupción tardía. No puede negarse que la naturaleza también está corrompida; pero esta corrupción sin fecha es un mal inmemorial e inevitable, al cual nos acostumbramos sin discusión, mientras que el mal de la civilización, nacido de nuestras obras o de nuestros caprichos, tanto más agotador cuanto más fortuito nos parezca, es producto de una opción o de una fantasía, de una fatalidad premeditada o arbitraria; creemos —con razón o sin ella— que hubiera podido no surgir, que sólo dependía de nosotros impedir que surgiera. Lo cual termina por hacérnoslo todavía más odioso de lo que es. No nos consolamos de tener que soportarlo y de hacer frente a las miserias sutiles que nos acarrea, cuando podríamos contentarnos con las otras, burdas, y soportables a fin de cuentas, que la naturaleza nos proporciona abundantemente.

Si estuviéramos en condiciones de liberarnos de los deseos, simultáneamente nos liberaríamos del destino; superiores a los seres, a las cosas, y a nosotros mismos, reacios a amalgamarnos demasiado con el mundo, con el sacrificio de nuestra identidad accederíamos a la libertad, inseparable de la marcha hacia el anonimato y la abdicación. "¡Soy *nadie,* he vencido a mi nombre!" exclama aquél que no quiere rebajarse a dejar huellas y trata de adaptarse al consejo de Epicuro. "Esconde tu vida." Siempre recurrimos a los antiguos cuando se trata del arte de vivir, cuyo secreto hemos perdido después de dos mil años de sobrenaturaleza y de caridad compulsiva. Volvemos a ellos, a su ponderación y a su amenidad, en cuanto disminuye ese frenesí, a un retroceso hacia la salud. Y también volvemos a ellos porque como el intervalo que los separa del universo es más vasto que el universo mismo, nos proponen una forma de desapego que en vano buscaríamos en los santos.

Al convertirnos en frenéticos, el cristianismo nos preparaba a pesar suyo para crear una civilización de la cual es víctima ahora: acaso ¿no ha creado en nosotros demasiadas necesidades, demasiadas exigencias? Esas exigencias, esas necesidades, que en su origen eran interiores, iban a degradarse y dirigirse hacia

el exterior, como si el fervor de donde emanaban tantas oraciones bruscamente suspendidas, al no poder desaparecer ni quedar sin emplearse, tuviera que ponerse al servicio de dioses de repuesto y a forjar símbolos a la medida de su nulidad. Henos aquí presa de falsificaciones de infinito, de un absoluto sin dimensión metafísica, y a falta de éxtasis, sumergidos en la velocidad. ¡Esa maquinaria jadeante, réplica de nuestra agitación perpetua, y esos espectros que la manipulan, ese desfile de autómatas, esa procesión de alucinados! ¿Dónde van, qué buscan? ¿Qué soplo de demencia los empuja? Cada vez que me inclino a absolverlos, que concibo dudas sobre la legitimidad de la aversión o del terror que me inspiran, me basta pensar en las carreteras en un día domingo para que la imagen de esa chusma motorizada me confirme en mis temores o mi repulsión. Como el uso de las piernas está abolido, el caminante, en medio de esos paralíticos al volante, hace el papel de un excéntrico o de un proscripto; pronto parecerá un monstruo. No más contacto con el suelo: todo lo que nace de él se ha vuelto extraño e incomprensible. Desprovistos de toda raíz, y además inaptos para manejarnos con el polvo o el barro, hemos cumplido la hazaña de romper no solamente con la intimidad de las cosas, sino con su superficie misma. La civilización, en esta etapa, aparecería como un pacto con el diablo, si el hombre tuviera aún un alma que vender.

¿Estas máquinas fueron inventadas realmente para "ganar tiempo"? Más desprovisto, más desheredado que el troglodita, el civilizado no tiene un instante que le pertenezca; sus distracciones mismas son febriles y oprimentes, como las de un presidiario en libertad provisoria, sucumbe al tedio del "far niente" y a la pesadilla de las playas. Cuando se han conocido regiones en donde el ocio era de rigor, donde todos lo practicaban en forma sobresaliente, es difícil adaptarse a un mundo en el que nadie lo conoce ni sabe gozarlo, en el que nadie respira. ¿Sigue siendo un ser humano el que está sometido a horarios? ¿Y tiene derecho de llamarse *libre,* cuando sabemos que ha rechazado todas las servidumbres, salvo la esencial? Está a merced del tiempo: lo nutre, lo desarrolla con su propia substancia, se extenúa y se pone anémico para asegurar la prosperidad de un parásito y de un tirano. Calculador a pesar de su locura, se imagina que sus inquietudes y sus tribulaciones serían menores si se los concediera en forma de "programa" a los pueblos "subdesarrollados" a los cuales reprocha que no estén "al día", es decir en el vértigo. Para precipitarlos mejor en él, les inocula el veneno de la ansiedad y no los soltará hasta que no haya observado en ellos los primeros síntomas de agitación. A fin de realizar su sueño de una humanidad sin aliento, desesperada y sometida a los minutos, recorrerá los continentes, siempre en busca de nuevas víctimas sobre quienes poder derramar el exceso de su febrilidad y de sus tinieblas. Contemplándolo, se entrevé la verdadera naturaleza del Infierno: ¿acaso no es el lugar donde se está condenado al tiempo por toda la eternidad?

Es inútil que conquistemos el universo y nos lo apropiemos: hasta que no hayamos triunfado del tiempo, seguiremos siendo ilotas. Ahora bien, esta victoria se adquiere por el renunciamiento, virtud para la cual nuestras conquistas nos hacen singularmente poco aptos, de manera que cuanto más se acrecienta su número, más se afirma nuestra sujeción. La civilización nos enseña cómo apoderarnos de las cosas, cuando por el contrario, debería iniciarnos en el arte de desprendernos de ellas, pues no hay libertad ni "verdadera vida" sin el aprendizaje del desprendimiento. Me apodero de un objeto, me considero su dueño; de hecho soy su esclavo; esclavo también del instrumento que fabrico y manejo. No hay nueva adquisición que no signifique una cadena más, ni factor de poder que no sea causa de debilidad. Hasta nuestros dones contribuyen a nuestro sometimiento; el espí-

ritu que se eleva por encima de los demás es menos libre que ellos; amarrado a sus facultades y a sus ambiciones, prisionero de sus talentos, los cultiva a expensas de ellos, los hace valer a costa de su salvación. Nadie se libera si se compromete a ser algo o alguien. Todo lo que poseemos o producimos, todo lo que se superpone a nuestro ser o procede de él, nos desnaturaliza y nos ahoga. En cuanto a nuestro propio ser, ¡qué error, qué herida haberle otorgado la existencia, cuando hubiésemos podido, intactos, perseverar en lo virtual y lo invulnerable! Nadie se repone del mal de nacer, plaga capital por excelencia. Sin embargo, con la esperanza de curarnos de ella, aceptamos la vida y soportamos sus pruebas. Los años pasan, la plaga permanece.

Cuanto más se diversifica y se complica la civilización, más maldecimos los lazos que nos atan a ella. Al decir de Soloviev, la civilización se acercará a su fin (que será, según el filósofo ruso, el fin de todas las cosas) en medio del "más refinado de los siglos". Lo que es cierto, es que nunca fue más amenazada ni más detestada que en los momentos en que parecía más firmemente establecida: lo prueban los ataques que se lanzaron, en pleno siglo de las luces, contra sus costumbres y sus valores, contra todas las conquistas de las que se enorgullecía. "En los siglos cultos, una especie de religión nos lleva a admirar lo que se admiraba en los siglos incultos", señala Voltaire, poco indicado, en verdad, para comprender las razones de un entusiasmo tan justo. En todo caso, en la época de los salones el "retorno a la naturaleza" se imponía del mismo modo que la ataraxia sólo podía ser concebida en una época en que los espíritus, hartos de divagaciones y de sistemas, preferían las delicias de un jardín a las controversias del ágora. El llamado a la sabiduría siempre proviene de una civilización cansada de sí misma. Cosa curiosa: nos es difícil imaginarnos el proceso que llevó a la saciedad a ese mundo antiguo que, en comparación con el nuestro, en todos sus momentos nos parece la meta ideal de nuestras nostalgias. Por lo demás cualquier época nos parece bendita comparada con la de hoy. A fuerza de alejarnos de nuestro verdadero destino, entraremos, si no lo hemos hecho ya, en el siglo del fin, en ese siglo refinado por excelencia (*complicado* hubiera sido el adjetivo exacto) que será necesariamente aquel en que en todos los planos nos encontremos en las antípodas de lo que hubiéramos debido ser.

Los males inherentes a nuestra condición sobrepasan a los bienes; pero aunque se equilibraran, nuestros problemas no estarían resueltos. Estamos aquí para debatirnos con la vida y la muerte, y no para esquivarlas, como nos lo aconseja la civilización, empresa de disimulo, de maquillaje de lo insoluble. Como no contiene en sí misma ningún principio de permanencia, sus ventajas, que son otros tantos callejones sin salida, no nos ayudan a vivir o a morir mejor. Aunque consiguiera, con la inútil ayuda de la ciencia, acabar con todos los males, o, para seducirnos, nos otorgara algunos planetas a guisa de recompensa, sólo lograría aumentar nuestra desconfianza y nuestra exasperación. Cuanto más se agita y se pavonea, más envidiamos las épocas que tuvieron el privilegio de ignorar las facilidades y las maravillas con que nos gratifica sin cesar. "Con un poco de pan de cebada y un poco de agua, se puede ser tan feliz como Júpiter", se complacía en repetir el sabio que nos recomendaba esconder nuestra vida. ¿Es una manía citarlo a cada momento? Pero ¿a quién dirigirse, a quién pedir consejo? ¿A nuestros contemporáneos, a esos hombres indiscretos, intranquilos, que al divinizar la confesión, el apetito y el esfuerzo se hicieron culpables de habernos transformado en fantoches líricos, insaciables y extenuados? La única excusa para su furia, es que no deriva de un instinto fresco ni de un impulso sincero, sino de pánico ante

un horizonte cerrado. Esos filósofos que se asoman aterrados al futuro, no son en el fondo sino los intérpretes de una humanidad que, al sentir que se le escapan los instantes, se esfuerza por no pensar en ello —y piensa siempre. Los sistemas de estos filósofos, en suma, presentan la imagen y como el desarrollo discursivo de esta obsesión. Asimismo la Historia no podía provocar su interés sino en un momento en que el hombre tiene todas las razones para dudar de que todavía le pertenezca, de que continúe siendo su agente. De hecho todo sucede como si, al escapársele la Historia, comenzara una carrera no histórica, breve y convulsionada, que relega a la categoría de simplezas las calamidades que tanto lo habían apasionado hasta ahora. Su porcentaje de realidad ontológica disminuye con cada paso que da hacia adelante. Sólo existimos gracias a la perspectiva, a la distancia que tomamos respecto a las cosas y a nosotros mismos. Agitarse es caer en lo falso y en lo ficticio, es establecer una discriminación abusiva entre lo posible y lo fúnebre. En el grado de movilidad que hemos alcanzado, ya no somos dueños de nuestros gestos ni de nuestra suerte. Muy probablemente los presida una providencia negativa cuyos designios, a medida que nos acercamos a nuestro término, se hacen cada vez menos impenetrables, puesto que sin duda se revelarían al primero que llegase si sólo se dignara detenerse y salir de su papel para contemplar, aunque fuera por un instante, el espectáculo de esta horda jadeante y trágica de la cual forma parte.

A fin de cuentas, el siglo final no será el siglo más refinado, ni siquiera el más complicado, sino el más apresurado, aquel en el cual, una vez que el ser esté disuelto en el movimiento, la civilización, en un supremo impulso hacia lo peor, se desmoronará en el torbellino suscitado por ella misma. Y puesto que nadie puede impedir que se hunda en él, renunciemos a utilizar nuestras posibilidades en contra de ella; incluso en los excesos en que se complace sepamos desentrañar algo exaltante, que nos invite a moderar nuestra indignación y a rever nuestro desprecio. Así, esos espectros, esos autómatas, esos alucinados son menos odiosos si se reflexiona en los móviles inconscientes, en las razones profundas de su frenesí: ¿acaso no sienten que el plazo acordado disminuye cada día y que el desenlace va tomando cuerpo? Acaso, ¿no se sumergen en la velocidad para apartar esa idea de su mente? Si estuvieran seguros de un porvenir *distinto,* no tendrían ningún motivo para huir ni para huir de sí mismos; aminorarían su ritmo y se instalarían sin temor en una expectativa indefinida. Pero ni siquiera se trata de tal o cual porvenir, pues simplemente carecen de porvenir; hay ahí una certidumbre oscura, informulada, surgida de la angustia de la sangre, que temen encarar, que quieren olvidar apresurándose, yendo cada vez más rápido, negándose a tener el más mínimo instante para ellos. Sin embargo, llegan a lo ineluctable que hay detrás de esa certidumbre con la misma velocidad con que pretendían alejarse de ella. Las máquinas son la consecuencia, y no la causa, de tanto apresuramiento, de tanta impaciencia. No son ellas las que empujan al civilizado a su perdición; en realidad, él las ha inventado porque ya marchaba hacia la perdición; son medios, son auxiliares para llegar más rápida y eficazmente a ella. No contento con correr, quiere además *ser llevado* hacia ella. Sólo en ese sentido puede decirse que las máquinas le permiten "ganar tiempo". Las distribuye, las impone a los atrasados, a los retrógrados para que puedan seguirlo, para que incluso puedan adelantársele en la carrera hacia el desastre, en la instauración de una locura universal y mecánica. Y a fin de asegurarse ese advenimiento se afana en nivelar, en uniformar el paisaje humano, en borrar sus irregularidades y en desterrar sus sorpresas; no son las anomalías lo que quisiera que reinase en él, sino la *anomalía,* la anomalía monó-

tona y rutinaria, convertida en regla de conducta, en imperativo. Acusa de oscurantismo y de extravagancia a los que quieren sustraerse a ella, y no descansará hasta no guiarlos hacia el camino recto, es decir, hasta sus propios errores. Los iletrados son quienes en primer lugar se resisten a ello; los forzará entonces, los obligará a aprender a leer y a escribir, a fin de que, caídos en la trampa del saber, ninguno de ellos escape a la desgracia común. Su obnubilación es tan grande que no concibe siquiera que se pueda optar por un tipo de extravíos distintos del suyo. Desprovisto del reposo necesario para el ejercicio de la autoironía, a la cual debería incitarlo una simple ojeada a su destino, se priva de todo recurso contra sí mismo. Esto lo hace aún más funesto para los demás. Agresivo y lastimoso a la vez, no deja de poseer cierto patetismo: se comprende por qué, al verlo hundido en lo inextricable, se siente cierta molestia al atacarlo y denunciarlo, sin contar que es siempre de mal gusto criticar a un incurable, por odioso que sea. Pero si no nos permitiéramos ese mal gusto, ¿podríamos formular el menor juicio sobre algo?

E. M. CIORAN

(Traducido por Inés Mendióroz.)

EL AURENS EN EL DESIERTO DE LA PANTALLA*

En una carta dirigida al *Sunday Times*, el 16 de diciembre pasado, escribe A. W. Lawrence, hermano menor del de Arabia: "No dudo de que Robert Bolt (autor del guión de la película) cree con honestidad en la validez de su interpretación. Señala que él mismo la declara personal. . . Pero como inevitablemente la película no presenta más interpretación que la suya, el espectador sólo puede juzgar al personaje a través de ella. Para formarse un juicio tendría que comparar la película con *Los Siete Pilares*. Podría así notar la diferencia que existe entre el capítulo 117 de la obra, por ejemplo, y la versión dada en la pantalla de "la matanza de Tafas". En efecto, en el episodio mencionado, tal como lo presenta Robert Bolt, Lawrence aparece como un sádico desaforado. No es secreto para nadie que haya estudiado la obra o conocido personalmente y de veras a T. E. Lawrence, que esta visión es falsa. Otro tanto puede decirse del narcisismo y exhibicionismo que lo caracterizan en la pantalla. Si algún narcisismo tuvo fue un narcisismo al revés, pues tenía el prurito de presentarse bajo la faz menos favorable, y como un vértigo de acusarse de las faltas que no había cometido. En cuanto al exhibicionismo, corría parejo con el narcisismo: era también un exhibicionismo al revés, y a la prueba me remito. Llegado a la cumbre de la fama, pudiendo aspirar a la más brillante situación, entra Lawrence como soldado raso en la R. A. F. y en el Cuerpo de Tanques, alternativamente, con un seudónimo (Ross y después Shaw) que le permita vivir y trabajar en la oscuridad y el anonimato, huyendo de su inmensa celebridad.

En el film que lleva su nombre se desarrollan episodios que no existen en *Los Siete Pilares*, y otros que existen, pero han sido, generalmente, deformados. Esto lo comprobó tanto el Profesor Lawrence (de Cambridge) como el capitán Liddell Hart, autoridad máxima en asuntos lawrencianos. Lo puede, además, comprobar cualquier lector que se tome el trabajo de leer *Los Siete Pilares*. Pero como se trata de un libro voluminoso y en ciertos aspectos

* Conferencia leída en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa.

complicado, me propongo sobrevolar con ustedes el terreno que cubre por si no tienen tiempo de recorrerlo a pie y explorarlo como lo he hecho yo. Les daré así un *aperçu*, a vuelo de pájaro, del resultado de la comparación hecha entre el libro y la película. Me mueve a hacerlo mi amor por la verdad y mi respeto por el héroe de la campaña de Arabia.

Empecemos por dar al César lo que es del César. Si la película pudiera dividirse en dos partes, en cuerpo y alma, en materia y espíritu (y por materia entiendo la parte fotográfica, técnica, el movimiento de masas, los paisajes, los animales, los combates, *la mise en scène* en general, y por espíritu el estudio, la explicación psicológica del carácter del protagonista), yo afirmaría sin vacilaciones que la primera parte merece todos los honores recibidos, y la segunda ninguno. Ha falseado a uno de los hombres más extraños, pero más admirables que las Islas Británicas hayan dado al mundo.

Hasta ahora no se han visto en la pantalla paisajes que alcancen la belleza y grandiosidad de los que se suceden en el film sobre Lawrence de Arabia. No se trata de alguna *réussite* aislada. Desfilan ante nuestros ojos maravilla tras maravilla. Todo en esa materia está logrado: belleza avasalladora del desierto ("the desert whose daily sparseness gave value to every man"), de sus dunas, su arena de colores inverosímiles, sus piedras grises, sus desfiladeros, sus muros de rocas rojizas pobladas de ecos, su vastedad aterradora por sus alusiones a lo infinito, su sol implacable, sus cielos inocentemente celestes desde donde cae como rayo la muerte, sus espejismos que desdibujan hombres y animales y les imponen una vaguedad gelatinosa. Todo es fiel imagen de la realidad mágica del mundo, un mundo donde hay más cosas y más hermosura y más crueldad en las cosas y la hermosura de la que podemos abarcar o explicarnos satisfactoriamente.

Como ejemplo de esta belleza, hasta ahora sin paralelo en la pantalla, recordaré la aparición de Ali Ibn El Karish (cuyo papel está a cargo del actor egipcio Omar Sharif).

Lawrence y su guía están cerca de un pozo, en lo más pelado del desierto. Descansan después de haber bebido. La cara de Lawrence ya está cubierta del talco blancuzco que empolva a los viajeros en esas regiones. De repente, en el horizonte reverberante, un punto negro, inquietante, aparece. Avanza. No tiene forma precisa. Podría ser algún extraño animal navegando por la arena sin casi rozarla. Aquel objeto en movimiento se ve como a través del agua. Cuando la cosa misteriosa sale de las lágrimas del espejismo que la nubla, como un cuerpo sale del mar, se transforma súbitamente en un árabe vestido de negro y montado en un camello. El rostro del desconocido es moreno, noble y agresivo, y su actitud la de dueño y señor de esos parajes grandiosos y desolados. Es como si el desierto mismo lo arrojara vio-

lentamente frente a Lawrence, a guisa de advertencia: "Yo soy el príncipe del desierto", parece decir el desconocido. Y todos, en el cine, nos sentimos un poco Aladinos. Es que la técnica cinematográfica ha puesto en nuestras manos la lámpara maravillosa y los mil y un trucos que ha inventado para entretenernos o encantarnos: en esta ocasión llegan a su más alto nivel. La aparición de Alí; la del caballo blanco codiciado por Auda; la espera de Daud, montado en un camello, en el océano de arena clara bajo un cielo azul, y su jubiloso galopar hacia Aurens que vuelve con Gassim en ancas, son, para no citar otros, esplendores visuales que no olvidaremos fácilmente. Tampoco olvidaremos las trombas que se elevan zigzagueando o que parecen la humareda producida por alguna explosión interna del desierto y de su desolada soledad; las ondulaciones de arena ocre que recuerdan frívolamente los matices de los "polvos de ilusión" que ofrece a las beldades veraniegas Charles of the Ritz; las palmeras misericordiosamente verdes; los oasis donde beben agua turbia los camellos, mansamente arrodillados, con la librea *beige* del desierto. Cosas inertes, cosas vivas, piedras o animales, dunas o guerreros; centenares de beduinos o de hombres abeduinados, combates, aviones prehistóricos (los de la guerra del 14) deslizándose atrevidamente por desfiladeros monumentales; Feisal hierático; los trajes multicolores de los árabes (eran como campos de tulipanes, observaba Lawrence), toda esta *mise en scène* ha dado insuperable esplendor físico a la película.

Pero si se atrevieron Robert Bolt, David Lean y Sam Spiegle, hombres de fama en su profesión, a presentar la leyenda o la verídica historia de Lawrence de Arabia (no la de un *glorified* Rudolf Valentino, sheik falluto creado en el emporio del *sex appeal*); si se gastaron más de 10 millones de dólares, si se emplearon 1.500 camellos y caballos, 500 extras, 6 estrellas de Hollywood y por añadidura al rubio Peter O'Toole, arrancado fresquito, tiernito, de Stratford-on-Avon donde hacía el papel de Shylock y de Petruchio, alternativamente; si estos señores se atrevieron, digo, a tomar la responsabilidad de presentar ante el público mundial, ante la sociedad de masas (que jamás leerá *Los Siete Pilares*) una figura extraordinaria que conviene que esta sociedad conozca tal cual era, escandaliza una pizca (usemos el *understatement* británico) que no se hayan preocupado de un detalle de cierta importancia: la fidelidad a la verdad, la fidelidad a los hechos, la fidelidad al espíritu del personaje central. Este personaje no era un militar semianalfabeto. Era un gran escritor y su campaña de Arabia quedó, entera, en un libro ardiente como la arena del desierto que pisaron sus pies descalzos.

¿Por qué alterar ese relato? ¿Por qué acomodarlo a la fantasía de los productores? ¿Por qué inventarle episodios y deformar al relator?

En ocasiones se ha respetado la letra en el film; rara vez el espíritu. Eso es lo grave. El primer guión que fue presentado por el señor Spiegle al profesor A. W. Lawrence estaba hecho por un norteamericano. Le pareció un cuidadoso resumen de *Los siete pilares*, hasta donde ese libro se presta a adaptaciones. Ninguna compañía le había propuesto, hasta entonces, algo tan satisfactorio. Como pronto caducaban los derechos al copyright del profesor Lawrence y se podría hacer la película *sin consultarlo* (no era cuestión de dinero, ya lo verán), vendió los derechos al señor Spiegle. A pesar de eso, se reservó el poder de autorizar o vetar el uso del título *Los siete pilares de la sabiduría,* si el texto definitivo una vez que se lo presentaran no merecía su aprobación. La Compañía depositó en un Banco la suma de 5.000 libras pagaderas al profesor Lawrence si aprobaba la película. El hermano del héroe de Arabia recibió el guión definitivo dos años y medio después. La película ya estaba casi concluida. El guión diferría totalmente, como espíritu, del primero y había sido escrito de nuevo por otra persona (Bolt). Algunos episodios inspirados por el libro habían sido arreglados de acuerdo a la fantasía del autor, y episodios completamente imaginados habían sido incluidos en la película. Las distorsiones e invenciones, con la ayuda de diálogos igualmente inventados, construían el carácter del protagonista. Las divergencias entre el libro y el guión eran de tal calibre que el profesor A. W. Lawrence prohibió la utilización del título de *Siete Pilares* y hasta su mención. Las 5.000 libras volvieron a la Compañía cinematográfica. El profesor Lawrence hizo hacer una edición barata (en la colección Penguin) de *Los siete pilares* y donó los derechos de autor que le correspondían a obras de caridad. Estas declaraciones aparecieron en la prensa londinense.

Volvamos ahora a la película. El hecho que salta a la vista es que Robert Bolt o el director se han permitido licencias en demasía y no han tenido escrúpulos en dar, por ejemplo, del capítulo 117 la versión que se les antojó. El capítulo 117 es el de la matanza de turcos en Tafas.

Un refrán francés asegura que no hay gran hombre para su ayuda de cámara. Yo diría que todo depende del ayuda de cámara y de sus relaciones con el gran hombre.

Mucho más cierto sería decir que hoy día no hay grandes hombres (o si los hay tienen que cortarse a medida de la pantalla) para los servidores del celuloide. Ese mundo tiene sus leyes. Un apetito inmoderado de análisis freudiano, de perversiones y de violencia, cosas que atraen a la clientela ávida de crónicas policiales, tuerce casi todas las películas hacia ese punto cardinal, cuando no las tuerce hacia el de los "appas", como diría Racine,

(las curvas) de las Sofía Loren, Lollobrigidas, Elizabeth Taylor y otras Cleopatras de menor cuantía.

Por otro lado, y esto resulta gracioso, los responsables de la película se jactan de haberse atrevido a disgustar al público presentando a un héroe que por momentos mata con fruición. Eso prueba que no tenían interés en seducir al público, pues un héroe de cine no hace nunca ese tipo de cosas —dicen. Y menos un hombre con la fama de Lawrence. La verdad es que fuera de Inglaterra, pueden hacerle hacer a Lawrence lo que les plazca, pues el público grueso no está enterado de la verdadera historia de este inglés, si es que lo ha oído nombrar. Me refiero a la masa. Aquí saben quién es Martín Fierro, pero no Lawrence de Arabia. Y otro tanto pasará en otros países. Por eso es aún más grave esta zancadilla a la verdad dada por la pantalla a una gran figura de nuestro siglo.

Entre la versión filmada de la rebelión en el desierto y *Los siete pilares*, existe la diferencia del *costume jewelry*, joya falsa de Chanel o de la mejor tienda de la Quinta Avenida, y una alhaja de Cartier.

Pero antes de poner los puntos sobre las íes en lo que se refiere al capítulo 117 y otros, situaré al jefe de la rebelión árabe en esa rebelión. La película sólo abarca una tajada de la vida de Lawrence, la que está vinculada con la campaña en el desierto que supo llevar a la victoria.

El film empieza, sin embargo, con el final de su vida. Lo vemos montando en su motocicleta querida, recorriendo un camino de Dorset. Ocurre el accidente que le costó la vida. De ahí se pasa a la escalinata de San Pablo, en Londres. De la catedral salen lo que solemos llamar figurones. Un repórter interroga a varios de ellos sobre el difunto Lawrence. Se emiten juicios contradictorios: héroe, farsante, gran hombre, exhibicionista. "Alguna vez lo vi en el Cairo", dice un general con cara de general. E inmediatamente vemos camellos que pasan por una calle. Estamos en el Cairo, en una oficina ocupada por jóvenes ingleses de uniforme kaki.

Estamos en plena guerra del 14. El joven teniente Lawrence recibe la orden de entrevistarse con el príncipe Feisal para sacarle de mentira a verdad sus secretas intenciones. Pero lo que los altos jefes ignoran es que este muchacho (apasionado por la arqueología), tiene, él, también, intenciones y proyectos que datan de su adolescencia y que está resuelto a llevar a cabo. El film, como los generales, parece ignorarlo. Esto sólo se vislumbra, en la pantalla, cuando Lawrence habla por primera vez con Feisal, en su tienda de campaña. Ambos parecen impresionados por la entrevista.

¿Qué era esto de la rebelión árabe? Recordémoslo. Cito *Los siete pilares*. Lawrence explica: "Algunos ingleses —el principal Kitchener— creyeron que una rebelión de los árabes contra los turcos permitiría a Inglaterra

mientras luchaba contra Alemania, derrotar a Turquía, su aliada. El espíritu de los pueblos de lengua árabe, su poder y la configuración del país que estos hombres conocían bien hacían posible el éxito de la rebelión y permitían determinar su carácter y su método. Dejaron pues que el movimiento naciera y se extendiera, después de obtener del gobierno británico promesa formal de ayuda. Sin embargo la rebelión del jerife de la Meca sorprendió a muchos y aun a los mismos aliados, que no estaban preparados para el caso. Suscitó una mezcla de sentimientos contradictorios, creó fuertes amistades y enemistades, y en el choque de estos celos fue tomando el camino del fracaso." Con estas palabras resume el coronel Lawrence las bases de la rebelión, cuyo carácter y método iba a fijar él mismo. Fue su inspirador y su jefe, desde 1916 hasta 1918. Durante esos años de guerrillas, que dirigió con una habilidad y valentía pasmosas, llevó la empresa a la victoria y se conquistó la confianza y la amistad de los árabes, así como la estima y admiración de sus jefes ingleses. Su secreta ambición era convertir a los unos y a los otros a su ideal. Su pública amargura fue no lograrlo en la medida en que lo había esperado y luchar en vano para que su patria mantuviese las promesas que él había hecho a los árabes en su nombre. Vivió entre los árabes, compartiendo sus trajes, sus costumbres, sus alimentos, sus privaciones, sus peligros, mientras duró la guerra. Y de toda esta extraordinaria aventura se tienen datos precisos, porque, como decía Bernard Shaw, el genio de Lawrence incluía el genio literario, y escribió *Los siete pilares*: es decir la historia de la Rebelión vista por su principal testigo.

Antes de seguir con lo que el film expone y falsea en este período de la guerra en el desierto, me parece indispensable leer unas líneas en que el mismo Lawrence le aclara, a un amigo, cuáles fueron los motivos que lo llevaron a encabezar el movimiento árabe. Esos motivos fueron personales, patrióticos, intelectuales y de ambición, por orden de importancia. *Yo tenía*, escribe Lawrence, *particular afecto por un árabe* (este árabe representaba, probablemente, lo mejor de Arabia para él, y en esta persona veía las potencialidades y posibilidades de esa raza). *Pensé* —prosigue Lawrence— *que regalarle la libertad de su raza sería un regalo aceptable*. En esta declaración brilla el *understatement* lawrenciano. Este regalo era regalo de rey. El ímpetu y la nobleza de esta carta que he leído y siento no poder comunicarles *in extenso* (su propietario se reserva el derecho de guardarla) me impresionaron tanto que pedí autorización para citar sus puntos principales (que en otras palabras ya están en *Los siete pilares*). Lawrence se proponía, en segundo término, reducir las pérdidas de Allenby en miles, gracias a la ayuda árabe: éste era el ideal de un jefe ansioso de ahorrar vidas. Además, como no les daba valor a las cosas materiales, lo único que

le parecía valedero era seguir el impulso desinteresado y romántico que lo llevó a tomar Damasco con sus árabes. La ambición de Lawrence era ensanchar el concepto de Lionel Curtiss de un Imperio Británico de pueblos libres y asociados que incluyera un *Dominion* árabe, constituyendo así un precedente para posibles miembros de origen no-europeo. A Lawrence le parecía, con una intuición profética, que no había otra salida para la India. Esta era la visión de un patriota sin patrioterismo y capaz de adelantarse a los acontecimientos.

Cuando capturaron Damasco, Lawrence dio por cumplida su misión. El deseo romántico de experimentar lo que era ser el resorte principal de un movimiento nacional (el de los árabes) estaba saciado. Su ayuda a Allenby había sido eficaz, pero terminó al terminar la guerra. El árabe estimado por Lawrence había muerto. El problema de crear socios libres en un *Commonwealth* quedaba en cierta forma planteado, aunque pendiente. No bastaba para retener a Lawrence en Oriente. Sin embargo, siguió luchando por la causa de Feisal en Londres, en Versailles, en El Cairo. Siguió tratando de mantener la promesa de dar libertad a una raza. Para eso había atraído aquellas mareas de hombres a sus manos y escrito su voluntad en el cielo con estrellas.

Cuando en la película nos muestran cielos estrellados, nos choca que a esa belleza no hayan agregado la de aquellas casi primeras palabras de *Los siete pilares;* palabras pascalianas: "Por la noche nos manchaba el rocío, y los silencios innumerables de las estrellas nos avergonzaban de nuestra pequeñez. Éramos un ejército concentrado en sí mismo, sin desplantes ni paradas, consagrados *a la libertad, el segundo de los credos humanos*, propósito tan absorbente, que devoraba todas nuestras fuerzas, esperanzas tan trascendentes que nuestras antiguas ambiciones palidecían ante su resplandor." (Para mí, este plural es en verdad un singular, y ya les diré lo que pienso de los plurales de Lawrence.)

No. Esta tesitura, este tono, este clima no los da la película. Por momentos, como acontece con cualquier mala traducción de Shakespeare (¿quién podría traducirlo satisfactoriamente?) aparece un destello del Lawrence verdadero. Pero pronto se apaga y redobla el vacío: estamos en el páramo espiritual creado por su ausencia (*par son absence épaisse*, como diría Valéry).

Hace 21 años escribía yo: "El pensamiento, la vida, la acción del coronel Lawrence, tan ardientemente fundidos, me parecen un tema de meditación muy apropiado para fortificarnos en una época en que ser indeciso, flotante, pusilánime, complaciente con las propias debilidades, indulgente con los propios intereses, dividido y debilitado por esta anarquía interior y exte-

rior, contribuyen al romper el equilibrio tambaleante del mundo moral. De un mundo fuera del cual la existencia de hombres como T. E. Lawrence no tiene sentido; ni libros como *Los siete pilares*, valor, como no sea decorativo."

Parece que los acontecimientos me dan la razón, pues lo único valedero o lo verdaderamente logrado del film sobre Lawrence es ante todo decorativo. El hilo de Ariadna del guión no guía al espectador sino que lo extravía en el complicado laberinto llamado El Aurens por los árabes.

La primera parte de la película se desarrolla en un clima más soportable que la segunda. Lawrence ofrecía, cierto es, un blanco tentador para quienes se sienten atraídos por los problemas del masoquismo, del sadismo, de la sangre derramada. Esto está menos marcado en el comienzo. Lawrence cabalga en el desierto con su aguante espectacular. Está bien. Lo vemos confiarle a Alí, de buenas a primeras, que su padre se llama Sir Thomas Chapman y que él no heredará el título, porque su padre no se casó con su madre. Esto ya no se parece a Lawrence. Se parece a los que han querido establecer desde el comienzo que Lawrence era un bastardo. Después vemos al protagonista estrenando su traje de árabe en el desierto como un Isadoro Duncan. Se mira en la hoja de su daga con evidente complacencia, no con una mueca burlona (la que hubiera seguramente hecho, de acuerdo con lo que yo conozco de él y de su tan parecido hermano. A. W.). Lawrence sigue en el papel de Isadoro Duncan cuando se pavonea encima de los vagones de un tren que acaba de dinamitar y que los beduinos están saqueando. Pero dejemos de lado estas payasadas. Sigamos adelante. La ejecución de Hamed (Gassim en la película) se sitúa la víspera de la toma de Akaba. En *Los siete pilares*, Gassim es un moro, Hamed. Esto no tendría importancia si no dieran al espectador la impresión de que Lawrence siente matarlo sólo cuando lo reconoce y sabe que es el hombre por él salvado. Lawrence, en la realidad ejecuta a Hamed (Gassim) para evitar asesinatos en cadena. Como él no pertenece a ninguna tribu, nadie podrá proseguir las represalias. La ley de los Ageyls condena a muerte a Hamed que ha matado a un Ageyl. En *Los siete pilares* escribe Lawrence refiriéndose al episodio en que se ve obligado a actuar como verdugo para evitar una serie de asesinatos: "Entonces tuvo lugar aquel horror que haría que el hombre civilizado rehuyera la justicia como una plaga si no encontrara a algún muerto de hambre que le sirviera de verdugo a cambio de un salario." Ya enfermo (ese día está con fiebre, forúnculos en la espalda, etc.) queda deshecho por la ejecución. La mano le tiembla tanto que alcanza a Hamed Gassim en la muñeca, él, un gran tirador. A la madrugada huye con su tropa de aquel lugar maldito y

anota: "They had to lift me into my saddle" (tuvieron que alzarme hasta la silla). Esto es más trágico que lo que muestra la pantalla.

La muerte de Daud en un tembladeral es un episodio inventado. Daud murió de frío, en la ausencia de Lawrence. Poco importaría este cambio si no lo oyéramos a Lawrence acusarse, delante de Allenby, de haber matado a dos árabes (se refiere a Hamed y Daud) y de haber gozado con su muerte. Esto ya es inadmisible. La entrada melodramática de Lawrence en el Casino de Oficiales llevando a Farraj abrazado, no está dentro del carácter de Lawrence. Una de las fobias de este hombre era la de no poder soportar que lo tocaran, ni poder soportar tocar a nadie. Su amigo Robert Graves escribe: "He notado que le disgusta que lo toquen. Una mano posada sobre su hombro es para él una ofensa . . . Casi nunca da la mano. Y nunca pelea cuerpo a cuerpo." Y Lawrence, él mismo, escribe en *Siete pilares*: "When combats came to the physical, bare hand against hand, I was finished. The disgust of being touched revolted me more than the thought of death and defeat . . ." Y en el capítulo más importante de *Siete pilares*, "Myself", leemos: "To put my hand on a living thing was defilement; and it made me tremble if they touched me . . . This was an atomic repulsión, like the intact course of a snowflake." Si deseaban mostrar las fobias de Lawrence, ¿por qué no mostrar las verdaderas?

Al terminar esta primera parte Lawrence empieza, *en el film*, a mostrar la hilacha, como se dice vulgarmente. Con razón el cronista anónimo de "La Nación" dice que Lawrence "ha empezado a sentir los síntomas de la horrible enfermedad interior que se erigirá en su propio corazón y en su propiamente . . . el placer de matar." Se guiaba por el film, no por *Los siete pilares*. No existe tal enfermedad fuera de las mentes y los corazones de Bolt, Lean y Spiegle. Esa enfermedad no la padeció Lawrence fuera de la pantalla. Y como si fuera poco esta distorsión, la remata el periodista americano del film, hablándole a Lawrence como si fuera un monstruo.

Qué destino el de este hombre ya tan vilmente calumniado por Aldington, que si hay justicia en el cielo como no la hay en la tierra, ha de estar todavía en el purgatorio.

Como ya dije, la primera parte de la película termina con una sola grave falla: la conversación con Allenby (aunque el baile a lo Isadora Duncan es suficientemente exasperante, y también otros detalles que no hay tiempo de enumerar).

Lo más grave, sin duda, es la utilización del capítulo 117, la toma de Tafas, cuyos habitantes han sido torturados por los turcos. El pueblo está humeando aún. Aquí se nos muestra a Lawrence con todas las caracterís-

ticas de un tigre cebado. Antes del ataque y de dar la orden (por primera vez en esa guerra) de no tomar prisioneros, es decir de matar, Lawrence se queda un buen rato con la cara demudada, la carretilla temblorosa, como si le castañetearan los dientes, con expresión de loco. En una palabra, un energúmeno que ya no puede contenerse. Alí trata de calmarlo. Tallal se precipita entonces a todo galope contra el enemigo lanzando su grito de guerra (su propio nombre) y ante el creciente horror de Alí, Lawrence grita por fin la orden que todos esperan con trepidante impaciencia: "¡No prisonners! ¡No prisonners!" A partir de ese momento la demencia sanguinaria más tremenda se apodera tanto de Lawrence como de sus árabes.

¿Cuál es la realidad de todo este episodio terrible? La encontramos en *Los siete pilares,* sin atenuantes. Es verdad que Lawrence dio la orden de no tomar prisioneros ese día. Pero ¿en qué circunstancias? ¿En qué medida tomó parte en la matanza? ¿Por qué estaban tan enfurecidos los árabes y tan irritado e indignado el mismo Lawrence? ¿Con qué espectáculo se encontraron? Todas las mujeres de Tafas de que habían podido echar mano los turcos habían sido violadas. El comandante turco había dado orden de matar a los habitantes del pueblo. Unos veinte niños chiquitos, cuarenta mujeres muertas a lanzazos fue lo primero que vieron los árabes al entrar en Tafas. Lawrence cuenta que una mujer embarazada estaba clavada en el suelo. Una bayoneta de sierra aparecía entre sus muslos. Escribe Lawrence: "Montones grisáceos abrazaban el suelo con el estrecho abrazo de los cadáveres. De uno de esos montones se separó una cosita tambaleante, como para huir de nosotros. Era una niñita de tres o cuatro años cuyo vestido sucio estaba manchado en la espalda: la sangre manaba de una larga herida —sin duda un lanzazo— en el nacimiento del cuello. La niña dio unos pasos corriendo, luego se detuvo y gritó con una fuerza inaudita (todo era silencio en torno): "No me lastimes, Baba." Abd-el-Aziz, ahogando un sollozo —era su propia aldea y la niña podía ser de su familia— saltó del caballo y cayó de rodillas sobre la hierba. Este movimiento espantó a la criatura que, alzando los brazos al cielo, trató de lanzar un chillido, pero no pudo y rodó por tierra, montoncito minúsculo, mientras la sangre brotaba de la herida; luego, creo, murió. Marchamos a lo largo de otros cuerpos." Eran cuerpos de mujeres, clavados con bayonetas en posturas obscenas. Eran criaturas.

En esa circunstancia grita Lawrence a sus árabes temblorosos de dolor y de rabia: "Que los mejores me traigan el mayor número de turcos muertos." Los árabes no necesitaban la recomendación. Tallal había visto lo que nosotros habíamos visto —escribe Lawrence—. "Como un animal herido dio un quejido y permaneció un rato inmóvil en su yegua,

temblando y mirando fijamente a los turcos. Me acerqué para hablarle, pero Auda tomó las riendas de mi camello y me detuvo. Con lentitud, Tallal envolvió su cabeza en el paño de su *head cloth* y luego pareció cobrar conciencia súbitamente. Metió las espuelas en los flancos de su yegua y galopó temerariamente hacia el cuerpo del principal enemigo, inclinado sobre el animal y tambaleándose en su silla. Fue una larga cabalgata. Nosotros estábamos inmóviles como piedras mientras él proseguía su marcha. Los cascos de su yegua retumbaban de manera extraña y ominosa en nuestros oídos, pues todo fuego había cesado. Ambos ejércitos esperaban ... y Tallal seguía bamboleándose en aquella tarde serena hasta que llegó a poca distancia del enemigo. Entonces se irguió sobre su silla y lanzó dos veces con tremenda voz su grito de guerra: "Tallal! Tallal!". Inmediatamente los rifles y las ametralladoras rompieron fuego y tanto él como su yegua cayeron acribillados de balas."

Éste fue el comienzo de la batalla de Tafas.

Pero lo que tampoco muestra el film y lo que describe Lawrence casi a renglón seguido, es el efecto que le produce un cuerpo de soldados alemanes que formaba parte del ejército turco. Luchan magníficamente, escribe Lawrence, y rechazan a los árabes que combatían como demonios, mientras la llama de la venganza y de la crueldad ardía en sus cuerpos. Y ahora cito textualmente: "Por primera vez —escribe Lawrence— me sentí orgulloso del enemigo que había dado muerte a mis hermanos [Frank y Will ya habían muerto]. Los alemanes estaban a dos mil millas de sus hogares, sin esperanzas y sin guías, en condiciones suficientemente desesperadas para quebrar los nervios mejor templados. Sin embargo, sus secciones se mantenían en contacto, en ordenada columna, navegando a través del naufragio de los turcos ... como buques blindados, severos y silenciosos. Cuando se les atacaba, se detenían, tomaban posición, disparaban a la voz de mando. Ni prisa, ni gritos, ni vacilaciones. Eran espléndidos."

Sorprendería que un hombre capaz de recordar con tal generosidad de la batalla de Tafas la conducta magnífica del enemigo que mató a sus dos hermanos, fuese capaz de comportarse como bestia sanguinaria. Ni lo creo, ni lo creen quienes lo vieron combatir.

Con esto no pretendo disminuir el horror de Tafas. Fue una batalla sangrienta, sin duda. Además, un grupo de árabes, que no había oído las órdenes de Lawrence le trajo doscientos prisioneros turcos. Lawrence estaba dispuesto a dejarlos con vida. Pero cuenta que un hombre tirado en el suelo, detrás de los prisioneros, chilló algo a los árabes. Éstos palidecieron y le abrieron paso a Lawrence para que viera al herido. Era un hombre del ejército árabe. Uno de sus muslos estaba destrozado. Ago-

nizaba en un charco de sangre. Pero aún así no le habían perdonado. Siguiendo el estilo de la lucha de aquel día, había sido torturado y lo habían clavado al suelo traspasándole el muslo sano con una bayoneta. Conservaba plena conciencia. Cuando sus compañeros le preguntaron: "Hassan, ¿quién te ha hecho esto?" sus ojos —dice Lawrence— se volvieron hacia el grupo de prisioneros. Desde luego Hassan murió, pero murieron también los prisioneros.

Todo esto es horrible. Horrible como toda guerra. Pero de ello no se deduce que en la batalla de Tafas Lawrence se haya complacido en matar, él, que odiaba las matanzas. Tenemos, además, el testimonio de Liddell Hart, que cita a los ingleses, compañeros de armas de Lawrence. Dice Liddell Hart en un artículo publicado en el *Times* de Londres, a propósito del film: "Resulta obvio que la *orden* de Lawrence en Tafas [se refiere a la de *no* tomar prisioneros] no podía agregar nada al frenesí de venganza que animaba a los árabes en ese momento y que nadie hubiera podido aplacar, aunque lo hubiera intentado. Otros oficiales ingleses que lo acompañaron durante el avance hacia Damasco han contado cómo lo vieron tratando vanamente de frenar la matanza de turcos, que continuaba sin los mismos motivos [y órdenes] que en Tafas. Y más aún, sus compañeros lo criticaban por obstinarse en andar sin revólver y por mostrar repugnancia a que los hombres bajo sus órdenes usaran esa arma, incluso en situaciones peligrosas, a no ser en medio de una batalla."

Sin ninguna especie de dudas, el autor del guión cinematográfico y los directores del film presentan a un Lawrence sádico y sediento de sangre y crueldad en el episodio de Tafas. Un Lawrence que ya ha dado la clave de su perversión cuando confiesa a Allenby, en el Cairo, que encuentra placer en matar. Ese Lawrence no tiene absolutamente ningún punto de contacto con el Lawrence que descubrimos leyendo *Los siete pilares, La correspondencia* y *The Mint* (*El Troquel*). Sin contar el testimonio de sus compañeros de armas.

Conviene aclarar que los plurales usados por Lawrence son a menudo engañadores. Su sentimiento de solidaridad para con los árabes en *Los siete pilares,* para con sus compañeros de cuartel en *El Troquel* es tal que lo obliga a decir "nosotros" y no "yo" o "ellos". Daré dos ejemplos por no tener tiempo para más pues los ejemplos abundan. En el capítulo 54 que sigue al de la toma de Akaba, encontramos un plural característico: ". . . *soportábamos* en ese momento la *vergüenza física del éxito,* reacción que sigue a la victoria, cuando se ve claramente que no valía la pena hacer nada y que nada que valiera la pena se había hecho." Estoy segura de que ningún árabe, o casi ninguno (dejemos un margen) tenía *vergüenza de la victoria*

y del éxito que les permitía saquear al vencido. A ningún árabe, o a casi ninguno, después de tomar Akaba, se le ocurrió pensar, con Lawrence, que nada había valido la pena.

Por otro lado, después de entrar en Tafas y de ver allí las monstruosidades que fueron obra del ejército turco, escribe Lawrence: "En una locura nacida del horror de Tafas matamos y matamos dando el golpe de gracia a hombres y animales caídos, como si su muerte y su sangre derramada pudiera disminuir nuestra agonía." Este plural, como el otro, es engañoso. Lawrence lo usa por lealtad hacia sus compañeros. Si quienes hicieron el film lo tomaron al pie de la letra, es porque poco sabían de la psicología y del carácter de Lawrence. Ya hice notar esta substitución del nosotros por el yo hace 21 años. Es algo que salta a la vista. En su carta al *Times* de Londres, Liddell Hart *comenta y subraya esta substitución* y también el vértigo de autoacusación que caracterizaba al autor de *Los siete pilares*.

Por último, y puesto que una conferencia tiene que terminar aunque quede mucho por explicar, diré dos palabras sobre la secuencia del hospital turco en Damasco. En la película aparece un oficial inglés indignado con el estado de ese hospital en que muertos y heridos se mezclan en medio de la inmundicia. Le pregunta a Lawrence si lo ha visto. Lawrence contesta que no. En seguida se lo ve entrando al patio del hospital atestado de moribundos. Los mira con horror, como si los viera por primera vez. Luego se presenta otro oficial que apostrofa a Lawrence y dice que el estado del hospital es vergonzoso. Al oír esto, Lawrence suelta una carcajada histérica y el oficial le da una cachetada.

Lo único exacto del episodio es la carcajada histérica y la cachetada. Pero en el film, no se explica qué ha ocurrido anteriormente ni por qué el reproche del jefe produce en Lawrence esa reacción. De acuerdo con el penúltimo capítulo de *Los siete pilares*, el patio del hospital ya estaba desocupado y limpio cuando entraron en Damasco las tropas inglesas. Lawrence se había dado maña para poner las cosas en orden. Al llegar al hospital, muchas horas antes que los oficiales ingleses que lo visitaron después, se encontró con cincuenta y seis muertos mezclados con doscientos agonizantes y setecientos heridos. Lawrence hizo cavar fosas con sus hombres. Enterró a los muertos. Organizó un destacamento de camilleros. Buscó médicos. No consiguió ayuda de los soldados australianos que formaban la guardia. El trabajo a que se dedicaron él y sus hombres era nauseabundo, pues los cadáveres estaban en descomposición. La trinchera que habían cavado era demasiado pequeña, pero la masa de cadáveres eran tan fluida que se deshacía como jalea. Hacía cuatro días que Lawrence con sus árabes había salido de Deraa camino a Damasco. Durante ese tiempo sólo había dormido poco más de tres horas.

La tarea del hospital le cayó encima sin tener casi medios ni personal para llevarla adelante. Sus hombres estaban exhaustos. Lawrence, después de tratar de solucionar las cosas y de dar órdenes vuelve al hotel de Damasco, agotado. Allí se encuentra con una reclamación: los australianos se quejan de que los árabes han estado remisos en el saludo militar. Imaginamos que al enterarse de eso habrá resonado la carcajada exasperada de El Aurens.

La misma carcajada con que contestaría a otro jefe, a la mañana siguiente. Esa mañana siguiente, el hospital tenía ya mejor aspecto. Habían lavado mal que mal a los enfermos, los habían alimentado. Cada sala estaba a cargo de un enfermero que entendía el turco. Se habían desinfectado y cepillado gentes y cosas. Lawrence creía tener motivos para estar orgulloso de las mejoras (aunque desde luego el hospital ofrecía aún un aspecto lamentable). El mayor inglés que ignoraba el estado anterior de aquel lugar, después de inspeccionar las salas mira de hito en hito a Lawrence, aún vestido de árabe, y furibundo le pregunta si él es el responsable. Lawrence contesta que sí. Entonces el mayor cada vez más furibundo le grita a Lawrence que merece ser fusilado. Lawrence lanza una carcajada nerviosa, estridente, salvaje. Le parece cómico que sea ésta la recompensa de su labor. El mayor le da una cachetada tremenda y lo insulta: "Bloody brute".

Quienes vean la película no encontrarán ninguna explicación a la escena del hospital turco. La explicación ha quedado en *Los siete pilares*. ¿Por qué? En el film aparece un Lawrence inconsciente de lo que ocurre en el hospital.

El film sobre Lawrence tiene todo el esplendor del desierto, reflejado con fidelidad y talento. Lástima que no haya reflejado del mismo modo el esplendor desértico de un hombre tan singular, tan desmedidamente generoso, tan valiente, tan dotado, tan noble como El Aurens querido por los árabes. Yo diría que es un film que necesita hacerse de nuevo. No niego que se muestra a un Lawrence heroico y en ciertos momentos lleno de ese aguante casi sobrehumano que era uno de sus atributos. Pero el Lawrence presentado por el film es sádico, sediento de sangre, cruel, puesto que goza al matar. Es un Lawrence sobre el cual no me hubiera tomado el trabajo de escribir ni una línea y que me hubiera resultado profundamente antipático.

No cesaré de repetir que, para mí, la vida, el pensamiento, la acción del coronel Lawrence, tal como aparecen en sus libros, tal como las vieron sus amigos y compañeros de combate o de cuartel, ofrece un tema de meditación muy apropiado para fortificarnos en esta época difícil, confusa y

corrompida. Ese hombre no se dejó guiar jamás por sus propios intereses. Ni siquiera por los intereses de su patria, si no le parecían justos. Por eso sentimos que es nuestro compatriota, y que es gloria de la humanidad tanto como de Inglaterra. Pero la figura de un Lawrence no tiene significado, no tiene asidero en un mundo de moral tambaleante como el nuestro. Y casi fatalmente cuando un libro como *Los siete pilares* pasa a la pantalla, es decir a un arte comercializado, y de un arte comercializado, a las masas, con el propósito de atraerlas superficialmente, no de elevar su nivel, este libro se transforma en un brillante "western" de las arenas y pierde su valor verdadero. No queda más que su deslumbrante belleza decorativa. Los otros valores se anulan, se desnaturalizan.

Lawrence escribía en sus *Siete pilares* que los árabes le enseñaron que ningún hombre podía ser su caudillo si no tomaba el mismo alimento que todos, si no llevaba sus propias ropas, vivía en las mismas condiciones y, con todo, sobresalía por sí mismo. Así sobresalió él entre los árabes, entre los ingleses y entre los demás hombres del mundo. Sobresalió por sí mismo.

VICTORIA OCAMPO

LA POESÍA ES EL TEMA DEL POEMA

Desde 1913, en que, a los treinta y cuatro años publicara su primer poema, *Sunday Morning*, en "Poetry", de Chicago, la revista de Harriet Monroe, hasta su muerte, en 1955, Wallace Stevens, distinguido abogado especialista en seguros, de la Harford Accident and Indemnity Co., y uno de los talentos más originales y refinados que haya dado la poesía escrita en lengua inglesa en nuestro siglo, vivió confinado en esa ambigua, y en gran medida desdeñada, categoría de poeta casi exclusivamente leído por poetas y críticos profesionales, atraídos por el virtuosismo y la naturaleza experimental de muchas de sus obras. Algo semejante, se ha señalado, a lo acontecido con Whistler, "pintor para pintores", pero con menos fortuna que éste, pues ninguno de los poemas de Stevens alcanzaría, no obstante, tanta difusión como el retrato de la madre del pintor, pongamos por caso. Ni siquiera *Sunday Morning*, el más hermoso poema norteamericano de este siglo, al decir de Ivor Winters, un crítico pocas veces benévolo con Wallace Stevens.

En líneas generales, el equívoco respecto de la situación de Stevens en la poesía contemporánea nace de la manera como cierta crítica convencional ha enjuiciado, considerándola una deficiencia y una limitación, un cierre a amplias zonas de la realidad, la principal de las características de este creador: *la práctica de una poesía de tono predominantemente intelectual, y su tendencia a la abstracción.* Ciertamente, por sus intenciones y lenguaje, los poemas de Stevens parecen, a menudo, discursos filosóficos, pero cualquier lector atento puede percibir que lo que allí está en juego es, más que conceptos, una tensión espiritual a través de la cual el poeta trata de aprovechar todos los recursos que la inteligencia y la sensibilidad ponen a su alcance para expresar una verdad, objeto esencial del poema, y también los movimientos sucesivos en la búsqueda de esa verdad. Wallace Stevens suele tocar temas propios, aparentemente, de un tratado de estética, o de poética, y no de poemas; temas especulativos acerca de la creación artística, como en *The Man with the Blue Guitar*, extensa composición en treinta y tres estrofas que desarrolla el problema de las relaciones entre el arte y la realidad, y donde hallamos enunciados como éstos de la estrofa XXII:

Poetry is the subject of the poem,
From this the poem issues and

To this returns. Between the two,
Between issue and return, there is

An absence in reality,
Thing as they are. Or so we say.

En rigor, lo que estos versos intentan expresar no es un mero ejercicio intelectual sino una voluntad de retorno al puro canto; y además, al decidir que "la poesía es el tema del poema", declaración que por sí ya es una cifra de la lírica stevensiana, se está expresando el estado del poeta frente a su objeto, su verse forzado, como *artifex*, a cantar en versos la imposibilidad última del canto.

En cuanto a la abstracción, no es, tampoco, de naturaleza intelectual. Implica una suerte de contemplación platónica que quiere apresar lo esencial, lo virgen y original de cada idea. Así, con la intuición y el pensamiento, el poeta recorre en cada cosa el curso de toda la historia humana, llega a los principios, anula la corrupción y las modificaciones que el hombre y los siglos han introducido en las cosas. Quiere recuperar la idea en su estado puro mediante el instrumento de la poesía, la "ficción suprema" (supreme fiction), como la denomina Stevens.

Ésta es la vida especulativa. La otra vida, la de los sentimientos, no le merece menos atención. Para Wallace Stevens, el mundo que nos rodea es una realidad bien concreta que gran parte de sus poemas refleja no solamente en forma visual, impresionista, sino plásticamente. Muchos, y admirables, son los ejemplos de esta modalidad, tan decisiva en Wallace Stevens como la otra. En *Tattoo*, de su libro "Harmonium", nos encontramos con uno de los más significativos, por la limpieza y precisión del diseño, y por la suma delicadeza lírica con que va destacando aquellos que Bernard Berenson entendía como "valores táctiles":

TATUAJE

La luz es como una araña
Se arrastra por el agua.
Se arrastra sobre los bordes de la nieve.
Se arrastra debajo de tus párpados
y esparce allí sus telarañas;
sus dos telarañas.

Las telarañas de tus ojos
se pegaron
a tu carne y tus huesos
como la viga o la hierba.

Hay hilos en tus ojos,
en la superficie el agua,
y en los bordes de la nieve.

Tal aceptación y descripción del mundo exterior, es el paso inicial desde el que Stevens nos conduce al punto central de su teoría de lo que debe ser la poesía: *una exploración de las relaciones entre la mente y la realidad, de la posible diferencia entre la cosa observada y lo que la imaginación puede hacer con ella. O, también, lo que la imaginación puede agregar a la realidad.* La poesía, escribió Wallace Stevens en una de sus prosas, es la intensificación (heightening) de la realidad, la purificación del percibir, no un adorno o copia servil. En suma, una revelación, como textualmente está dicho en la estrofa VI de su poema *Description Without Place*:

Description is revelation. It is not
The thing described, nor false facsimile.
It is an artifitial thing that exists,
In its own seeming, plainly visible,
Yet not too closely the double of our lives,
Intenser than any actual life could be.

ALBERTO GIRRI

MEN MADE OUT OF WORDS

What should we be without the sexual myth,
The human revery or poem of death?

Castratos of moon-mash- Life consists
Of propositions about life. The human

Revery is a solitude in which
We compose these propositions, torn by dreams,

By the terrible incantations of defeats
And by the fear that defeats and dreams are one.

The whole race is a poet that writes down
The eccentric propositions of its fate.

OF THE SURFACE OF THINGS

I

In my room, the world is beyond my understanding;
But when I walk I see that it consists of three or four
Hills and cloud.

II

From my balcony, I survey the yellow air,
Reading where I have written,
"The spring is like a belle undressing."

HUMANIDAD HECHA DE PALABRAS

¿Qué seríamos nosotros sin el mito sexual,
el humano ensueño o el poema de la muerte?

Castrados de admiración por la luna. La vida consiste
en proposiciones acerca de la vida. El humano

ensueño es una soledad en la cual
componemos esas proposiciones, desgarrados por los sueños,

por los terribles sortilegios de las derrotas
y por el miedo de descubrir que derrotas y sueños son uno.

La raza entera es un poeta que escribe
las excéntricas proposiciones de su destino.

DE LA SUPERFICIE DE LAS COSAS

I

En mi cuarto, el mundo está más allá de mi comprensión;
pero cuando me paseo descubro que consiste en tres
o cuatro colinas y una nube.

II

Desde mi balcón, observo el aire amarillo
leyendo donde he escrito,
"La primavera es como una beldad que se desnuda."

III

The gold tree is blue.
The singer has pulled his cloak over his head.
The moon is in the folds of the cloak.

ANECDOTE OF MEN BY THE THOUSAND

The soul, he said, is composed
Of the external world.

There are men of the East, he said,
Who are the East.
There are men of a province
Who are that province.
There are men of a valley
Who are that valley.

There are men whose words
Are as natural sounds
Of their places
As the cackle of toucans
In the place of toucans.

The mandoline is the instrument
Of a place.

Are there mandolines of western mountains?
Are there mandolines of northern moonlight?

The dress of a woman of Lhasa,
In its place,
Is an invisible element of that place
Made visible.

III

El árbol de oro es azul.
El cantor echóse la capa sobre su cabeza.
La luna está en los pliegues de la capa.

ANÉCDOTA DE HOMBRES POR MILLARES

El alma, dijo, está compuesta
del mundo exterior.

Hay hombres del Oriente, dijo,
que son el Oriente.
Hay hombres de una provincia
que son esa provincia.
Hay hombres de un valle
que son ese valle.

Hay hombres cuyas palabras
son como los sonidos naturales
de sus lugares,
como la cháchara de los tucanes
en el lugar de los tucanes.

La mandolina es el instrumento
de un lugar.

¿Hay mandolinas de las montañas occidentales?
¿Hay mandolinas del claro de luna septentrional?

El vestido de una mujer de Lhassa,
en su lugar,
es un invisible elemento de ese lugar
hecho visible.

INFANTA MARINA

Her terrace was the sand
And the palms and the twilight.

She made of the motions of her wrist
The grandiose gestures
of her thought.

The rumpling of the plumes
Of this creature of the evening
Came to be sleights of sails
Over the sea.

And thus she roamed
In the roamings of her fan,
Partaking of the sea,
And of the evening,
As they flowed around
And uttered their subsiding sound.

THE HOUSE WAS QUIET AND THE WORLD WAS CALM

The house was quiet and the world was calm,
The reader became the book; and summer night

Was like the conscious being of the book.
The house was quiet and the world was calm.

The words were spoken as if there was no book,
Except that the reader leaned above the page,

INFANTA MARINA

Eran su terraza
la arena y las palmeras y el crepúsculo.

Ella extraía de los movimientos de su pulso
los grandiosos gestos
de su pensamiento.

Las arrugas de las plumas
de esta criatura vespertina
se volvían juegos de destreza
de los veleros sobre el mar.

Y así ella vagaba
en el ir y venir de su abanico,
participando del mar,
y del atardecer,
que le corrían en torno
y exhalaban su declinante sonido.

LA CASA ESTABA CALLADA Y EL MUNDO EN CALMA

La casa estaba callada y el mundo en calma.
El lector se convirtió en el libro; y la noche estival

era como el ser consciente del libro.
La casa estaba callada y el mundo en calma.

Las palabras fueron dichas como si no hubiese libro,
aunque el lector inclinado sobre la página,

Wanted to lean, wanted much most to be
The scholar to whom his book is true, to whom

The summer night is like a perfection of thought.
The house was quiet because it had to be.

The quiet was part of the meaning, part of the mind:
The access of perfection to the page.

And the world was calm. The truth in a calm world,
In which there is no other meaning itself.

Is calm, itself is summer and night, itself?
Is the reader leaning late and reading there.

THE SUN THIS MARCH

The exceeding brightness of this early sun
Make me conceive how dark I have become,

And re-illumines things that used to turn
To gold in broadest blue, and be a part

Of a turning spirit in an earlier self.
That, too, returns from out the winter's air,

Like an hallucination come to daze
The corner of the eye. Our element,

Cold is our element and winter's air
Brings voices as of lions coming down.

Oh! Rabbi, rabbi, fend my soul for me
And true savant of this dark nature be.

WALLACE STEVENS

necesitado de inclinarse, quisiera ser
el erudito para el cual su libro es veraz, para el cual

la noche estival es como una perfección del pensamiento.
La casa estaba callada porque debía estarlo.

La quietud era parte del significado, parte de la mente:
el acceso de la perfección hacia la página.

Y el mundo estaba en calma. En un mundo tal,
donde no existe otro sentido, la misma verdad es calma,

la misma verdad es verano y noche, es el lector
que allí se inclina leyendo hasta tarde.

ESTE SOL DE MARZO

El extremo resplandor de este temprano sol
me hace pensar en qué oscuro he llegado a ser,

y vuelve a iluminar cosas que cambiaban
en oro el amplio azul, y que eran parte

de un mudable espíritu en un yo más antiguo.
Esto, también, vuelve del aire del invierno

como una alucinación que entorpece
el ángulo del ojo. Nuestro elemento,

el frío es nuestro elemento, y el aire del invierno
trae voces como de leones que se precipitan.

¡Oh rabí, rabí, protege mi alma, y sé
de esta negra naturaleza verdadero sabio.

(Versiones de Alberto Girri.)

LA JOVEN NOVELA ESPAÑOLA

1

El marco histórico.

Dos generaciones de novelistas han surgido en España después de la guerra civil (1936-1939). La primera de ellas, formada en su mayor parte por hombres que hicieron la guerra al lado de los vencedores, apareció a lo largo de la década de los años cuarenta y su mayor mérito consistió en reavivar una tradición novelística que había sido poco prolífica y de desigual calidad en los años que precedieron a la guerra civil. La obra de estos escritores se caracteriza por una apreciable calidad literaria, con escasa preocupación por los problemas técnicos del arte narrativo, y por una intención realista de tipo general que, sin embargo, no se propone la expresión de una estética realista determinada, contentándose, en líneas generales, con una adscripción a los movimientos literarios que giran en torno a los métodos narrativos del realismo crítico. Los autores más conocidos son Camilo José Cela y Miguel Delibes.

Por el contrario, los novelistas más recientes, cuyas primeras obras empezaron a publicarse ya entrada la década de los años cincuenta, han realizado una serie de aportaciones de índole distinta, que nos esforzaremos en describir más adelante, pero que no pueden ser interpretadas justamente sin que esbocemos antes un breve panorama histórico, indispensable para la comprensión de sus intenciones, tanto estéticas como políticas, puesto que, como vamos a ver en seguida, la actual novela española está profundamente comprometida con la vida y la historia actual del país.

La primera característica histórico-sociológica que nos ayudará a definir a los escritores de la nueva generación, es la de su no-participación como combatientes en la guerra civil. En efecto, nacidos la mayor parte de ellos en el segundo lustro de la década de los años veinte, a causa de su edad no llegan a intervenir en la guerra. Por razones sentimentales, familiares o geográficas, sus simpatías, durante ésta, pueden haberse inclinado hacia un bando u otro, pero en ningún caso, llegados a un cierto grado de madurez intelectual, y obligados íntimamente a enjuiciar la guerra civil de sus mayores, no pesarán en su juicio y en su elección interna motivos de responsabilidad personal surgidos del compromiso de la contienda. No sucede así —y por ello establecemos esta diferencia— con los novelistas de la generación anterior, combatientes en la guerra civil, que aún cuando con relativa frecuencia hayan sufrido una evolución ideológica, conservan sin embargo, no pocos resabios y compromisos que no dejan de traslucirse tanto en sus actitudes políticas personales, como en la elección de temas y tratamiento de los mismos en sus obras posteriores a la guerra civil.

Así pues, el no haber participado como combatientes en la guerra civil, sino al contrario, el haberla sufrido como espectadores mudos, como víctimas inocentes —hambre, desplazamientos, bombardeos—, es el primer hecho que diferencia a esos jóvenes novelistas de sus mayores.

El segundo, es el de haber crecido y vivido el período de su formación juvenil en el aislamiento del mundo exterior al que España estuvo sometida durante toda la década de los años 40, a causa de la segunda guerra mundial, en primer lugar, y por la resolución de las Naciones Unidas de retirada de embajadores, etapa que duró de 1946 a 1950. Si añadimos el hecho de la existencia constante de una censura previa sobre toda clase de publicaciones, acabaremos de describir la situación cultural de total aislamiento y anormalidad en la que estos jóvenes escritores crecieron.

No sin sorpresa por parte de muchos, cuando estos jóvenes escritores empezaron a manifestarse, en los primeros años de la década de los 50, resultó que su voz era distinta a la de los novelistas en ejercicio en aquellos momentos y completamente inesperada en escritores que habían vivido una situación cultural tan anómala como la española de aquellos años.

Sin embargo, hasta los acontecimientos de febrero de 1956, en los que, a raíz del suspendido Congreso de Escritores Universitarios y de otros hechos de carácter político, se hizo patente una toma de conciencia colectiva, la joven novelística española no empezó a manifestarse como un todo coherente, en el que no solamente se integraban los novelistas, sino también los poetas, dramaturgos y ensayistas de la nueva generación.

Casi como por ensalmo, surgieron —a partir de 1956 y uniéndose a los ya existentes—, numerosos escritores con una unidad de intención y con una voluntad de renovación, tanto formal como de contenido, que es la que predomina hoy y la que centra la atención de los críticos y editores extranjeros, más que por la novedad absoluta de sus libros, por la constancia y seriedad de sus obras y, es preciso decirlo también, por su sorprendente vitalidad, especialmente si se tienen en cuenta las circunstancias históricas de las que ha surgido.

2

Los temas y las técnicas narrativas.

La atención de los jóvenes novelistas españoles se dirige esencialmente a dos metas: la búsqueda de una temática propia y la adecuación de sus técnicas narrativas a esa temática.

Buena parte de la explicación histórica que hemos desarrollado en el apartado anterior encontrará sus consecuencias en éste. Casi obsesivamente los jóvenes novelistas, entre el recuerdo de una guerra civil en la que no participaron y un incierto futuro político del país, intentan estudiar, analizar, describir y explicarse a ellos mismos la situación actual de su patria, su estructura social, las consecuencias de la guerra civil, etc. Es decir, se adhieren, consciente o inconscientemente, a una literatura testimonial, comprometida, realista. Es fácil comprobar a este respecto, qué pocas obras evasivas, de imaginación pura, de preocupación esencialmente esteticista, encontramos entre el medio centenar de libros que ya llevan publicados esos jóvenes novelistas. En su mayor parte, esas obras tratan de su recuerdo infantil de la guerra civil, de la situación rural española, de la

vida en las grandes aglomeraciones interiores, de las tensiones generacionales y de clase, del inmovilismo de la vida provincial, etc.

No siempre el tratamiento de esos temas es directo, es decir, sociológico, aunque en algunos casos sea así: *La mina,* de Armando López Salinas; *Central eléctrica,* de Jesús López Pacheco; *Entre visillos,* de Carmen Martín Gaite; *La piqueta,* de Antonio Ferres, y algunas otras novelas, son esencialmente documentos sociales. Sin embargo, aun en aquellas obras en las que la ficción es aparentemente más novelesca, más un producto elaborado de la realidad a través de la imaginación creadora, su inspiración e intención es predominantemente social y política: así en *Las afueras,* de Luis Goytisolo-Gay; en *El Jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio; en *La Isla,* de Juan Goytisolo; en *Nuevas amistades,* de Juan García Hortelano; en *Los bravos,* de Jesús Fernández Santos e, incluso, en la obra menos comprometida de Ana María Matute.

A pesar de ello, la joven novela española escapa muchas veces al encasillamiento de *realismo crítico, social-realismo,* etc., por lo menos en lo que estas denominaciones tienen de género históricamente definido a través de las novelísticas americana, europea o soviética. ¿Por qué? Varios factores han contribuido a ello, especialmente dos, estético, uno, y político, el otro. Estéticamente, por el hecho de la tardía aparición, dentro de la novela española, de las inquietudes de tipo formal que se desarrollaron en otros países durante la época de entreguerras, primero, y en la posguerra mundial, después: faltos de una tradición novelística inmediata importante, los jóvenes autores españoles han recibido diversas y simultáneas influencias extranjeras que se traslucen en sus obras, quizás de un modo algo confuso, pero dándoles siempre una modernidad formal.

Políticamente, por la existencia de todos conocida —y oficialmente reconocida— de una censura previa que se extiende no sólo a las novelas, sino a cualquier tipo de publicación y que, dada la larga duración de su existencia —más de veinte años—, ha influido notablemente en los escritores españoles, de tal modo que, si bien no les priva de elegir una temática de crítica social (antes bien, es una causa más de su politización), sí les obliga a tratar estos temas con una prudencia y una astucia que estilísticamente adopta fórmulas curiosas.

Una de ellas ha sido, evidentemente, el éxito que entre los jóvenes novelistas españoles ha tenido la narración objetiva (de procedencia americana y que nada tiene que ver con la "literatura del objeto" o "école du regard" francesa). Conocida por ellos a través de la divulgación hecha por algunos ensayistas y críticos franceses (Sartre y Cl-E. Magny, p. e.), la narración objetiva, que describe la acción de la novela como lo haría una cámara cinematográfica, sin intervenciones ni comentarios del autor, les ha permitido evadir, en parte, la dura presión de la censura. Antes que ningún otro, un escritor francés, Claude Roy, ha interpretado correctamente el sentido de esa preferencia formal de algunos de los jóvenes novelistas españoles: *"Cette esthétique ne correspond pas seulement, pour les jeunes écrivains espagnols, à une nécessité formelle, à une exigence intérieure. Il semble qu'elle satisfera aussi à des nécessités pratiques. L'économie de l'oeuvre d'art et la sécurité de l'artiste trouvent également leur compte à un style qui laisse au lecteur le soin de tirer lui-même des conclusions implicites, dont la trop claire expression serait peut-être préjudiciable à la beauté artistique, et le serait probablement à la liberté physique de l'écrivain. A travers de tous les romans, ou presque, qui peuvent paraître aujourd'hui en Espagne, on devine une tension tragique, un effort de l'écrivain pour maîtriser son tumulte intérieur, et son déchirement,*

qui donnent aux oeuvres des jeunes Espagnols une beauté fière et secrète" ("Libération", nº 4262).

La objetividad narrativa no agota ciertamente las posibilidades artísticas de los jóvenes escritores españoles, que se han manifestado de otras muchas maneras, pero, por las razones antedichas, ha sido preferida en muchos casos y aun en otros, sin llevarla hasta el límite, casi siempre un tono objetivo ha presidido la forma de narrar de la última promoción de novelistas, en una voluntad deliberada y táctica de eliminación de la presencia del autor de las páginas de sus obras.

Sabido es que el objetivismo americano está ligado a una cierta escuela filosófica, el "behaviorismo". Sin embargo, el objetivismo de los jóvenes españoles lejos de responder al *conductismo* abstracto, contiene, a causa de la temática escogida, una carga ideológica que podrían muy bien presidir estas palabras de Brecht: *"El mundo de hoy sólo puede ser descrito a los hombres de hoy si es descrito como un mundo transformable."* Y, precisamente, su descripción del mundo, de la sociedad española actual, está hecha en función de la no aceptación, del rechazo absoluto de una realidad social determinada, por una parte, y de su esperanza de cambio, de transformación de esa realidad social, por otra.

Por el recuerdo del pasado —en este caso, la memoria de la guerra civil—, por su disconformidad con el presente, y por la esperanza puesta en un futuro constructivo, es decir, por su sentido profundo, vivido y sufrido de la dinámica de la Historia, el *realismo* de la joven novela española puede clasificarse de *histórico*. *Realismo histórico* que abre las ventanas de la novela española sobre un mañana presidido por la fe en una realidad democrática, de la que las obras de hoy no son todavía más que manifestaciones de una esperanza.

Así brevemente caracterizada, temática y formalmente, la joven novela española actual, podemos ya preguntarnos sobre sus hombres y sus obras.

3

Los hombres y las obras.

Aunque ya en 1948, Ana María Matute había publicado una primera novela —*Los Abel*— y, en 1951, Rafael Sánchez Ferlosio había editado sus *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, no puede hablarse propiamente de la existencia de una nueva generación de novelistas españoles hasta que, en 1954, se publican cuatro interesantes novelas de jóvenes escritores, inéditos tres de ellos —Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos e Ignacio Aldecoa— y ya conocido el cuarto, Ana María Matute. A partir de esta fecha, aparecen cada año, sin interrupción alguna, obras de uno u otro de esos novelistas y de otros, nuevos, con lo que esta generación adquiere cuerpo y se perfila como una de las más ricas en escritores y obras, en muchas décadas.

Para no cansar al lector con una larga enumeración de nombres y títulos, citaremos solamente aquellos autores y obras más característicos que, además, están en su mayor parte traducidos al francés o van a serlo muy pronto. Por otra parte, dividiremos en dos el período de tiempo que va desde la aparición de esa generación como tal, hasta el momento actual. Como verá el lector más adelante, esa división no es arbitraria, sino que obedece a ciertas peculiaridades que nos esforzaremos en describir.

A) *Período 1954-1957.*

M. E. Coindreau cita, en su prólogo a *Juegos de manos,* de Juan Goytisolo, unos fragmentos de una carta de este autor a un hispanista americano, recientemente fallecido, John B. Rust. Esta carta es de 1954 y, en ella, Goytisolo hace una de las primeras manifestaciones generacionales de los jóvenes escritores: *"Beaucoup des jeunes romanciers d'aujourd 'hui n'étaient que des enfants pendant la Guerre Civile. Avec leurs yeux d'enfant ils virent, impassibles, des choses atroces. Ils les oublièrent. Mais, au cours de leur croissance, un moment arriva où ils s'en souvirrent. Et le souvenir s'en precisait à mesure que leurs os se faisaient plus durs et leur sang plus riche. Alors, non pour oublier ces choses —c'eût été impossible— mais pour s'en délivrer, ils se mirent à écrire des romans."*

Esta afirmación es especialmente válida para Ana María Matute y para el mismo Goytisolo, pero en general sus palabras sirven para los escritores más valiosos de toda la generación.

Ana María Matute plantea, desde su primera novela, *Los Abel,* un tema al que no dejará de volver constantemente: el fratricidio, la lucha entre miembros de una misma familia, la guerra civil. El nombre familiar de los protagonistas de esa primera novela —los Abel— es ya un símbolo: en adelante —salvo en algunas narraciones y novelas cortas— no dejará de serle fiel, con una constancia que nos indica cuán profunda fue la huella dejada por la guerra civil y por su triste significación en el espíritu de la niña de diez años que era Ana María Matute cuando estalló la lucha fratricida española. Las grandes novelas de esta autora, *En esta tierra* (1955), *Los hijos muertos* (1958) y *Primera memoria* (1960), son otras tantas calas en el mismo tema.

En las primeras novelas de Juan Goytisolo encontramos que los protagonistas son, en su mayor parte, niños o adolescentes. Junto con Ana María Matute, Goytisolo ha guardado fija en la memoria la imagen de una infancia truncada por ese acontecimiento extraordinario e inexplicable que es, para una mentalidad infantil, la guerra. En su segunda novela, *Duelo en el paraíso* (1955) nos ofrece un tema original, apasionante y revelador. Un grupo de niños, refugiados vascos en un pueblo de Cataluña, aprovechan la retirada del ejército republicano y la llegada de las tropas vencedoras para hacerse dueños del lugar. Durante unas horas son absolutamente libres de sus actos, pero no hacen otra cosa que remedar lo que han visto y oído que hacían sus mayores. Tomándose la justicia por su mano, aprovechan la ocasión para matar a un niño vecino del que les separa un pasado y una clase social distintos.

Menos fiel al tema de la infancia y de la guerra civil que Ana María Matute, pero más realista en cuanto al futuro de su obra y al de sus compañeros, Goytisolo presidirá —a partir de 1958, con *La resaca,* especialmente— la evolución que se produce dentro de esta misma generación. En este sentido, recordemos sus palabras citadas anteriormente sobre la liberación de un recuerdo obsesivo, como motivo y como despertar de una vocación de escritor que más tarde evolucionará, forzosamente, dado que no puede insistir siempre sobre el mismo tema.

Un novelista menos preocupado, quizás, que los anteriores por los temas de la infancia y de la guerra civil, Jesús Fernández Santos, ha escrito, sin embargo, algunas de las mejores páginas sobre ese *leit-motiv* generacional. Dichas páginas pueden encontrarse en un libro de relatos breves —*Cabeza rapada*—, que obtuvo el Premio de la Crítica del año 1959. Más enjuto, menos poético que Ana María Matute y menos imaginativo que Juan Goytisolo, Fernández Santos —autor de

Los bravos (1954) y en *La hoguera* (1957)— es uno de los escritores más competentes de su generación.

Por último, se acostumbra a considerar *El Jarama* (Premio Nadal 1955), como una de las novelas más representativas de la posguerra civil: *El Jarama* es una narración enteramente objetiva que significa la consagración de esta técnica narrativa en la joven novela española. Su valor estriba tanto en el tema escogido como en el lenguaje y la técnica. Hay detrás de un argumento aparentemente insulso —un día de fiesta de un grupo de jóvenes, en las orillas del Jarama—, un documento profundo de toda la juventud española que no hizo la guerra y que ha vivido en el atroz vacío interior de la posguerra, en el aislamiento que mencionábamos en el artículo anterior: en este sentido, *El Jarama* es un ejemplo diáfano de la utilidad de la narración objetiva tal como la enjuiciaba Claude Roy, en la cita que transcribimos, puesto que todo se insinúa o se dice en esta novela sin que —aparentemente— resulte de ello nada comprometido para su autor.

Con *El Jarama* culmina el primer período de los dos en los que dividimos a la joven novela española. Los cuatro autores citados son, seguramente, los más importantes, los que aportan, de un modo u otro, una mayor riqueza en la novela española de aquellos años. No es posible, sin embargo, olvidar otros nombres, en especial el de Ignacio Aldecoa, uno de los mejores cuentistas de ese grupo inicial de la última generación de novelistas españoles.

B) *Período 1958-1961.*

Si el primer período de la joven novela puede calificarse, en un sentido amplio, como de autobiográfico, caracteriza el segundo período una cierta despersonalización y un enfrentamiento con los problemas de la realidad objetiva, desde un punto de vista predominantemente sociológico e histórico. Por un momento, la joven novela española parece que pierde en poesía lo que gana en rigor crítico de la sociedad. El tránsito puede observarse claramente, como hemos indicado antes, en la novela *La resaca* (1958), de Juan Goytisolo.

¿Qué ha sucedido para que tenga lugar ese cambio? Esencialmente, como quedó dicho en el artículo anterior, una súbita, pero duradera politización del mundo universitario e intelectual, a raíz de los acontecimientos políticos de 1956, renovados en los años siguientes, en un aspecto u otro, y que ha tenido como manifestaciones públicas más importantes las firmas masivas de intelectuales, pidiendo la amnistía para los presos políticos, en un caso, y exigiendo el establecimiento de una ley de prensa y de regulación de la censura, en otro.

Los cambios que se operan en la novela joven española adoptan esencialmente dos aspectos. Uno de ellos es el de la novela-testimonio de una situación o un problema social determinado: en *Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco, se trata de la lucha contra una mentalidad primitiva, por un lado, y por las justas reivindicaciones proletarias, por otro, a propósito de la construcción de una presa de producción de energía eléctrica; en *Entre visillos* (1958), de Carmen Martín Gaite, es la situación de las muchachas solteras en una capital de provincia; en *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres, el problema del barraquismo en las grandes ciudades; en *La mina* (1960), de Armando López Salinas, se trata de las migraciones interiores y de la dura condición del trabajo proletario; etc. En todas estas novelas el tema, tratado con pasión, desborda las exigencias incluso estilísticas de la obra, a las que considera secundariamente. El

empuje y la urgencia de la protesta social desplazan, involuntariamente, las exigencias propiamente formales de la novela. No es de extrañar, así, que esos autores tiendan fácilmente al reportaje, al libro de viajes, en el que incidiendo en la tónica de *Campos de Níjar,* de Juan Goytisolo, más que en la de los libros de viajes de Camilo José Cela, describen antes que la geografía física, la geografía humana de España: *Caminando por las Hurdes,* de A. Ferres y A. López Salinas, es el mejor ejemplo.

El segundo aspecto, la otra línea de esta segunda ola de jóvenes novelistas españoles, la representan los hasta ahora dos de los vencedores del más estricto de los premios de novela: el *Biblioteca Breve.* Luis Goytisolo-Gay, en *Las afueras* (1958), y Juan García Hortelano, en *Nuevas amistades* (1959), intentan establecer un mayor equilibrio entre el contenido de sus obras y su expresión formal. Es evidente que en sus libros hay una menos violenta denuncia de la situación del proletariado, por ejemplo, pero no es menos cierto que su crítica de la burguesía, hecha sin tópicos y con una extraordinaria intención histórica, puede ser socialmente tanto o más eficaz que la primera, dado que hoy por hoy el público lector de novelas es, en España, esencialmente burgués.

En todo caso, la tendencia realista-histórica de la novela española prosigue y no hay indicios de que, por el momento, salvo matices y peculiaridades propias de cada autor, haya ninguna variación en las actitudes reseñadas. Incluso en una novelística como la de la lengua catalana —obligada a permanecer medio callada, por no decir medio clandestina, a causa de la inexistencia de periódicos y revistas— hay una fuerte tendencia, entre los escritores más jóvenes, a optar por un realismo histórico en el que Josep Maria Espinás ha conseguido obras importantes, lo mismo que otros autores.

Parece evidente que el impulso adquirido por esta nueva generación de narradores españoles, sin una tradición inmediata demasiado brillante detrás, va desarrollándose progresivamente. Es lógico esperar que, dentro de unos pocos años, esa constelación de novelistas —en plena madurez de su arte y siempre que las circunstancias objetivas le permitan una entera y libre expresión creadora— dé sus mejores obras. Y es posible que entonces esos novelistas recuerden estos años difíciles y "para librarse del recuerdo" sigan escribiendo más y mejores novelas.

JOSÉ Mª CASTELLET

LOS TONTOS

1

CUENTA DE LOS TONTOS

El sol era tan fuerte que al Antoniano se le cocieron los sesos dentro de la cabeza: brr, brr, brrr. ¿Cómo era el sol? Fuerte como el hierro de forja. ¿Qué le pasó al Antoniano? Pues que se le cocieron los sesos dentro de la cabeza, brr, brr, brr, de fuerte como era el sol. ¡Dios, qué sol! ¡Hay agua, agua fresca! ¡A la rica agua fresca, a cinco el trago! ¡Hay agua! ¿Quieren agua? La aguadora tenía un hijo tonto. Hay tontos revientatinajas, tontos capacanes, tontos miralunas, tontos cagaleches, tontos apañacolillas, tontos papatundas y tiernos tontos inflagaitas. También hay tontos de buena posición, que van por libre. Hay tontos de secano y tontos de huerta. Los tontos de secano se suelen llamar con nombres godos, heroicos, arriesgados. Los de regadío son tontos más simples, con menos pretensiones: Paquito, Pepito, Luisito, Antoniano. Paquito, ve por agua. Sí, tío. Pepito, tráete un par de tomates. Sí, abuela. Luisito, llégate al sindicato y dile al Gervasio que te dé la declaración jurada de los piensos, ¿me entiendes? Sí, padre, que me llegue al sindicato y que el Gervasio me dé la declaración jurada de los piensos. *Mateo.* Mande. Acércame la cachava. Sí. Los tontos de secano cazan o no cazan la liebre con el lebrel: Federico caza o no caza la liebre con el lebrel; Ubaldo cazó o no cazó el lebrato con el lebrel; Conrado cazará o no cazará cuando llegue a mozo el lebrón con el lebrel. Los tontos de huerta trincan el conejo a lazo, adiestran el reclamo de la perdiz, pescan el pez con el esparavel, escardan el primoroso cebollino: Paquito trinca el cachondo conejo a lazo; Pepito adiestra el pintado reclamo de la perdiz; Luisito pesca el atónito pez con el esparavel; Antoniano escarda el primoroso cebollino. El sol era tan fuerte que al Antoniano, mientras escardaba el primoroso cebollino, se le cocieron los sesos dentro de la cabeza: brr, brr, brr. ¿Cómo era el sol? Fuerte como un muleto portugués. ¿Qué le pasó al Antonino? Pues que se volvió lelo, se conoce que se le cocieron los sesos dentro de la cabeza, plic, plic, plic, de

fuerte como era el sol. Los tontos revientatinajas se creen guardias. Los tontos capacanes se fingen forasteros. Los tontos miralunas son igual que murciélagos colgados. Los tontos cagaleches andan de costadillo. Los tontos apañacolillas son cobistas y van a la catequesis. Los tontos papatundas crían granos en el cogote y lucen amargas mataduras en el costillar. Los tontos inflagaitas son tímidos y se pasan las horas muertas, dale que te dale, silbando, sin fuelle y sin resignación, un par de compases o tres. Al Antoniano, el sol le coció los sesos en la sesera. La madre del Antoniano se ayudaba vendiendo agua en la plaza: ¡hay agua, hay agua fresca, a la rica agua fresca! Hay tontos serios y tontos jocosos y decidores, tontos felices y de buen color, que no se mojan, si llueve, ni se quedan al inclemente sol, mientras escardan cebollinos, hasta que se les cuecen los sesos en la cabeza. También hay tontos que entienden de melones, pero éstos son los menos. Don Mercurio Parrillas prestaba al interés. Don Mercurio Parrillas era muy curiosín y, por entretenerse, apuntaba en un cuaderno las muertes de los tontos. ¡Angelitos al cielo, pelillos a la mar, canitas al aire, a tomar por retambufa y usted que lo vea, larán, larán! Cuando don Mercurio cantaba su himno, ya se sabía: tonto muerto, tonto ahogado, tonto defenestrado, tonto lapidado, tonto apaleado, tonto apuñalado, tonto asado, tonto ahorcado o tonto, ¡vaya por Dios!, comido por la piojera. La señora de don Mercurio, doña Cloti Montánchez de Parrillas, tenía dos hermanos tontos y blandengues, dos hermanos culones y de aflautada voz, dos hermanos gemelos que tomaban el sol en la galería y miraban, con su carita triste, el ancho campo. Uno se llamaba Hortensio, y el otro, Isidro. Ambos habían librado de servir al Rey. Palomita blanca, palomita blanca, tipo Cagancho, tipo Cañero; dime, reina mora, ¿y el heredero? Está bien, señora. Hortensio no sabía seguir. Isidro tampoco sabía seguir. Al Antoniano, de apodo, le decían *Mateo*. *Mateo*. Mande. Acércame la cachava. No. El abuelo de Paquito Malpica, alias *Guijo*, era muy ocurrente. El abuelo de Paquito Malpica, alias *Guijo*, cuando el nieto andaba por los tres años, lo llevaba al casino y lo emborrachaba con anís, para divertirse. ¡Qué pajolero crío, lo que le gusta! A Pepito Chueca, como tenía cara de cordero, le llamaban *Mamón*. La madre del Pepito Chueca, la Luisa Chueca, lo tuvo siete años metido en un baúl, para ocultar su deshonra. *Mamón*, tráete un par de tomates. No. Luisito Pérez heredó de su padre la sífilis y las malas inclinaciones. Luisito Pérez era sumiso pero atravesado. Luisito, llégate al ayuntamiento y dile al Víctor que te dé la declaración jurada de los pastos, ¿me entiendes? Sí, padre. El Luisito, en el camino del ayuntamiento, se meaba en la fuente y untaba de mierda los bancos de la plaza. El Luisito era un tonto de nación. Al Antoniano, el sol le coció los sesos en la sesera.

Mateo, acércame la cachava. El Antoniano, a veces, obedecía en silencio, como los criados de los reyes. Federico Palomeque tenía un bonito bastón de fresno, todo él festoneado de arabescos. Federico Palomeque también gastaba gentil sobrehusa de torero antiguo: *Caramillano. Caramillano,* por más que se esfuerza, no consigue atrapar la liebre con el lebrel. *Caramillano,* de chaval, tuvo un paralís que le destempló las discurrideras. ¡Ay, qué dolor tener un hijo tonto!, decía su madre, que era muy redicha y bienhablada: ¡qué dolor más grande, Dios mío, Santo Dios de los Ejércitos! La madre del *Caramillano,* para ver si al mozo le volvía el sentido, le pegaba con la cabeza contra la pared. ¡Vuelve, hijo mío, vuelve a la vida! Zas, zas. ¡Ay, qué dolor tener un hijo tonto, qué dolor más grande, Dios mío, Santo Dios de los Ejércitos! Ubaldo Argés, *Cabezabuque,* jamás alcanzó el lebrato con el lebrel. *Cabezabuque* gastaba boina y lucía clavellina en la oreja. *Cabezabuque* se agazabapa tras el quiosco de la música para oír mear a las niñas. La que más ruido hace es la Aguedita. *Cabezabuque,* cuando oye mear a las niñas, se ríe por lo bajo, ji, ji, ji. Conrado Galiana nunca, que se sepa, cazó el lebrón con el lebrel. El *Guijo* trinca el lujurioso conejo. ¿Cómo trinca el *Guijo* al lujurioso conejo? A lazo. Bien. El *Mamón* instruye, soplando en una hoja de encina, al traidor y desesperado reclamo de la perdiz. ¿Cómo instruye el *Mamón* al alevoso reclamo de la perdiz? Soplando en una hoja de encina. Muy bien. Los peces del arroyo saben a fango. Luisito Pérez pesca el espantado pez con el esparavel. ¿Cómo pesca Luisito Pérez al ojiabierto pez? Con el esparavel. Pero que muy bien. El Antoniano ya no escarda el dulzón cebollino. El sol era tan fuerte que al Antoniano se le cocieron los sesos dentro de la sesera. ¿Cómo era el sol? Fuerte como el lobo del monte. ¡Psché! Al Hortensio le decían *Lolo.* Al Isidro le decían *Lalo.* Ya tenemos nueve tontos, menos da una piedra.

2

PAQUITO MALPICA, ALIAS "GUIJO"

Paquito Malpica, alias *Guijo,* era tonto miralunas: parecía un murciélago colgado. Los tontos miralunas babean verde, dulce y suave, como los poetas. Paquito Malpica, alias *Guijo,* olía a anís desde los tres años; su abuelo fue un hombre muy ocurrente, todo el mundo lo sabe. Paquito, ve por agua. Sí, tío. Paquito trinca, como nadie, el cachondo conejo a lazo, ¡qué arte se da! Los tontos miralunas aman la naturaleza: los árboles, el arroyo rumoroso, el sol de la mañana, el sol de la tarde, la flor

de la amapola, las aves del cielo, los conejos del tomillar, la luna mostrándose entre nubes. Paquito Malpica, alias *Guijo*, era, sobre tonto, manco: hace años, un toro le pateó en el encierro y le dejó un brazo a la remanguillé. Con el brazo sano, Paquito Malpica, alias *Guijo*, le llevaba agua a su tío y, aun de noche, sembraba el campo de lazos para enganchar conejos, de lazos que fabricaba con hilos de la luz a los que quitaba la camisa. *Guijo*, ¿quieres anís? Sí, sí... En las afueras del pueblo había un charco al que decían el libón del Cura. Algunos años, por el tiempo del deshielo, se ahogaban en el libón del Cura uno o dos mozos. El libón del Cura tenía el agua verde, dulce y suave. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Paquito Malpica, alias *Guijo*, ahogado en el libón del Cura, el alguacil pudo ver que al muerto le chorreaba de los cueros un agua verde, dulce y suave.

3

FEDERICO PALOMEQUE, ALIAS "CARAMILLANO"

Silbar es algo que consuela mucho, bastan dos o tres compases y no se precisa ni fuelle ni resignación. Federico Palomeque, alias *Caramillano*, era tonto inflagaitas: su bastón de fresno, todo él festoneado de geométricos, de airosos arabescos, no lo lucía gallardo —como hubiera correspondido a un bastón de fresno todo él festoneado de arabescos hechos a punta de paciente navaja— sino modesto y como avergonzado. ¡Lástima de bastón! Los tontos inflagaitas babean gris —o quizás pardo—, agrio y duro, como las reses del matadero. A Federico Palomeque, alias *Caramillano*, de niño, su madre le pegaba con la cabeza contra la pared para ver si volvía en sí. ¡Ay, qué dolor, Dios mío, qué dolor, Santo Dios de los Ejércitos, tener un hijo tonto! Zas, zas. Las recetas maternas no curaron al garzón del sopitipando, se conoce que era un sopitipando maligno. Los tontos inflagaitas aman los menesteres imprecisos: silbar, pasear, sentarse entre sol y sombra, columpiarse en el badajo de la campana gorda. Federico Palomeque, alias *Caramillano*, por más que se esfuerza, no consigue atrapar la liebre con el lebrel. La campana gorda, fundida en bronce de cañón moro, retumbaba por encima de los montes, din, don, din, don, din, don, y de las barbecheras. Hace ya muchos años, un mozo que se columpiaba en el badajo de la campana gorda, salió por el aire como un cigoñino y se mató contra la dura tierra de la plaza. La campana gorda tocó a muerto con la voz quebrándosele de dolor en su bronce moro. La plaza tenía la tierra bien pisada, gris —o parda, quizás—, agria y dura. Cuando el señor juez mandó

levantar el reventado cadáver de Federico Palomeque, alias *Caramillano*, caído del campanario, el alguacil pudo ver que el muerto tenía tierra en el pelo, y en los ojos, y en los oídos: una tierra parda —o quizás gris—, agria y dura que no se le despegaba.

4

HORTENSIO MONTÁNCHEZ, ALIAS "LOLO", Y SU HERMANO ISIDRO, ALIAS "LALO"

Los hermanos Montánchez, como eran tontos de buena posición, iban por libre. Los tontos que van por libre aman las pompas y las vanidades de este bajo mundo, los búcaros, los espejos, las flores de papel, las flores de trapo, las cornucopias, los landós y los bustos de maniquí. Quien nace tonto es como quien nace dorada y lánguida flor de la mimosa, que no se entera. Hortensio Montánchez, alias *Lolo*, era blandengue, culón y de aflautada voz. Isidro Montánchez, alias *Lalo*, amén de blandengue, culón y de aflautada voz, era rijoso como un mico. Los tontos que van por libre babean cristalino, pegajosillo y bien hilado, como el caracol. Alba palomita, jilguero cantor, dime, buen pastor, ¿y la princesita? Se murió de amor, tipo Belmonte, tipo Chicuelo. Hortensio no sabía seguir. Isidro tampoco sabía seguir. Doña Cloti Montánchez estaba casada con don Mercurio Parrillas, que era muy cuidadosín y que llevaba unas extrañas anotaciones en un cuaderno. ¡Angelitos al cielo, pelillos a la mar, canitas al aire, más sabe el diablo por viejo que por diablo, lirón, lirón! En la tapa del cuaderno de don Mercurio Parrillas —al norte de los Pirineos, que la separan de Europa— estaba pintada la Península Ibérica. Los tontos que van por libre aman las fútiles pompas, las vacuas vanidades de este ínfimo y derrotado mundo: los saraos, las pelucas, los candelabros, los entierros de primera, los funerales de primera, los mantelillos de té y las danzarinas de porcelana. *Lolo*, colgado de una viga de la bodega, semejaba una extraña figuración. Las moscas se amaban, hartas y felices, en los dos palmos de lengua que enseñaba *Lalo*, colgado de los pies de *Lolo*. Como eran tontos por libre, tontos de buena posición, el alguacil (cuando el señor juez, etcétera) estaba tan azorado que ni se percató de cómo babeaban.

5

PEPITO CHUECA, ALIAS "MAMÓN"

Pepito Chueca, alias *Mamón*, era hijo del pecado. Su madre, la Luisa Chueca, lo tuvo siete años metido en un baúl, para ocultar su deshonra. A secreto agravio, secreta venganza. Pepito Chueca, alias *Mamón*, era tonto papatundas. *Mamón*, tráete un par de tomates. No. Palo. Pepito Chueca, alias *Mamón*, tenía cara de cordero. Los tontos papatundas babean glauco, soso y frío, como los corderos. *Mamón*, tráete un par de tomates. He dicho que no. Dos palos. Pepito Chueca, alias *Mamón*, cría granos de pus en el cogote y se adorna el costillar con amargas mataduras de color morado, color salmón y de color de rosa. La Luisa Chueca gasta baúl de lata de colores, un baúl hondo y cumplido que daba gozo verlo. Pepito Chueca, alias *Mamón*, soplando en una hoja de encina, imita el canto de la perdiz. No será porque no te lo diga —le dijeron una vez—, pero el primer día que te vea arrimar por el coto, te mato a palos, ¿te enteras? Sí, señor, sí. Pepito Chueca, alias *Mamón*, se conoce que se olvidó y, el primer día que lo vieron arrimar por el coto, lo mataron a palos. Pepito Chueca, alias *Mamón*, entró en el coto y se puso a soplar en la hoja de la encina con la que imitaba el canto de la perdiz. Entonces fue cuando el guarda del coto y sus seis hijos lo mataron a palos. Le estuvieron pegando palos lo menos una hora. No será porque no se le hubiera dicho, señor juez, un servidor bien que se lo tenía dicho. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Pepito Chueca, alias *Mamón*, muerto a palos en el coto de Huélaga, el alguacil pudo ver que tenía el mirar glauco, soso y frío, como la babazón de los corderos.

6

CONRADO GALIANA, "CONRADITO"

Conradito se rasca con tres técnicas diferentes: a contrapelo, a contramano y a la contra. *Conradito* llegó a mozo pero no cazó el lebrón con el lebrel. *Conradito*, un año que la nieve no vino a su ser, se papó un frío que a poco más lo seca. La lechigada de los lebratillos celebró el suceso, según decía *Conradito*, disparando cohetes de dos clases: de estampido y de resplandor. *Conradito* es tonto apañacolillas. Los tontos apañacolillas babean marrón, amargo y tibio, como castañiagudo, cerrero y no más que templadete suele ser, ¡vaya por Dios!, el caldibaldo corito de las miseri-

cordias, la gallofa sin sal de la cautelosa y yerma providencia. *Conradito* llegó a mozo sin cazar el lebrón, la liebre ni el lebratón. *Conradito* era cobista y lagotero y los domingos por la mañana se sorbía, entre violentos ruidos de gozo, el horro caldibache de la catequesis. La lechigada de los lebratillos es tímida y gris. Los lebratillos de la lechigada, ¡cuánta ruindad!, son canos y húmedos y de color gris perla. *Conradito* nutre al gato compañero con el calor del sobaco. *Conradito* es tonto apañacolillas. *Conradito* conforta al cáncano leal con el temple —que aún algo queda— de su panza a saltos. *Conradito* sonríe como las liebres cuando apaña colillas. *Conradito* da de comer al fiel picón con el temblor que la zangarriana le posó en las ingles. *Conradito* seca las apañadas colillas al sol. *Conradito* alimenta en su miseria al paladín Juan de Garona. *Conradito* no tiene vinagre para lavar las colillas que apaña. *Conradito* llegó a mozo sin cazar la liendre con el lendrero. *Conradito* es tonto apañacolillas. A *Conradito* le brotó en la molondra la heroica y descarada flor del premio de la piojería. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Conrado Galiana, *Conradito*, comido por la piojera, el alguacil pudo ver que del muerto huía, marrón, amarga y tibia, la confusa tropa del caranganal.

7

LUISITO PÉREZ

Luisito Pérez anda de costadillo. Luisito Pérez es tonto cagaleches, tonto de mucho cuidado. Luisito Pérez pesca el pez con el esparavel, escupe en los cántaros que esperan su lento turno ante el pilón, unta de mierda los inhóspitos y enamorados bancos de la plaza, rompe tiernas bombillas con tirador, persigue los gatos recelosos y blancos y negros, pega secos capones a los niños, se ríe de los forasteros, saca la lengua al cura y se mea en la fuente. Los peces del arroyo saben a fango. Luisito Pérez heredó de su padre la sífilis y las inclinaciones. Los tontos cagaleches babean púrpura, opaco y fiero, como los perros a los que el hambre enrabia. Luisito Pérez pesca el pez con el esparavel, escupe a los atildados novios de los domingos, unta de blanda y hedionda zulla la reluciente bacía del barbero, rompe cristales con honda, persigue las confiadas y pintadas palomas del palomar, pega sustos a las mozas, tira de las trenzas a las niñas, se ríe de los guardias, saca la lengua al alcalde y se mea en la fuente o donde se tercia. Luisito Pérez es tonto cagaleches, tonto de mucho cuidado. Luisito Pérez anda de costadillo. Luisito, llégate al juzgado y dile al Eusebio que si

me sigue incordiando con tanta declaración jurada le voy a romper la boca, ¿me entiendes? Sí, padre. En Collarejos de San Cornelio, pueblo que queda cabe la peña, en la solana del riatillo Matacabras, la gente no se anda con coñas ni con tapujos. En Collarejo de San Cornelio, un año que no quiso llover a tiempo, tiraron el Santo Cristo al río. Los mozos de Collarejo de San Cornelio son capaces de matar a pedradas a su padre. Las bogas del Matacabras no saben a fango. Luisito pesca el pez con el esparavel, escupe a los parsimoniosos entierros, unta de caca los tacos de billar, rompe la alfarería del mercado, persigue los circunspectos y bamboleantes patos del molino, pega patadas en la barriga a los burros, se ríe de las señoras mayores, saca la lengua al maestro y se mea en la fuente y, si hiciera falta, en el lucero del alba. Luisito probó a pescar la boga del Matacabras con el esparavel. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Luisito Pérez, lapidado a orillas del Matacabras, el alguacil pudo ver que el muerto tenía el mirar púrpura, opaco y fiero.

8

UBALDO ARGÉS, ALIAS "CABEZABUQUE"

Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, era tonto revientatinajas. Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, como se creía guardia, gastaba boina y lucía clavellina en la oreja. Los tontos revientatinajas babean blancuzco, pausado y espumoso, como el mastín lobero. Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, no llegó a cazar el lebrato con el lebrel. Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, era cabezorro, pedorro, juanetudo, culigacho, farolero y un si es no es bizcuerno. Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, agazapado tras el quiosco de la música, distinguía a las niñas por el mear. La que más ruido hace es la Aguedita. Los tontos revientatinajas aman las impresiones fuertes: el color del gitanito al que el camión deja con un hilo de vida; el olor del feto que alza el puerco hozando en el estercolero; el son quebrado del agonizante maleta al que el toro engancha por las partes; el gusto de la piel del perro que se ha bebido el agua de las sangujas; el tacto de las cruentas palizas que se llevan —sin comerlo ni beberlo— los niños pequeños. La Martita también mea recio y alborotador. Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, como se cree guardia, lleva una escarapela verde y amarilla en la boina. La clavellina que Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque*, luce en la oreja, es roja como el vivo ojal de la puñalada. El hombre sano sangra rojo, veloz y sin espuma, como el gallito inglés. Los tontos revientatinajas son cheches y bravucones y suelen morir

con las botas puestas. Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque,* aunque se creía guardia, andaba descalzo. Al pie del quiosco de la música, mientras las niñas meaban, un criminal de gorra de visera apuñaló a Ubaldo Argés, alias *Cabezabuque,* entrándole por la espalda, que mirándole al mirar bisojo no le hubiera entrado. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de *Cabezabuque,* tonto jácaro y revientatinajas, cosido a puñaladas al pie del quiosco de la música, el alguacil pudo ver que el muerto era una fuente de cien chorros blancuzcos, pausados y espumosos.

9

EL ANTONIANO, ALIAS "MATEO"

El sol era tan fuerte, ¡Dios, qué sol!, que al Antoniano, alias *Mateo,* se le cocieron los sesos dentro de la cabeza, brr, brr, brr, lo mismo que se cuece el pan en el arrebatado y hondo horno de la tahona. El Antoniano, alias *Mateo,* era tonto capacanes, tímido tonto de regadío. *Mateo.* Mande. Acércame la cachava. Sí. Los tontos capacanes se fingen forasteros y con la lezna de la zapatería, con el escoplo de la carpintería, con el pujavante de la herrería, capan, llenos de vicio y de fingimiento, al amoroso perro machihembrado, bajo el sol de justicia, en la amorosa perra consentidora, entregada y rendida. La madre del Antoniano, alias *Mateo,* se ayudaba vendiendo agua en la plaza. ¡Hay agua, hay agua fresquita, a la rica agua fresca, a cinco el trago! ¡A ver quién quiere agua! ¡Hay agua! ¿Quieren agua? El sol era tan fuerte que al Antoniano, alias *Mateo,* mientras escardaba el primoroso cebollino, se le asaron los sesos dentro de la sesera, plic, plic, plic, igual que el lechón se asa, brr, brr, brr, en el horno de la tahona. Decidme, niño ¿cómo era el sol? Fuerte como el hierro de forja. Los tontos capacanes babean negro, seco y en corto, como el perro al que alcanzó la chispa en medio del campo. Decidme, niño, expresándoos con una nueva imagen, ¿cómo era el sol? Fuerte como un muleto portugués. Los tontos capacanes suelen ser mozos calcillas, sansirolés que no caminan por derecho, garzones de carnes desaliñadas y de poco urbano ademán. Decidme, niño, expresándoos con una imagen aún nueva todavía, ¿cómo era el sol? Fuerte como el lobo del monte. El sol era tan fuerte que al Antoniano, alias *Mateo,* al tiempo de escardar el dulzón cebollino, se le cocieron los sesos dentro de la cabeza, brr, brr, brrr, lo mismo que el tierno y aromático pan se cuece en el horno de la tahona. El Antoniano, alias *Mateo,* era tonto de capacanes. Con la piocha del albañil, el Antoniano, alias *Ma-*

teo, capó al can de la tahona, animalito que puso un mirar ignorante y suplicante para morir. Daba risa verlo. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver del Antoniano, alias *Mateo*, asado por la brava en el horno de la tahona, el alguacil pudo ver que tenía los sesos negros, secos y cortos.

CAMILO JOSÉ CELA

CALZADO HUMANO

Me abrazo a vosotros —¡oh zapatos!— color herrumbre de
[bodega
en los viejos barcos sarnosos que crujen en sueños
color muro de monasterio y puerta de letrina
zapatos míos queridos que beso y se disuelven como una
caricia del océano.

Encajonado en vosotros
soy el rehén vagabundo de este planeta cálido como una
bestia
lleno de hojas
y calles que el invierno baldea inundando vuestras suelas
por un frío agujero
y no obstante
con apasionados labios de cuero volvéis a la hierba
trotando en silenciosos parques o franjas de césped baldío
de los suburbios
repiqueteando sobre los adoquines y los charcos cuando el
alba aparece llena de traqueteante leche y de húmedas
sábanas que vuelan
o bien zapatos de cementerio
junto a la sangre polar de un ataúd
bamboleando sobre vosotros y agitando sus largas cintas mo-
radas que se desprenden como los tentáculos de un ronco
carguero que zarpa en la niebla
con el chasquido de la resaca
y un rumor de pisadas que se alejan.

Zapatos de vientre sombrío
cálidas bocas curtidas caparazones errantes uno tras otro
hacia un astro de fuego ineluctable
tras enormes mujeres desnudas con las axilas abiertas en el sofocante aliento de algún cuarto lleno de respiraciones de flores donde fulguran tantos abrazos carnales tantas rampas de sexos vivos que conducen al centro de la tierra
zapatos de polvo de adiós bajo mis tobillos
entre el elástico alcohol de los bares con extraños tipos coronados de humos y blasfemias
prisioneros hasta la muerte en la red de esos tatuajes que perpetúan en las almas los nombres despiadados de los romances inaferrables de este mundo!

Hermanos incitantes zapatos desmantelados escucho en vuestro caracol una atronadora melodía de cosas que pasan y estallan como un tambor quemado vivo en viejas habitaciones abandonadas
hacia donde me condujeron y de las cuales me arrancaron
sin saber por qué
para lanzarme al viento de esos grandes paisajes asados de la nada
¡dementes zapatos míos mocasiones hambrientos de garras de pantera!

ENRIQUE MOLINA

POEMAS

EN TU ANIVERSARIO

Recibe este rostro mudo, mío, mendigo.
Recibe este amor que te pido.
Recibe lo que hay en mí que eres tú.

FORMAS

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta

HISTORIA ANTIGUA

En la medianoche
vienen los vigías infantiles
y vienen las sombras que ya tienen nombre
y vienen los perdonadores
de lo que cometieron mil rostros míos
en la ínfima desgarradura de cada jornada.

QUIÉN ALUMBRA

Cuando me miras
mis ojos son llaves,
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.
Sólo tú haces de mi memoria
una viajera fascinada
un fuego incesante.

LEJOS

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado

recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.

POEMA

Desnudo soñando una noche solar.
He yacido días animales.
El viento y la lluvia me borraron
como a un fuego, como a un poema
escrito en un muro.

SILENCIOS

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.

EN HONOR DE UNA PÉRDIDA

La para siempre seguridad de estar demás en el lugar en donde los otros respiran. De mí debo decir que estoy impaciente por que se me dé un desenlace menos trágico que el silencio. Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude. Desde mi respiración desoladora yo digo: que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio.

Alguien no se enuncia. Alguien no puede asistirse. Y tú no quisiste reconocerme cuando te dije lo que había en mí que eras tú. Ha tornado el viejo terror: haber hablado nada con nadie.

El dorado día no es para mí. Penumbra del cuerpo fascinado por su deseo de morir. Si me amas lo sabré aunque no viva. Y yo me digo: Vende tu luz extraña, tu cerco inverosímil.

Un fuego en el país no visto. Imágenes de candor cercano. Vende tu luz, el heroísmo de tus días futuros. La luz es un excedente de demasiadas cosas demasiado lejanas.

En extrañas cosas moro.

Pero véate mi cuerpo.

POEMA

BUSCAR. — No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir *ir al encuentro de alguien* sino *yacer porque alguien no viene.*

SE PROHIBE MIRAR EL CÉSPED

Maniquí desnudo entre escombros. Incendiaron la vidriera, te abandonaron en posición de ángel petrificado. No invento: esto que digo es una imitación de la naturaleza, una naturaleza muerta. Hablo de mí, naturalmente.

LAS UNIONES POSIBLES

La desparramada rosa imprime gritos en la nieve. Caída de la noche, caída del río, caída del día. Es la noche, amor mío, la noche caliginosa y extraviada, hirviendo sus azafranadas costumbres en la inmunda cueva del sacrosanto presente. Maravillosa ira del despertar en la abstracción mágica de un lenguaje inaceptable. Ira del verano. Ira del invierno. Mundo a pan y agua. Sólo la lluvia se nos dirige con su ofrenda inimaginable. La lluvia al fin habla y dice MIERDA.

Meticulosa iniciación al hábito. Crispados cristales en jardines arañados por la lluvia. La posesión del pretendido pasado, del pueblo incandescente que llamea en la noche invisible. El sexo y sus virtudes de obsidiana, su agua flamante haciéndose en contra de los relojes. Amor mío, la singular quietud de tus ojos extraviados, la benevolencia de los grandes caminos que acogen muertos y zarzamoras y tantas sustancias vagabundas o adormiladas como mi deseo de incendiar esta rosa petrificada que inflige aromas de infancia a una criatura hostil a su memoria más vieja. Maldiciones eyaculadas en pleno verano, cara al cielo, como una perra, para repudiar el influjo sórdido de las voces vidriosas que se estrellan en mi oído como una ola en una caracola.

Véate mi cuerpo, húndase su luz adolescente en tu acogida nocturna, bajo olas de temblor temprano, bajo alas de temor

tardío. Véate mi sexo, y que hayan sonidos de criaturas edénicas que suplan el pan y el agua que no nos dan.

¿Se cierra una gruta? ¿Llega para ella una extraña noche de fulgores que decide guardar celosamente? ¿Se cierra un paisaje? ¿Qué gesto palpita en la decisión de una clausura? ¿Quién inventó la tumba como símbolo y realidad de lo que es obvio?

Rostros vacíos en las avenidas, árboles sin hojas, papeles en las zanjas: escritura de la ciudad. ¿Y qué haré si todo esto lo sé de memoria sin haberlo comprendido nunca? Repiten las palabras de siempre, erigen las mismas palabras, las evaporan, las desangran. No quiero saber. No quiero saberme saber. Entonces cerrar la memoria: sus jardines mentales, su canto de veladora al alba. Mi cuerpo y el tuyo terminando, recomenzando, ¿qué cosa recomenzando? Trepidación de imágenes, frenesí de sustancias viscosas, noches caníbales alrededor de mi cadáver, permisión de no verme por unas horas, alto velar para que nada ni nadie se acerque. Amor mío, dentro de las manos y de los ojos y del sexo bulle la más fiera nostalgia de ángeles, dentro de los gemidos y de los gritos hay un querer lo otro que no es otro, que no es nada...

ALEJANDRA PIZARNIK

HISTORIA DE UNA AMISTAD

Todo comenzó con un libro, o mejor dicho con un excéntrico millonario peruano que escribía poemas en los trenes de lujo . . . O quizá todo haya comenzado mucho antes, con dos jóvenes ávidos de viajes y aventuras, y que leían mucho a Laforgue: un argentino que soñaba con Francia y un francés que soñaba con el mundo hispánico. Luego hay encuentros, muchos encuentros, y también muchas cartas, viajes y proyectos de viajes, traducciones y proyectos de traducciones, sonrisas de estímulo, de comprensión y de agradecimiento, y un paisano de Areco que viene a hacerle compañía al excéntrico millonario. Y finalmente, una muerte prematura, y una larga enfermedad seguida de otra muerte, el olvido y un libro que se cierra . . . Nuestra historia se teje entre Buenos Aires y París, entre Vichy y Luján, entre los pagos de Areco y la isla de Elba, entre Salta y Londres, Jamaica y Alicante. Sus personajes: Ricardo Güiraldes, Valery Larbaud y un "hombre libre", Archibaldo Olson Barnabooth . . . Pero comencemos por el principio.

Buenos Aires, 1919. Ricardo Güiraldes tiene en su haber un largo viaje alrededor del mundo y varias estadas en París, una larga intimidad con los escritores franceses: Flaubert, los simbolistas, Rimbaud y Laforgue, y un vicio: escribir.

> "Primero fueron cartas, luego cuentos, ahora palabras."
> "Y de las tres costumbres, ninguna es mejor."
> "Lo mismo es placer. La pluma que escriba o escriba el pensar."
>
> (*El cencerro de cristal.*)

Hay además tres libros, dos de los cuales duermen en el fondo húmedo de un pozo y el tercero en la acogida fría de la crítica. Sin embargo, a la primera y cruel decepción, a las dudas de sí mismo, ha seguido una etapa de paciencia, de lecturas, de expectativa: "Queríamos letras por sobre todo. El escritor debía mostrarnos que el arte era la medula de su vida.

"Seguimos unos años en estado de ignorancia respecto a lo nuevo." [1]

[1] Un libro, *Proa*, octubre 1924.

Hasta que en ese año 1919 llega Adán Diehl de Europa y pone en manos de Güiraldes un extraño libro: *A. O. Barnabooth. Ses poésies complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime.* A. O. Barnabooth, "probablemente uno de los hombres más ricos de este planeta", es un extraño peruano, viajero infatigable, que "consume su vida en la búsqueda del absoluto", y "tiene recuerdos de ciudades como se tienen recuerdos de amor". Tras este personaje se esconde Larbaud, un Larbaud quien, por pudor, se niega a confiarse directamente al público y elige este curioso portavoz, mezcla de caricatura y alter ego, para expresar sus sentimientos. Este primer libro de Larbaud satisface plenamente la expectativa de Güiraldes: en él cree encontrar un "eslabón perdido" entre los simbolistas y los poetas recientes, y las reminiscencias de Laforgue lo llenan de gozo: "Los versos me parecieron únicos desde Laforgue del que encontraba un recuerdo por la intensidad sensitiva y la burla de sus excesos líricos aumentados de un robusto humor."

El personaje de Barnabooth, tal como se presenta en el diario íntimo, despierta también la admiración de Güiraldes, quien encuentra en él, el recuerdo de sus viajes y el ejemplo vivo del "ciudadano del mundo" que ansía ser: "Bernabooth, complejo y simple, escapando a toda clasificación tan cara a los herboristas de la psicología, contiene a cuantos han vagado mundo con algo más que un cuerpo, y resume una entidad moral nueva: un Europeo." [2]

Más tarde escribirá a Larbaud que se siente "de Barnabooth millonario, destísimo hermano." (19 de agosto de 1923.)

Güiraldes tiene un segundo encuentro literario con Larbaud a través del segundo libro de éste, *Fermina Márquez*, que no hace sino acrecentar su primer entusiasmo. No se encontraban en el libro los burdos errores sobre el ambiente hispanoamericano, aquellos lugares comunes sobre papagayos y rastacueros: "La tónica general de *Fermina Márquez* es sudamericana. En la vida y formación del carácter de ciertas clases del mundo sudamericano, la fase educación europea es fundamental. No tenemos novela nuestra que trate el asunto (...) ¿Habría podido un libro nuestro tener más carácter local (psicológicamente hablando)? Creo que no. Y en esto hay algo realmente extraordinario. Larbaud parece tan dentro de nuestra modalidad como nosotros mismos." [3]

(Años después escribiría Güiraldes a Larbaud: "No olvide usted que el descubrimiento de "Larbaud" ha sido para mí tan satisfactorio como para usted el haber descubierto a "Whitman". (*Carta del 19 de agosto 1923.*)

[2] Id.
[3] Un hombre, *Proa*, noviembre 1924.

(Interesante es notar que, por una vez, es Larbaud el "descubierto" y no el "descubridor".)

Ese mismo año vuelve Güiraldes a Francia. En cuanto llega a París, el 13 de agosto, se dirige inmediatamente a la *Nouvelle Revue Française*, en busca de Larbaud. Desilusión e impaciencia ante la respuesta de Jacques Rivière: el autor de *Barnabooth* se encuentra en Inglaterra. Por suerte no tarda en volver, y Güiraldes, acompañado por Henri Gonse, acude en seguida, llevando tres libros bajo el brazo: *El Cencerro de Cristal* y *Cuentos de Muerte y de Sangre* (aquellos del pozo . . .), y también *Raucho*. La entrevista tiene lugar en lo de Larbaud, en aquella casa de la calle del Cardenal Lemoine de la cual decía Gómez de la Serna que era "clara y clarividente". Güiraldes confesará más tarde haber estado nervioso como un chico que rinde examen. La conversación logra tranquilizarlo, sin embargo, ya que descubre que sus gustos literarios coinciden con los de Larbaud. Hablan largamente de Laforgue, de Rimbaud, de Corbière, y también de Léon Paul Fargue, último descubrimiento de Güiraldes y gran amigo de Larbaud. Al despedirse, Güiraldes deja en manos de Larbaud sus tres libros. Días más tarde recibe una respuesta: además de elogiarlo con entusiasmo, Larbaud promete hablar de él en un artículo que prepara para la *Nouvelle Revue Française*. Por esa misma época, escribía Güiraldes a los suyos: "Una noche salimos los dos solos, fuimos a un café y charlamos a boca libre. Con él, esto es siempre encantador, pues dice una porción de cosas personales y te hace decir mucho de lo que estás habituado a callar. Y además le gustan tanto los viajes, los trenes expresos, los transatlánticos y los más diversos países, que todos son el suyo, según los entiende y quiere en lo más genuino. Está sobremanera desprovisto de esa mala voluntad que en los países extranjeros sólo ve como defectos cuantas diferencias tienen con el propio. Es francés, hondamente francés, pero detesta el provincialismo del alma que hace que tantos se cierren en su terruño como topo en su cueva o como tumor en su membrana."

A partir de ese momento, Larbaud se encarga de completar la educación literaria de su amigo: "Larbaud me ponía en el camino de nuevas lecturas, y juntaba yo, como en una Navidad infantil, el placer de promesas trocadas en regalos." [4]

Viendo su interés por el cenáculo que "había hecho de los simbolistas su razón de avanzar", Larbaud lo lleva a lo de Adrienne Monnier, a esa "Casa de los amigos de los libros" donde Güiraldes conoció a los principales escritores de la época, entre ellos Fargue y Saint John Perse. Los *Eloges* de éste

[4] Id.

serán el regalo de Navidad que Larbaud hace a Güiraldes ese año, durante una fiesta en lo de Monnier. Impresionan fuertemente a Güiraldes. Admite más tarde, en una carta, que ese poeta "cuyos *Eloges* me regaló usted sabiendo que me gustarían, puede muy bien haber pesado sobre los poemas de Xaimaca, de ambiente parecido". (Octubre, 1925.)

A principios de 1921, regresa Güiraldes a la Argentina, no sin antes prometer a sus nuevos amigos un pronto retorno. No pudo empero cumplir su palabra, y en junio de 1921, en vísperas de un viaje a Salta, escribe a Larbaud: "He faltado a mi promesa de volver a París para el mes de junio. Llegado el momento de embarcarme (con pasajes tomados), me amilané ante la idea de volver a vivir trenes, transatlánticos y ciudades (...) En lugar de cruzar el charco, emprendo viaje al interior de mi tierra. (...) Lo que más siento en verdad es no verlo a Ud. y privarme de los buenos ratos de su conversación. Es lamentable no poder dejar una rama de vida en los lugares en que vive gente que uno quiere.

"El motivo principal de mi permanencia aquí es la necesidad de ponerme en contacto con las cosas que pueden servir de base a mi obra literaria. Me parece que hay tanto por decir en este país, que me desespera no ser un hombre orquesta, capaz de desentrañar el aspecto poético, filosófico, musical y pictórico de una raza inexpresada."

La respuesta de Larbaud no se hace esperar: "Siento que haya retrasado su viaje, pero sus motivos para eso me parecen justos, porque indican que lo está apretando esa inquietud que precede y acompaña a un nuevo esfuerzo de creación artística."

Desde ese momento, Larbaud es, para Güiraldes, algo así como un director espiritual. Güiraldes le confía sus preocupaciones, solicita su opinión. Le habla a menudo de las dificultades de la concepción literaria, "para que no me rete por mi manía de tocar y retocar mis obras hasta hacerlas a un lado de aburrimiento". También cuenta sus esfuerzos para difundir la literatura francesa en la Argentina: ya ha traducido *Dolly*, una de las *Enfantines* de Larbaud, y alberga grandes proyectos de conferencias sobre Laforgue, Corbière y Lautréamont, y sobre la influencia de estos poetas en escritores latinoamericanos. Pero por sobre todo, insiste Güiraldes para que Larbaud visite la Argentina.

Por razones de salud, Larbaud no puede viajar, y es nuevamente Güiraldes quien viaja a Francia en 1922. Lleva consigo un libro nuevo, *Xaimaca*, y ese verano, en Vichy, muestra el manuscrito a Larbaud. Después de leerlo, éste va a ver a Güiraldes inmediatamente: "Larbaud vino a verme, y te imaginarás nuestra alegría. Leyó *Xaimaca* y le ha gustado mucho; su opinión es tanto más agradable que va reforzada por citas: su memoria admirable

le facilita repetir párrafos para comentar tal o cual pasaje. Y me ha citado tantos que puedo creer el interés con que ha hecho la lectura."

Larbaud sigue con atención la producción literaria de Güiraldes. Ya en su artículo de la *Nouvelle Revue Française* había elogiado: "... el *Cencerro de Cristal*, que debe ser grato a todos los que gusten ver en qué se convierte, bajo las influencias de los grandes maestros franceses de la generación que nos ha precedido, la poesía de la lengua castellana. Pero en el *Cencerro de Cristal* hay más que influencias: hay una personalidad nítidamente definida.

"¿Hablaré de Rimbaud ... de Jules Laforgue, de Whitman? Me parece inútil, y más que preguntar de dónde viene esa poesía, prefiero considerarla en sí misma, gustarla por lo que es, atenta y escrupulosamente. (...) Me parece descubrir allí una cualidad que sólo le viene de su autor: un sabor americano, y más especialmente argentino." [5]

Este artículo sirve para presentar a Güiraldes al público francés y más aún, al europeo. En París, Francis de Miomandre quiere traducir *Rancho*. De Madrid, Díez Canedo agradece a Larbaud el haberle hecho conocer tan buen poeta. Se habla de traducir los demás libros de Güiraldes. Profundamente emocionado, éste escribe a Larbaud el 4 de julio de 1920: "Ante todo y sobre todo me honra el epíteto de "grand poète" con que me agracia. Lo que sus palabras pueden darme de consideraciones anteriores y el bien material que ellas puedan hacer a mis escritos son cosas ciertamente importantes, pero nulas ante la satisfacción de ser apreciado por un hombre cuyo juicio me importa más que cualquier otra cosa. Creo haberle dicho ya, oralmente o por carta, cuál fue mi impresión al leer en Buenos Aires su *Barnabooth* y cómo, entonces, hubiera deseado merecer su estima. Me había creado una meta; la he alcanzado. ¿Qué más puedo agregar que aclare mi presente estado de espíritu y mi contento?

"Gracias pues por todo, y dígase, si alguna vez lee usted un libro mío que lo satisfaga, que hay en él mucho de usted."

En 1925, Larbaud publica otro artículo sobre Güiraldes, en la *Revue Européenne*, con un análisis de *Xaimaca*, "libro de una riqueza extraordinaria" y "cosa del todo nueva en la literatura argentina, el análisis minucioso, raciniano, de un amor entre un argentino y una argentina que viajan en América". [6]

Si Larbaud conduce a Güiraldes por los caminos de la literatura francesa, Güiraldes a su vez pone en contacto a Larbaud con la literatura argentina.

5 Poètes espagnols et hispano-américains contemporains, *NRF*, julio 1920.

6 L'Oeuvre et la situation de Ricardo Güiraldes, *La Revue Européenne*, mayo, 1925.

De este modo, conoce Larbaud al grupo de *Proa* y ello le permite hacer un replanteo de los problemas de la literatura hispanoamericana, cuyos resultados vemos en una carta abierta a Güiraldes, publicada en *Commerce* en 1924, la *Lettre à deux amis*, rica en sugerencias y consejos. Amigo de *Proa* desde el primer momento, ("Usted, que es quien de afuera y de adentro nos ha sabido querer como nadie." — carta del 2 de marzo, 1925), Larbaud es uno de los que más lamenta su desaparición: "Había allí un espíritu liberal, curioso, internacional, una gran fe y el amor por la literatura (...) Su desaparición es el signo de un estado de cosas que merecería suscitar un escrito satírico . . ." [7]

Durante su estada en París en 1920, Güiraldes, presa de una gran nostalgia, interrumpió *Xaimaca* para escribir los diez primeros capítulos de una novela, que sería más tarde *Don Segundo Sombra*. Este fragmento, leído a varios amigos, había dado origen a las opiniones más diversas, y no pocas voces le aconsejaron que lo abandonara. Larbaud, junto con otros, fue de los que lo alentaron a continuar el libro. Güiraldes por su parte se muestra algo escéptico, quizá por temor a una nueva injusticia de la crítica: "¿Qué le ha dicho a usted Diehl de mi *Don Segundo Sombra*? Conozco su opinión y estoy seguro de que se lo ha ponderado como lo mejor que he hecho. No es mejor ni peor. Es otra cosa y usted que conoce los primeros capítulos o el primero puede imaginar el estilo del todo. No comprendo la manía de hacer carreras entre las obras de un autor. Hay generalmente una que lo satisface a un lector en particular, pero me parece un poco arbitraria la opinión de Adán con respecto a este *Don Segundo Sombra*. No vaya usted a esperar demasiado." (19 de agosto de 1923.)

Una preocupación de índole muy diferente invade por ese entonces a Güiraldes, nuevas ideas y nuevos hechos hacen que la ejecución de la obra por momentos le pese. Es curioso notar cómo se repite, en su correspondencia con Larbaud, el tema del cautiverio, de la prisión interior: "Si estuviese libre hoy, emprendería algo de índole muy diferente. ¿Le leí a usted alguno de los *Poemas Solitarios*? En ese sentido mi vida necesita abrir una canilla y confiese usted que es fastidioso verse continuamente ligado a algo interior inconcluso." (19 de agosto de 1923.)

Y más tarde, en julio de 1924: "Después de *Xaimaca* he quedado un tanto exhausto y como perdido en mí mismo. Sería muy largo, muy penoso y tal vez imposible, decirle todo lo que desde entonces ha pasado por mí. No he escrito una palabra, he leído mucho, en cierto sentido, y me he pasado atento a mi proceso interno, muy confuso y muy atiborrado de epi-

7 Lettres argentines et uruguayennes, *La Revue Européenne*, diciembre, 1925.

sodios. No sé lo que escribiré ahora aunque lo preveo; pero hay cadenas para lo comenzado y creo mi libertad un poco lejos, más allá de *Don Segundo Sombra* . . ." (5 de julio de 1924.)

Y cuando *Don Segundo* toca a su fin: "Entre nosotros, la terminación de mi libro me ha costado disgustos. Encerrado en un personaje que no me permitía volcarme en él sino con mucha prudencia, me he visto refrenado en mis deseos de perfeccionar la expresión y he tenido que dejar muchas cosas como estaban, indigestándome con todas las posibilidades de reforma que se me quedaban dentro." (julio 1926.)

El libro va a la imprenta en julio de 1926. Güiraldes, inquieto, adivina ya la incomprensión y la mala voluntad del público. Confía todas sus preocupaciones a Larbaud y le envía el libro, "con todo cariño, pues es usted una de las personas para quien escribo. Esto no quiere decir que deba encontrarlo bueno. En sus manos adquirirá el valor de libro leído y dejo lo demás en poder del destino como tan tranquilamente lo hace Don Segundo". Como prueba de amistad y de agradecimiento, Güiraldes ha dado a uno de sus personajes el nombre de Larbaud; se trata de Valerio, el capataz, Valerio Lares (cuyo apellido comienza además con la misma inicial que el de Larbaud), el primer gaucho que ayuda al pequeño Cáceres en la vida que presiente suya.

Como es sabido, esta vez el destino le hace a Güiraldes una jugarreta imprevisible: "No sé cómo puede llamarse esto, pues nunca le puse nombre por lo inesperado. Me palmean todos los días. No veo sino sonrisas que están conmigo, que son casi yo mismo. Don Segundo lo hemos escrito todos . . . De los palos esperados, ninguno ha caído." (13 de enero de 1927.)

A principios de 1927, Güiraldes decide viajar nuevamente a Francia: "Sabe que una vez por todas me voy hacia ustedes (. . .) Casita armónica de la librería de Adrienne y su gran amistad, querido gran hombre, y las calles de nuestra capital . . . Me conmueve pensarlo. Llegaré siempre con mi viejo Archibaldo, con nuevos lirismos y nuevas esperanzas y todo un campo de posibilidades indefinidas ante el alma." (13 de enero de 1927.)

Lo demás ya se sabe. La enfermedad y la muerte prematura, a los cuarenta y un años. Supervielle escribe a Larbaud, ausente en Vichy, al lado de su madre muy enferma: "Ricardo sufrió atrozmente el último tiempo. Suplicaba el doctor Abrami lo liberase de su 'lucidez'. Ya no comía desde hacía cinco días. Hablaba mucho de usted y de mí."

Esta muerte parece haber aumentando el interés de Larbaud por la obra de Güiraldes, puesto que se afana en darla a conocer al público francés. El año 1928 es de una extraordinaria actividad en ese respecto. En enero, publica un artículo sobre Güiraldes en la *Nouvelle Revue Française*, y otro,

escrito directamente en español, en *La Nación;* en abril, un artículo en la *Revue de Genève* y, a fin de año, un cuarto artículo en *Chroniques.*

Si el escritor fue fiel, el amigo no lo fue menos. El 25 de julio de 1928 Larbaud, quien pasa una temporada en la Riviera, escribe desde San Mario Ligure al director del Museo de Luján: habiéndose enterado de que se estaba preparando allí una sala Ricardo Güiraldes, Larbaud ofrece las espuelas de plata que habían pertenecido a su amigo, quien se las había regalado poco tiempo antes de morir. Promete enviar, además, cada vez que se publique un libro suyo, un ejemplar impreso especialmente en memoria de su amigo ("exemplaire tiré spécialment pour Ricardo Güiraldes"), promesa que cumplió regularmente hasta 1935, cuando con su enfermedad cesa toda su vida activa.

Como había traducido a sus demás amigos españoles e hispanoamericanos, a Miró, Gómez de la Serna y Alfonso Reyes, Larbaud traduce también a Güiraldes, no sin vacilar: "Esta poesía, cuando empecé a comprenderla, me produjo una impresión muy viva y traté de traducir algunos trozos, pero los sonidos desempeñan un papel tan grande (. . .) que no quedaba en francés más que una vulgar traducción literal" [8].

Cuando Marcelle Auclair y Jean Prévost comienzan la traducción de *Don Segundo Sombra,* se forma un comité de consejeros, entre los cuales se encuentran Supervielle y Larbaud. Pero nuevamente por razones de salud, Larbaud no puede dedicarse de lleno a la tarea, y abandona el proyecto después de las primeras reuniones. En cambio, dedica especial atención a los dos grupos de poemas póstumos: *Poemas Solitarios* y *Poemas Místicos.* Se sentía particularmente atraído por esas obras, pues reflejaban una ascensión espiritual —adivinada en conversaciones y cartas— de Güiraldes, quien las había ocultado durante largo tiempo sin mostrarlas a nadie: "Las guardaba para sí, como efusiones de un sentimiento demasiado íntimo para ser mostrado, aun a sus amigos y a los suyos. En sus conversaciones más libres, más confidenciales, este pudor le impedía hablar, sino vagamente, de 'esas cosas'." [9]

Larbaud tradujo estos dos grupos de poemas en 1928: los *Poemas Solitarios* fueron publicados en *Commerce* y los *Poemas Místicos* aparecieron en *Chroniques.*

Haciendo a un lado admiración y amistad, ¿puede hablarse de una influencia literaria de Larbaud sobre Güiraldes? Ciertos críticos han creído encontrarla, sobre todo en *Xaimaca,* que podría recordar ciertas efusiones

8 RICARDO GÜIRALDES, *La Nación,* 1º de enero de 1928.
9 *Chroniques* (Le Roseau d'Or) nº 6, 1928.

líricas de *Barnabooth*, pero en el fondo la observación carece de fundamento sólido. Pero escuchemos sobre este tema al mismo Güiraldes: "No creo mucho en las influencias. Y este temperamento se basa en que creo mucho más en un medio ambiente intelectual, llámesele necesidad de época o como mejor se quiera, y que puede hacer hablar en un mismo tono y hasta decir la misma cosa, a un poeta de Londres, de Sidney, de Calcuta, de Buenos Aires o de Nagasaki (...) En breve, nadie puede tomar de otro sino lo que lleva en sí; esto es influencia si se quiere, pero me huele más a parentesco." [10]

Podemos decir que los "ambientes intelectuales" que conocieron Güiraldes y Larbaud eran muy similares. Formados por los mismos maestros literarios, eran ambos escritores como aquel joven del poema de Miomandre:

"C'était un jeune homme comme les autres
Mais il avait beaucoup lu Laforgue
Et il en reste toujours quelque chose..."

A estas influencias comunes, agreguemos una misma concepción del mundo, surgida de una misma época y de una misma clase: el cosmopolitismo del hombre ávido de desorientaciones, que descubre el mundo y se siente dueño de él. "Internacionalismo ansioso de paisajes, de rutas desconocidas, bajo todas las puestas de sol que pueden verse... Ricardo amó esta forma violenta y amontonadora para su expresión lírica y cantar a sacudones su emoción." [11] Estas palabras de Rojas Paz son igualmente aplicables a Larbaud, quien escribía:

"Pour moi,
L'Europe est comme une seule grande ville
.....
Et le reste du monde
M'est la campagne ouverte où, sans chapeau,
Je cours contre le vent en poussant des cris sauvages."

(*Europe*)

Cosmopolitismo que marca el fin de una época, la de la "douceur de vivre", y que abre las puertas a otra, llena de inquietudes e incógnitas. No el cosmopolitismo superficial y finisecular del dilettante, sino más bien otra cosa, una conciencia profunda que se adquiere de lo universal. (Esto explica sin duda por qué, en ambas figuras, no prima un exotismo a la Gómez Carrillo, y que coexistan, con ese aspecto "riche amateur", preocupaciones e inquietudes auténticas de verdadero artista.)

[10] Carta a Valery Larbaud en la isla de Elba, SUR, marzo-abril 1955 (fragmento de la carta que no fue enviada).

[11] RICARDO GÜIRALDES, *Síntesis*, noviembre 1927.

Pero lo importante es que Güiraldes ya tenía esta formación de espíritu *antes* de conocer a Larbaud. En éste, encuentra una forma más acabada de sus propios sentimientos, y por ello se torna hacia él como hacia un maestro. Bajo sus directivas, Güiraldes afina su comprensión, y la amplitud cultural del escritor francés refuerza en el argentino esa forma de curiosidad de la que siempre fue el más perfecto ejemplo. La influencia de Larbaud sobre Güiraldes fue, más que el aporte de ideas nuevas, la maduración de ideas ya existentes: más que una influencia, un parentesco.

Si hubo influencia de Larbaud, ésta fue sobre todo humana. En 1926, cuando Güiraldes, ante la incomprensión de sus compatriotas, llegó a dudar de sí mismo, Larbaud supo apoyarlo moralmente. Fue para Güiraldes lo que Valerio Lares para el joven Cáceres, el consejero que lo ayudó a encontrarse: "No me he acostumbrado nunca a la vida ni al elogio ajeno o a la ayuda de los colegas, pero hoy tengo de mi parte la autoridad competente, de modo que me siento, en cierta forma, investido de un valor que por otra parte he creído tener siempre, pero que ninguna personalidad del gremio me había reconocido (. . .).

"La indiferencia o la hostilidad no había modificado mi opinión sobre mí mismo, pero en verdad necesitaba grandemente de ese gesto de mi amigo para proseguir trabajando sin sentirme en el vacío. No se hace ningún movimiento sin un punto de apoyo. Ahora lo tengo, y sólido."

SYLVIA MOLLOY

CRÓNICAS

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL Y SU LIBRO PÓSTUMO*

A pesar de su afirmación incial en la conferencia que pronunció en la Facultad de Filosofía y Letras en agosto de 1961, y que meses después adquiriría resonancia de despedida, "...me he ido demasiado lejos en el espacio y en el tiempo, y, ahora, al volver, me siento un poco extraña y peregrina en mi propia tierra", María Rosa Lida de Malkiel estuvo siempre unida a su tierra por hondas raíces afectivas, espirituales, intelectuales. Sus palabras de ese día me emocionaron profundamente: por volver a tenerla otra vez entre nosotros; por oirla hablar con sencilla naturalidad de aspectos exteriores de su carrera universitaria en los años que habían ido haciendo de ella el crítico más destacado en nuestros días de la literatura española medieval y renacentista de entronque clásico; porque sólo tenía recuerdos para las circunstancias felices de su destino que la había hecho nacer en la América democrática del siglo XX. Y sus palabras eran una prueba más, justamente, de esa su superioridad moral, que le permitía hacer a un lado todo lo negativo que lo había precedido y, más que nada, las circunstancias políticas que la decidieron a "desgarrarse" del hogar de sus padres y hermanos y aceptar la beca con la que se marchó a Harvard, a los Estados Unidos, después de haber rechazado otras varias en años anteriores, porque juzgaba que todavía era mucho lo que podía aprender leyendo y trabajando en Buenos Aires. En efecto, después de graduarse en la Facultad de Filosofía y Letras, María Rosa Lida tuvo el privilegio de poder trabajar en el Instituto de Filología, y el diario intercambio de opiniones con Amado Alonso, que entonces lo dirigía, y con Pedro Henríquez Ureña satisfacían su necesidad de comunicación y consulta. (Recuerdo que Amado Alonso le ofreció en cierta oportunidad una beca para que se fuera a la Universidad de Chicago, importante centro de estudios humanísticos. Como otras veces, la rechazó con agradecimiento y firmeza. Entre asombrado y halagado, Alonso comentó: "Es la única mujer que me ha dado calabazas".) La conferencia de aquella tarde, de su última visita a su ciudad natal, fue perfecta para quienes tuvimos la felicidad de compartir horas de estudio y amistad con María Rosa Lida, porque se nos aparece como una radiografía espiritual de nuestra deliciosa amiga hoy perdida: los brevísimos toques reveladores de esa honda ternura que temía dejar traslucir, porque abominaba de todo lo falso, y muy especialmente de las notas desafinadas del teclado de la sensibilidad; su finísimo humor, su ironía que cuando tenía motivos manejaba como un fino estilete; sus observaciones agudísimas, ingeniosas e intencionadas, esa increíble

* María Rosa Lida había nacido en Buenos Aires y murió en Berkeley, California, el 26 de septiembre de 1962.

y extraordinaria mezcla que fue María Rosa Lida como carácter: acero y espuma, ternura y severidad, rectitud en el pensamiento y en la conducta propia, probidad en toda tarea emprendida, exigente ante todo para consigo misma, y luego, con razón, exigente también para con los demás.

De entre sus excepcionales condiciones de temple e inteligencia recordamos un hecho cuyo carácter, por excepcional en nuestro medio, no puede subrayarse suficientemente: sola empezó a estudiar las lenguas clásicas mientras era alumna del Liceo de Señoritas Nº 1 de Buenos Aires. A esa sólida base de cultura grecolatina, ampliada luego en los años de estudio de la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires debemos uno de sus más hermosos libros, la *Introducción al teatro de Sófocles,* de 1944, reelaboración en elegante estilo expositivo, en cuyos matices era una verdadera artista, de conferencias dadas en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Por entonces ya hacía unos años que enseñaba griego en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario, que, dentro de nuestras instituciones de enseñanza superior tuvo también el privilegio de sus primeras lecciones de Literatura medieval española, hasta el año 1947 en que marchó a los Estados Unidos. De sus estudios de literatura clásica grecolatina pasó naturalmente a la lectura de los padres de la Iglesia y a la literatura latina medieval en general, y relacionó ese vasto caudal de conocimientos con la literatura española, con profundidad, originalidad y versación notables, que se reflejan en trabajos tales como *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española* (1939), *Dido y su defensa en la literatura española* (1942), *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española* (1946). Un trabajo posterior, publicado ya en los Estados Unidos, en 1952, *Perduración de la literatura antigua en Occidente,* a propósito del libro de Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina,* pone de manifiesto sus principios de crítica y la importancia que confería a lo original, agente alterador y enriquecedor de motivos transmitidos [1]. Y en una reseña publicada pocos días antes de su muerte sobre *The Oxford Book of Medieval Latin Verse,* editado por F. J. E. Raby, insiste justamente en la importancia de esa literatura latina medieval para el conocimiento de las literaturas romances (importancia que con sus propios trabajos contribuyó a destacar), "...pues en pocos libros [como en una antología latina medieval], el estudioso de las lenguas modernas aprenderá tanto sobre la historia de los géneros, sobre la transmisión de los temas, la tradición del estilo y el desarrollo de la versificación..."

Las que considera casi lecturas de "pasatiempo" [2] la llevaron a citas y com-

[1] Pocos ejemplos harán comprender mejor el carácter de M. R. Lida como ser humano y como escritora de excepción que el siguiente párrafo de esta reseña (¡Cuántos otros de valores similares podrían espigarse en muchas partes de sus obras!): "El hecho de que los reparos que siguen ocupen más espacio que los elogios no implica una valoración negativa del libro; resulta sencillamente de que basta apuntar las excelencias, mientras es necesario fundar todo lo minuciosamente posible las objeciones. Si (con todo el respeto debido a obra de tal envergadura) me atrevo a señalar las que estimo sus imperfecciones, lo hago precisamente en interés de la obra misma. Pues si mis reparos no son erróneos, el tenerlos presentes apurará el valor del libro, y si lo son el dilucidarlos evitará que otros lectores yerren como yo. A buen seguro, un maestro como Curtius preferirá una crítica atenta al ditirambo de reseñadores intimidados por el prestigio de su nombre. Que a todo gran autor le cuadra lo que Job, XIII, 7 dice del Autor máximo: Dios no necesita la mentira de los hombres".

[2] Recordemos los artículos publicados en *Sur*: "Contribución al estudio de las fuen-

paraciones frecuentes con obras de otras literaturas europeas modernas, la francesa, la italiana, la alemana, sobre todo la inglesa y, naturalmente, la hispanoamericana y la argentina, como lo muestran artículos, notas y reseñas de su copiosa bibliografía: ya en 1941 el Instituto de Cultura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras publicaba su estudio *El cuento popular hispanoamericano y la literatura* y las mismas preocupaciones en cuanto a las relaciones del folklore y la literatura están presentes en algunos de sus trabajos últimos, entre otros, *Una anécdota de Facundo Quiroga*, aparecido después de su muerte en la *Hispanic Review* de Philadelphia.

De 1950 a 1962, además de artículos, reseñas, notas que pasan de los cincuenta, María Rosa Lida, ya María Rosa Lida de Malkiel, publica sus trabajos más extensos y fundamentales: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (El Colegio de México, Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica, I*, México, 1950), *La idea de la fama en la Edad Media Castellana* (Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios, México, 1952) y *La originalidad artística de "La Celestina"* (Eudeba, Bs. As., 1962) obras de las más valiosas de la crítica literaria sobre literatura española escritas en este siglo, y que en forma notable han completado la bibliografía de temas y autores básicos de la Edad Media. Hay que agregar las 6 conferencias pronunciadas en inglés en la Universidad de Urbana, Illinois, en el curso 1959-1960; *Two Spanish Masterpieces: "The Book of Good Love" and "The Celestina", Illinois Studies in Language and Literature*, Nº 49, Urbana, 1961, verdaderos modelos de claridad, profundidad y exposición didáctica. María Rosa Lida era ante todo una investigadora y a ello dedicó, sobre todo, las excepcionales dotes de su espíritu, su increíble capacidad de trabajo, su memoria privilegiada, su clarísima inteligencia, su sentido de la historia, de la evolución y matices del pensar y vivir de los hombres de otras épocas, que recreaba con precisión de erudita y con imaginación creadora. Pero nunca desdeñó la más humilde tarea de la enseñanza, de la que decía que más de una vez la había puesto en la necesidad de clarificar ideas y desarrollar juicios con la máxima lógica. Y a la cátedra llevó los resultados de investigaciones que el desempeño de la propia cátedra le había planteado. Con las conferencias de Illinois están relacionados algunos de los trabajos más importantes de los últimos tiempos: las *Nuevas notas para la interpretación del "Libro de buen amor"* (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, 1959, ps. 17-82) en las que retoma, afirma o rectifica opiniones expuestas hacía cerca de veinte años en la *Revista de Filología Hispánica* (1940), *Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del "Libro de buen amor"*, y en la "Introducción" de su selección del libro del Arcipreste de Hita, publicada en Buenos Aires, por la Editorial Losada en 1941, y su última obra, que no llegó a ver más que en pruebas de página y que, no sólo por el hecho circunstancial de ser su último libro, representa la culminación de una vida dedicada al quehacer intelectual con una totalidad y una probidad que quedarán como ejemplo notable en la vida intelectual argentina.

---

tes literarias de Jorge Luis Borges" (Nº 213-214, ps. 50-57) cuya nota 3 parecería imaginada por el propio comentado: el *Cantar de la hueste de Igor, de Igor, hijo de Svyatoslav, nieto de Oleg*, traducción, introducción y notas (en colaboración con su marido, el lingüista Jakov Malkiel) (*Sur*, Nº 176, ps. 43-64) o su colaboración al *Libro Jubilar de Alfonso Reyes* (Universidad Autónoma de México, 1956), ese delicioso "Elixir de América" en el que comenta un poema de Tomás Strozzi S. sobre el chocolate "añejo chocolate en jícara de hexámetros latinos" en el que se unen la erudición, la gracia y la travesura.

* * *

En *La originalidad artística de "La Celestina"* culminan una serie de trabajos sobre distintos aspectos de la *Tragicomedia* que en los últimos años con variados enfoques han renovado nuestra comprensión de la obra maestra de Fernando de Rojas. El estudio que reseñamos, de notable madurez y equilibrio, los discute, los incorpora o los rechaza, y presenta a su vez una exposición que de ningún modo se resiente ni de la variedad de aspectos estudiados ni de la discusión previa o simultánea de puntos de vista diversos y hasta antagónicos, y que ha sido realizada con tal sabiduría de construcción que recuerda esas obras maestras del arte —poema, cuadro, sinfonía— frutos perfectos que parecen surgidos sin esfuerzo del espíritu creador. La armonía de esa estructura no trasluce el lento trabajo de elaboración, las varias revisiones y redacciones a las que la autora sometió su obra, ya casi lista al aparecer trabajos fundamentales, el de Stephen Gilman, *The Art of "The Celestina"* (1956), y luego varios artículos en que Marcel Bataillon adelantaba puntos de vista de su libro de posterior aparición, *"La Celestina" selon Fernando de Rojas* (París, Didier, 1961). Cada página nos vuelve a asombrar por los conocimientos de la autora, su capacidad para las síntesis fundamentales, su análisis de los matices, la interpretación profunda y original de detalles que pudieron pasar inadvertidos a generaciones de críticos. Para llegar a ello se han conjugado factores excepcionales: a su profundo conocimiento del drama clásico latino, de la comedia elegíaca y humanística medievales, se unía el del teatro medieval y renacentista en lengua vulgar (fuera de la Península, sobre todo, la comedia isabelina) [3]. Si a ello se agrega el cúmulo de material bibliográfico en torno a *La Celestina* misma, manejado siempre de primera mano y los complejos problemas eruditos que rodean a la obra en sí, resulta tanto más admirable que haya podido armonizar esa vastísima masa de materiales en una estructura tan clara, accesible al lector culto y de incalculable valor para el estudioso de la literatura española; densa en el análisis literario; múltiple por el enfoque de temas, situaciones, personajes, ambiente y estilo; de riqueza, coherencia, ponderación y matización tales que ni su evaluación ni su síntesis caben en unas pocas páginas.

Siguiendo el esquema que también utilizó Stephen Gilman, la señora de Malkiel dedicó la "Introducción" a los problemas eruditos que la obra propuso a los estudiosos de distintas épocas y las soluciones ofrecidas a las cuestiones de autoría, ediciones, etc., y luego a lo largo de su exposición es sobre todo en las notas donde discute los planteos y soluciones anteriores, dando en el texto su propio enfoque, que lleva tales planteos al ambiente histórico y a la tradición literaria de la comedia humanística, en la que se encuadra *La Celestina* y que, como las consideraciones de la crítica más sensata y estricta implican la aceptación total de la afirmación de Fernando de Rojas, o sea que "el acto I es anterior al resto de la obra y escrito por otra mano". En cuanto a la relación de las versiones de la *Comedia* (1499, 1500-1501) y la *Tragicomedia* (1502), la autora hace hincapié, sobre todo, en el "intercambio de carácter entre las Elicia

3 Y también su bibliografía crítica, puesta al día, comentada, valorada: invito al lector a recorrer las notas y a tomar en cuenta tan sólo las obras sobre el teatro de Shakespeare que la autora conoce, juzga, utiliza, para no citar sino uno de los item de sus profundos conocimientos.

y Areúsa" del *Tratado de Centurio* —o sea los cinco actos añadidos en 1502— y los mismos personajes en la *Comedia;* el desvío progresivo de la tradición literaria en la pintura de los caracteres bajos; las interpolaciones y cambios menores, y considera todo ello como obra de un "interpolador", muy probablemente Rojas, a quien rodearía un círculo de amigos a cuya lectura habría sido destinada la obra, y que opinaría, juzgaría, sugeriría cambios y agregados: "...quizá Rojas planease o sugiriese las interpolaciones y sus amigos las ejecutasen total o parcialmente, lo que explicaría su desigual calidad". Me he detenido más de lo que hubiera querido en los conceptos de estas páginas iniciales, y sobre todo en este procedimiento de creación artística en colaboración (que María Rosa Lida desarrolló partiendo de sugerencias de Amado Alonso) porque al fundamentarla tanto en costumbres de cenáculos literarios de la época como en características muy españolas (por ejemplo, la elaboración tradicional del romancero y las comedias renacentistas escritas por varios ingenios) se abre una perspectiva nueva al debatido problema de la autoría de *La Celestina.*

La obra misma se divide en tres partes: "El género literario" (Cap. I), "La técnica teatral" (Caps. II a X), "Los caracteres" (Caps. XI a XVIII), seguidos de una "Conclusión" y dos índices: uno de temas, otro de autores y obras. En todos los capítulos se estudian separadamente los antecedentes del tema tal como se da en *La Celestina,* o en primer término o después de una exposición descriptiva y analítica, lo que da agilidad y amenidad al libro, dentro de su precisión y rigor de conjunto y de detalles, pues permite una visión artística unitaria de cada aspecto dentro de la obra como creación de arte (o sea tal como debe de ser tomada en cuenta y no como objeto inerte al que el crítico irá desmenuzando en la medida de su erudición) y facilita el aprovechamiento de las fuentes para el análisis estructural o viceversa. El análisis de fuentes, lo mismo que los otros aspectos estudiados llevan a María Rosa Lida a notas que abren ricas perspectivas sobre temas y motivos muy alejados de su punto de partida: sobre el amor o la actuación de los padres en la comedia del Siglo de Oro, o el despliegue de erudición de sus personajes; la eruditísima nota sobre la canción de amor de Melibea en el Acto XIX concluye con una observación fundamental y de conjunto: "La adaptación de la lírica popular para realzar las cumbres emotivas del drama es una de las escasísimas técnicas de *La Celestina* que vuelven a encontrarse en la comedia del Siglo de Oro"; la presentación y caracterización de los personajes a través del puro diálogo desemboca en el análisis de la novela de Claude Mauriac *Le dîner en Ville* (París, 1959); el uso de la acotación en F. de Rojas va precedido de páginas fundamentales sobre su empleo en el teatro moderno...

Con respecto al género literario se establece primero la relación con la comedia romana, pero las diferencias son grandes y la distancia mucha, pues ni por el argumento ni por la representación de ambientes y caracteres o el tono sentimental, *La Celestina* procede de la comedia romana. Se interponen la comedia elegíaca con la que tiene en común "la sencillez del asunto, la acogida del ambiente coetáneo, la concepción de los servidores con personalidad independiente, el papel activo de la amada y la tercera, la intensidad del tono afectivo..." que se dan entre otras en el *Pamphilus* "cuyo contacto directo con *La Celestina* es cosa averiguada". María Rosa Lida llama la atención sobre la comedia humanística, menos conocida, de escaso mérito literario, y hasta ahora sólo muy vagamente relacionada con *La Celestina,* pero que es la que más se le acerca, por el uso de la prosa, "la división clásica en actos superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásica sino medieval... la acotación implícita, el monólogo en boca de perso-

najes bajos, uso verosímil del aparte, y, muy señaladamente, la concepción fluida e impresionista del lugar y tiempo..." Establecidos esos precedentes, pasa en revista las opiniones de los siglos XVI a XIX, analizándolas de acuerdo con las concepciones estéticas y teóricas propias de cada uno: mientras F. de Rojas la llamó *comedia* con la "indiferencia hispánica a los distingos técnicos que en el Siglo de Oro hizo triunfar 'comedia' en la acepción de 'obra dramática' (afirmación coincidente en un todo con la división en actos) la fórmula 'novela dramática' que acuñó el neoclasicismo, incapaz de encasillarla en los moldes que le correspondían, fue mantenida por el romanticismo y luego, respaldada por la ciencia alemana, dominó en el campo de la literatura española; en nuestros días, en cambio, su esencia dramática ha sido negada por S. Gilman, cuya concepción de la obra como diálogo puro refuta M. R. Lida. F. de Rojas, apartándose de distintas posibilidades que le ofrecía el teatro medieval, con sentido riguroso de la forma artística muestra "situaciones vitales, choques de voluntades y afectos, trayectorias de almas y hasta la oposición entre el vivir humano y el acontecer material: en una palabra, arguye el propósito de escribir lo que siempre se ha entendido por drama". El problema de la clasificación genérica de *La Celestina* reside en que los críticos se atienen a *un* tipo de drama (*Edipo Rey, Romeo y Julieta*) en el que la acción y la intriga son primordiales con relación al acto, pero hay otros tipos posibles, entre ellos el medieval con el que *La Celestina* está en contacto directo, aunque ella sea "el individuo egregio de una especie olvidada".

Sentado este carácter dramático la segunda parte estudia aspectos de esa peculiar técnica teatral: la acotación, el diálogo, el monólogo, el aparte, el lugar, el tiempo, la motivación, la ironía, la germinación, algunos ya objeto de estudios previos que, como lo hace siempre a lo largo del libro, la autora acepta, critica e integra luego en su visión total y en la estructura de *La Celestina*. Un aspecto que pone especialmente de relieve, en su propósito de destacar la originalidad de la obra, es el análisis del funcionamiento de la ironía dramática en el teatro, con ejemplos del drama griego, el español del Siglo de Oro y Shakespeare, que colocan a la obra de Rojas en plena tradición dramática. En la tercera parte, dedicada a los caracteres, en el capítulo de "Generalidades" se estudian aspectos fundamentales, algunos también susceptibles de polémica o por lo menos de ser considerados desde distintos ángulos: didactismo, realismo, la erudición manifestada por los personajes, la existencia de caracteres. Con técnica semejante a la que se usa para la presentación de los antecedentes, aquí se exponen primero las opiniones que debe controvertir, y sus propios puntos de vista ampliamente desarrollados y ejemplificados quedan expuestos a través de la crítica a la que somete las opiniones ajenas: partiendo de la negativa de Gilman a reconocer la existencia de caracteres, afirma y analiza su existencia; la crítica de "estricta interpretación didáctica" de M. Bataillon, inspirada en "la tendencia a acentuar la perduración de modalidades típicamente medievales en el arte del siglo XVI y a atenuar sus innovaciones típicamente modernas" le sirve de punto de partida de su propia posición ante el problema: "la censura moral de la conducta de los personajes está implícita en la realización dramática", frente al profesor francés que ha insistido en el papel de la lección moral "al concebirla como clave exclusiva de la concepción y ejecución de la obra en conjunto y en detalle". Entrando ya en el estudio de los caracteres señala su individualismo que los aparta tanto de la prefijación de los medievales como de la tipificación de los del teatro moderno en Italia, Francia y España; su trazado sugestivo y hondo en la lengua,

la acción y la psicología a través de una sencilla acción, básica para los personajes e indisociable de ellos. En los sucesivos capítulos se estudian los personajes de la obra uno por uno, enfocando con especial novedad e interés las figuras de las rameras, los criados, los padres de Melibea, Centurio, cuyas diferencias con el *miles gloriosus* de Plauto puntualiza (de tal modo que ya no será posible unificarlos y hablar de su influencia en el teatro del Renacimiento, puesto que esa larga descendencia de soldados fanfarrones proviene justamente del personaje de la *Tragicomedia* [4], y también se replantean muchos aspectos básicos en la consideración de los rasgos principales de los protagonistas: Celestina, Calisto, Melibea.

Así como en cada capítulo ha tenido en cuenta los antecedentes, tampoco se han pasado por alto las imitaciones (tan abundantes en el mismo siglo XVI y que muestran modos de aprovechamiento, mantenimiento de ciertos rasgos y tipos, evolución de otros, etc., dentro de lo que bien puede llamarse el género celestinesco) o las adaptaciones modernas que, a decir verdad, prácticamente todas, por su falta de valor intrínseco y de veracidad y fidelidad a los personajes creados por Rojas no justifican la atención que la autora les dispensó en un muy loable afán de totalidad en torno al tema estudiado.

Como nota final quiero destacar algunos de sus principios básicos en la crítica literaria: estudiar las obras en el marco de su época, tanto para la comprensión de la forma literaria como en relación con modos de pensar y de sentir propios; no leer una obra del Renacimiento con criterios neoclásicos o románticos, pero tampoco siguiendo los principios de la filosofía existencialista, y tratar de gustarla en aquello precisamente que hizo el encanto de sus primeros lectores, hasta en esa erudición, esa recreación de recuerdos clásicos que entonces todos sentían y que hoy no halla eco ni en los críticos profesionales.

FRIDA WEBER DE KURLAT

FRANCISCO AYALA: LA NOVELA DE LA RESPONSABILIDAD

En *Muertes de perro* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958), Francisco Ayala hizo la crónica escandalosa de nuestras ubicuas dictaduras: ésa fue, al menos, la intención que vieron en la novela muchos lectores (hasta hubo quien reprochó a Ayala no reservar a su actividad de sociólogo la crítica social). Cuatro años después, algunos personajes de ese libro reaparecen en *El fondo del vaso* (Sudamericana, Buenos Aires, 1962) para enfrentarnos con otra serie de crímenes, adulterios y variadas abyecciones: muerto el tirano Bocanegra, diluido ya el peligroso entusiasmo de los triunfadores, un antiguo adepto del régimen emprende la tarea de reivindicar la memoria del dictador. Elige entonces como escriba a un perio-

4 Este tipo en su vasta descendencia fue estudiado por la autora en artículo aparte: "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento" publicado en *Romance Philology*, de Berkeley, California, en 1958: otro aspecto muy particular de su influencia es el que rastreó en "De Centurio al Mariscal Turena: fortuna de una frase de *La Celestina*" en la *Hispanic Review* de Philadelphia, 1959.

dista venal que es, sin que él lo sepa. amante de su mujer. Pronto surge el desacuerdo entre ambos; los hechos de la vida nacional y los de su vida íntima se confunden en la mente de José Lino Ruiz, el torpe cronista librado a sí mismo: acabará balbuciéndonos sus amores con Caddy, semiaborigen estilizada por la dactilografía, el erotismo y el *beauty parlor*. Caddy engaña a su protector con el hijo del amante de su mujer, un *angry young man* hispano-tropical. El muchacho aparece un día asesinado: las circunstancias acusan a José Lino que, mientras espera su destino en la cárcel, recibe de labios de su propia mujer la última iluminación: su parecido —sólo por él ignorado hasta entonces— con el Minotauro.

¿Ha querido Ayala demostrarnos que la ramplonería, la presunción y la vileza son en Sudamérica circunstancias permanentes, que no se explican por las dictaduras, pero sí las explican? Lectores de mirada más honda calarán en este aparente localismo una denuncia contra la maldad infatigable de nuestro mundo. Para ellos, la literatura de Ayala puede sumarse a la tradición de quienes imaginan al hombre preso de mecanismos inextricables —esos "gigantes de las circunstancias" de Hawthome— que separan nuestros propósitos de nuestras realizaciones: los ascépticos laberintos de Kafka más la escatológica violencia de Quevedo. En efecto, ése podría figurársenos, a primera vista, el testimonio que viene ofreciéndonos Francisco Ayala desde sus primeros cuentos, con sus incursiones en un pasado intencionadamente recreado (*Los usurpadores,* 1948) o su trasmutación de la guerra civil española en anécdotas muy particularizadas (*La cabeza del cordero,* 1949).

Sólo que la última novela de Ayala acaba de persuadirnos de que estamos frente a un escritor profundamente original que prohibe todo parentesco y hasta exige de él mismo no poca valentía: por de pronto, la de prohibirse un tipo de recursos en que se complace cada vez más nuestro público avezado a las habilidades técnicas del novelista. Observemos, ante todo, la ambigüedad creciente que ha adquirido el suceder en *El fondo del vaso*. Por un lado, hechos cargados con la necesaria violencia para atraer a los gustadores de la llamada, tan arbitrariamente, novela realista. Hechos, por añadidura, muy comprobables en nuestro contorno: el escritor asalariado, el comerciante encaramado a dirigente, la traición fraguada con más terror que astucia, el súbito cambio de la cosa pública, y la perplejidad subsiguiente, y el vacío de cualquier sistema de valores.

Pero al mismo tiempo, la verosimilitud de esos hechos parece como desautorizada por un vaho de irrealidad que los envuelve: inclusive el lector que pudo ser atraído o rechazado por las primeras imágenes de violencia pronto queda defraudado y siente que tales imágenes nada valen de por sí o, más bien, son *valores* de mera transferencia, en el sentido en que para Henry James eran valores los espectros de *Otra vuelta de tuerca*: puros estados mentales, formas "en blanco mientras el horror, la piedad, la especial destreza de una conciencia no sepa leer en ellos cifras más o menos fantásticas".

No es que haya que dar a la anécdota de *El fondo del vaso* la puntual plurivalencia de una alegoría (no menos injusto sería reducirla a una caricatura: deformación, exaltación de un rasgo a expensas de los demás). Si el suceder que Ayala nos transmite parece irreal, o por lo menos extravagante y caótico, es por su índole "reflexiva": no es el mundo lo que se nos muestra, sino el reflejo con que el mundo se da en una conciencia.

La novela moderna ha ensayado sin cesar procedimientos para reproducir la vida psíquica del hombre. A los autores del llamado fluir de la conciencia suceden con éxito de público los objetivistas y fenomenólogos que dramatizan el ámbito

mental y someten al lector una suma de imágenes indiscriminadas e independientes de la mente en que se dieron. Ayala prefiere no apartarse de métodos consabidos: el diario, la memoria, la primera persona. Si el procedimiento no es nuevo, no lo es tampoco el hecho de que la realidad se nos muestre a través de los ojos de un personaje. Pero algo nos desconcierta en *El fondo del vaso*: la conciencia elegida no es sensible, o sutil, o intelectualmente apasionada, o lúcidamente cruel, aunque estrecha y servil (como en la picaresca); es radicalmente estólida. Vivir es discernir, escoger e interpretar algunos datos tomados de ese *continuum* amorfo que llamamos "la realidad"; Ayala resuelve disfrazarse con una mentalidad simplemente inclusiva que no sabe qué hacerse con el caudal de datos que la inunda. *El fondo del vaso* es un grito de un agonizante que abandona esta vida sin saber qué cosa haya sido vivir.

Tanto Pinedo, en *Muertes de perro*, como José Lino Ruiz en *El fondo del vaso* no cuentan los pormenores de sus días mientras los viven, sino que los contemplan a la distancia, empecinados en el vano empeño de interpretarlos. El acontecimiento inmediatamente transmitido aparece raras veces, y siempre como documento necesario para llenar huecos en la historia que se nos cuenta, o para que lo comparemos con el reflejo que produce en la conciencia cuyo esfuerzo presenciamos (cf. el diario de Tadeo Requena tantas veces citado en *Muertes de perro* o el pastiche de barata crónica periodística que en *El fondo del vaso* interrumpe las confesiones de José Lino).

La tercera parte de *El fondo del vaso*, "En la cárcel del miserere", no es memoria, sino diario; pero tampoco se cuentan en él hechos inmediatos: es un continuo hurgar en el pasado burlón, que si alguna vez parece iluminarse ("visiones de un pasado que ahora, de repente, muestra su verdadero cariz..."), pronto vuelve a desintegrarse en un absurdo espectáculo, como las inscripciones obscenas que infaman las paredes del calabozo: "A fuerza de tanto leerlas se han vaciado de sentido, el cerebro las repite mecánicamente, y ya no significan nada. Una triste máquina electrónica: eso es lo que es el cerebro humano. Descompuesta, disparatada, moliendo y remoliendo en vano, delirando..."

Ninguno de los memorialistas tras los cuales se agazapa Ayala satisface su anhelo de valorar la propia existencia. Ya en "El mensaje" (Cf. *La cabeza del cordero*), el protagonista no lograba siquiera tener en sus manos el misterioso papelito cubierto de signos indescifrables de que le hablaba el tonto del primo Severiano. Ni conseguía el indio González Lobo (cf. "El hechizado", en *Los usurpadores*) que el rey de las babas infatigables y el hedor a orines le concediera atención, después de aspirar a su presencia durante innumerables jornadas: "Su Majestad quiso mostrar benevolencia y me dio a besar la mano, pero antes de que alcanzara a tomársela saltó a ella un monito que alrededor andaba jugando, y distrajo Su Real atención en demanda ded caricias"... El empecinamiento no compensa la insuperable estolidez de quien busca el sentido único, latente en ese montón de vicisitudes que la vida ofrece en espléndido derroche. "¡Buena caja de sorpresas es el mundo!", exclama Pinedo en *Muertes de perro* al empezar su tarea de compilador. Terminada la faena, el resultado apenas difiere de la interjección inicial: el sanctasanctorum ciega para siempre a quien se ha aventurado en él: "¡Ay de mí, ay de mis proyectos, de mis glorias de historiador! ¡Pinedito infeliz! ¡Cuántas ilusiones vanas te hacías! ¿Y sobre qué base? Castillo de naipes; ahora, todo se viene a tierra, todo se acabó..."

En *El fondo del vaso*, José Lino Ruiz retoma el memorial de Pinedo, testimonio tan caótico como los mismos hechos que consigna: ..."ese engendro o rena-

cuajo de libro se escurre de entre las manos, y casi no hay manera de cogerlo en renuncio... Lo malo es la selección de los hechos que el atravesado de su autor tuvo a bien escoger, la relación en que los presenta, la luz a que los pone, lo que deja entender y lo que omite..." El ímpetu esclarecedor de su enemigo se contagia a José Lino, que se arroja a escribir aunque en algún momento no sabe ya para qué: ..."continúo y continúo emborronando papeles. Se ve que he adquirido el vicio. ¡Raro estupefaciente, extraña marginalia es esto de escribir! Empecé a darle a la pluma con un propósito concreto y limitado y patriótico... Desisto ahora de la obra iniciada y, sin embargo, sigo dándole a la pluma para hablar de cien tonterías, de todo y de nada, de cuanto se me viene a las mientes..."

Los hechos, cuidadosamente asentados como en un libro de cuentas, pierden poco a poco realidad inmanente. Y es el lector quien acaba preguntándose en qué plano habrá que buscarles esa realidad a que trascienden. Se cierra el libro y tiene uno la impresión de que Ayala, guarecido tras sus disfraces lastimosos, se sonríe con sorna ante nuestro desconcierto. Nos ha dado las cifras, pero a nosotros corresponde el cuidado de encontrarles la clave.

La lectura de la última novela de Ayala no es fácil: está destinada a quien pueda sentir otra curiosidad que la de una historia contada con argucia y con solución en la última página. Pero ¿qué nos ofrece, a la postre, este escritor que con los años ha despojado sus anécdotas de interés intrínseco sin procurar seducirnos, por otro lado, con técnicas vistosas? Creo que nos da la oportunidad de observar la condición humana bajo una lente que no deforma ni embellece. Ayala nos niega el consuelo de sentirnos víctimas de un mundo perverso. Para Ayala, el hombre crea el mundo: el hombre tiene la culpa del mundo.

Hay un punto central en que convergen las preocupaciones de este escritor: es su idea de la responsabilidad, concebida como actitud salvadora. "Le tocaron como a todos los hombres, malos tiempos en que vivir", dice Borges a propósito de Quevedo. Pero no es cierto: no todos los tiempos son igualmente malos; los hay peores. Y en verdad, los tiempos han ido empeorando desde que el estallido de viejos esquemas ha hecho perder validez a muchos valores sociopolíticos, proponiendo en su reemplazo subversiones de la ecuación Estado-masa-individuo. El Estado impone ahora su voluntad y concede a la masa instrumentos para que imponga la suya. El individuo acata o se condena al ostracismo. "Así, pues, hoy ya somos unos en el desamparo, todos estamos a la intemperie; también han decaído las vigencias y se han esfumado los valores que, durante toda la Modernidad, el mundo exterior ha venido proponiendo a nuestro acatamiento, y en los que a contrapelo, pero forzados por su evidencia, hubimos de moldear nuestras actitudes e inspirar nuestras obras. Hoy todos compartimos la misma pobreza de espíritu, la misma tiniebla." (*El escritor en la sociedad de masas*. SUR, Buenos Aires, 1956): es la elegía de los disidentes.

El disloque del mundo actual se explica por una corrupción del sentido de lo homogéneo, transformado en urgencia de uniformidad. Si cultura es libre actividad del espíritu, la fórmula "cultura nacional" servirá para exigir en el individuo modos de ser previsibles o aun arquetípicos. Así, lo que debiera ser mera abstracción de tendencias más o menos frecuentes en un ámbito dado (la *norma*, producto del laboratorio lingüístico o sociológico) se vuelve imposición de esas mismas tendencias. "Se da por establecida una nación cuya supuesta personalidad singular se define por su cultura (es la hipóstasis romántica del *espíritu de pueblo* o *Volksgeist*); se afirma que el órgano de la nación es el Estado (aquí está

envuelto el principio democrático de gobierno); y se pretende que el Estado, legítimo y autorizado representante de la nación, defina, encauce, dirija y cree la cultura" (op. cit.).

Así el servidor, el Estado, se erige en amo. Una perversión semejante altera la esencia misma de los recursos destinados a difundir la cultura entre las masas. Los medios de comunicación, que pertenecen al ámbito económico industrial, se vuelven circunstancias condicionantes de lo comunicado, de lo que ya no es cultura: ..."el 'trabajador intelectual' deja de ser el sujeto activo de la comunicación para reducirse a la condición de pieza intercambiable, al servicio del mecanismo, que a su vez opera muy deliberadamente sobre las masas" (op. cit.). Cuando no es el Estado quien presiona, es el afán de lucro: la *norma* es dictada entonces por una masa que sólo quiere adaptarse "felizmente" —biológicamente— a un mundo cuyos problemas no pretende conocer. Así "vemos rebrotar una figura social más o menos relacionada con las letras y que se daba por extinguida: la del juglar que bajo el nombre de *entertainer* y de otros modos, se alza con vigor renovado y concita la popularidad desde una posición en nada similar a la de los artistas dignificados que hemos conocido" ("El arte de novelar", en *Experiencia e invención*, Taurus, Madrid, 1960). La mejor posibilidad para el artista no es sino la soledad. Y si Ayala medita sobre su condición de exilado de las dictaduras, concluirá resignadamente: "Bien mirado, todos los escritores viven hoy en el exilio, dondequiera que vivan."

¿No es esto atribuir la máxima responsabilidad al artista —y en especial al escritor— en el mundo contemporáneo? A él corresponde esa "misión sacerdotal" abandonada por improductiva e incómoda: mediar entre la realidad y el espíritu. A él, la función de conductor de una masa abandonada a sí misma. A él, la recompensa de los profetas: "pedradas, rechiflas, o también pétrea sordera ante nuestros clamores y prédicas en el desierto."

Esa misma noción de responsabilidad es la base de toda una teoría de la novela moderna (que para Ayala nace con Cervantes). Novela *realista*: no, desde luego, en el sentido que el término adquirió en el siglo XIX, pero sí en el de una forma especialmente apta para representar la realidad y otorgarle una estructura [1]. La novela enfrenta al hombre consigo mismo, encara al lector "desde niveles diversos con la cuestión del humano vivir como un problema inmanente a la existencia terrenal, problema abierto, auténtico problema cuya solución no está prevista, sino que debemos buscar nosotros, poco seguros, por supuesto, de dar al final con ella" (op. cit.). Por eso es *Don Quijote* la primera novela digna de ese

[1] "Llamaré 'simbolismo' de una novela al conjunto de las relaciones entre lo que nos describe y la realidad en que vivimos" escribe Michel Butor en "La novela como búsqueda" (cf. *Répertoire*). Es curioso comprobar la coincidencia de opiniones en novelistas tan dispares como Butor y Ayala. "La búsqueda de nuevas formas novelescas cuyo poder de integración sea mayor desempeña ... un triple papel en relación con la conciencia que tenemos de la realidad: el de denuncia, el de exploración y el de adaptación. El novelista que se niegue a ese trabajo ... y no exija de su lector ... ese retorno sobre sí mismo o ese nuevo planteo de posiciones adquiridas desde hace tiempo, logra un éxito más fácil, pero se hace cómplice de ese profundo malestar y de esa noche en la cual nos debatimos" (*op. cit.*). Para Ayala, la novela responde a una necesidad primordial del espíritu "que en nuestro tiempo no encuentra un sistema firme de creencias capaz de ofrecer una interpretación del mundo centrada sobre la cuestión cardinal acerca de qué sea el hombre, de dónde venimos y adónde vamos; la pregunta que oscuramente o con lucidez, nos estamos haciendo cada cual desde el fondo de su conciencia, mientras la vida nos dura." (*El arte de novelar*, op. cit.).

nombre, y en su tradición quiere situarse la narrativa de Ayala. Cada cuento, cada novela suya nos presenta a un hombre acosado por otros hombres: pero infinitamente solo en medio de ellos, se empeña en la solución de ese problema que es su existencia y que, de pronto, le salta a los ojos burlándose de toda solución prevista. Novelas de soledad, no de incomunicación. Las actitudes de Ayala pueden encontrar su puesto entre las de Cervantes, Quevedo, Pérez Galdós, que él mismo ha analizado (cf. "Sobre el realismo en literatura", en *Experiencia e invención*) conformando lo que podría llamarse "versiones de la realidad en la literatura española". Realismo que no se explica por el material presentado, sino por el modo de presentarlo. Conviene insistir en ello para repetir hasta qué punto es trivial reducir *El fondo del vaso* o *Muertes de perro* a una especie de ensayo sociopolítico de intención satírica, es decir, moralizante. El prestigio del sociólogo Ayala enturbia la imagen del novelista Ayala para quienes no conciben que un suceder imaginario en un imaginario país de Sudamérica no encubra soluciones prácticas para problemas urgentes. No menos desconcertantes nos parecerán novelas como las mencionadas si pensamos que narrar el caos sudamericano es, para el escritor de lengua española, un medio de asegurarse público. ¿No lo advertía ya el propio Ayala en 1951?: "Los materiales ofrecidos por la realidad local, así sean pintorescos, peculiares, apasionantes, curiosísimos, no bastan por sí solos para constituir una originalidad literaria."

La originalidad de Francisco de Ayala consiste, pues, en otra cosa: en tratar como simple material lo que para muchos escritores es configuración resultante. Este defensor de la afirmación individual niega interés genuinamente literario a cada una de sus experiencias e intereses privados (el pasado español, la guerra civil, la confusión americana) mientras no las elabore en su imagen final: un hombre a solas, perplejo ante sí mismo. Como el escritor de este Occidente de hoy, sus héroes son ya "uno en el mismo desamparo": inclusive ese irrisorio José Lino Ruiz que atraviesa espesas napas de turbia existencia para emerger a la terrible lucidez de saberse abandonado e ignorante: "solo para siempre, solo y pataleando en el fango. ¡Que Dios nos ampare!"

ENRIQUE PEZZONI

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

NOVELA

ELÉMIRE ZOLLA: *Cecilia o la desatención.*
Traducción de Roberto Bixio
(Sur, Buenos Aires, 1962).

Esta breve y acerada novela describe una fuga. Todos sus personajes, en distintos niveles de ceguera, se empeñan en huir de la existencia, ese "complicado paraíso". En esta vasta empresa de muerte, cada generación, cada sexo acuña un estilo particular. Giovanni Duboz, "custodio de las fieras", inventa la violencia fácil del fascismo, la elocuencia ignorante del macho agresivo y tenaz. Su mujer,

Elvira, "espanto ante el polvo", opondrá su estéril puritanismo a la necesaria rugosidad de la vida, y se agotará en perseguir el polvo y la estridencia que amenazan su casa, insensible al otro polvo, a la estridencia insidiosa de la vanidad que ocupa su corazón. La generación siguiente, "el orden nuevo", recurrirá a otros artificios, pero su designio será fundamentalmente el mismo. La rebelión consistirá en cambiar los instrumentos de fuga, los refugios, el sistema de controles; transformar las fuerzas de agresión y repliegue, igualmente ciegas, que agitaban a los mayores. Dionigi, "esclavo torvo y enloquecido", cederá a la pasividad, a la indiferencia ante el mal que constituye la raíz misma del pecado. En cuanto a Cecilia, protagonista y arquetipo, "encarna la hora futura que avanza y que nos vedará el juzgar". Sus armas son elaboradas cuidadosamente: maquillaje, educación de *career's girl*, horarios estrictos, plan compacto de vida donde la angustia de la decisión personal es eliminada minuciosamente. El fluir de los acontecimientos, la indiferencia del médico primero, del amante después, la espesa hostilidad de los padres al fin, decidirán por ella el aborto que debe restituirla al mundo aséptico donde sólo ocurre lo previsible.

La ley de este mundo es la compulsión. Cortado voluntariamente de sí mismo, de su propia y abismal intimidad, —"estamos apartados de nosotros mismos, muertos para nosotros mismos"— el personaje de Zolla no tiene más recurso que el imperativo exterior que reglará su inquietudd y su fortuna. Por cierto, aun a pesar de su obstinación, no permanece de todo inmune al llamado de la existencia. La existencia prorrumpe y se desquita en los estados de duermevela, arrastrando en una ola inevitable los monstruos pulcramente eliminados en la vigilia a fuerza de píldoras, consultas al zodíaco, jazz barato, conversaciones banales y otros fetiches. "¿Qué significan los animales?" se pregunta Zolla. En su novela, toda una imaginería animal se despliega oscuramente, florecimiento subterráneo, revancha de esa franja inquietante de vida que no ha querido asumirse en la lucidez: "las fieras viven por doquiera". Cada automovilista se halla encerrado como en una bolsa de marsupial; los ornamentos del bar semejan conchas de crustáceos aplastadas por grandes ruedas; la cabeza de Giovanni Duboz evoca la del cerdo de pescuezo arrugado y piel rosada expuesta en los escaparates.

La existencia reaparece en otros momentos más claros. La visita a Moll, el paseo campestre, el único grito de amor de Cecilia, capaz de perforar el tiempo: he aquí los signos que alcanzan a Dionigi, más allá de sus prolijas corazas. Pero no bastan para rescatarlo de su apatía profunda, de su estrecho mundo donde reina el pánico de enamorarse. "El amor no es juego ni tragedia sino algo informe y voluntario", gesto de lagartijas que se miran sin abrazarse nunca, prontas a desaparecer tras las paredes. Limitado concienzudamente al placer físico estimado como satisfacción y rendimiento, lleva consigo su condena: "ningún nuevo conocimiento adquirirían en la noche que iluminara el día". Así, la vida se secciona en paréntesis arbitrarios, de acuerdo con la filosofía del piloto de la R.A.F.: "the hell had been broken up into endurable fragments". Pasado y futuro, con la terrible carga de memoria inaferrable, de responsabilidad imprevisible que representan, son liquidados en favor del escueto y comprobable presente.

A la atención al ser, que pide previamente despojo total de sí mismo, que significa salto hacia esa probable muerte que es el conocimiento del otro, sucede la tensión en el hacer, esfuerzo muscular, control satisfecho del automovilista seguro de sus reacciones. El mundo de la desatención es el mundo resplandeciente y limitado de los níqueles, de los espejos y materias plásticas, de lo frío y lo impenetrable. Mundo del espectáculo no participado ni compartido, donde cada

ser descarta desde el comienzo todo encuentro, la tangencia desgarradora del enfrentamiento con el extranjero. Mundo que ha olvidado sus fiestas, sus ritos y reemplaza el luto por el trajín esquizofrénico, la ablución por el dentífrico matinal, el remordimiento por las audiciones de televisión. Opaco e inexorable, poseído por la voluntad de dominio, obsesionado por sus falsos pasaportes de modernidad, asfixiante de crueldad y aburrimiento, este mundo impide toda interrogación, toda aventura. *Cecilia* es la fidedigna ilustración de la *Antropología Negativa* de Zolla: se trata de una demostración por el absurdo, de una estricta parábola que conduce a nuestra irrevocable condena. Antes que una novela, *Cecilia* es una árida utopía premonitoria: el mundo que ha amputado el difícil paraíso del riesgo convertirá a los antiguos personajes de aventura en muñecos autómatas, con rostro y destino invariables desde el primer renglón.

El tono de Zolla es el del profeta indignado: una amarga pasión ha colmado el rencor con que estallan sus imágenes, la violenta densidad con que se aprietan sus frases lapidarias. Sin duda, su trazo se hace excesivamente grueso en la caricatura de la matrona turinesa ("¡Oh Virgen Santa, acuérdate de mis obras de beneficencia!"), gratuitamente ambiguo en la conversación sibilina que sostienen Matteo y Dionigi. Pero un raro vigor lo sostiene sin desmayo: todo su libro vibra de un mismo, enconado latigazo.

Hay en Zolla un delator de talento, animado de una suerte de entusiasmo apocalíptico, de un clarividente afán de denuncia que persigue y desemboza el menor gesto inauténtico, la trampa más banal o recóndita donde nos acecha la ceguera de la desatención. Sólo que, como en todos los perseguidores, un cierto maniqueísmo alienta bajo este furor destructivo. Por ello la máxima de la moral inauténtica será para Zolla: "Vivir es optar entre las cosas posibles y no entre el bien y el mal". Idealista convicto, fustigador de la tecnocracia, del totalitarismo burocrático, evocará con nostalgia las ciudadelas de la evasión: "Lo bueno sería tener dinero suficiente para aislarse, con unos pocos, como cuando Florencia fue cegada por la peste, siempre que se encuentre alguien que sepa novelar". "Comportaos en la tierra como un viajero o un extranjero que nada tiene que hacer con los asuntos del mundo" (Kempis). Se adivina que, soplen vientos de ascetismo o renacentismo, Zolla prestará oídos tan sólo a las campanas que tañen muy lejos del conflicto de nuestra hora. Demasiado lejos a veces: "Ay, cuán distintos habían sido [esos gestos] de la inclinación de mirada que invita, del movimiento de abanico que pone condiciones, del verso de balada que suspira." Complacencia con una sensibilidad crepuscular, nostalgia amanerada: he aquí el flanco demasiado vulnerable de Zolla, tanto más persuasivo en la condena que en la afirmación. Por eso cabe preguntarse si esta fábula no traduce, por su mismo rigor, una cierta fascinación enfermiza por el objeto que denuncia.

Hay un peligro de muerte en la civilización industrial: ¿qué civilización no conoció el suyo, cuál estuvo liberada de los ídolos que atentan contra el corazón mismo de la persona: Raza, Derecho o Fuerza? Y, aun dentro de la lucidez crítica que quiere asumir nuestra advertencia ¿no derivamos hacia una obscura complicidad, a una actitud de repliegue negativo, en el momento mismo que cedemos a la fantasía del mundo conducido por las magias de la técnica? Desde luego, la obra de Zolla puede operar como un saludable exorcismo. Pero es preciso ir más allá, sacudir los mitos, admitir la belleza del reactor, que enuncia Cecilia. La técnica no es sólo anulación de la persona, enceguecimiento de la música. Mounier lo decía: negar el homo artifex es herir al hombre en su vocación central. Donde hay mediación, sin duda, la alienación acecha. Pero negar la alienación no implica

necesariamente rechazar toda mediación. Y la técnica no es sólo instrumento: es también lenguaje. Su propia, irrefutable limitación, comporta el desafío, provoca al hombre a ahondar el territorio de la libertadd amenazada. El mundo que inventa máquinas de dormir y máquinas de hacer poemas puede ser monstruoso: es también el mundo que obliga a los hombres libres a reinventar el precioso margen donde se conquista el sueño y el poema, desprendidos de su condicionamiento mecánico, liberados de su ganga de fatalidad irreductible. Nadie niega que el desafío es cruel porque exige un heroísmo de que sólo los *happy few* son capaces. Pero la historia humana no es eterno retorno ni nostalgia de paisajes eglógicos, sino la dificultad intrincada, irreversible, propuesta a lo que hay de mejor en los mejores: la fortaleza, el amor, la lucidez, la imaginación.

Sin duda Italia, uno de los países europeos de acceso más tardío a la industrialización, plaza fuerte de la tradición humanista, es lugar privilegiado en el conflicto que impone al hombre moderno el dominio de un mundo cuyo sentido se ha perdido. La obra de Zolla se inscribe en el mismo movimiento de denuncia —de inspiración individual muy diferente— que emprenden Fellini, Antonioni y más recientemente, el joven y talentoso Olmi, con su memorable *Il Posto*. En todos ellos los grandes espacios vacíos, el desconcierto del trajín absurdo, el baldío de la existencia. Pero si todos señalan la misma herida, cada uno de ellos apunta a una luz diferente. Zolla viene sin duda, en gran parte, de Simone Weil: como en ella, vibra en él una admirable pureza. Una escrutadora obsesión por lo inauténtico, una levantada exigencia, una difícil poesía aquilatan su libro. En la otra vertiente, sin embargo, el crítico no puede renunciar a inquietarse por el angelismo que lo amenaza: la tentación que acecha a todos aquellos que tienen las manos puras porque no tienen manos.

IVONNE A. BORDELOIS

INÉS MALINOW: *Lunes mi enemigo.*
(Emecé, Buenos Aires, 1962).

El recurso de ubicar la trama de su historia en un día de elecciones que con su obligado paréntesis condiciona el ritmo normal de Buenos Aires, mantiene su eficacia en el desarrollo de esta novela en cuanto permite a la autora diversificar sus enfoques de la realidad sin perder de vista la peculiar atmósfera que regula el quehacer de esa jornada. Sin embargo no surgen de este recurso los efectos previsibles y aunque ese clima estático —en el que las actividades habituales se han detenido— envuelve a personajes de muy diversas condiciones y hasta los une eventualmente por medio de inesperados contactos que en otras circunstancias hubieran parecido inverosímiles, no emana de ellos la necesaria autenticidad. Lo que pudo ser profundo, se queda en la superficie y el mensaje que nos entrega *Lunes mi enemigo* resulta así desvaído, trivial, como si una excesiva sutileza rodease actitudes, sentimientos, reacciones, y no permitiese que la verdadera vida, la vida de carne y hueso, se manifestara a través de la ficción.

Mucho de esto obedece a que Inés Malinow no ha dejado de la mano a sus personajes en ningún momento y es ella quien nos está dando —en un largo, matizado y ameno monólogo que se desvía por múltiples senderos— su impresión de

ese domingo de elecciones en el que confluyen, ligados por una especial contigüidad, el proceso electoral, el agotamiento de una familia obstruida por la desidia, la vacuidad engañosa de una juventud desorientada y el abúlico refinamiento de las reuniones intelectuales. Pasa la autora por encima de esos seres, de esas situaciones, de esos "casi" problemas, pero no los ahonda —como no ahondará tampoco en el conflicto central: la separación de Federico y Beatriz— y todo se limita a un entrecruzamiento de hechos difusos, que nos muestran las cosas como protegidas por un cristal que las desdibuja, las ahoga y las priva de efectivo vigor.

Esta opacidad —quizá deliberada— que enclaustra los sucesos en un clima átono y convencional, no invalida la destreza narrativa de la autora que enlaza con acierto muy distintos acaeceres sin que en esa ensambladura se adviertan desajustes o discontinuidades. Hay debilidad para contar, para internarse en el relato y hacer fluir con interés los acontecimientos. Hay también un penetrante poder de observación que permite describir con soltura los más disímiles ambientes y adaptarse con espontaneidad a las peculiaridades expresivas que éstos reflejan. Pero esos elementos no están utilizados siempre provechosamente y es preciso lamentar que la autora pase tan a vuelo de pájaro por la intimidad de sus personajes o por el intrincado laberinto de la ciudad, plena de sugestiones, y que no haya detenido un poco más en ellos esa capacidad de análisis que tan diestramente maneja en algunas páginas.

Queda así esta primera novela de Inés Malinow como una especie de escorzo fugitivo que tiene mucho de entretenimiento en su epidérmico acercarse a las cosas, pero en cuyo juego movedizo se traslucen posibilidades creadoras nada desestimables, que dirigidas con intención más exigente nos hubieran brindado el relato denso y sustancioso que se atisba bajo la diluida anécdota de *Lunes mi enemigo*.

NÉLIDA SALVADOR

SOCIOLOGIA, HISTORIA, BIOGRAFIA

JOSÉ LUIS DE IMAZ: *La clase alta de Buenos Aires.* (Instituto de Sociología. Universidad de Buenos Aires, 1962).

Tal como el técnico cerealista "cala" una serie de bolsas para obtener una muestra representativa del cereal que recibe o entrega, el investigador de sociología procede con idéntico propósito de objetividad, aún descontando por anticipado las limitaciones del valor representativo que la fracción así obtenida tendrá frente a la totalidad de donde proviene.

En el caso particular de este trabajo se añaden a las dificultades inherentes a toda toma de muestra, las que provienen del hecho de que su validez queda supeditada a las opiniones que sobre sí misma, y en cuanto a proporción y representatividad del conjunto, tenga dicha muestra.

No bastará que el investigador suponga que tal persona indagada pertenece al estrato motivo de la investigación, en este caso la llamada clase alta de Buenos Aires; será imprescindible que esa persona se considere a sí misma dentro de tal condición. Claro está que en tales casos las particulares desviaciones de criterio tienden a corregirse dentro de la despersonalización de lo estadístico que acaba por compensar las desviaciones en sentidos opuestos. Pero aplicado a un conglomerado social con el que se convive en la misma ciudad los inevitables prejuicios del pesquisidor no pueden dejar de influir a priori, en el planteo mismo del tipo de preguntas que formula. Una asepsia absoluta que elimine toda posibilidad de contaminación subjetiva es imposible. No sé si no habría que añadir que venturosamente imposible. Lo que es necesario es que el investigador tenga conciencia de las impurificaciones que su método introduce, y es evidente que tal es el caso de José Luis de Imaz, siempre alerta sobre sus posibles insuficiencias metodológicas.

Me he tomado el trabajo de hacer un resumen de sus fundamentales resultados, y de él procede el siguiente retrato:

La Clase Alta de Buenos Aires está formada por un conglomerado de personas en el que predominan los apellidos españoles, seguidos de los vascuences de ambas laderas pirenaicas, que en su mayoría habita en las parroquias del Socorro, Pilar, San Nicolás, San Martín de Tours y Santa Elena, con ramificaciones menores en otros barrios. Sus recursos económicos provienen en muy buena parte de la renta de la tierra, y en consecuencia predomina como profesión la de estancieros, seguida, o entreverada con los abogados. Se supone a sí misma homogénea debido a su tradición que se remonta a por lo menos cuatro generaciones de argentinos (módico orgullo para un barón de Charlus que consideraba advenedizos a los Hohenzollern), muchos son socios de instituciones tales como el Jockey Club, el Círculo de Armas y la Sociedad Rural. Sus familias tienen un promedio de un poco más de cuatro hijos por matrimonio. La gran mayoría opina que se puede ascender a su nivel, predominantemente por vía matrimonial, o por méritos civiles, políticos o científicos, así como valiéndose de las amistades y ambientes que se frecuenten. Predomina la idea de que los llamados "cabecitas negras" constituyen una realidad social que, en la actual generación, no podrá ascender a esa escala. La inmensa mayoría cree que su clase tuvo singular importancia en el pasado argentino, pero un poco más de la mitad sostiene que la ha perdido y no la va a recuperar en el futuro, vale decir que es pesimista en cuanto al propio destino como clase conductora. Respecto a la actual situación económica del país, la califican con términos que van desde "crítica" hasta "estoy aterrado". Sus opiniones políticas se orientan de preferencia hacia el Partido Cívico Independiente (la investigación se hizo entre el 1º de noviembre del 58 y el 30 de julio del 59), la Federación de Partidos del Centro, el Conservador y el Demócrata Cristiano, pero ninguno es militante activo. Su opinión acerca de la importancia que los sindicatos obreros alcanzaron entre el 44 y el 55 oscila entre los calificativos de "pésima" y "terrible" y la mayor parte cree que fue debida a un fenómeno accidental por circunstancias especiales del país, y no a una tendencia mundial, y que en lo futuro esa importancia será menor. Predomina la convicción de que está relajado el orden general y en particular el respeto y la disciplina. Por último la inmensa mayoría confiesa su fe en el futuro del país, en contra de lo que sucede con el de su propia clase. Las diferencias de edad entre los interrogados casi nunca suponen un factor importante en la variación de opiniones.

Los resultados, como se ve, no son demasiado sorprendentes. Acaso ello cons-

tituya la prueba del nueve de su corrección. Acaso también influya en ello el que al contestar una encuesta de este tipo inconscientemente se procede, como cuando se nos va a sacar una foto, a enderezar la corbata.

Pero hay un detalle fundamental que, a mi ver, vicia este trabajo y es que se estableció lo que en la jerga estadística se llama "el universo cuantitativo" con un número dado de jefes de familia. Vale decir, con hombres exclusivamente. En cualquier clase social eso ya hubiese sido un error. En la que se llama a sí misma y es llamada ingenuamente por los demás "la sociedad", que lleva implícita la idea del salón mundano, ello es más irreparable si cabe. La opinión de las mujeres —de las señoras, ¡perdón!— es aquí imprescindible para formarse una idea válida del espíritu de clase siempre matriarcal, confesada u ocultamente, y de modo especialísimo en la fecha en que se llevó a cabo esta investigación. El valor de los datos completos así obtenidos hubiese sido mayor tanto desde el punto de vista objetivo como desde el ameno. Otro detalle de algún modo significativo: luego del predominio de los estancieros y abogados, aparece algún médico, raros ingenieros, hasta un veterinario. Escritores no fue "calado" uno ni para remedio.

Y otro más, acaso ya de ninguna importancia, pero que me mortificó durante la lectura de este interesante trabajo: el abuso de la espantosa palabra "encuestados".

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

BOLESLAO LEWIN: *La Inquisición en Hispanoamérica. Judíos, protestantes y patriotas.*

(Proyección, Buenos Aires, 1962.)

Sin interés por el pasado no nos ocuparíamos de la Historia y con demasiado interés nos ocupamos mal: tal es el dilema del historiador. El libro de Lewin es fruto de estudio, trabajo, fatiga y pasión, que son todos elementos excelentes, y queda para el lector discernir cuánto de pasión se puso en exceso y desequilibró el conjunto.

Desequilibrio es, por ejemplo, poner un subtítulo "Judíos, protestantes y patriotas" y dedicar tres carillas a los protestantes, en un libro de 300. Este capítulo VI "Los protestantes en las colonias españolas", sería digno de transcribirse enteramente, pero si lo hiciéramos, pecaríamos de injusticia: la cantidad de ideas pueriles de esas tres páginas no es para nada representativa de un libro mucho más serio y más juicioso en su conjunto.

¿Qué es lo que interesa a Boleslao Lewin? Los sufrimientos de sus hermanos de raza bajo la Inquisición española. De paso digamos que para un libro que se titula "La Inquisición en Hispanoamérica", nos parece un poco extensa —112 páginas— la parte dedicada a la Inquisición en España.

No sé si por pertenecer a la civilización occidental, o al siglo XX, o a la religión cristiana, o a ese grupo indefinible de débiles "incapaces de matar una mosca", mi profunda aversión por el Santo Oficio y el Tribunal de la Inquisición está firmemente plantada en mi conciencia, junto a todas las violencias sistemáticas de la historia humana, propia o ajena. Pues bien: en honor del autor hay

que confesar que esa aversión no ha sido ni estimulada ni debilitada. Los casos que comenta no son demasiados en número ni demasiado truculentos: en la edad que nos tocó vivir estamos muy hechos a toda suerte de violencias. En cuanto a la parte que toca al Río de la Plata, bien se puede decir: "los muertos que vos matáis..."

Ni ha decrecido; al contrario: matar algo en los demás, aunque sólo sea la espontaneidad —y Dios sabe que se mataron cosas mucho más graves—, para decirlo en cristiano, es un pecado. Para decirlo en historiador es el resultado del miedo y la estupidez que en el proceso de la convivencia humana impiden encontrar la fórmula del vivir y dejar vivir. En rigor de verdad, la fórmula ya ha sido dada; actuarla es, como todo proceso histórico, una lucha larga, creadora y agotadora a la vez. Y si no, que lo diga Hegel.

HILDA BURGHI

JOHN LYNCH: *Administración colonial española. 1782-1810. El sistema de Intendencias en el Virreinato del Río de la Plata.*

(Eudeba, Buenos Aires, 1962.)

El autor, profesor de historia en la Universidad de Liverpool, estuvo seis meses en España gracias a una beca de la Universidad de Edimburgo y para publicar el libro recibió una ayuda pecuniaria de la Universidad de Londres. Además, según su apellido, pertenece a una familia irlandesa.

¿Por qué es importante todo esto? Porque ha visto el siglo XVIII español, el Borbón, el iluminista, desde el Archivo de Indias, con ojos británicos —no hostiles, por su sangre irlandesa— no comprometidos por la herencia de ningún apellido castizo, con interés, con ganas de conocer algo bien y darlo a conocer, sin ocultar, defender o combatir. Es un descanso para el sistema nervioso del lector este tranquilo desenvolvimiento del tema, claro, preciso, con observaciones que apuntan hacia interpretaciones nuevas de nuestros problemas coloniales.

Por ejemplo: la diferencia entre un intendente y un virrey dada por un matiz psicológico-político. "La diferencia entre su notable foja de servicios como intendente y su fracaso como virrey [habla de Sobremonte], nos da la medida para distinguir entre administradores, que eran los intendentes, y caudillos, que no lo eran" (página 73).

Lucen con nuevo brillo las figuras de Cevallos y Vértiz (los viejos libros de historia de la escuela primaria tenían razón, después de todo, pero no en lo que respecta a don Félix de Azara, cuya objetividad, según Lynch, es más dudosa). Vértiz es un gobernador tan hábil, que hasta su intendente (ese extraño subordinado del virrey con raras autonomías), habla así de la cooperación entre ambos, durante el gobierno de Vértiz: "Vivíamos antes con el señor Vértiz en la mayor tranquilidad: los asuntos del servicio se hacían con la mayor viveza; hicimos unidos el establecimiento de intendencias... aquel cavallero no se dignaba, como este señor [está criticando al virrey Loreto] de recivir las órdenes unidas para ambos, ni de contextarlas viendo mi firma al lado de la suya..."

En opinión de Lynch aquí está precisamente rozado el fondo del problema:

toda buena intención legislativa o ejecutiva desde España estaba sujeta a esta actualización *in situ* y al pobre elemento humano con que generalmente contó la Corona para desarrollar su política en América. Ésta "cayó inevitablemente bajo el fuego de los elementos de la administración colonial, resentidos con todo cambio en el orden establecido" (página 260). Por eso fue más eficaz el sistema de Intendencias en el Río de la Plata, pues estas provincias no tenían una honda tradición de gobierno virreinal" (página 261).

Al final del libro hay una serie de notas biográficas de los intendentes. Como detalle interesante: entre 26 biografiados hay 16 militares, 5 marinos, 2 abogados, 2 funcionarios públicos y 1 contador.

Esta nueva mirada a un problema de nuestra historia, como la de los libros de Cady y Burgin (y algún erudito añadirá alguno más), enriquece nuestro conocimiento del pasado gracias a la curiosidad de esos extranjeros estudiosos.

H. B.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.* (Revista de Occidente, Madrid, 1962.)

Después de su *Vida de Bettina Brentano* y su *Biografía de Juan Valera,* esta aguda crítica española acaba de publicar otro libro del mismo género: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.* Creo que aquí, mejor que en sus dos ensayos anteriores, se ha producido, en el camino comprensivo, esa feliz "simbiosis de inteligencia y amor" de que habla Victoria Ocampo en su libro sobre T. E. Lawrence, debida quizá a la peculiar personalidad de la biografiada y a la simpatía que ella provoca al presente en toda alma femenina. (Triste es reconocer que sus propias contemporáneas —encerradas en un estrecho mundo de prejuicios y resentimientos— le escatimaron, salvo raras excepciones, su adhesión. Este hecho, a primera vista inaceptable, máxime si se recuerda que la autora de *Los pazos de Ulloa* asumió la defensa apasionada de los derechos de la mujer, es sin embargo fácilmente comprensible cuando se estudia la particular psicología de la mujer burguesa de entonces.)

Escrito en estilo claro y ameno, por momentos con auténtica gracia, el libro de Carmen Bravo-Villasante proyecta ágilmente ante nosotros una vida y una obra de imparidad indiscutible, conjugadas ambas con su respectiva circunstancia histórico-social. Justamente, en el rico análisis de esta circunstancia reside uno de los muchos atractivos de *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.*

Claros modelos de mujeres sabias, novelistas y poetas, y, más aún, las palabras del padre Feijóo, que desde las páginas de su *Defensa de la mujer* reconoce a las féminas "aptitud para todo género de ciencias y conocimientos sublimes", la alientan en su enciclopedismo y poligrafismo pasmosos. Este enciclopedismo lo irá adquiriendo gracias a una voluntad inquebrantable y a una clara inteligencia, pues, dado que es mujer y no quiere vestirse de hombre —al igual que Concepción Arenal—, el ingreso a la Universidad le está vedado, como posteriormente también le estará vedada la entrada a la Real Academia de la Lengua, a pesar de sus grandes e indiscutibles méritos, sumados a un dominio absoluto del idioma.

De naturaleza expansiva, fogosa y revolucionaria, la Pardo Bazán es "mujer de mucho remango". "De esas que los literatos —escribe Carmen Bravo-Villasante— no saben cómo calificar y dicen: *Es mucho hombre esta mujer,* por no decir: *Es mucha mujer esta mujer.* Cejador la llama "arriscada hembra" y otros, "capitana verdades". Pues a través de sus infinitos artículos y conferencias y, especialmente, de su *Nuevo Teatro Crítico,* doña Emilia se atreve a todo y fustiga enérgicamente los defectos de la sociedad en que vive con frases como éstas: "La aristocracia española debe sacudir su distinguido letargo" y "Los viajes por España son, en su mayor parte, visitas a los muertos". Al abordar el tema de la leyenda dorada y la leyenda negra españolas, habla del "monstruoso fenómeno de una nación convertida en estatua", pensamiento relacionado con este otro: "Los únicos vivos en España son los muertos". Sin embargo —como bien lo destaca Carmen Bravo-Villasante—, su severidad se ejerce primero consigo misma: "Defiendo mis ideas —escribe en cierta ocasión—, mis obras que se defiendan ellas, y si no pueden, señal de que merecen sucumbir".

Pero como doña Emilia era un ser que tenía el lunar —como dice muy graciosamente ella misma— de vestirse por la cabeza y en una época y un ambiente como los suyos, tan contrarios a la expresión intelectual y artística de la mujer, todos sus actos y todos sus escritos tendrían que causar verdaderos escándalos ("Por ser una mujer emancipada, y en el siglo XIX —escribe Carmen Bravo-Villasante—, todo en ella es más llamativo y parece ostentación lo que es simple derecho no reconocido".) Ante los prejuicios absurdos de sus contemporáneos, la condesa de Pardo Bazán afianzó cada vez más un "feminismo rabioso", evidenciado claramente en algunos de sus cuentos y novelas (*La prueba, Una cristiana, Memorias de un solterón...*), o bien en sus artículos periodísticos (por ejemplo, en *La educación del hombre y la mujer. Sus relaciones y diferencias,* que finaliza con un elogio entusiasta de la gran jurisconsulta Concepción Arenal, y en la serie titulada *La mujer española*), como también en sus dos cartas sobre *La cuestión académica,* escritas a raíz de su frustrada tentativa de ingreso a la Academia.

El escándalo mayor provocado por doña Emilia es, indudablemente, el de *La cuestión palpitante,* en el que expone —sin llegar a defenderla— la teoría del naturalismo literario. La prensa se alborota y "no sólo el asunto es cuestionable, sino la misma autora". En verdad, *La cuestión palpitante* es más la recusación del naturalismo y la busca de una fórmula ecléctica que su defensa. Su fórmula de naturalismo católico o naturalismo a la española resulta, a primera vista, antinómica e inaceptable. En este sentido, Carmen Bravo-Villasante expone claramente: "Emilia será positivista por el método, pero no por las creencias. La fusión del realismo nacional, de tan hondo arraigo en la tradición literaria española, con los elementos sociales de la novela francesa y la aceptación del protagonista colectivo (el mercado, el taller, la fábrica, la ciudad...), así como una mayor profundidad y amplitud en el lenguaje y un interés más decidido por más vastos horizontes humanos, es la fórmula conciliadora que ofrece doña Emilia".

La biógrafa, en este caso —como en tantos otros— sabe dar al lector, a través de la sabrosa *petite histoire,* una magnífica reconstrucción de la época, con su estado peculiar de ánimo y conciencia, con sus tabúes miedosos y sus prejuicios indesarraigables. Pero, además, acierta, y muy bien, al reconstruir la génesis de las numerosas obras literarias de la condesa de Pardo Bazán, enjuiciando en cada caso, con evidente ponderación, sus logros o fracasos estéticos.

Entre los varios aspectos que analiza Carmen Bravo-Villasante de esta personalidad poderosa, está el de su relación con la generación del 98. En la *Des-*

pedida del último número del *Nuevo Teatro Crítico,* escrita después de los sucesos de Melilla y el desastre de África, en un tono de inconsolable amargura, pues la condesa de Pardo Bazán ve el horizonte de su patria cerrado y sombrío, encuentra Carmen Bravo-Villasante "el manifiesto que precede a la generación del 98". Ya en páginas anteriores, al comentar la resonante conferencia de 1899, *La España de ayer y de hoy. La muerte de una Leyenda,* pronunciada en París, y en la que doña Emilia enjuicia duramente la falacia de una posición político-social anacrónica, Carmen Bravo-Villasante había destacado que en la bibliografía correspondiente se citaban *Hacia otra España* de Ramiro de Maeztu y *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno, con lo cual se ponía en evidencia que ella no estaba sola y que había un estado de opinión semejante al suyo. El desastre político español sirvió, pues, para revelar aún más la dimensión extraordinaria de esta mujer, que no sólo fue fiel a los intereses de su generación —en lo que ésta tenía de auténtico y valioso— sino que, con admirable comprensión, abarcó los de la siguiente —la del 98— y luchó valientemente por ellos.

MARIA SCUDERI

CRITICA DE ARTE

GUILLERMO DE TORRE: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo.*
(Hispano Americana, Barcelona, Buenos Aires, 1963).

Este nuevo libro de Guillermo de Torre es un verdadero compendio de consulta sobre las artes plásticas contemporáneas. Los movimientos o "ismos" principales con sus figuras más destacadas —desde el cubismo hasta el informalismo, con la presencia de Picasso como telón de fondo permanente— desfilan por estas páginas a través de análisis minuciosos y agudas observaciones, cotejos y certeros juicios valorativos, de lo que resulta un panorama vívido y completo, sin asomos de empaque profesoral, como cuadra sin duda a un estudio de movimientos artísticos fundamentalmente antiacadémicos.

La preocupación sociológica del autor se pone de manifiesto en los primeros capítulos que, aunque no llevan fechas recientes, tienen cierto carácter de balance o recopilación y, en definitiva, son los que dan título al libro.

Guillermo de Torre ha vivido las inquietudes de estos artistas, ha sido testigo del nacimiento de los "ismos" más representativos y conoce, por lo tanto, íntimamente el proceso de sus distintas metamorfosis, las luchas y suplantaciones estéticas que incluso a veces se dan a lo largo de la obra de un mismo artista (caso más agudo, el de Picasso; y, en segundo término, Dalí).

Todo este proceso, en definitiva, refleja una inquietud colectiva, al parecer tocada con el virus de la destrucción. El crítico que en su juventud sintióse contagiado por la fiebre iconoclasta, no perdió nunca el equilibrio que ha de ser condición "sine qua non" del crítico auténtico, y ahora, en la madurez, puede recoger escritos de hace treinta años sin que ellos desentonen junto a los más recientes. Guillermo de Torre, crítico reflexivo y hurgador de problemas, lleva su análisis a todos los planteos que puedan formularse en torno de esta nerviosa mutación de formas y nos entrega una obra equilibrada y coherente, con la impronta de lo

vivo y actual. Muchas de esas inquietudes estéticas son ya pasado, pero a través de estas páginas las sentimos como presentes. Hay un crítico de raza en Guillermo de Torre, que se revela en la ponderación, penetración y objetividad de sus juicios. Por algo uno de sus últimos libros se titula *El fiel de la balanza*. Espectador apasionado y en cierto modo actor de los "ismos" contemporáneos, no desnaturaliza por ello su función de crítico, a veces severo y siempre comprensivo.

Ciñéndonos al tema medular de esta obra, cabe señalar el certero ataque al criterio sociológico meramente estadístico y cuantitativo —encuestas Gallup, informes tipo Kinsey— que no penetra el sentido íntimo de ciertos fenómenos colectivos. El autor ha presenciado al trastrueque de valores entrevisto por Ortega, y anota: "La presunta cultura de masas amenaza tornarse cada vez más invasora en un mundo homogeneizado, desindividualizado, donde esa otra cultura, la auténtica, se considerará victoriosa si logra conservar algunos islotes inmunes." Y glosando la tesis de Durkheim de la sociedad de masas como una sociedad "in status nascendi", agrega: "...ingreso o ascenso de las masas es una cosa y cosa muy distinta su predominio absoluto, exclusivo y excluyente, originando el desquicio de las demás estructuras sociales." En arte, el rasero igualitario obra en desmedro de la calidad, y de él es ejemplo el *arte dirigido* y sometido a directivas políticas, cuyo más triste exponente es el "realismo socialista" impuesto en nuestros días en la U.R.S.S. Como contraste, señala el autor "la resurrección de una Iglesia que acepta libertades". Se habla hoy de rebelión, pero también de comunión; el arte es diálogo en cuanto creación que busca resonancias. "El artista es un rebelde, pero —sustancialmente, en cuanto artista— es un rebelde metafísico", y por eso, "en cierto sentido, todo arte es sagrado y todo artista es religioso".

Este sentido de religiosidad —que no debe entenderse como confesional— es lo que acaso se ha perdido en gran parte en la carrera de los "ismos". Se ha llegado al predominio de técnicas impuestas por los propios materiales, por la directa expresividad de éstos —convertidos así en "tema"— y no por la íntima expresión del creador; todo ello en detrimento de la emoción estética, a pesar de que esas búsquedas se efectúan a instancias de un "purismo" que prescinde de todos aquellos valores no considerados estrictamente estéticos. ¿Pero es que acaso la obra de arte puede lograrse sin una pasión humana generatriz, aestética en sí misma, pero que alcanza categoría estética en la medida que expresa objetivamente esa emoción? Este problema medular del arte es el que, en su proyeción social, desarrolla tangencialmente Guillermo de Torre al enfrentar los "dos riesgos del arte nuevo: el purismo y lo tendencioso" y el problema del ocio y la cultura de masas: "se trata, en definitiva —dice— de las perspectivas que ofrece a la sociedad la inminencia de ese ocio libertador: cómo darle un sentido para los más, a fin de que no se convierta en una nueva servidumbre para los menos... Porque el ocio no puede llenarse con el vacío, y a ello equivalen, hoy por hoy, las distracciones *standardizadas*."

Luego de este planteo básico, entra el autor al análisis de las distintas etapas de "un arte que no ha encontrado su nombre: de las cuevas de Altamira a la pintura abstracta", y recuerda palabras de Juan Gris, del año 1924, cuando sostenía que "un cuadro sin intención representativa sería un estudio de técnica siempre inacabado", así como la repulsa de Picasso "contra el arte abstracto, imputándole dejar fuera al hombre". ¡Qué oportuno traer a colación tales opiniones en estos momentos! Como vemos, al enfocar el problema del arte contemporáneo, Guillermo de Torre en ninguna forma lo parcializa; nada deja por cuestionar. Y este planteo polifacético es suficiente para orientar la opinión del lector, aunque el

crítico se abstenga de formular juicios definitivos. Aporta todos los elementos necesarios para que el lector forme su juicio. Y ésta es la mejor prueba de la honestidad del crítico. En algunos casos, se limita simplemente a sugerir conclusiones: "Quizá la verdadera clave de la expansión del arte no figurativo esté en el internacionalismo de su lenguaje, suerte de esperanto plástico, comprensible en cualquier lugar del mundo, más allá de su hermetismo." Esto del *esperanto plástico* es un verdadero hallazgo, más elocuente que cualquier juicio rotundo. Nos lleva inmediatamente a la reflexión de que el esperanto, como idioma universal, ha fracasado. Y que al no haber llegado a ser ni siquiera un lenguaje de puro entendimiento, menos aún puede pretender ser un lenguaje literario. El lenguaje plástico universal quiere "standardizar" la expresión... ¡la expresión humana universal! Con lo cual se suprimirían todas las ricas matizaciones de lo humano. O sea, en definitiva, ese particularismo expresivo que está en la esencia de la expresión artística.

Glosar todo el contenido de esta primera parte del libro nos obligaría a glosar cada una de sus páginas. Hay capítulos que, si bien complementarios de la tesis central, merecerían un comentario aparte. Como el titulado "Picasso y Ramón", que puntualiza los paralelismos y las divergencias de estos sumos creadores en el campo plástico y en el literario. Aunque dichos capítulos puedan considerarse aisladamente por estar dedicados a personalidades señeras en la historia de los "ismos", lejos de desentonar contribuyen a la coherencia de esta suerte de tratado del arte contemporáneo. Esas figuras son las "élites" desecandenantes de esa especie de desintegración que se postula en los comienzos. Desintegración o degradación de la calidad bajo la presión de un "culturalismo masivo", constelado de alarmantes interrogantes. Ramón, que tuvo el privilegio de bautizar la era de los "ismos", fue el crítico que abrió picadas de humorismo para la mejor comprensión de lo entrañablemente significativo de esa desconcertante diversidad de formas expresivas. Pero en realidad su obra no fue estrictamente crítica, sino una creación gemela en el campo literario, como se advierte en el paralelismo trazado en el capítulo ya mencionado. Este libro de Guillermo de Torre, escrito con el mismo espíritu comprensivo, se mantiene, en cambio, en el plano rigurosamente crítico, y resulta así un aporte inestimable para la captación de este momento cultural, permitiéndonos ver sus dos aspectos: el negativo, angustioso, destructivo, de crisis desintegradora; y el positivo, pleno de esperanzas en una etapa de superación.

ALFREDO E. ROLAND

Tres libros de Carlos A. Arean.

Desde hace unos años, Barcelona es un activo laboratorio para la renovación de la pintura actual. La presencia de Tapies no es un hecho aislado: al margen de su valor individual, constituye la cima de un movimiento en el que se reconocen más de veinte nombres. Una sensibilidad similar se dio, también, en la historia y en la crítica de arte[1].

Uno de los primeros hitos fue la revista *Cobalto,* de donde surgió Juan E. Cirlot que es, indudablemente, uno de los más decididos alentadores de los últimos

[1] Dejo de lado en esta enumeración la obra de José Canon Aznar, Sánchez de Muniain y el Marqués de Lozoya, que se inscriben en el cuadro mucho más vasto y complejo del humanismo contemporáneo.

movimientos artísticos. El gusto surrealista y las disciplinas de la pintura no figurativa proporcionan los elementos de esta metamorfosis a la cual no son ajenas, tampoco, algunas corrientes psicológicas. Se explica así la plástica de los últimos años y se proyecta esa actitud a la interpretación del pasado. Además de Cirlot, recordemos a Alejandro Cirici Pellicer, Juan A. Gaya Nuño y al catedrático Alberto del Castillo. Por su parte, Carlos A. Arean (menor que los anteriores) va tanto a lo histórico como a lo estético. Tres libros lo definen: *Veinte años de pintura de vanguardia en España*[1] que es un enfoque sistemático de las nuevas corrientes; *La escuela pictórica barcelonesa*[2], donde profundiza un aspecto del mismo tema; y *Teoría del Gótico*[3] que actualiza el pensamiento de Worringer proyectándolo hacia "esa catedral gótica ideal que no ha sido construida jamás, pero hacia cuya perfecta estructura tendían todas las existentes".

Arean se define como un discípulo de Worringer. Utiliza su método y aplica la idea de "voluntad de forma" al arte actual. Sigue al maestro en sus peligrosas e inquietantes generalizaciones y encuentra las prolongaciones del gótico en la obra de Tapies. En el artista de Barcelona, la voluntad de forma significa "una nueva concepción y estructuración espacial que lo convierte en heredero directo del afán velazqueño de liquidar las soluciones espaciales caducas, para inventar la única metafísicamente posible, en el momento en que su humana limitación lo obligaba a crear su obra". También Velázquez es un artista gótico: se trata de continuar la perspectiva aérea de "Las Meninas", lo cual ubica al informalismo dentro de los grandes movimientos clásicos.

Arean retrotrae sus orígenes a la primera "Acuarela Abstracta", de Kandisnky (1910) caracterizada —prescindiendo de las texturas— por las *formas que fluctúan* que individualizan también a la pintura de sesgo informalista.

La expresión "informalismo", según Arean, está mal empleada: es inexacta y limitada. Propone, en cambio, denominarla *pintura de las formas fluctuantes* o, directamente, *fluctuantismo*. El concepto de lo informe en Michel Tapié es la materia densa que adquiere forma desde el momento en que se deposita en la tela. "Lo que Tapié deseaba recalcar es el gusto por los materiales, característico del arte que, a partir de entonces, ha sido llamado informal; pero pretender que puede haber una pintura sin formas, es tan terrible contradicción lógica, que dicha palabra debe ser a toda costa desechada."

Habitualmente, las formas que fluctúan sobre el magma están hechas con manchas de difusa limitación y se portan de dos maneras: a) en relación a ese magma creando calidades espaciales y texturales; y b) desde dentro de sí mismas tratando de hacerse y deshacerse a cada instante. La fluctuación de las texturas y del esgrafiado acompaña casi siempre a la de la materia. Es casi imposible que se produzca ésta sin que se realice alguna de aquéllas. Así se está creando una nueva problemática pictórica donde la conformación del espacio roza los lindes de la metafísica.

Aquí se inserta también la nueva figuración que permite hacer desaparecer los límites entre figuración y no figuración. "Consiste en tratar los pretextos objetivos como si fuesen auténticas formas fluctuantes sobre un magma, tratado también fluctuantemente." Por lo demás, varios pintores españoles de hoy —Tapies, Mier, Cuixart, Soria, Viola, Vela, Canogar, Suárez, Hodknson, Cossío, Tharrats y Muñoz— superaron ya los supuestos del informalismo "dic-

[1] Ed. Nacional, Madrid, 1961.
[2] Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.
[3] Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.

tando a Europa nuevas modalidades pictóricas que ejercen un amplio influjo sobre sus más jóvenes y renovadoras generaciones". Arean destaca con énfasis la obra de Tapies y de Cossío. Estudia los movimientos del centro de España y de Cataluña y dedica tres espléndidos capítulos finales a los pintores que buscan la síntesis de la contención formal y el valor expresivo de las texturas, por una parte, en tanto que luego se refiere a algunos pintores embarcados en la abstracción y en el constructivismo así como en la búsqueda de nuevos materiales expresivos.

Los artistas catalanes se diferencian para constituir lo que Arean denominó *La escuela pictórica barcelonesa* que, dentro del panorama español, adquiere importancia y vida propia. Allí, el arte logra características particularmente visibles entre las que se destacan su tradición y su artesanía. "Desde los frescos románicos hasta las más recientes creaciones de Antonio Tapies, el cuidado por el refinamiento final de la superficie pictórica y el artesano bruñido o frotado de la misma resaltan en todo instante." Otra de sus características es la preocupación por la expresividad de la materia [1]. En los frescos de la época románica es "buscadamente áspera", mientras que en las tablas góticas es tersa y densa; de toques rápidos en los paisajistas del segundo tercio del siglo XIX; pastosa y dotada de pinceladas intencionales a principios del siglo y "erosionada, torturada y avanzante" en el arte posterior. El refinamiento se intensifica en las últimas décadas y posibilita la objetivación de los valores estrictamente plásticos. Arean distingue la evolución del arte figurativo de las tendencias no objetivas. Estudia primero la renovación de la pintura tradicional, con la obra de Mercadé y Villá, hasta llegar a la creación del universo mágico, tal como se da en Miró y en Dalí, y a la influencia de la revista "Dau-al-Set" y de algunos salones. Dentro de ese clima se dan también la neofiguración fluctuante y posfluctuante, con los artistas que aceptaron la estética de la mancha para canalizarla a través de cierta objetividad. Esa evolución muestra que, en Barcelona, el triunfo de la vanguardia es un hecho evidente: constituye uno de los pilares del renacimiento plástico español al par que se entronca con su mejor tradición estética.

Tapies es la cabeza visible de este movimiento y "el más importante pintor abstracto del mundo, superior a Burri y a Fautrier, a Rothko y a Tobey". Al valorarlo, Arean recuerda que es un símbolo de su época y una necesidad de la misma. Es uno de los cuatro pintores españoles que lograron crear e imponer en el mundo nuevas formas pictóricas. "Su obra es, en este aspecto, tan deslumbrante, desconcertante e innovadora como lo fueron en su momento histórico las de Velázquez, Goya y Picasso" y se da en una triple síntesis: formal, temporal e histórica. Tapies restaura las formas de remota inspiración abstracta y las trata con las técnicas del informalismo. Las convierte en formas contenidas, sensibilizadas de recorte y fluidas en sus compensaciones volumétricas. La síntesis temporal proviene de la música. Consiste en lograr que cada fragmento de la tela parezca provenir de una época distinta. Por último, toda la historia de la pintura europea repercute en la obra de Tapies que presta especial atención a lo que sea auténticamente plástico.

Tapies fue uno de los cuatro pintores de "Dau-al-Set" que, en sus formas más combativamente vanguardistas, iniciaron la final renovación de Barcelona. Los otros tres fueron: Cuixart, Tharrats y Puig. También se dan varias corrientes

[1] El arte español esconde reiteradas sugestiones en torno al poder expresivo de la materia. José Canon Aznar me decía alguna vez que el óleo se encuentra ya en los pintores zaragozanos de fines del siglo XIII.

que van desde las *formas contenidas* del constructivismo a la llamada *pintura gestual* y desde el trabajo de la materia hasta la búsqueda de una nueva objetividad. Arean analiza la obra de estos pintores y señala su influjo. Destaca lo que hay de "auténticamente actual y valioso" en las complejas tendencias del arte barcelonés de hoy.

La voluntad de forma que señala Arean en la plástica actual, coincide con la de otras épocas y se inserta en la tradición gótica. Consecuentemente, su *Teoría del gótico* recoge la lección de Worringer y la prolonga hasta nuestros días. Ese estilo no termina en el Renacimiento con Brunelleschi. "Reaparece más o menos soterrado en todas las manifestaciones artísticas esenciales del espíritu de Occidente y en obras tan dispares como las de Velázquez, Bach, Tapies o Pablo Serrano." De aquí la pervivencia del gótico que traduce una relación necesaria entre voluntad de expresión formal, técnica y objetivación estilística. Los mismos vínculos se dan en el arte actual así como en el nexo existente entre voluntad de expresión, concepción del mundo y vida espiritual. El repertorio de hechos sirve a Arean para colocar las nuevas corrientes en las vertientes del pasado reivindicando, al mismo tiempo, los valores del gótico español.

J. A. GARCÍA MARTÍNEZ

TEATRO

SINGULARIDAD DE ALBEE

Durante el siglo pasado y gran parte del actual (en los últimos años puede que menos) los norteamericanos han amado y cultivado el progreso. Los europeos, en cambio, hace mucho tiempo que lo han desechado como motor de la vida. Las grandes empresas, los altísimos edificios, los hallazgos del confort se mantenían intactos en la inmensa tierra del Norte. Europa había visto arrasadas sus construcciones, las antiguas y las nuevas; había aprendido con sangre cómo el esfuerzo podía ser anonadado por olas de odio, sin que bastara para contenerlas el más elemental respeto humano. Lo que en el país sostenidamente ascendente parecía una conquista para siempre, pasible de nuevas grandezas, en el Viejo Mundo era una simple ilusión acariciada un tiempo, pero abandonada al cabo de experiencias dolorosamente aleccionantes. Acaso ahora, cuando la posibilidad de una guerra atómica amenaza con tronchar de raíz el trabajo de años y años de confianza y orgullo, el norteamericano comienza a desasosegarse. Pero lo cierto es que después de la segunda guera mundial, Nueva York y las ciudades importantes estaban intactas y altivas, y alguno de sus habitantes, al comprobar la ruina de tantas otras que en el continente europeo cargaban con siglos de poderío y prestigio, habrá pensado que las suyas eran indestructibles y que en ellas podía seguir construyendo con confianza una espiral interminable de progreso, una especie de Babel.

¿Podrá contribuir este preámbulo a explicar por qué el llamado teatro del absurdo no ha proliferado en los Estados Unidos? En parte sí, pues qué razón de ser tendría para un norteamericano el absurdo si para él todas las cosas de su

ordenado mundo poseen un sentido preciso, "cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa". Por supuesto que esta reflexión se aplica al norteamericano común y no a los hombres desengañados de lo material y cuantitativo, entre los cuales hay que contar a escritores norteamericanos de hoy y de ayer. Entre los de hoy está Edward Albee, joven aún, que el año pasado nos visitó al mismo tiempo que una compañía de su país estrenaba entre nosotros *The Zoo Story*, su primera obra de teatro.

Durante el presente se ha estrenado en el I. A. M. en versión castellana y previsiblemente su mensaje se ha difundido en forma más vasta. *Historia del zoológico* no es una gran obra, pero da testimonio de una mentalidad que no es propiamente la clásica mentalidad norteamericana; revela a un autor que tiene cosas que decir y que en ello, en decirlas, compromete todo su ser. Esto no es poco y basta para que despierte un interés singular y para que se lo destaque entre los escritores más nuevos de los Estados Unidos.

En la pieza se promueve un problema característico de la juventud, pero en última instancia, un dolor esencial del hombre sin distinción: el de la soledad. Jerry es uno de sus dos personajes, el "outsider", y se siente extraño en el mundo en que habita. Ni hombre ni animal colman su aislamiento. Acaso en él gravita la búsqueda de Dios, que si bien es un compañero que jamás defrauda, se ubica a veces demasiado lejos de la pequeñez y la tangibilidad humana.

Lo notable, y lo que impulsa el juego dramático, es el contraste con el otro personaje de la obra. La confesión de Jerry se expresa en forma de monólogo y *The Zoo Story* lo sería casi, si el otro no interviniera en su desarrollo con una fuerza que nos resulta su mayor virtud. Cuanto dice Jerry es tremendo, a veces lírico, a veces humanístico y por momentos superabundante, pero el otro ser que acrecienta su asombro nos da la verdadera pauta del drama.

El otro ser es Peter, un norteamericano común, un prototipo, y sin embargo desprovisto de resabios de abstracción. Es casado, tiene dos hijas, dos loritos y un gato. Vive en un barrio elegante, trabaja y progresa, y los domingos, para que el orden se cumpla, va en busca de su banco dilecto en un rincón del Central Park y allí se sienta con un libro, que hasta podría ser una entrega de "Selecciones". Es claro que también aprecia la televisión para que nada falte en esta semblanza caracterizadora. Él ha nacido en un mundo determinado, enorme y progresista, donde está a gusto y conforme. Ha seguido la misma línea ascendente de su país, según lo han aconsejado sus gobernantes y sus peritísimos educadores. Pero he aquí que en uno de esos intermedios bucólicos, tan necesarios quizá como la gimnasia cotidiana, el jugo de frutas y las vacaciones anuales, irrumpe una especie de loco, ante quien su seguridad indiscutible no flaquea primero pero se conmueve después. A la sorpresa, suceden el asombro, el fastidio y el enojo. Él creía que todas las cosas tenían un sentido y el recién llegado viene a decirle que nada tiene sentido. Le habla de una pensión promiscua, de un perro que ha querido matar y luego convertir en su amigo; le habla sobre todo de una "historia del zoológico", que parecería ser lo único que mueve el interés del burgués Peter, pero que Jerry no acaba de contar.

Resulta que esa "historia del zoológico" es como "la cantante calva" de la obra de Ionesco: ésta no aparece y aquélla no se cuenta. Por lo menos para Peter, las peroratas de Jerry son invenciones sin sentido, mientras que para éste la propia vida y la del tranquilo paseante es irremisiblemente absurda.

Llevando las cosas a un plano arquetípico se diría que Peter es la Norteamérica

del progreso y que encarna "the american dream" (título de otra obra de Albee) mientras que Jerry es la vaharada de otro mundo, que no se sabe bien cuál es, y se limita a denunciar la caducidad del otro. Esto suele ocurrir en las épocas de decadencia, cuando lo viejo persiste sin sostenes firmes y algo nuevo puja por imponerse. Pero afortunadamente para la obra de Albee no nos da en Jerry a un prefijado tipo de una sociedad futura, según esos juegos simplistas del "realismo soviético", sino una especie de fuerza desordenadora del mundo que infunde inestabilidad y que, en el fondo, es la que lo renueva.

Teatralmente hablando, la virtud mayor de Albee nos parece el haber contrastado esa oposición, esa lucha de lo viejo y de lo nuevo, en un lenguaje escénico pleno de interés actual, sin rigidez de abstracción, con una tensión que crece con la obra, hasta el final rematado en una (casi un suicidio) muerte que tranquiliza a Jerry mientras que desasosiega al azorado Peter. En este personaje, que no dice muchas palabras pero refleja dramáticamente las de otro, vemos el más neto y limpio acierto de Albee en esta su primera obra, ya tan definidora, a la cual han seguido *The Death of Bessie Smith*, *The American Dream* y la reciente *Who's afraid of Virginia Woolf*, que merecen desde ahora nuestra atención.

A que *The Zoo Story* se conociera cumplidamente en Buenos Aires han contribuido Marcelo Lavalle con su inteligente dirección, Hugo Caprera, en un trabajo que lo demuestra sensible actor, y Duilio Marzio, en esfuerzo apreciable pero no en todo momento acertado.

JORGE CRUZ

NOTICIAS

Varias obras de escritores argentinos han sido traducidas recientemente y acaban de publicarse o están a punto de publicarse en otros idiomas.

Nuestra narrativa está representada por un cuento de Borges, otro de Mallea y otro de Martínez Estrada en una muy completa antología sueca de escritores latinoamericanos aparecida hace poco en Estocolmo. La selección, que se titula *Latinamerikanska beratäre*, fue hecha por Arne Lundgren y editada por Norstedts.

La *Antología personal* de Jorge Luis Borges será publicada por Grove Press en Estados Unidos, Lettres Nouvelles en Francia y Hanser Verlag en Alemania.

Gallimard publicará en Francia *Chaves* de Eduardo Mallea; una selección de sus novelas será editada por Knopf de Nueva York: Nymphenburger Verlaghandlung publicará en Alemania *La habia de silencio* y *Todo verdor perecerá*. Asimismo es muy posible que edite *Los enemigos del alma* —que hace poco fue seleccionada como la mejor novela argentina de la última posguerra para el concurso interamericano de la Fundación William Faulkner.

Longanesi de Milán ha editado *Las leyes de la noche*, de H. A. Murena, con el título de *La colpa* y un prólogo de Carlo Bò. *La fatalidad de los cuerpos* será publicada en francés por Gallimard.

David Garnett es el autor de la versión inglesa del ensayo de Victoria Ocampo *338171 T. E.*, que han publicado simultáneamente Gollancz de Londres y Dutton de Nueva York. La prensa británica se hizo eco inmediatamente de este trabajo sobre el autor de *Los siete pilares de la sabiduría*. K. W. Gransden, crítico del *Guardián*, dijo entre otras cosas: "Victoria Ocampo ha escrito una biografía no 'psicológica' sino espiritual, y en veinte breves capítulos da una visión de Lawrence más profunda que cualquier otra que yo haya leído (excepto la del hermano de T. E., el profesor A. W. Lawrence, quien introduce y comenta este libro). La señora Ocampo escribió su ensayo hace veinte años; nunca conoció a Lawrence pero a través del amor y la comprensión penetró en sus dudas, en su autotormento, en su disgusto de sí mismo..." Hugh Gordon Porteus escribió en el *Listener*: "Como la señora Ocampo, aunque por razones muy diferentes, me sentí impulsado a hacer un estudio exhaustivo de este aventurero extraño y atractivo. Pero estoy seguro de que ella ha seguido las huellas del hombre esencial. No pierde tiempo hablando de su prosa o sus batallas. Tenemos aquí un asceta cuyo ego desmesurado está continuamente reducido por su desmesurado sentido de la gracia, un auténtico hombre de acción que desgarra sus osadías y sus sueños y cuyo humor singular es hacer una apuesta consigo mismo para renunciar no sólo al sexo sino también a Dios. Y el libro es mucho mejor, aunque sea algo más pequeño, que el libro de la película". John Connel escribió en el *Library World*: "[el hermano de T. E. L.]... dice que el librito de la señora Ocampo es 'el más profundo y equilibrado de todos sus retratos'... El hecho es que ella lo quería. Este inexplicable fenómeno explica la perfección de una obra nacida como por arte de encantamiento... Sólo puedo ofrecer mi completa coincidencia con el profesor Lawrence y agregar el corolario de que esta relación de amor fue el resultado de la comunicación a través de la palabra escrita —a través de palabras que Lawrence escribió sobre sí mismo y a través de palabras que otros escribieron sobre él—. En una época en la cual se persuade cada vez a más gente de que sustituya la palabra escrita con la figura mecánicamente controlada, está muy bien que se nos recuerde —con esta fuerza y esta apremiante simplicidad— que el *logos* mantiene todavía su antiguo, misterioso e inviolable poder". Francis Watson dijo en el *Spectator*: "Me parece que [el libro] merece una amplia difusión, pero no el asombro con que el profesor Lawrence considera la hazaña de 'esta mujer del otro extremo del mundo', que nunca conoció a T. E., ni compartió sus experiencias, sus intereses particulares o su perspectiva. La señora Ocampo está mucho más acertada que su prologuista cuando se coloca a sí misma entre quienes 'se han hecho amigos de T. E. después de su muerte; amigos que se ha ganado por lo que dejó de sí mismo en *Los siete pilares de la sabiduría* y en sus cartas'. Después de todo, estamos acercándonos a la época en que la posteridad tendrá que ser tan clarividente como esta fascinada, frecuentemente perceptiva y siempre elocuente comentadora. Y nada más".

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El relato de Victoria Sackville-West es un fragmento de la novela homónima publicada en inglés en 1931 y cuya traducción será publicada por Sur próximamente. Autora de treinta obras entre novelas y poemas, V. Sackville-West —que murió el año pasado— fue la inspiradora del *Orlando* de Virginia Woolf;

E. M. Cioran es un filósofo de origen rumano, radicado desde hace años en París, ha logrado renombre con sus libros sobre temas actuales tratados a la luz de la historia de la cultura; José María Castellet es uno de los más destacados críticos con que cuenta España en la actualidad; Camilo José Cela —actual director de *Papeles de Son Armadans* que se publica en Palma de Mallorca— adquirió nombradía con su primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, que publicó a los veintiséis años en 1942. A partir de entonces ha escrito 35 libros, además de numerosísimos ensayos, poemas y trabajos diversos, aparecidos en revistas, periódicos y folletos europeos y americanos; Sylvia Molloy nació en Buenos Aires. Estudió en Francia durante cuatro años. Tiene en preparación una tesis —cuyo tema es la difusión de la literatura hispanoamericana en Francia— para doctorarse en Letras en la Sorbona. Ha escrito un tratado sobre Valery Larbaud, del que forma parte el artículo que se publica en este número.

ÍNDICE

Pág.

Toda pasión concluida, por Victoria Sackville-West 1
Retrato del civilizado, por E. M. Cioran 13
El Aurens en el desierto de la pantalla, por Victoria Ocampo 22
La poesía es el tema del poema, por Alberto Girri 37
Humanidad hecha de palabras. De la superficie de las cosas. Anécdota de hombres por millares. Infanta marina. La casa estaba callada y el mundo en calma. Este sol de marzo, por Wallace Stevens 41
La joven novela española, por José María Castellet 48
Los tontos, por Camilo José Cela 55
Calzado humano, por Enrique Molina 65
Poemas, por Alejandra Pizarnik 67
Historia de una amistad, por Sylvia Molloy 72

CRÓNICAS

María Rosa Lida de Malkiel y su libro póstumo, por Frida Weber de Kurlat 82
Francisco Ayala: La novela de la responsabilidad, por Enrique Pezzoni 88

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Ivonne A. Bordelois: *Cecilia o la desatención,* de Elémire Zolla 93
Nélida Salvador: *Lunes mi enemigo,* de Inés Malinow 96
Eduardo González Lanuza: *La clase alta de Buenos Aires,* de José L. de Imaz 97
Hilda Burghi: *La Inquisición en Hispanoamérica,* de Boleslao Lewin 99
H. B.: *Administración colonial española de 1782-1810,* de John Lynch 100
María Scuderi: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán,* de Carmen Bravo-Villasante 101
Alfredo E. Roland: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo,* Guillermo de Torre 103
J. A. García Martínez: *Tres libros de Carlos A. Arean* 105

TEATRO

Singularidad de Albee, por Jorge Cruz 108

NOTICIAS 110
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 111

Este número 284
de SUR terminóse
de imprimir el día
13 de setiembre
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

CATALOGO GENERAL

NOVELAS

ALEXANDRE ARNOUX: La Cifra.
FRANCISCO AYALA: El As de Bastos.
RICCARDO BACCHELLI: El Hijo de Stalin.
RICCARDO BACCHELLI: La Mirada de Jesús.
RICCARDO BACCHELLI: Una Pasión Conyugal.
GIORGIO BASSANI: Los Anteojos de Oro.
SAMUEL BECKETT: Molloy.
MAXIMO BONTEMPELLI: Gente en el Tiempo.
ALBERT CAMUS: La Peste.
JORGE CAPELLO: La Hermosa Vida.
OSAMU DAZAI: El Sol que Declina.
LAWRENCE DURRELL: El Cuaderno Negro.
E. M. FORSTER: Donde los Angeles no se Aventuran.
JOHN GALSWORTHY: El Manzano.
DAVID GARNETT: Aspectos del Amor.
CAROLINE GORDON: Los Hijos Extraños.
JUAN GOYTISOLO: Para Vivir Aquí.
JULIEN GREEN: Medianoche.
GRAHAM GREENE: El Fin de la Aventura.
GRAHAM GREENE: El Revés de la Trama.
GRAHAM GREENE: Un Caso Acabado.
CHRISTOPHER ISHERWOOD: Adiós a Berlín.
JAMES JOYCE: Esteban, el Héroe.
HERMANN KASACK: Falsificaciones.
NIKOS KAZANTZAKI: El Pobre de Asís.
NIKOS KAZANTZAKI: La Ultima Tentación.
NIKOS KAZANTZAKI: El Jardín de las Rocas.
JACK KEROUAC: El Angel Subterráneo.
ALEXANDER LERNET-HOLENIA: El Barón Bagge.
YUKIO MISHIMA: Confesiones de una Máscara.
ALBERTO MORAVIA: La Desobediencia.
H. A. MURENA: El Centro del Infierno.
H. A. MURENA: La Fatalidad de los Cuerpos.
H. A. MURENA: Las Leyes de la Noche.
ROBERT MUSIL: Las Tribulaciones del Estudiante Törless.
VLADIMIR NABOKOV: Invitado a una Decapitación.
VLADIMIR NABOKOV: La Verdadera Vida de Sebastián Knight.
VLADIMIR NABOKOV: Lolita.
VLADIMIR NABOKOV: Mademoiselle O.
SILVINA OCAMPO: La Furia.
SHOHEI OOKA: Hogueras en la Llanura.
ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES: La Muchacha Debajo del León.
HORACIO QUIROGA: Anaconda y otros Cuentos.
HORACIO QUIROGA: Anaconda y otros Cuentos (encuadernado).
ABRAHAM TERZ: El Proceso Continúa. - ANONIMO: ¿Qué es el Realismo Socialista?
ELEMIRE ZOLLA: Cecilia.

TEATRO

MARCEL AYMEE: Las Cuatro Verdades.
FRIEDRICH DURRENMATT: Cuatro Piezas.
FRIEDRICH DURRENMATT: Un Angel en Babilonia.
ALBERT CAMUS - WILLIAM FAULKNER: Réquiem para una Reclusa.
JEAN GENET: Las Criadas.
GRAHAM GREENE: El Cuarto en que se Vive.
GRAHAM GREENE: La Casilla de las Macetas.
GRAHAM GREENE: El Amante Complaciente.
JAMES JOYCE: La Noche de Ulises.
ANITA LOOS - COLETTE: Gigi.
VICTORIA OCAMPO: Habla el Algarrobo.
JOHN OSBORNE: El Animador.
JOHN OSBORNE: Recordando con Ira.
LUIGI PIRANDELLO: Los Gigantes de la Montaña.
LUIGI PIRANDELLO: Esta Noche se Improvisa.
DYLAN THOMAS: Bajo el Bosque de Leche.
HEINRICH VON KLEIST: Pentesilea.
TENNESSEE WILLIAMS: Dulce Pájaro de Juventud.
TENNESSEE WILLIAMS: Orfeo Desciende.
ALBERTO DE ZAVALIA: El Octavo Día.

BIOGRAFIAS

J. F. ANGELLOZ: Rilke.
LANZA DEL VASTO: Peregrinación a las Fuentes.
LANZA DEL VASTO: Vinoba.
T. E. LAWRENCE: Los Siete Pilares de la Sabiduría.
T. E. LAWRENCE: El Troquel.
PHILIP LINDSAY: El Poseso.
ANTONINA VALLENTIN: El Drama de Alberto Einstein.
VIRGINA WOOLF: Diario de una Escritora.

HISTORIA

ARGENTINA 1930-1960.
THARA CHAND: Historia del Pueblo Indio.

COLECCION ESPECIAL

GIUSEPPE FAGGIN: Las Brujas.
ALFRED METRAUX: Vodu.
RABINDRANATH TAGORE: El Libro de los Cumpleaños
Vampiros.

CLASICOS ARGENTINOS

MIGUEL CANE: Juvenilia (Prólogo y notas de *Eduardo González Lanuza*).
ESTANISLAO DEL CAMPO: Fausto (Prólogo y notas de *Fermín Estrella Gutiérrez*).
ESTEBAN ECHEVERRIA: La Cautiva - El Matadero (Prólogo y notas de *Leónidas de Vedia*).
JOSE HERNANDEZ: Martín Fierro (Prólogo y notas de *Jorge Luis Borges*).
FRAY MOCHO: Cuentos con Policías (Prólogo y notas de *José Edmundo Clemente*).

FLORENCIO SANCHEZ: Barranca Abajo - M'hijo el Dotor (Prólogo y notas de *Raúl H. Castagnino*).
DOMINGO F. SARMIENTO: Facundo (Prólogo y notas de *Carlos Alberto Erro*).
DOMINGO F. SARMIENTO: Recuerdos de Provincia (Prólogo y notas de *Juan Carlos Ghiano*).

POESIA

ANA GANDARA: La Semilla Muerta.
JOAQUIN O. GIANNUZZI: Nuestros días Mortales.
ALBERTO GIRRI: Línea de Vida.
ALBERTO GIRRI: Examen de Nuestra Causa.
ALBERTO GIRRI: La Penitencia y el Mérito.
ALBERTO GIRRI: Propiedades de la Magia.
ALBERTO GIRRI: La Condición Necesaria.
ALBERTO GIRRI: Elegías italianas.
EDUARDO GONZALEZ LANUZA: Transitable Cristal.
H. A. MURENA: El Círculo de los Paraísos.
SILVINA OCAMPO: Espacios Métricos.
ALEJANDRA PIZARNIK: Arbol de Diana.
SAINT-JOHN PERSE: Señales de Mar.
SALVATORE QUASIMODO: Obra Completa.
JORGE VOCOS LESCANO: Y Dios dirá después.

ENSAYOS

FRANCISCO AYALA: El Escritor en la Sociedad de Masas.
ARTURO BAREA: Unamuno.
ROGER CAILLOIS: La Incertidumbre que nos dejan los Sueños.
CYRIL CONNOLLY: La Tumba sin Sosiego.
RICHARD CHASE: La Novela Norteamericana.
LEON CHESTOV: La Noche de Getsemaní.
CHARLES DE GAULLE: El Ejército del Porvenir.
LANZA DE VASTO: Principios y Preceptos del Retorno a la Evidencia.
FRIEDRICH DURRENMATT: Problemas de Teatro.
T. S. ELIOT: Sobre la Poesía y los Poetas.
DORIS V. FALK: Eugenio O'Neill y la Tensión Trágica.
M. K. GANDHI: La Civilización Occidental y Nuestra Independencia.
JEAN GIONO: El Caso Dominici.
ROMANO GUARDINI: El Fin de los Tiempos Modernos.
MARTIN HEIDEGGER: ¿Qué es Eso de Filosofía?
KARL JASPERS: Esencia y Formas de lo Trágico.
KARL JASPERS: Leonardo como Filósofo.
C. G. JUNG: Sobre Cosas que se Ven en el Cielo.
VICTORIA KENT: Cuatro Años en París.
EDWIN LIEUWEN: Armas y Política en América Latina.
SUSANNE K. LANGER: Nueva Clave de la Filosofía.
LANCELOT LAW WHYTE: La Forma de lo Desconocido.
Literatura Contemporánea.
DWIGHT MACDONALD: El Cine Soviético.
EDUARDO MALLEA: La Vida Blanca.
ANDRE MALRAUX: Discurso ante el Acrópolis.

THOMAS MANN: Advertencia a Europa.
P. MANSELL JONES: Charles Baudelaire.
JACQUES MARITAIN: Los Judíos entre las Naciones.
KRISHORLAL MASHROUWALA: Gandhi y Marx.
HENRI MICHAUX: Un Bárbaro en Asia.
MAX MÜLLER: Crisis de la Metafísica.
LEWIS MUMFORD: Las Transformaciones del Hombre.
IRIS MURDOCH: Sartre.
H. A. MURENA: El Pecado Original de América.
H. A. MURENA: Homo Atomicus.
VICTORIA OCAMPO: De Francesca a Beatrice.
VICTORIA OCAMPO: Tagore en las Barrancas de San Isidro.
VICTORIA OCAMPO: Testimonios (2ª Serie).
VICTORIA OCAMPO: Testimonios (5ª Serie).
VICTORIA OCAMPO: Testimonios (6ª Serie).
VICTORIA OCAMPO: 338171 T. E.
VICTORIA OCAMPO: Virginia Woolf en su Diario.
GEORGE ORWELL: Ensayos Críticos.
Panorama de la Cultura de los Estados Unidos.
THEODOR REIK: Masoquismo en el hombre moderno.
DENIS DE ROUGEMONT: El Amor y Occidente.
JEAN-PAUL SARTRE: Marxismo y Existencialismo.
JEAN-PAUL SARTRE: Reflexiones Sobre la Cuestión Judía.
JEAN-PAUL SARTRE - MARTIN HEIDEGGER: Humanismo y Existencialismo.
MAX SCHELER: Amor y Conocimiento.
ALBERT SCHWEITZER: Filosofía de la Civilización.
PIERRE-HENRI SIMON: Los Católicos, la Política y el Dinero.
C. P. SNOW: Las dos culturas.
CECIL SPRIGGE: Benedetto Croce.
ENID STARKIE: André Gide.
LIONEL TRILLING: Imágenes del Yo Romántico.
EDMUND WILSON: Literatura y Sociedad.
VIRGINIA WOOLF: Un Cuarto Propio.
ELEMIRE ZOLLA: Antropología Negativa.

COLECCION BLANCA

JORGE LUIS BORGES - ADOLFO BIOY CASARES: Libro del Cielo y del Infierno.
JORGE LUIS BORGES: Antología Personal.
ALBERT CAMUS: El Verano - Bodas.
LANZA DEL VASTO: Comentario del Evangelio (Rústica).
LANZA DEL VASTO: Comentario del Evangelio (Encuadernado).
LANZA DEL VASTO: Las Cuatro Plagas.
LAWRENCE DURRELL: Lo Mejor de Henry Miller.
ALFRED HARKNESS: Antología de la Prosa Norteamericana.
EDUARDO MALLEA: Combate Interior.
THOMAS MANN: La Novela de una Novela.
ROBERT MERLE: El Destino del Homosexual.
ALBERT SCHWEITZER: El Camino Hacia Ti Mismo.

EDITORIAL SUR S.A.

Independencia 802 - T. E. 23-9603 Buenos Aires

GALERÍAS DE ARTE

Galería Bonino

Maipú 962 Buenos Aires
Barata Ribeiro 578 Río de Janeiro

Achille Perilli
Del 23 de setiembre al 5 de octubre de 1963

GALERÍAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

galería arthea charcas 961 31 - 9795

LIBRERÍAS RECOMENDADAS

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 HUEMUL

textos primarios
secundarios y
universitarios

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

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANCAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA

LIBRERIA
"SARMIENTO"
LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

LIBRERIA DEL PLATA S. R. L

en su nuevo local de
Garay 227
Teléfonos: 33-2744 y 33-2681

Compramos diarios, revistas
(aún números sueltos)
bibliotecas de todo tipo.

Buenos Aires



LIBRERIA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ

SOCIOLOGIA - ECONOMIA
POLITICA - DERECHO - OBRAS
NACIONALES Y EXTRANJERAS

TALCAHUANO 485 - T. E. 35-6875


SABANAS
Grafa
la moda está en el arte

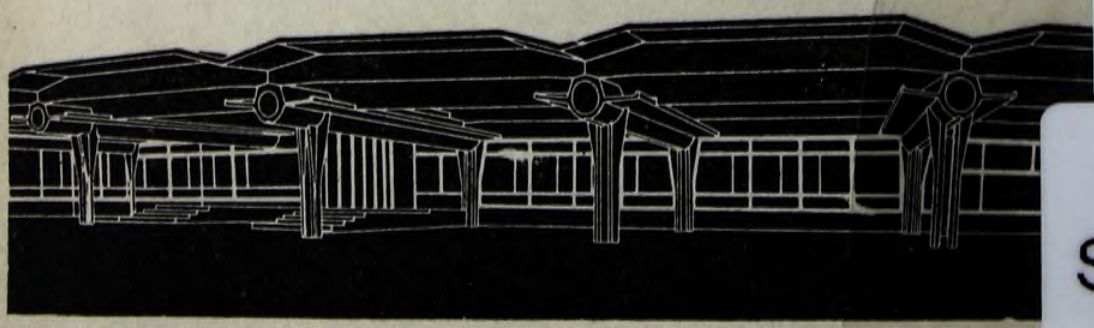


La esperanza en la formación de un mundo mejor que aliente la creación de más altos niveles de vida, está sin duda relacionada con la rápida aplicación científica y tecnológica a la labor industrial.

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 línea de producción más amplia y en constante aumento.

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



H0008082

S1CJ.15.1

PRECIO: $ 50.- m/arg