Col. 522
Top. 201. 551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

HANS MAGNUS ENZENSBERGER — Las aporías de la vanguardia.

LEONARD B. MEYER — ¿El fin del Renacimiento?

ERNESTO SÁBATO — Algunas reflexiones sobre el "nouveau roman".

ALFRED KAZIN — El lenguaje de los "Pundíts".

CRÓNICAS Y NOTAS

Adolfo P. Carpio: Francisco Romero (1891-1962): La persona como garantía de la metafísica ● Miguel Enguídanos: Introducción a "El Hacedor" ● Jorge A. Paita: La poesía de Alberto Girri: rigor de un intelecto exasperado ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Alicia Dora Carrera, Alicia Jurado, Mario A. Lancelotti, César Magrini, María Luisa Bastos, Miguel B. Dolan y María Scuderi ● TEATRO: Jorge Cruz: Dos pastorales de Alberto de Zavalía; Tungasuka, tragedia del espacio ● ARTES PLÁSTICAS: Hugo Parpagnoli: Dos pintores del concurso Di Tella ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

285

NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE 1963

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

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

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

Secretaría de la Dirección
MARÍA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 50.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

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

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

SEGUNDA EDICIÓN

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

Un novelista que afronta con plena libertad el rostro de su país

Carlo Bó

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO
CASARES
Precio $ 12.000 total
Fecha - 7 OCT 1998

LAS LEYES DE LA NOCHE

por

H. A. MURENA

''El caso de Murena —dice, en el prólogo a la edición italiana de esta novela, el eminente crítico italiano Carlo Bó— nos parece singular porque afronta con plena libertad la imagen de la realidad en que vive. Debemos admitir que el autor ha evitado deliberadamente los dos escollos de la narrativa argentina: un espejo demasiado fiel a la realidad y el juego de la inteligencia. Pues tales son los términos de aquella vida social: o una vida expresada en forma brutal o la interpretación exasperada y sutil de la inteligencia. Murena lo ha logrado precisamente porque ha descubierto una de las leyes de la nueva novela, de la novela tal como aún hoy se puede salvar. A igual distancia del registrar los datos objetivos y de la feroz exasperación de las cosas y de los hechos.''

SUR

INDEPENDENCIA 802
BUENOS AIRES

H0008083
S1CJ.15.1.2 06

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

LA LUZ DEL PASADO SOBRE LA REALIDAD ACTUAL...
PROYECTADA POR LA VERDADERA HISTORIA DE NUESTRA PATRIA

HISTORIA DE LA NACION ARGENTINA

DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA





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

Tenga siempre a mano una caudalosa fuente de información, útil y veraz. ¡Conozca la historia argentina en la más objetiva, completa y documentada versión publicada hasta la fecha! "HISTORIA DE LA NACION ARGENTINA" no debe faltar en ningún hogar, escuela ni institución del país.

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



APROVECHE NUESTRO CREDITO EDITORIAL

LIBRERIA "EL ATENEO" EDITORIAL

FLORIDA 340 - Buenos Aires - CORDOBA 2099



EL PLASTICO EXTRA

En esta era fabulosa que vivimos, la ciencia y la técnica concretan, continuamente, sorprendentes hallazgos.

Día a día aparecen nuevos materiales que nos brindan más confort, que hacen más cómoda nuestra vertiginosa marcha hacia el progreso.

Entre estos nuevos materiales, los plásticos constituyen una inmensa y valiosísima familia que brinda múltiples beneficios en todos los campos de la actividad humana.

La incesante labor creadora de los Laboratorios Esso de Investigación ha logrado un verdadero suceso en ese sentido: el POLIPROPILENO ESCON. ¿Sus títulos?... Es el plástico más liviano que se conoce; asombra por su resistencia a los impactos; soporta las más altas temperaturas; no absorbe gases, agua ni humedad.

Estas características son tan sorprendentes y tienen un alcance tan amplio, que llegan al ámbito del hogar en una gama de inimaginables aplicaciones. En la estructura de una silla, en los pisos, en la vajilla, en el gabinete del televisor, y absolutamente en todo cuanto es de plástico, el Polipropileno Escon está presente con ventaja, demostrando cabalmente que también...

en el hogar, ESSO es SERVICIO EXTRA

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

Esso

OBRAS PREMIADAS EN NUESTRO MEDIO

SANDRO O LA SOLEDAD, por Andrés Homero Atanasiú (ACABA DE APARECER). Premio S.A.D.E. y del *Fondo Nac. de las Artes*. Dos novelas cortas que plantean el problema del amor y la soledad del hombre contemporáneo. Un libro de hondo contenido espiritual.

DULCE RAÍZ DORMIDA, por Silvia Guerrico. *Premio Kraft 1961*. Una novela realista, plena de sugerencias perdurables.

De próxima aparición:

LA LLAGA, por Gabriel Casaccia. *Premio Kraft 1963*. Otro éxito resonante, por el celebrado autor de *La Babosa*.

LAS MÁS FAMOSAS NOVELAS, EN TRADUCCIONES PULCRAS Y ESMERADAS

EL LEÓN Y LA ROSA, por Jane Oliver (ACABA DE APARECER). Una nueva y revolucionaria versión del drama de María Estuardo, reina de Escocia.

MUERTOS, MORIBUNDOS Y CONDENADOS, por D. J. Hollands. Lo que no dijeron los periódicos sobre la guerra de Corea, según el testimonio presencial de unos jóvenes soldados ingleses cuya vida o muerte "no podía interesar a nadie".

AGUA DE VIDA, por Henry Morton Robinson, autor de *El Cardenal*. La historia trágica y cruelmente humana del whisky, donde desfila un ejército de *gangsters*, parásitos y corruptores que sólo fueron derrotados mediante el tributo de millares de vidas útiles e inocentes.

De próxima aparición:

EL CÍRCULO ENCANTADO, por Susan Ertz. Otro éxito mundial de la afamada novelista inglesa. La insospechada tragedia que el tiempo, tarde o temprano, desata en todas las familias.

OBRAS DE DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA

Del Consejo Federal de Inversiones

EVALUACIÓN DE LOS RECURSOS NATURALES DE LA ARGENTINA. Once volúmenes que contienen *todo lo que somos desde el punto de vista de la riqueza material*. Es imprescindible para consulta en reparticiones e instituciones oficiales, universidades, centros superiores de enseñanza, instituciones de crédito, bibliotecas, grandes empresas, ingenieros, economistas, estudiosos y público culto general.

De la Secretaría de Marina (Departamento de Estudios Históricos Navales)

CAMPAÑAS NAVALES DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, por Ángel Justiniano Carranza. 4 volúmenes. Obra clásica e insustituíble para el estudio e investigación de nuestras campañas navales, desde la Revolución de Mayo. Descubre aspectos poco conocidos u olvidados del papel que desempeñó la armada en nuestra emancipación.

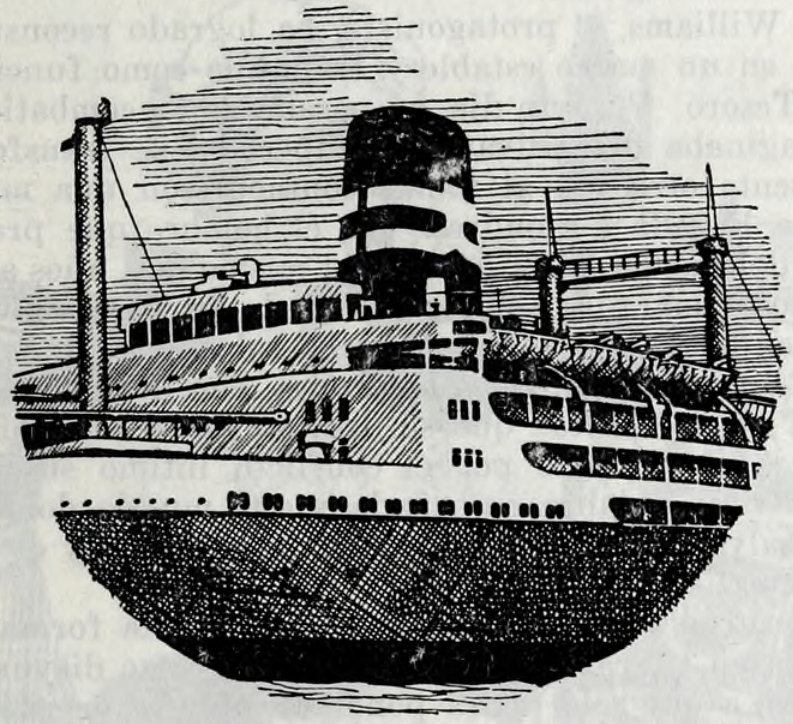
EDITORIAL GUILLERMO KRAFT Lda.

Av. DE MAYO 749 - Tel. 30-7531 TACUARÍ 1837 - Tel. 28-8972

VIAJE a BRASIL y ESTADOS UNIDOS

POR LA

O.S.K. Line



OSAKA SHOSEN KAISHA

Oficina de la Representación
Osaka Shosen Kaisha
25 de Mayo 459 — Buenos Aires

Agente Gral. en la Argentina
LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS
Corrientes 389, Buenos Aires T. E. 32-8983

En Uruguay: Agencia Marítima Repremar S. A.
25 de Mayo 350, Montevideo — Tel. 84124

La Hora de la Rata

por JON MANCHIP WHITE

La jerarquía de Manchip White como novelista tiene expresión cabal en *La hora de la rata,* magnífico estudio en torno a uno de los sentimientos capaces de llevar hasta sus extremos más oscuros los actos del ser humano: la venganza.

John Williams, el protagonista, ha logrado reconstruir su vida en un marco estable y tranquilo como funcionario del Tesoro. Pero un día, su pasado de ex combatiente, que imaginaba definitivamente superado, se transforma en presente otra vez al tomar contacto con una misión japonesa llegada a Londres. En el hombre que preside aquella delegación ha reconocido al mismo que, años atrás, él y otros camaradas sobrevivientes de los padecimientos de un campo de prisioneros, juraron solemnemente matar.

Jon Manchip White nos incorpora, con destreza admirable, a las tormentas que se desatan en el alma de su personaje, desgarrado por el conflicto íntimo suscitado entre la vieja palabra empeñada y este mundo donde se creía a salvo, para siempre, de toda inseguridad y de todo sufrimiento.

Así resurge la tortura, pero no ya bajo la forma que conociera en tierras y años lejanos, sino como disyuntiva lacerante, a que sólo podrá poner término la decisión de olvidar o no, el pasado. Y este proceso construido con la médula viva de una realidad humana, es elaborado por el autor sin caer jamás en la truculencia, ni en la tentación de los recursos fáciles.

Emecé Editores S. A.

Administración y Ventas: Luzuriaga 38 - T. E. 23 - 1098

Departamento de Créditos: Luzuriaga 38 - T. E. 23 - 1090

UNIVERSIDAD DEL AIRE

Hay quienes se dedican al teatro moderno... quienes son filatelistas... quienes entienden y gustan de las artes plásticas... quienes se preocupan por el cortometraje, la geopolítica, la poesía sudamericana, la literatura infantil o la música medioeval. Para esa multitud de espíritus inquietos, Buenos Aires es manantial inagotable de acontecimientos culturales. ¿Dónde ocurren? ¿Quién los promueve? ¿Qué nombres consagran? ¡Todo cuanto se estudia, se descubre o se realiza en el ámbito del saber llega, al video en un ciclo único dinámicamente conducido!

CANAL 13

TODOS LOS DOMINGOS, A LAS 11.00



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**

Ediciones

R

Ricordi

LIBROS DE INTERÉS MUSICAL

ARETZ: El folklore musical argentino.

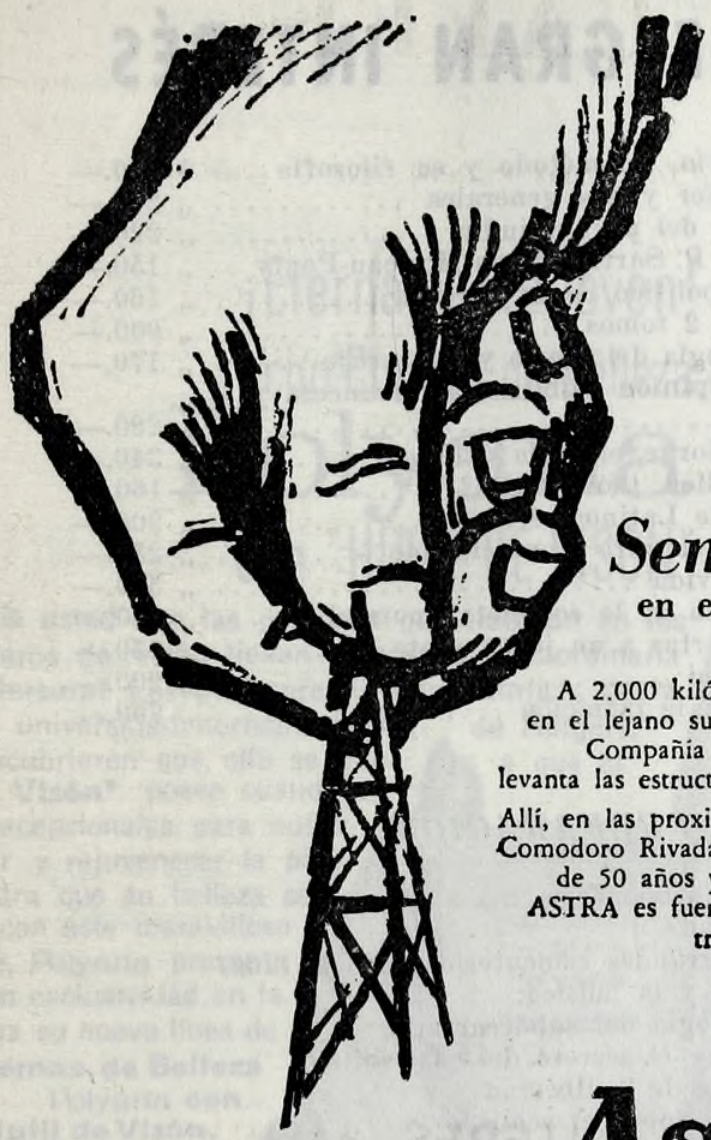
DE LA GUARDIA: Compendio de historia de la música, desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII.

ERHARDT: "RICHARD STRAUSS". Su vida y su obra.

SCHUMANN: Su arte y su vida.

SCHWEITZER: "J. S. BACH". El músico poeta.

TALAMON: Historia de la música, del siglo XVIII a nuestros días.



Sembrando
en el lejano sur...

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

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

ASTRA

Cía. Argentina de Petróleo S. A.



VANGUARDIA DE LA INDUSTRIA PETROLERA PRIVADA ARGENTINA

OBRAS DE GRAN INTERÉS

Mario Bunge: *La ciencia.* Su método y su filosofía . . $ 170.—
Raymond Cartier: Hitler y sus generales ..... „ 270.—
Howard Fast: Historia del pueblo judío ..... „ 220.—
Simone de Beauvoir: J. P. Sartre versus Merleau-Ponty . „ 150.—
— El pensamiento político de la derecha ..... „ 160.—
— El segundo sexo, 2 tomos ..... „ 900.—
Edward Glover: Psicología del miedo y del coraje ..... „ 170.—
Instituto Francés de Opinión Pública: La francesa y el amor ..... „ 280.—
Hans Hellmut Kirst: Sorge, el espía del siglo ..... „ 340.—
George Mikes: Los judíos, ¿son judíos? ..... „ 160.—
— ¡Salud, amigos de Latinoamérica! ..... „ 200.—
Henry Miller: Pesadilla de aire acondicionado ..... „ 250.—
— Los libros en mi vida ..... „ 330.—
Richard Nice: Psicología de la conducta anormal ..... „ 280.—
Rainer María Rilke: Cartas a un joven poeta ..... „ 150.—
Romain Rolland: Gandhi ..... „ 200.—
René Sedillot: A.B.C. de la inflación ..... „ 200.—

EN PREPARACIÓN

Simone de Beauvoir: Norteamérica día a día.
— El Marqués de Sade.
George Bernanos: Los grandes cementerios bajo la luna.
Aron Copland: Copland y la música.
Josué de Castro: Sociología del subdesarrollo.
Fülop-Miller: El poder y el secreto de los jesuitas.
Sidney Hook: Paradojas de la libertad.
George Luckas: Ensayo sobre el realismo.
George Mikes: Los norteamericanos en su salsa.
Henry Miller: El ojo cosmológico.
Cesare Pavese: Oficio de vivir.
Herbert Read: Carta a un joven pintor.
Paul Tabori: Historia de la estupidez humana.
Lin Yutang: La sabiduría de Confucio.

•

EDICIONES SIGLO XX

Maza 177 **T. E. 86-7864**

¡Eternamente joven!
con Cremas de Belleza
Polyana
con "HUILL DE VISON"

¿Sabía usted que las personas que trabajan en los criaderos de visón tienen manos de extraordinaria tersura? Los profesores Cross y Ehrlich, de la universidad norteamericana de Rutgers, descubrieron que ello se debe a que el **Huill de Visón*** posee cualidades excepcionales para nutrir, suavizar y rejuvenecer la piel.

Para que su belleza se beneficie con este maravilloso producto, Polyana presenta con exclusividad en la Argentina su nueva línea de **Cremas de Belleza** Polyana **con Huill de Visón.**

Patente Nº 128.477

Precio normal de las cremas $ 180 c/u.
Precios especiales en el año de su presentación:
Crema nutritiva y crema para manos $ 90.-
Crema de limpieza $ 80.-

Y con la seguridad de Odol

Polyana - Nueva York
Buenos Aires

Crema de Limpieza
De rápida penetración y profunda limpieza de la fácil absorción, asegura una piel.

Crema para manos
Para protegerlas otorgándoles suavidad de visón, blancura de nieve, permanente juventud.

Crema Nutritiva
Vitaliza la piel deteniendo su declinación y manteniéndola fresca, joven, perfecta.



EDITORIAL PROYECCIÓN

Av. de MAYO 1370 Tel. 38-4196
Buenos Aires

Acabamos de publicar:

CATALUÑA 1937

(Testimonio sobre la Revolución Española)

por *George Orwell*

El autor de "1984", combatiente raso en el frente de Aragón, testigo idóneo de una tragedia que conmovió al mundo, asombra en este insoslayable documento por su lúcida interpretación de los hechos vertebrales, por su diagnóstico valiente y objetivo de la contrarrevolución. Primera versión castellana.
248 páginas ..... $ 220.—

PROBLEMÁTICA DE LA AUTORIDAD EN PROUDHON

por *Peter Heintz*

El antiautoritarismo de Proudhon no sólo es el extremo más alejado del autoritarismo, sino el punto de arranque de una nueva escala cuyo ideal es la libertad. Peter Heintz, Director de la Escuela Latinoamericana de Sociología, ubica así a Proudhon en el centro de la temática social contemporánea más apasionante.

TRES CIUDADES PARA EL HOMBRE

por *Paul y Percival Goodman*

"Esta obra constituye una fresca y original contribución teórica al arte de edificar ciudades. Un libro así no aparece a menudo y cuando ello ocurre merece un elogio amplio y sincero... un libro agudo, penetrante, estimulante y, sobre todo, en muchas cuestiones esenciales, sabio." (Lewis Mumford.)

LA MAYOR PENDIENTE

por *Georges Arnaud*

Los últimos apasionantes relatos del autor de EL SALARIO DEL MIEDO.

Suscripciones

A todas las revistas extranjeras de todos los países del mundo

ARTE
ARQUITECTURA
BALLET - CINE
MÚSICA
PUBLICIDAD
LITERATURA

Carlos Hirsch, S. R. L.

Florida 165 - Esc. 454/59
T. E.: 33 - 1787 y 30 - 7122
BUENOS AIRES

.....

Recorte este cupón y solicite informes sin compromiso

Solicito precio de suscripción por un año a la revista:

.....

.....

.....

Nombre .....

.....

Domicilio .....

.....

T. E. .....

Localidad .....

.....



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

por la libertad de la cultura

REVISTA MENSUAL Director: **Germán Arciniegas**

NÚMERO 77 **Octubre 1963**

SUMARIO

BERTRAM D. WOLFE: *Lenin e Inessa Armand.*
PEDRO LAÍN ENTRALGO: *Exégesis de la encíclica "Pacem in terris".*
LUIS DE ELIZALDE: *Meditación austral.*
LOUIS MERCIER: *El Uruguay, paraíso frustrado.*
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Sobre D'Annunzio en América Latina.*
GERMÁN ARCINIEGAS: *¿A dónde va América Latina?*
JAIME TORRES BODET: *Vencerá la democracia.*
JUAN JOSÉ ARÉVALO: *El partido único es el oficialismo.*
SALVADOR ALLENDE: *No existe tradición democrática.*
CAMILO PONCE ENRÍQUEZ: *Hay que poner a salvo la democracia.*
NÉSTOR ALMENDROS: *Ideas sobre el cine en general y el cine latinoamericano en particular.*
NORBERTO SILVETTI PAZ: *El escorpión.*

ARTE ● POESÍA ● CIENCIA ● LIBROS ● NOTAS

Solicite un ejemplar de muestra a:

CUADERNOS

18 AVENUE DE L'OPERA PARIS 1º

PANORAMAS

NÚMERO 6 **NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1963**

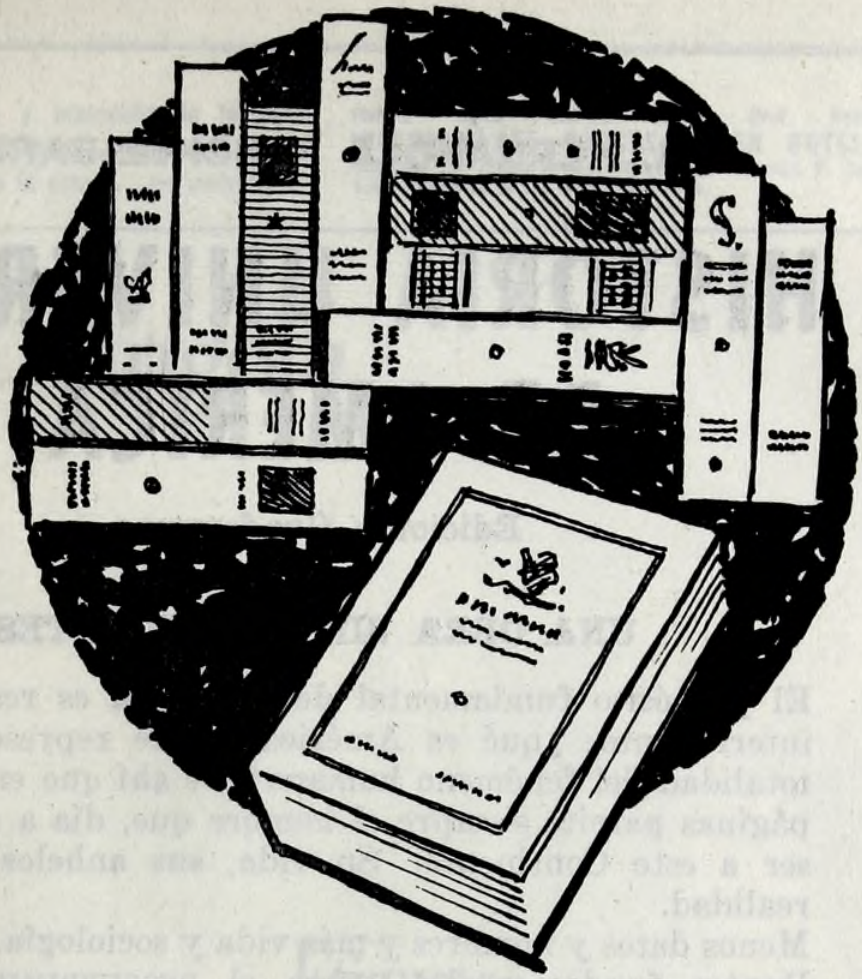
SUMARIO

El ascenso del militarismo tecnocrático, por VÍCTOR ALBA.
Los aliados y los "aliados" de la alianza, por DARDO CÚNEO.
Los caminos sino-cubano y chileno hacia el poder, por ERNST HALPERIN.
La encrucijada cultural latinoamericana, por H. A. MURENA.
La era atómica y la seguridad social, por MIGUEL GARCÍA CRUZ.
Testimonio de un maestro boliviano, por AUDE TERÁN BAZÁN.
La O.E.A. en perspectiva, por JOHN C. DREIER.
Un manual de educación cívica: Vocabulario político.

Director: VÍCTOR ALBA

Suscripción anual en América y España: **2 dólares.**
Suscripción anual fuera de América: **3 dólares.**

APARTADO 25468, MÉXICO 5, D. F. MÉXICO



Inscríbase
en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

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

Florida 877 (R. 5)

M. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA

HISTORIA UNIVERSAL DE AMÉRICA

Ediciones Guadarrama

UNA OBRA SIN PRECEDENTES

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

Menos datos y nombres y más vida y sociología.

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

Se divide en tres partes:

AMÉRICA INDÍGENA — AMÉRICA EUROPEA
AMÉRICA AMERICANA

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

Distribuida en exclusividad para la Argentina por:

Hispano Argentina Libros S. R. L.

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

Porque conoce, vive y acompaña la felicidad desde hace muchos años... Champagne Santa Angela convierte hasta lo casual... en inolvidable.

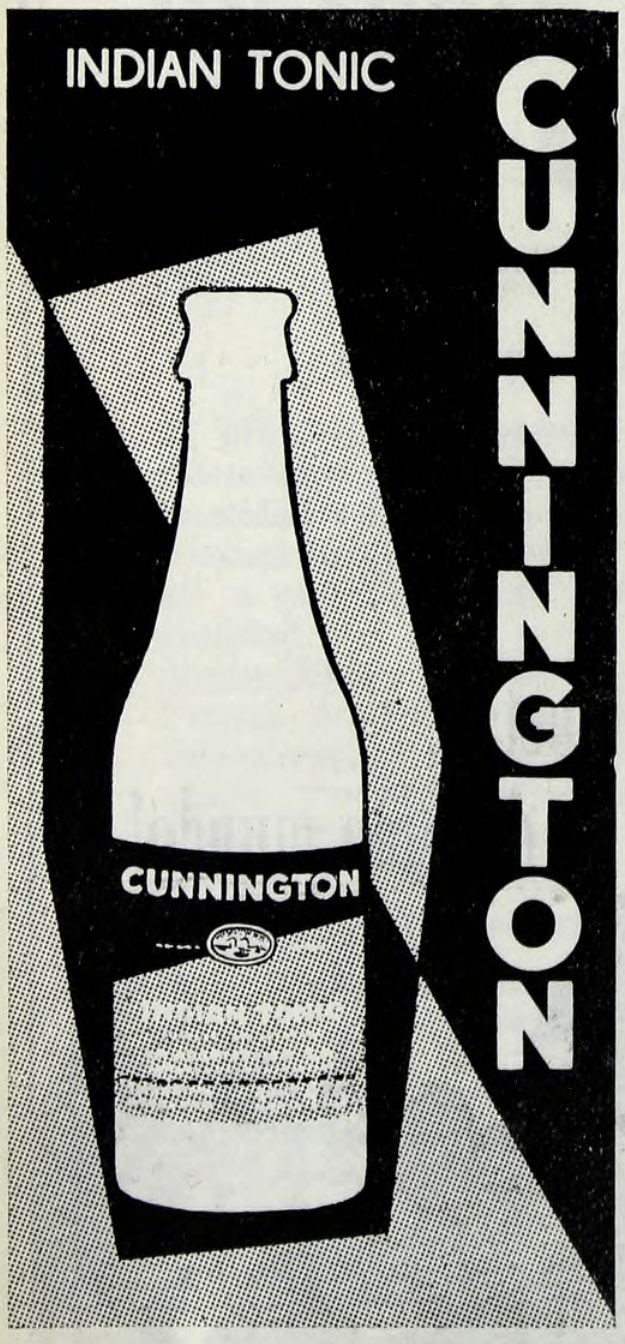
Nature · Dulce · Demisec · Seco · Brut · Rosado
INTEGRAMENTE PROCESADO EN BOTELLA
Elaborado por Establecimientos Vitivinícolas Francisco P. Calise S.A. productores de los Vinos Finos Calise.

CHAMPAGNE
Santa Angela

Etiqueta... del gran mundo!



CROMO S. A.



QUÉ ES LA ÓPERA

Por Kurt Pahlen

Enfoque minucioso de los problemas que plantea el más complejo de los géneros musicales: libreto, música, canto, coro, danza, orquesta, puesta en escena y público. Colección Esquemas, volumen Nº 58.

Precio ..... $ 80

FRAY LUIS DE LEÓN

Por Alain Guy

Itinerario moral y psicológico del célebre filósofo-poeta agustino, realizado por uno de los más competentes hispanistas franceses. Colección Hombres Inquietos, volumen Nº 6.

Precio ..... $ 95

REEDICIONES RECIENTES

J. M. Monner Sans, "Introducción al teatro del siglo XX", Nº 16.

Precio ..... $ 60

F. Valsecchi, "Qué es la economía" volumen Nº 42.

Precio ..... $ 60

En venta en todas las buenas librerías y en

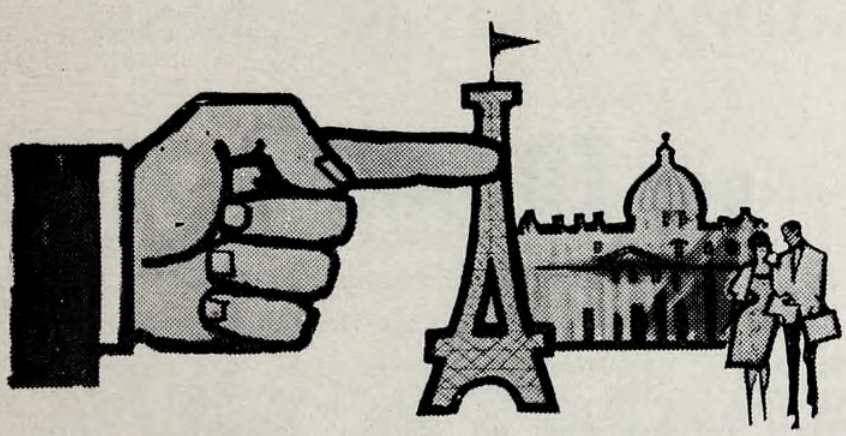
EDITORIAL COLUMBA

Sarmiento 1889 — Buenos Aires

ESTADOS UNIDOS



Y EUROPA



MAS CERCA DE USTED POR

PAN AMERICAN

En cualquier momento, sin problemas de fecha, tiempo ni asiento, Ud. disfruta de vuelos increíblemente veloces... asombrosamente serenos... volando por Pan American a los Estados Unidos. Y allí... ¡rápidas conexiones Jet con toda Europa!
Usted puede aprovechar también, si lo desea, el ventajoso plan Vuele Ahora - Pague Después.

PAN AM

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

La línea aérea de mayor experiencia en el mundo.

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

ÚLTIMA NOVEDAD

SUR

una "contribución a la crítica de sí mismo"

LA GUERRA INTERIOR

por EDUARDO MALLEA

"Por encima de los calificativos de novelista y ensayista —estrechos rótulos que no logran definirlo—, Eduardo Mallea representa —con su obra y su existencia— un vasto símbolo dentro de la historia espiritual de la Argentina. Y, tal como ocurre con todo creador, su presencia, su obra, suscitan reacciones, rechazos, adhesiones, polémicas, ese estado de fermento que es la vida misma de la cultura. En las páginas de esta obra, el autor se detiene un instante para hablarnos de su obra, y surge así la apreciación personal sobre una tarea consustanciada con el espíritu argentino."

SUR

Independencia 802 — Buenos Aires

SUR

NÚMERO 285 NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1963

LAS APORÍAS DE LA VANGUARDIA

Desde hace varias generaciones cualquiera que cubra planos de colores, cuartillas de letras o pentagramas de notas puede considerarse embanderado en la vanguardia. Ha habido quienes no han hecho uso de esta posibilidad. Aquel que no vacila en calificar de vanguardista a un autor como Franz Kafka, ya por tan pretenciosa palabra queda convicto de ligereza muy grande; el propio Kafka jamás la hubiera pronunciado. Tampoco Marcel Proust ni William Faulkner ni Bertolt Brecht ni Samuel Beckett. Ninguno de ellos, que sepamos, ha invocado este término, que hoy integra el vocabulario de las reseñas con que los editores acompañan los libros que publican pero sobre cuyo sentido, como si estuviese establecido de una vez por todas, no reflexiona prácticamente ninguno de los muchos que tan sueltamente lo emplean.

Reza esto tanto para los partidarios de la vanguardia como para sus detractores. Lo que los distingue son sus juicios, no sus premisas. Unos y otros utilizan sin discriminar un concepto discriminativo que hace más de cien años fue acuñado con fortuna en París (*avantgarde*) y desde entonces viene circulando como piedra de toque que no hay por qué tocar. Los espíritus que ella divide suelen entregarse a una controversia permanente de comienzos mal definidos y que puede ser continuada indefinidamente. Cambian los "ismos" y los nombres pero no el esquema. Desde *Full and true account of the battle between the ancient and the modern books*, de Swift (1710), esta contienda ha perdido mucho en originalidad y brillo; sigue en

pie, empero, la conceptualidad harto modesta con que desde siempre se ha contentado. Las actividades hueras de los contendores, sea cual fuere el bando en que militen, se caracterizan por una ingenuidad deprimente; recuerdan a los personajes del drama de familia burgués, a cuyo trasnochado conflicto entre padre e hijo pretenden reducir la marcha de la historia. Lugares comunes como los de la juventud fogosa que tarde o temprano habrá de ver reducidos sus excesivos bríos, del ímpetu de los jóvenes y de la sabiduría de los hombres maduros, del espíritu sereno y sabiamente conservador de los viejos que recuerda regocijado su propio levantisco pasado, y otros por el estilo, definen la atmósfera en que se desenvuelven tales debates, poniendo en evidencia su falta de sentido histórico. En efecto, no es sólo trillada, sino ahistórica la fe ciega que se complacen en depositar en el gastado concepto de generación, como si la vida de las artes, y no la de las triquinas, fuese la sujeta a la ley biológica de la sucesión de las generaciones, o como si la substancia de un himno de Hölderlin o de una pieza de Beckett quedase determinada por el "año" del autor. Quien distingue de manera tan simple entre lo antiguo y lo nuevo, o entre los viejos y los jóvenes, muestra —por los mismos criterios que elige— que se halla alistado en las filas del filisteísmo. Las más simples proposiciones dialécticas le serán ajenas. No sólo no comprende, sino que incluso le resulta ininteligible el hecho de que la permanencia de antiguas obras de arte la decide exclusivamente su presencia en la producción actual, la cual a un tiempo las consume y las remoza, y eso que esta comprensión fue alcanzada ya en los albores del pensamiento europeo: ya decía Heráclito, en efecto, que "Lo viejo, trastrocándose, se hace joven y lo joven, trastrocándose de nuevo, se hace viejo."

La disputa entre los partidarios de lo antiguo y de lo nuevo no resulta insoportable no sólo por arrastrarse interminablemente, sin definirse y sin definición posible, sino porque su esquema mismo no sirve. La alternativa que plantea no es sólo trivial; es radicalmente falsa. La apariencia de simetría intemporal en que se envuelve es destruida por la historia, que se encarga de arrollar y desmentir todas las posiciones ahistóricas. Resulta que no bien las artes entran en la órbita del totalitarismo, la ingenua controversia en torno de la vanguardia (mejor dicho, de lo que se tiene por tal) asume rasgos sangrientos. El espejismo intemporal de la simetría de lo antiguo y lo nuevo es deshecho brutalmente y por debajo de ella asoma su fondo real. Jamás se dio el caso de que una vanguardia llamara a la policía para deshacerse de sus adversarios; han sido siempre las "fuerzas sanas de la tradición" las que han sancionado la censura, la quema de libros, el amordaza-

miento y aun el asesinato como prosecución de su crítica por otros medios, echándoselas de liberales hasta tanto las circunstancias políticas les permitieran —más propiamente, les ordenaron— emular procedimientos contundentes.

Sólo llegado ese momento (y este momento siempre llega "del otro lado del río") juegan las categorías de progresista y reaccionario en las artes. Verdad es que apenas si son menos dudosas y gastadas que las de antiguo y nuevo; además, han sido manejadas por tantos embaucadores, que ya ostentan para siempre las marcas del abuso. Con todo, pueden invocar su historicidad: no se prestan para el análisis de procesos biológicos, sí para el de procesos históricos. Mientras en algún punto del planeta las cuestiones estéticas sean dirimidas por la violencia, o mientras exista siquiera la posibilidad concreta de ello, son imprescindibles; lo que equivale a decir que lo son en todas partes y por tiempo indefinido. No tienen necesidad de una fundamentación metafísica; son de utilidad puramente instrumental [1]. Requieren, pues, ser reexaminadas constantemente; como todo arbitrio indispensable, ponen en peligro a quien la utiliza en cuanto confía ciegamente en ellas. Lo que diferencia a la postura progresista de la reaccionaria es, precisamente, su estar abierta a la duda. La prontitud para rectificar cualquier tesis establecida, para examinar sin cesar las propias premisas, es consubstancial a toda crítica progresista. En contraste con ello, la crítica reaccionaria cree tener razón se podría decir automáticamente, en todas las circunstancias. Se considera dispensada de reflexionar sobre sus supuestos. Si, por un lado, sabe adaptar dúctilmente su juicio a las constelaciones de los factores de poder, por otro le consta lo que debe ser tenido por sano, bello y positivo.

La crítica reaccionaria muestra su faz violenta después de la toma del poder. Hasta entonces opera en los matorrales de los conventículos, en la espesura de los libros de texto y de la "educación estética", mientras que en campo abierto procede con cierta cautela. En condiciones democráticas, se ve obligada a negarse a sí misma, y llega hasta a incluir, tácitamente, en

[1] Allí donde se confunde tiniebla con profundidad suele aplicarse al esclarecimiento el epíteto de "vulgar". En tal atmósfera espiritual es quizás necesario señalar que el concepto de progresista no tiene por qué tener nada de color de rosa. No presupone en absoluto optimismo o la convicción de que el hombre tiende a la perfección ni tampoco la de que evoluciona hacia ella necesariamente. Quien se mantiene adherido a ese concepto, simplemente, dice no a una negación cuya realidad no puede ser puesta en duda ante la vuelta a la edad de los trogloditas que en todas partes se está encarando. Basta tratar de mantenerse en su sitio y resistir la regresión general para aparecer como uno que avanza en medio de la masa que retrocede y, así, como un perturbador. El concepto de progreso es, pues, un obstáculo para quienes practican el retroceso.

su canon de lo imperecedero lo que antes había proscrito; en cuanto una obra moderna deja de ser nueva, de comportar un riesgo, es rápidamente reivindicada como "obra clásica de la modernidad" por la misma crítica que durante décadas había tratado en vano de demolerla con sus "firmes principios". Una vez incorporada al patrimonio que debe preservarse, queda propiamente muerta, vale decir, sustraída a la crítica y exhibida como reliquia embalsamada. ¡He aquí al crítico reaccionario que se pone de parte de lo que no ha logrado destruir y cree todavía que con ello da pruebas de amplitud de miras! Mientras no pueda imponer su doctrina con ayuda de la policía, llega hasta a avenirse al armisticio, echándoselas de mediador y de hombre ecuánime, que "está por encima de todo". El pluralismo social se convierte, por el momento, en acolchado estético: en la noche de la libertad, todos los gatos son pardos, entonces; todas las obras tienen razón de ser; la pacotilla "complementa" la obra maestra, y con la validez de todos los juicios se pretende escamotear el discernimiento.

Neutralidad semejante, que se complace en presentarse como "amplitud de miras", se encarga por sí misma de mostrar su verdadera faz. Al primer indicio de que las cuestiones estéticas serán resueltas en adelante por el poder estatal, se cambia en lo que recónditamente ha sido siempre. Bajo el terror, lo desate un Goebbels o un Zdanof, no hay tolerancia, lo que significa para la crítica reaccionaria que ante las víctimas de ese terror puede prescindir de ella. Tanto más tranquilamente puede reposar en sus propias convicciones, mientras cuide de mantener los criterios de su acción bien ajustados a las directivas oficiales.

Estas directivas son siempre las mismas: "Debe ponerse el acento en lo ideológico". El producto artístico no tiene valor alguno por sí; sólo cuenta como "exponente" de la postulada "concepción del mundo", que él debe "reproducir adecuadamente". "Lo que importa no es la específica factura artístico-formal sino esta posición última, ideológica". Apélase sin ambages al oportunismo: el escritor debe "ponerse de parte de las tendencias decisivas del tiempo, que tarde o temprano llegarán a ser las dominantes", situarse en el terreno que le asigna la crítica reaccionaria. Queda así fijada "la línea", que traerá aparejado "el optimismo justificado, y sumamente fecundo para las artes, en el plano de la historia universal". La tarea de las artes consiste en proporcionar un "realismo que refleja fielmente la vida" y un "positivismo integral", y "plasmar desde dentro al hombre del porvenir". "La voluntad y la aptitud para crear esa realidad positiva nueva" facilitan la "elección entre la salud social y la enfermedad social". "Queda así lograda" —¡literalmente!— "tal elevación de la atalaya" que ya no

cabe duda de cuál es el chaleco de fuerza que el vigía piensa poner a las artes: vanguardia —o lo que él entiende por tal— es sinónimo de "decadente", de "perverso", de "cínico", de "nihilista" y de "patológico". Tal el léxico manejado en su hora por el órgano oficial del nacionalsocialismo, y leyendo hoy los diarios que aparecen entre Bonn y Passau no hace falta mucha sagacidad para darse cuenta de que la mentalidad que expresaba no se ha extinguido en tierra alemana. Sin embargo, las citas que anteceden no son lechuga del huerto fascista; tampoco provienen de la Nueva Alemania. Su autor es reputado como el crítico de literatura más inteligente, más distinguido y valiente con que cuenta el comunismo. Están extraídas del libro de Georg Lukacs que lleva el título de *En contra del realismo mal entendido*, cuya publicación no se ha autorizado allende el río Elba porque a los policías de la cultura que allí mandan todavía no les parecía lo bastante reaccionario. Ocurre que, si bien denuncia —en un idioma que invoca, indebidamente sin duda, a Goethe y a Schiller— "el creciente predominio de lo patológico" en la literatura, no aboga por la terapéutica que suele seguir a tales diagnósticos, esto es, la eliminación del paciente. Lukacs no es de los que en cuanto oyen hablar de cultura cargan el revólver. Ha preservado —vanamente— un resto de la mala conciencia con que dotan a la crítica reaccionaria sus "representantes" más inteligentes.

Los "afanes estéticos" de tal crítica no se ponen de manifiesto solamente en lo corrupto de su lenguaje, cualquiera que sea su embanderamiento. Puede ella, también, prescindir del conocimiento de lo que denuncia y vilipendia. Lo sano lo encuentra más bien en la medianía: Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Norman Mailer, Romain Rolland y Roger Martin du Gard son considerados por Lukacs como los más altos exponentes de la literatura moderna. No se ve bien a qué turbio malentendido deben Thomas y Heinrich Mann su inclusión en esta galería. Son declarados patológicos y decadentes, en cambio, Dos Passos y Beckett, Montherlant y Kafka, Proust y Jens Rehn, Koeppen y Jünger, Gide y Faulkner —una agrupación de nombres de lo más absurda [1]. He aquí medido con la misma vara lo que no puede ser comparado en cuanto a rango y calibre, a estilo y origen. A esta vara le llama Lukács "vanguardismo", por supuesto que sin tomarse el trabajo de analizar dicho concepto [2].

[1] Huelga decir que todos los autores clásicos, sin excepción, rebosan de "salud". El "legado", desde Homero a Tolstoi, sirve de palo que se blande contra la literatura moderna. Mas no sólo los insignes autores del pasado son puestos como testigos por Lukacs: éste no vacila en hacer deponer junto a ellos al trivial novelista estadounidense Louis Bromfield, quien, con todo, le parece apto para declarar contra Proust.

[2] Él paga el precio de esta ligereza cuando escribe: "Lenin critica una y otra

Sus émulos, tanto los del bloque comunista como los de Occidente, y cualquiera que sea la atalaya desde la cual se dediquen a su faena, no están capacitados para criticar a la vanguardia. Su dictamen sobre lo que es sano y lo que es patológico, sobre lo que es auténtica expresión del alma popular y lo que es manifestación de un arte degenerado, debe ser ejecutado por la policía, o si no, resulta inoperante. Con cada anatema que fulminan atestiguan su propia incompetencia.

Ante sus críticas que no tienen otro propósito que la censura, la solidaridad es de rigor. Toda obra merece ser defendida de quienes se ensañan con ella; este principio se antepone a todo examen estético, y aun el más superfluo "experimento" tiene derecho a acogerse a él. Tanto más cuidadosamente una crítica que se precia de progresista debe fijarse en sus derechos y deberes precisamente ante la producción avanzada. Si se limita a invertir los veredictos de los policías de la cultura, no hace sino darles la razón. Quien les niega competencia no puede, al mismo tiempo, justificarse refiriéndose a sus dictámenes. La solidaridad en las artes sólo vale mientras no sea utilizada como carta blanca. De ninguna manera lo que se autodesigna vanguardia es invulnerable a la crítica. No faltan indicios de que este concepto se ha convertido en talismán que ha de inmunizar contra todas las objeciones e intimidar a los críticos confundidos; así lo sugiere en particular la circunstancia de que hasta el día presente sigue sin analizar. Los que quisieran barrer con la vanguardia nunca se han preocupado mayormente por indagar qué es. Se explica, después de todo. Lo que resulta menos explicable es que los partidarios de ella apenas hayan contribuido en mayor grado que sus detractores a definir el objeto de su admiración. El concepto de vanguardia precisa ser aclarado.

En todos los diccionarios, a continuación del vocablo van dos espadas en cruz, indicando su procedencia castrense. Los publicados en épocas lejanas aún no registraban la acepción figurada: "*Avantgarde, vanguardia.* Destacamento de una fuerza armada en marcha enviado adelante cierto trecho por ésta (el grueso) . . . Una vanguardia se divide hacia adelante en destacamentos cada vez más pequeños escalonados hasta la *punta.* La finalidad de cada uno de estos destacamentos es la de proporcionar más seguridad y dar más tiempo al destacamento mayor que le sigue . . . Cada destacamento

---

vez la actitud sectaria que equivale a pretender que lo que se ha hecho consciente para una vanguardia puede ser asimilado sin más ni más por las masas". ¡Hay que ver cómo un concepto queda curado de sus males de golpe cuando así lo exige la disciplina partidaria!

adelantado debe ajustar su avance al destacamento mayor que avanza detrás de él." (*Brockhaus, Konversations-Lexikon*, 14a. ed., tomo II. Berlín, 1894.)

La noción estratégica se hizo extensiva a las artes por primera vez en la sexta década del siglo pasado, en Francia. Luego la metáfora ha desplazado y oscurecido el sentido prístino, pero éste subsiste, y no vale la objeción, en apariencia plausible, de que ésta no es la acepción con que ella circula. En ella se halla preservado lo que han olvidado quienes la emplean; y el análisis no hace sino sacar a luz los supuestos que encierra. El concepto de *avantgarde* es, al igual que la palabra misma, un compuesto.

Su primera parte es bien clara. El terreno de la *avantgarde* es la historia. La preposición *avant*, que en el término técnico militar está concebida más bien en sentido espacial, recobra en la metáfora su prístino sentido temporal. Las artes no son entendidas como actividades históricamente constantes de la especie humana ni como intemporales "bienes culturales", sino como un proceso en desarrollo, como *work in progress* en el cual colabora toda obra individual.

Y este proceso sigue una trayectoria unívoca; lo que permite distinguir entre vanguardia, grueso y retaguardia. Las obras no van todas "delante" por igual; y sus respectivas posiciones de ninguna manera se consideran indiferentes. El *pathos* del concepto se deriva de la idea de que estar en la punta del proceso es un sello de distinción y confiere a una obra una jerarquía que la destaca entre todas las demás. No se trata de comparar la producción actual con la pasada. La metáfora de la *avantgarde*, aun cuando no excluye la noción subalterna y torpe de que lo creado en el pasado ha caducado *ipso facto*, no puede ser reducida a un obtuso culto de lo más nuevo. Va implícito en ella el concepto de no-simultaneidad de lo simultáneo: el estar presentes, juntos, en cada instante del proceso, precursores y rezagados. Hay una contemporaneidad interior al margen de la exterior. El *en avant* de la *avantgarde* quiere, en cierto modo, realizar el futuro en el presente, anticiparse a la marcha de la historia.

Esta noción extrae su justificativo del hecho de que el arte no puede concebirse sin un momento de anticipación. Dicho momento es inherente al proceso de creación: a la obra precede el proyecto. Éste no desaparece a raíz de la realización de la obra. En todo producto artístico, y muy especialmente en la obra maestra, hay algo de inacabado; este inevitable déficit es, precisamente, el factor de su permanencia: su desaparición trae consigo la de la obra. El entrever esto es condición de toda productividad. Aquí finca la idea de la fama; la cual desde siempre ha sido fama póstuma,

con la que no puede compararse el éxito que pudiera haberse logrado en vida. Sólo la posteridad puede dar cima a la obra de arte que se proyecta inconclusa hacia el futuro. Sólo ella puede, por así decirlo, cumplir la anticipación por la fama. Al impulso de esa confiada expectación se han originado las obras del pasado. Se manifiesta ella explícitamente en una difundida modalidad literaria, como invocación a la posteridad por el autor.

Conforme se desarrolla la conciencia histórica, esta fe en la posteridad empieza a desvanecerse. Verdad es que a toda obra, aun a la más insignificante, se le abre la perspectiva de una inmortalidad nueva: todo puede e incluso debe ser preservado en la memoria de la humanidad: pero como "monumento", como cosa del pasado. Esto plantea la cuestión de la caducidad. La perduración en el museo se obtiene al precio de la perspectiva de que en adelante la historia en su marcha puede pasar por encima de todo sin borrarlo. Todo el mundo cobra conciencia del proceso en incesante desarrollo; y esta conciencia se torna motor que acelera el proceso. Las artes ya no hallan amparo en su futuro; éste las enfrenta como amenaza y las sujeta. La historia devora cada vez más rápidamente las obras que engendra.

En adelante, las artes tienen conciencia de su propia historicidad como acicate y amenaza; mas la evolución no se circunscribe a esta alteración de la conciencia. El triunfo del capitalismo la transforma en una concreta realidad económica: lanza el producto artístico al mercado donde compite no ya con los demás productos similares, sino con todos los otros productos artísticos. La rivalidad histórica por la posteridad cede el paso a la competencia mercantil por el mundo contemporáneo. El mecanismo del mercado copia en pequeña escala la marcha devoradora de la historia, en los términos circunscriptos de la economía de empresa, atenta al giro rápido. El momento anticipante del arte queda reducido a especulación; su futuro se cotiza como el de los valores de Bolsa. El movimiento histórico es seguido de cerca, analizado y descontado como si fuese una tendencia de cuyo pronóstico correcto dependiera el éxito económico. Mas a la larga la industria de la conciencia no se contenta con hacer observar el mercado de las artes por sus augures. Trata de protegerse contra el cambio del tiempo haciéndolo ella misma. Si no inventa la tendencia de mañana, sí la proclama y promueve. El futuro del producto artístico es vendido antes de haber llegado. Como en otros ramos de la actividad económica, se ofrece el modelo del año siguiente. Ahora bien, este futuro, al ser lanzado al mercado, se torna pasado. El producto estético de mañana, ofrecido hoy, pasará por invendible pasado mañana e irá a parar al depósito, con la perspectiva de

que al cabo de una década tendrá salida como *remake* sentimental. Así, pues, también el producto artístico queda sujeto al procedimiento industrial de volver anticuado lo existente. Su fama póstuma se cobra —y se anula— ya mismo; más aún, a través de la propaganda es convertida en fama anticipada, alcanzada por el producto antes de haber hecho su aparición. Su posteridad se fabrica industrialmente. El principio de no-simultaneidad de lo simultáneo es llevado a la práctica transformando a la clientela en vanguardia que quiere que se le ofrezca lo más nuevo y pide futuro como si se tratase de un artículo de consumo, por así decirlo.

Como proveedores de esta industria, los escritores, los pintores, los compositores se convierten en algo así como empleados de comercio. Deben "ir con el tiempo" y "ganarle de mano" a la competencia. Para mantenerse en la punta, se debe cuidar de "estar en la onda" y no "perder el ómnibus". Así se explica que cincuentones se hagan pasar por autores jóvenes. De más está decir que semejante condición mercantil es propicia a maniobras viles. Posibilita el surgimiento de una vanguardia como *bluff*, como fuga hacia adelante, en la que participa el grueso por temor de quedar rezagado. Pasa a primer plano el que, siendo uno del montón participe en esta carrera hacia el futuro, y se las echa de delantero. Quien así "se mantiene al corriente" es mero objeto de un proceso que cree conducir como sujeto, un arrastrado que se cree guía.

Estas consecuencias económicas, en definitiva, ponen en evidencia una aporía implícita en el mismo concepto de vanguardia de las artes. No sólo su explotación mercantil es cuestionable, sino el mismo *en avant* que ella enarbola. Resulta que no se sabe quién, fuera de ella misma, ha de decidir qué es "delante" en un momento dado. "Cada destacamento adelantado", para atenernos a la Enciclopedia Brockhaus, "debe ajustar su avance al destacamento mayor que avanza detrás de él", vale decir —en cuanto se da al movimiento un sentido, no espacial, sino temporal— a una incógnita.

Es fácil, por cierto, verificar el aserto de que existe en todo momento una retaguardia. Representa indefectiblemente lo que para la crítica reaccionaria es lo sano. Cabe describir su fisonomía hasta en los menores rasgos, por cuanto no es sino el retorno epigonal de lo históricamente bien conocido. Un ejemplo extremo, y analizado con minuciosidad, es la novela trivial, la que siempre imita modelos anteriores, deteriorándolos y deformándolos. En este proceso, lo propiamente venido a menos no es lo producido por épocas pretéritas sino los productores alistados en tal retaguardia, que se complace —por cierto que no siempre con justo título— en invocar la tradición. La estupidez pone a su anodina ala pequeño-burguesa al abrigo de cualquier

objeción; en los países comunistas disfruta de protección estatal y en la sociedad neo-capitalista provee virtualmente al margen del ámbito público, al proletariado, a quien a petición general se ha cambiado el nombre en *lower middle class*. Los catálogos de las grandes tiendas y de los establecimientos especializados en recibir y ejecutar pedidos por correo permiten comprobar cómo esta vasta masa de población es provista eficientemente de estética de quinta mano. A esta retaguardia inarticulada se agrega la "elevada", integrada por los "exponentes de la cultura". Su especialidad es la postura aristocrática con que cree atender la "superior esfera del espíritu" y defender "valores". Huelga exponer la lucha absurda y estéril que desde hace décadas viene librando contra el modernismo, y se sabe bien cuáles son sus criterios.

En cambio no se ofrece ningún punto de vista desde el cual pueda determinarse qué es y qué no es vanguardia. Todos los intentos de la industria de la conciencia para establecer el movimiento histórico de las artes como tendencia y erigir su pronóstico en dictamen resultan especulaciones fallidas; cuando más, aciertan por casualidad. El proceso desbarata no sólo las vanas tentativas de los comunistas de planificarlo, sino también los más avisados esfuerzos de la economía capitalista que pretende dirigirlo mediante la publicidad y manipulando el mercado. Sólo cabe decir positivamente qué *estuvo* "delante", no qué *está* "delante". La obra de Kleist y la de Kafka pasaron indvertidas para los respectivos coetáneos, no porque éstos se negaran a "ir con el tiempo", sino, precisamente, porque iban con el tiempo. No quiere esto decir que en las artes haya de desconocerse siempre lo grávido de futuro. Por lo demás, parecería que mal puede hablarse de desconocimiento desde el momento que la capacidad de los aparatos de reproducción excede la productividad existente y como consecuencia de ello se publica sin discriminar, y guiándose por simple presunción, cualquier cosa escrita y pintada. De ninguna manera se hace así justicia a todo producto artístico, mucho menos al que anticipa futuro; no existe una instancia ante la cual pueda ser reclamado o impuesto como si fuese un convenio negociado.

Cuando la palabra vanguardia se construye en tiempo presente, resulta una proposición de carácter doctrinario. No corresponde ni alegar una necesidad objetiva, una compulsión material o una inexorable evolución ulterior. Toda doctrina semejante se apoya en el método de extrapolación, prolongando líneas hacia lo desconocido. Pero este procedimiento no sirve ni siquiera para procesos políticos o económicos, por ser aplicable tan sólo a fenómenos lineales, no a fenómenos dialécticos, mucho menos a un pro-

ceso estético, que se sustrae a cualquier pronóstico, aun basado en estadísticas, por cuanto es de una índole donde lo decisivo son los saltos. Con la espontaneidad con que éstos se producen no puede ninguna teoría del futuro.

El modelo en que se inspira la idea de la vanguardia no sirve. La marcha de las artes por la historia es concebida como un movimiento lineal, definido y abarcable, en el cual uno puede determinar su lugar. Se pasa por alto, en tal idea, que este movimiento va desde lo conocido hacia lo desconocido; y que, por lo tanto, sólo los rezagados pueden decir dónde están. Nadie sabe qué es "delante", y menos que nadie quien ha llegado a un terreno ignoto. No hay forma de protegerse contra esta incertidumbre. Sólo puede meterse con el futuro el que esté pronto a pagar el precio del error. El *avant* de *avantgarde* encierra una intrínseca contradicción: sólo puede establecerse a posteriori.

La metáfora de la vanguardia comporta a más de las temporales, determinaciones sociológicas, expresadas en la segunda parte de la palabra:

"*Guardias* se llaman, aparte de las guardias de corps de los príncipes en muchos ejércitos, las tropas escogidas (ver *élite*) —distinguidas por su empleo preeminente y por sus uniformes particularmente vistosos—, las cuales por regla general están acantonadas en las capitales y en las ciudades donde residen los príncipes. Guardia quiere decir originariamente un cercado... Como el creador propiamente dicho de la guardia debe ser considerado Napoleón I... La tradición pone en boca de su comandante, el general Cambronne (falsamente, por cierto) la frase: 'La guardia muere pero no se rinde' " [1].

Toda guardia es un ente colectivo; tal la caracterización primordial que se desprende del término. El grupo se antepone al miembro individual, cuyas decisiones no cuentan cuando la guardia actúa —excepción hecha de su comandante, pues en toda guardia se distingue con todo rigor entre el uno que imparte las órdenes y las consignas del día y los muchos que las reciben, las transmiten y las cumplen. Común a todos sus integrantes es la disciplina férrea. No puede prescindir de reglamentos y normas. Su cumplimento no siempre es fácil; por otra parte, empero, le evita al integrante de la guardia no pocos dolores de cabeza: él, con su libertad, delega en el cuerpo del que forma parte las dudas, las zozobras y la inseguridad, pudiendo sentirse más seguro de su causa, que ya no es la suya propia sino la del cuerpo. De la protección que brinda la guardia disfruta en primer lugar quien está incorporado a sus filas. Si tiene deberes, también tiene derechos, es decir, privilegios. Pertenecer a la guardia es un sello de

[1] *Op. cit.*, tomo VII. Berlín, 1894.

distinción. Constituye un cuerpo exclusivista. Toda guardia, la vanguardia inclusive, se considera como una *élite*. Se enorgullece no sólo de estar más adelante, más allá, sino también de representar a una minoría selecta.

La misión de la guardia es la de luchar. En la lucha, y sólo en ella, queda demostrado lo que vale. Su razón de ser no es la productividad sino el enfrentamiento; es siempre militante. En este punto, la extensión de la noción a las artes crea ciertas dificultades. ¿Con qué adversario entiende enfrentarse la vanguardia en el campo de la historia cuando, sola, opera en el futuro o se interna en él? ¿Con qué ejército enemigo podría chocar allí? No han de faltarle adversarios, por cierto, a quien abandona el terreno seguro, presuntamente "sano", del término medio, pero parecerían encontrarse más bien a sus espaldas; y aparte de que no considerará como su razón de ser, precisamente, luchar contra ellos, no cuadra con la idea de la guardia el que su único enemigo sea del mismo ejército que ella tiene el honor de encabezar.

El concepto de vanguardia no ha sido hecho extensivo sólo a las artes sino, más de media centuria después, y con más fortuna y tino, también a la política. En el año 1919, en efecto, Lenin definió al Partido Comunista como "vanguardia del proletariado" [1]. Definición esta que los comunistas del mundo entero han hecho suya [2] y que destaca con toda nitidez la connotación sociológica o, mejor dicho, el elemento indefinido que la metáfora de la vanguardia comporta. Es bien sabido el papel que jugó en la elaboración de la teoría de Lenin el concepto de *élite* formulado por Sorel. En el sentido de éste, Lenin considera al Partido como una escogida tropa de combate rápidamente organizada, cuya esencia es la disciplina absoluta. Igualmente consubstancial con ella es un "status" privilegiado frente a la masa de los que no son miembros del Partido. Aquí la metáfora de la vanguardia está llevada al extremo. Sólo en un punto difiere el significado figurado del originario: la vanguardia comunista no debe "ajustar su avance" al grueso, sino que, a la inversa, constituye la vez el estado mayor a cuyos planes debe ajustarse el todo; impone no sólo la dictadura del proletariado sino también la dictadura sobre el proletariado. Es claro que, a diferencia de las Musas, la Revolución, si ha de ser llevada a cabo en nombre de la mayoría pero contra su voluntad, necesita una guardia. En todos los

[1] *Werke*, tomo 31, págs. 28 y s. Berlín, 1958. La definición se repite más adelante una y otra vez.

[2] De ahí la divertida dificultad terminológica que se les crea a todos los marxistas ortodoxos cuando escriben sobre cuestiones estéticas: La vanguardia debe repudiarse en las artes pero venerarse como autoridad en la política.

demás puntos, la concepción comunista de la vanguardia está elaborada con rigor. Una doctrina infalible establece de una vez por todas qué es delante, y el adversario contra el cual va dirigido el avance es uno concreto y claramente definido.

Al lado de su aplicación bien definida a la política, por parte de Lenin, la idea de las vanguardias en las artes aparece un tanto confusa. Lo que menos convence en ella es su rasgo colectivo. Es cierto que en todo proceso histórico cooperan muchos —tantos que sería ridículo reflexionar acerca del número de individuos de que "se compone" tal literatura en tal momento—. Pero no es menos cierto que, si bien toda literatura representa un esfuerzo colectivo, no puede ser entendida como tropa organizada con rigor y comprometida a sostener incondicionalmente una determinada doctrina. Todos los participantes se hallan por igual en una relación inmediata con el proceso en su conjunto; no pueden delegar su libertad y su riesgo en ningún grupo.

Considerada en sí misma, la metáfora de la vanguardia no comporta ninguna alusión a un propósito revolucionario, ni a uno de enfrentamiento. Llama la atención esto, pues cada grupo que ha hecho uso de ella, en las artes o en la política, se ha concebido a sí mismo como oposición y desafío y ha clamado por el cambio radical del estado de cosas existente. Jamás se ha formado un programa vanguardista que no haya denunciado la inercia de lo dado y prometido romper cadenas estéticas o políticas, cortar ataduras tradicionales, libertar fuerzas sometidas. Todos los movimientos vanguardistas enarbolan la bandera de la libertad, entendiendo conquistarla por la vía revolucionaria. A esta pretensión, que no expresa, sin embargo, debe su *pathos* la idea de la vanguardia, más que a la de representar el futuro, a la de constituir la *élite*. También en este respecto la desarrolló Lenin en términos más rigurosos que todos los escritores y pintores. No cabe duda de quién y en qué forma quiere liberar la vanguardia comunista a sus partidarios y al resto de la humanidad. Su carácter revolucionario no puede ser negado ni por su más acérrimo enemigo. En cambio, no está claramente definida la libertad a la cual se refieren los manifiestos de la vanguardia en las artes, ni el significado de la palabra revolución que en ellos abunda. Harto frecuentemente esos manifiestos suenan, a la vez, a grandilocuente y anodino, como si su exclusivo propósito fuese el de espantar convencionalismos burgueses, que de por sí no son sino fantasmas. El clamor por libertad absoluta no convence cuando de lo que se trata es de si es lícito usar el cuchillo con el pescado. Mas la propensión a la fraseología revolucionaria no sólo evidencia las fallas pe-

riféricas de la vanguardia; encubre sus aporías centrales. Éstas sólo aparecen allí donde ella formula en términos absolutos sus objetivos y sus métodos, como en el caso de Lenin.

Como el comunismo en la sociedad, la vanguardia en las artes quiere imponer doctrinariamente la libertad. Al igual que el Partido, en tanto *élite* revolucionaria, esto es, ente colectivo, se cree exponente exclusivo del futuro. Del modo más determinado dispone acerca de lo indeterminable. Decreta arbitrariamente lo que habrá de tener vigencia en lo por venir; al mismo tiempo, se somete disciplinada y dócil al dictado de un futuro que ella misma impone. Proclama como objetivo suyo la libertad total y se entrega sumisa al proceso histórico que la ha de redimir de esta misma libertad.

He aquí aporías inherentes al concepto de vanguardia. Cabe comprobarlas empíricamente en todos los grupos que lo han invocado, pero en ninguno de modo tan patente como en lo que hoy día se proclama vanguardia: en el tachismo, el *art informel* y la pintura monocroma; en la música en serie y la música electrónica; en la llamada poesía concreta y en la literatura de la *beat generation* [1]. Común a todos estos "movimientos" es la convicción —pregonada con mayor o menor estridencia— de hallarse "delante", así como la postura doctrinaria y la modalidad colectiva. El hecho de que sus respectivas denominaciones en pocos años se hayan convertido en consignas, y aun en algo así como marcas de fábrica, no se debe solamente a su concordancia con la industria de la conciencia: esas denominaciones fueron lanzadas de entrada como consignas aptas para hacer impacto. Lo cual no es óbice para que en ocasiones sus autores se distancien coquetamente de ellas. Hoy en día se echa a rodar el vanguardismo de la noche a la mañana, como una moneda de fácil circulación. Razón de más para examinar con detenimiento lo acuñado.

A Jack Kerouac, jefe de la secta de los *beatnik* canonizado por sus adeptos como "Holy Jack", se le debe la siguiente máxima consignada por él en su "Credo", que es a la vez una "lista de recursos imprescindibles" del escritor: "¡En todo momento debes estar idiotamente enajenado!" Esta frase

[1] Al hacerlo constar así, no se pretende reunir bajo un denominador común a cuanto se considera, o es considerado, integrante de los grupos citados. En el presente trabajo no cabe sino precisar a la luz de ciertos fenómenos literarios; un análisis de las situaciones análogas en la pintura y la música rebasaría su marco. Sobre *la caducación de la Nueva Música* ha escrito Theodor W. Adorno. Su ensayo no tiene par en el campo de la crítica musicológica actual, por la sagacidad y el rigor conceptual que en él se explayan. Va incluido en el tomo *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, 1956. Acerca de la problemática de lo informal, cfr. los excelentes *Versuche zur modernen Malerei, Bilder als Fragezeichen*, de *Hans Platschek*, Munich, 1962.

puede servir de lema para la producción corriente en serie del tachismo, del *art informel* y del *action painting*, toda la "poesía concreta" y buena parte de la música ultramoderna. Prosigue Kerouac: "*My style is based on spontaneous get-with-it, unrepressed word-slingig* . . . ¡Elimina todo obstáculo literario, gramatical y sintáctico! ¡Clava lo más hondo que puedas! ¡Espasmos visionarios te traspasan el pecho! ¡Eres en todo momento un genio!" [1] Es cierto que sólo la vanguardia entre Nueva York y San Francisco se pone al desnudo por tamaña, si falsa, ingenuidad. El inocuo candor con que proclama la barbarie resulta poco menos que gentil en comparación con la contraparte europea que expresa el discrecionalismo en una sofisticada jerga académica que presenta el delirio a manera de trabajo de seminario. Los textos ofrecidos constituyen "un sistema de palabras, letras o signos que sólo cobran un sentido por la contribución personal del lector. Están dispuestos al azar en las 16 direcciones de la página cuadrada y agrupados en secuencia casuales. . . ; tienen rigor y coherencia tan sólo por los torbellinos de movimiento y la fuerza del asentimiento que generan en el lector. . . ; de mediar una realización consecuente, concluyen en la piedra negra, la detención última, como extremo movimiento complejo. Son así, forma concreta, punto centrado sin solución de continuidad, realidad objetiva de naturaleza (como materia *sine qua non*) *ahne warumbe*" [2].

Este texto parece el catecismo de Kerouac traducido a la jerigonza cultural occidental. El traductor se atiene estrictamente a las reglas del original, que adorna con retazos de ilustración, pero sin que eso remedie su pobreza intelectual. La movilidad erigida en fin en sí misma se vuelve como "torbellino del extremo movimiento complejo" y los espasmos visionarios se tornan "piedra negra *ahne warumbe*". En uno y otro caso la mistificación requiere "realización consecuente" y el precepto: "¡En todo momento debes estar idio-

[1] *Unterwegs* (*En camino*). Novela. Hamburgo, 1959 (texto impreso en la cubierta). Además, *The New American Poetry 1945-1960*, publicado por Donald M. Allen, Nueva York, 1960, pág. 439.

En el orden sociológico, al discrecionalismo estético le corresponde la ciega movilidad, expresada en el mismo título de la citada novela de Kerouac: el desplazamiento como fin en sí mismo; así como una postulada promiscuidad y el uso obsesivo de drogas. Con esta postura anarquista contrasta el código estricto al que deben someterse los integrantes del grupo. Distínguese con todo rigor entre ellos y los demás, llamados *squares*. Norman Mailer, quien se ha adherido al movimiento, ha reunido en forma de tabla sus principales reglas, las cuales, entre otros preceptos, establecen las prendas de vestir, los filósofos, los restaurantes y los músicos de jazz que debe preferir el *hipster*. Este código está establecido con toda seriedad; no hay ni pizca de ironía en Mailer. Del mismo modo consecuente cultiva el grupo un lenguaje cifrado, elaborado ex profeso, cuyas locuciones hacen las veces de consignas. No se permite la menor desviación, y el "arrojar discrecionalmente palabras" se torna práctica ritual.

[2] *Material* 1. Darmstadt, 1958.

tamente enajenado!" pretende "rigor y coherencia". El siguiente "texto" da idea de las posibilidades que brinda esta vanguardia:

ra ra ra ra ra ar ra ra ra ar ar er ir
ra ra ra ra ar ar ar ka ra ra ar ar ar er
ra ra ra ar ar ar ak af ka ra ar ar ar ra
ra ra ar ar ar ak af ab af ka ar ar ra ra
ra ar ar ar ak af ab af ab af ak ra ra ra [1].

Este resultado no es un caso aislado. Son tantas las obras de parecida índole que sería injusto nombrar al autor del ejemplo consignado en lo que antecede, aunque ya ha logrado cierto renombre por su producción. Lo cierto es que, como ésta apenas se diferencia de las de sus compañeros de ruta, debe considerarse como autor —si es que aquí aún cabe emplear esta palabra— más bien al grupo: en tales textos se hace presente la guardia. A primera vista se advierte (y sólo esto justifica la transcripción de un ejemplo) que dan una exactísima reproducción formal de las aporías de la vanguardia, más: que en ella prácticamente se agotan. He aquí el discrecionalismo presentado como doctrina y la regresión como progreso; el simplismo presumiendo de delito, el quietismo de acción, el azar de precepto.

Que ésa no es solamente la fisonomía de la "poesía concreta" y de la literatura de la *beat generation*, sino la de la autoproclamada vanguardia en todas las artes, queda ilustrado por un álbum internacional que es algo así como un autorretrato y que pretende ser "relación, documentación, análisis y programa a un tiempo" [2]. Contiene una lista de sus conceptos y categorías centrales, cuya vigencia se postula tanto para la literatura como para la pintura, la música, la plástica, el cine y la arquitectura (en la medida en que aún se admiten tales clasificaciones). Son de destacar los siguientes: la improvisación; la reducción a puro movimiento, la acción pura, el movimiento absoluto, la "motórica" *le mouvement pur*. El movimiento discrecional, ciego, es el concepto básico de todo el álbum, según surge del mismo título —concepto consecuente, por cuanto la vanguardia desde siempre ha apuntado al movimiento, en el plano de la filosofía de la historia y también en sentido sociológico. Cada uno de sus grupos no sólo ha creído anticipar una fase del proceso histórico sino que se ha entendido como movimiento. En uno y otro sentido, éste ahora se proclama fin en sí mismo. Salta a la vista la afinidad con los movimientos totalitarios, cuyo

[1] *Ob. cit.*

[2] *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*. Editado en colaboración con Walter Höllerer y Manfred de la Motte por Franz Mon. Wiesbaden, 1960.

centro —según ha demostrado Hannah Arendt— es, precisamente, la "motórica" ciega que lanza e impone postulados ideológicos totalmente antojadizos y aun palmariamente absurdos. El postulado de Kerouac: "¡Clava lo más hondo que puedas!" sólo es completamente inofensivo por ir dirigido contra la literatura y porque ésta, como todas las artes, no puede ser aterrorizada por hombres como él. Trasladado a la política, podría servir de lema a cualquier organización fascista. La impotente vanguardia tiene que contentarse con eliminar su propia producción. Consecuentemente, el pintor japonés Murakami produce un gran biombo de papel pintado para su obra de "abrir varios agujeros a un tiempo":

"El trabajo de Murakami hizo un gran estrépito al ser perforado. Fueron abiertos seis agujeros en el grueso biombo de ocho capas de papel. Esto sucedió en un solo instante, con tal rapidez que los cameramen (!) erraron el instante. Una vez producidos los seis agujeros, le sobrevino un ataque de anemia cerebral. 'Desde ese momento soy otro', murmuró luego" [1].

Todas las vanguardias propenden a abrazar oscuros evangelios. Es característica su permeabilidad al budismo Zen, que en pocos años se ha difundido rápidamente entre autores, pintores y músicos de esa clase. En su forma importada, el budismo Zen sirve para conferir a la acción ciega un carácter esotérico, cuasi religioso. La doctrina es transmitida en ejemplos, llamados *mondo*, los más conocidos de entre los cuales giran en torno de que la respuesta del maestro a preguntas metafísicas de un discípulo son bastonazos o bofetadas. También la "acción" de Murakami puede considerarse como un ejemplo de budismo Zen. Sugiere la violencia latente de los "movimientos" vanguardistas, los cuales, es verdad, se dirigen primordialmente contra el "material" con que tienen que habérselas: se arrojan colores, sonidos y fragmentos de palabras, y no bombas Molotov y granadas de mano.

El reverso de esta permeabilidad a doctrinas de extrema irracionalidad, de un presunto misticismo, es el no menos extremado culto de la ciencia que exhibe la vanguardia. El discrecionalismo de sus "acciones" siempre presume de exacto, tratando de dar esta impresión por medio de una terminología espigada en las más diversas disciplinas. Junto a vacuidad y movimiento absoluto se dan vocablos y giros programáticos tales como constelación, estructura del material, correlograma, coordinación, modulación "raster", microarticulación, desplazamiento de fase, autodeterminación, transformación, etcétera. Una blusa de laboratorio cubre el pecho traspa-

1 Cfr. *Movens*, pág. 8.

sado por espasmos visionarios; y cuanto produce la vanguardia, se trate de poesías, novelas, cuadros, películas, obras de arquitectura o composiciones, tiene y retiene el carácter "experimental".

El "experimento" como concepto estético se ha incorporado hace mucho al lenguaje de la industria de la conciencia. Puesto en circulación por la vanguardia, empleado como conjuro, manoseado e indefinido, anda por Congresos y Jornadas Culturales y se mete en reseñas críticas y ensayos. El adjetivo obligado es "audaz", y se permite como alternativa el epíteto "valiente". En cuanto se reflexiona al respecto, se ve que se trata, simplemente, de una mistificación.

Experimentum quiere decir "lo experimentado". En las lenguas modernas, esta voz latina designa un procedimiento científico para verificar teorías o hipótesis por la observación metódica de fenómenos naturales. Es preciso que el fenómeno por dilucidar pueda ser aislado. Un experimento sólo tiene sentido si las variables del caso son conocidas y pueden ser delimitadas. A estos requisitos se añade el de que el experimento debe ser verificable, y todas las veces que sea repetido dar el mismo, inequívoco, resultado. Se sigue de ello que un experimento tiene éxito o fracasa por anticipado con respecto a un objetivo exactamente definido. Presupone reflexión e implica una experiencia. De ningún modo puede ser un fin en sí mismo. Su valor intrínseco es cero. Es de señalar, asimismo, que el auténtico experimento no tiene nada de audaz; es un procedimiento muy simple e imprevisible para investigar fenómenos regidos por leyes. Requiere ante todo paciencia, sagacidad, perspicacia y diligencia.

Cuadros, poesías, piezas de teatro no llenan esos requisitos. El experimento sirve para producir conocimientos científicos, no para producir arte. (Naturalmente, se puede considerar toda publicación como un experimento económico y sociológico. Desde este ángulo, éxito y fracaso pueden determinarse con toda exactitud y la mayoría de los editores, comerciantes en objetos de arte y empresarios de teatro no vacilan en basar en ello la teoría y la práctica de sus empresas. Claro está que desde este punto de vista Karl May no es menos experimental que Jack Kerouac. La diferencia entre uno y otro experimento está en el resultado, vale decir, en el número de ejemplares tirados y vendidos. Cabe la duda de que tales experimentos cuenten desde el punto de vista estético.

El experimento como *bluff* coquetea con el método científico y sus pretensiones pero está lejos de emplearlo en serio.[1] Es, simplemente,

[1] Deben exceptuarse los experimentos llevados a cabo por Max Bense y sus discípulos con ayuda de dispositivos de calcular electrónicos. Estos experimentos sí llenan

"acción pura", que no presupone nada. No corresponde atribuirle intencionalidad. El método, la verificabilidad y el rigor no cuentan para él. Los experimentos de la vanguardia, cuanto más se alejan de toda experiencia, tanto más "experimentales" son.

Lo dicho prueba lo absurdo y vano de tal concepto. El porqué de su popularidad no es difícil de explicar. El biólogo que realiza un experimento con un cobayo no puede responsabilizarse del comportamiento del mismo; sólo es responsable del cumplimiento estricto de las condiciones en que debe llevarse a cabo el experimento. El resultado no depende propiamente de él; es más, el experimentador debe intervenir lo menos posible en el objeto de su observación. Esta inmunidad moral es, precisamente, lo que le conviene a la vanguardia. No está dispuesta a cumplir los requisitos metodológicos a los cuales se somete el hombre de ciencia. Pretende sustraerse a toda responsabilidad, tanto por su procedimiento como por sus resultados, y lograrlo invocando el carácter "experimental" de su trabajo. Lo que toma prestado de la ciencia le sirve de subterfugio. Con el término "experimento" justifica sus resultados; se diría que se retracta de sus "acciones" y hace responsable de ellas al destinatario. Se complace en todas las audacias siempre que no le acarreen consecuencias. Mediante el concepto de experimento entiende protegerse contra el riesgo inherente a toda producción estética. Hace de él, a la vez, su blasón y una especie de caperuza que la hace invisible.

Lo que aquí se analiza son las aporías de vanguardia, su concepto, sus supuestos y sus posturas. Tal análisis demuestra lo ilegítimo de cuanto pretenden, colectivamente, la "poesía concreta", la *beat generation*, el tachismo y demás grupos vanguardistas. En cambio de ninguna manera puede servir para justificar un repudio global de la producción de esas agrupaciones. No desenmascara la mistificación doctrinal para sucumbir, a su vez. No puede refutarse una sola obra alegando que su autor se ha embanderado en tal o cual guardia; ningún programa estético, por descabellado que sea, anula automáticamente la potencia de quienes lo prohijan. No por destruir los artificios terminológicos y las pantallas doctrinales mediante las cuales hoy en día procura protegerse la vanguardia, queda uno eximido de la obligación de someter a un examen crítico lo que ella produce; muy al contrario, eso, es, precisamente, lo que posibilita tal examen. En él debe insistirse

---

los requisitos científicos; en ellos se hace uso en una forma que tiene sentido, de conceptos de la teoría combinatoria y del cálculo de probabilidades. Si los "textos estocásticos" así producidos pueden considerarse como objetos estéticos, es cuestión de definición. Cfr. *Augenblick*, año IV, Cuaderno nº 1. Siegen, 1959.

tanto más cuanto más presuma de vanguardista una obra. Y cuanto más decididamente se presente eso como manifestación de una voluntad colectiva, en grado tanto mayor debe justificarse como cosa individual. Cualquier película destinada a satisfacer los gustos del vulgo merece más consideración que una vanguardia que pretende, a la vez, atropellar con petulancia el juicio crítico y sustraerse medrosamente a la responsabilidad por su propia producción.

Desde siempre la idea de la vanguardia ha llevado en sí las aporías que la han desgarrado y la han entregado a los impostores; no han sido introducidas en ella por elementos espurios. Ya el primer manifiesto futurista, del año 1909, uno de los primeros documentos de un "movimiento" organizado, hace del *dynamisme perpetual* un fin en sí mismo: "Vivimos ya en lo absoluto", escribe Marinetti: "hemos creado la velocidad perpetua y omnipresente... Exaltamos por sobre todo el movimiento agresivo, la vigilia febril, el paso de carga, la bofetada y el puñetazo... No existe otra belleza sino la de la lucha... La guerra es la única fuente de salud del mundo" (*"La guerre seule hygiène du monde"*) [1].

En el futurismo se organizó por primera vez la vanguardia como clan doctrinal y doctrinario, y ya entonces exaltó la acción ciega y la franca violencia. No es una casualidad que el núcleo del movimiento en el año 1924 se pasara en bloque al fascismo. Formalmente los futuristas, al igual que sus sucesores, postulaban la remoción de todos los "obstáculos literarios, gramaticales y sintáticos". Hasta la inconexa yuxtaposición de pseudomatemática y un dudoso misticismo se daba ya en ellos. Los pintores adheridos al movimiento declararon en 1912 que querían "intensificar según una ley de su matemática interior las emociones del contemplador", hablando también de visiones y éxtasis. En los textos futuristas aparecen, a más de conjuros ocultos y caóticos fragmentos idiomáticos, fórmulas matemáticas [2]. En el catecismo de la vanguardia del año 1961 apenas si hay una frase que no haya sido formulada cincuenta años antes por Marinetti y los suyos. Los contados autores eminentes embanderados en el movimiento, dicho sea de paso, se retiraron de él poco después de la publicación de los primeros manifiestos, y estos manifiestos son los únicos documentos del futurismo con que se cuenta.

No es posible analizar aquí con detenimiento los innumerables grupos vanguardistas de la primera mitad de nuestro siglo, ni falta hace. El papel de la mayoría de ellos es sobreestimado. Historiadores de la literatura y del arte, notoriamente muy aficionados a enumerar "corrientes" e "ismos" porque

1 Reproducido en A. Zervos, *Un demi-siècle d'art Italien*, París, 1960.
2 Cfr. *Poeti futuristi*. Publicado por Filippo Tommaso Marinetti, Milán, 1912.

esto los dispensa de preocuparse del detalle, han tomado en serio demasiadas denominaciones de tales grupos, en vez de atenerse a lo individual de las respectivas obras; han llegado, en cierto modo, hasta a inventar a posteriori tales movimientos. Así, por ejemplo, en una suerte de hipóstasis, del expresionismo alemán se ha hecho un movimiento colectivo, que en realidad jamás existió: muchos expresionistas en su vida oyeron hablar de expresionismo, término que fue introducido en la literatura por Hermann Bahr en 1914. Heym y Trakl murieron antes de ser acuñada la palabra; Gottfried Benn todavía en 1955 declaró ignorar su significado [1]; Brecht y Kafka, Döblin y Jahnn jamás se "adhirieron a un movimiento" así denominado. Todo historiador tiene derecho a agrupar los fenómenos y reunir lo diverso bajo un denominador común, pero a condición de que no confunda sus esquemas auxiliares con la realidad a cuya exposición deben servir.

A diferencia del expresionismo, el surrealismo desde el primer momento ha sido un movimiento colectivo que contaba con una doctrina elaborada. A su lado, todos los grupos anteriores y posteriores aparecen precarios e inarticulados, cosa de diletantes. El surrealismo es el paradigma, el modelo acabado de todos los movimientos vanguardistas, constituye la formulación definitiva de sus posibilidades y sus limitaciones y muestra todas las aporías inherentes a tales movimientos.

"Ya sólo la palabra libertad puede entusiasmarme. La considero apta para mantener encendido por tiempo indefinido el viejo fanatismo humano." Con estas palabras comenzaba André Breton el año 1924 el primer manifiesto surrealista [2]. En la apetencia de libertad absoluta cristaliza, como ocurre siempre, la nueva doctrina. La palabra fanatismo sugiere de entrada que esta libertad sólo puede ser alcanzada al precio de una disciplina absoluta. En pocos años, la guardia surrealista se rodea de un tejido de preceptos. Cuanto más estrecha es la atadura al grupo, tanto más ciega es la "acción pura". "La más simple acción surrealista", escribe Breton, "consiste en salir a la calle empuñando revólveres y disparar a diestra y siniestra el mayor tiempo posible". Tuvieron que transcurrir unos años más antes que se pusiera en práctica esta máxima en Alemania; con todo, ya antes del estallido de la segunda guerra mundial comprendió Salvador Dalí: "Hitler es el máximo surrealista" [3].

[1] En su introducción a la antología *Lyrik des expressionistischen Jahrzents*, Wiesbaden, 1955.

[2] Cita tomada de *Surrealismus. Texte und Kritik*. Publicado por Alain Bosquet, Berlín, 1950.

[3] Sobre lo totalitario latente en los movimientos vanguardistas discurre Hannah Arendt en la ya citada obra *Elemente totaler Herrschaft*, señaladamente en el capítulo sobre populacho y élite, págs. 90 y ss. Por supuesto que las ocasionales simpatías de la vanguardia

Mucho antes de la toma del poder por ese surrealista se desintegró el movimiento como consecuencia de sus aporías intrínsecas. Su sociología sería digna de ser estudiada a fondo.

A fines de la década del veinte culminaron las intrigas, las defecciones, las querellas y las "purgas" que desde el primer momento se habían venido registrando en el seno del grupo. Su evolución hacia la condición de secta cerrada presenta contornos a la vez ridículos y trágicos; no puede ser contenida por la energía y la abnegación de sus integrantes, pues es consecuencia inevitable de los supuestos del movimiento [1]. Su jefe parece cada vez más un papa de la rebelión; se ve obligado a excomulgar solemnemente a un número creciente de adeptos. En ocasiones se organizan verdaderos procesos, que retrospectivamente parecen parodias incruentas de las purgas stalinistas posteriores. Al estallar la segunda guerra mundial, el movimiento surrealista perdió a todos sus exponentes destacados; Artaud, Desnos, Soupault, Duchamps, Aragon, Eluard, Char, Queneau, Leiris y otros muchos lo abandonaron. Desde entonces el grupo vegeta simplemente.

La literatura surrealista ortodoxa ha sido relegada al olvido. Los autores citados, excepto Breton, no produjeron nada digno de mención mientras se sometieron a la disciplina del grupo. El surrealismo ha tenido una gravitación enorme, pero sólo ha llegado a ser productivo en los que se emanciparon de su doctrina [2].

No vemos que haya motivo para pregonar a los cuatro vientos su fracaso. Es muy fácil enjuiciar retrospectivamente a una vanguardia cuyo porvenir no es una incógnita. De las experiencias históricas del surrealismo participa hoy todo el mundo. Nadie tiene derecho a tomar nota de su derrumbe con maliciosa complacencia o con suficiencia; sí debemos sacar las consecuencias de él. La ley de reflexión progresiva es inexorable. Quien trata de evadirse de ella termina arrastrado a la liquidación de la industria de la conciencia. Toda vanguardia es hoy repetición, engaño o autoengaño. El movimiento como grupo entendido doctrinariamente —organizado hace treinta o cincuenta años para quebrar la resistencia de una sociedad compacta al arte moderno— no ha sobrevivido a las condiciones históricas que lo engendraron. La conspiración en nombre de las artes sólo cabe allí donde éstas

---

por los movimientos totalitarios fueron estrictamente unilaterales, como lo prueba el caso del futurismo en Italia y en Rusia. No fueron correspondidas, y no se tardó en poner en el índice a todo el arte moderno, vanguardista o no-vanguardista.

[1] Los pormenores de esta evolución son expuestos por MAURICE NADEAU en su *Histoire du Surréalisme*, París, 1948.

[2] Cfr. MAURICE BLANCHOT, *Réflexions sur le Surréalisme*, en *La part du feu*. París, 1949.

son reprimidas. Una vanguardia que se deja fomentar por el Estado ya no tiene razón de ser.

La vanguardia histórica ha sucumbido a sus aporías. Era dudosa, pero no era cobarde. Nunca trató de protegerse mediante el subterfugio de que lo que hacía no era más que un "experimento"; nunca recurrió al camuflage científico para eludir la responsabilidad por sus resultados. Esto es lo que la distingue de la sociedad de responsabilidad limitada que la ha sucedido. Es su sello de distinción. En el año 1942, época en que ya nadie más que él creía en el surrealismo, Breton clamó contra "todos aquellos que no saben que en el arte no hay renovación profunda que no entrañe un peligro mortal; que ignoran que el camino a tomar, evidentemente, no está protegido por un parapeto y que todo artista debe partir por su cuenta en busca del vellocino de oro."

Aquí no se preconiza un "término medio", ni se argumenta en favor de un cambio de rumbo. El camino de las artes modernas no es reversible. ¡Que otros cifren sus esperanzas en el fin del modernismo, en conversiones y restauraciones! Lo que se puede enrostrar a la vanguardia contemporánea no es que vaya demasiado lejos, sino que procure eludir la responsabilidad, refugiarse en lo doctrinal y lo colectivo, y no se percate de sus aporías liquidadas hace mucho por la historia. Trafica con un porvenir que no le pertenece. Su movimiento es retroceso. Se ha trocado en su antítesis, en un anacronismo. No quiere correr el inapreciable, el inconmensurable riesgo del que vive el porvenir de las artes.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

(Traducido por Pablo Simon.)

¿EL FIN DEL RENACIMIENTO?

NOTAS SOBRE EL EMPIRISMO RADICAL DE LA VANGUARDIA

I

Ningún aspecto del arte contemporáneo ha recibido tanta publicidad y tanta atención de los críticos —profesionales y aficionados—, como el hecho de que a menudo es creado por medios accidentales o librados al azar. Los artistas tampoco han desalentado dicha publicidad: las tormentas de protesta, la mofa y los gritos de angustia ultrajada. Porque, después de todo, la notoriedad, incluso si está basada en el malentendido, quizás sea mejor que nada.

Si bien el uso de técnicas libradas al azar en las artes plásticas ha sido objeto de mucha publicidad, el uso de la contingencia en música ha sido mucho más claro y más sistemático. Porque aunque Jackson Pollock hacía chorrear la pintura en una tela desde una altura considerable y Mathieu, el pintor francés, arroja pintura a una tela desde una discreta distancia, no se puede estar seguro de cuánto fue *realmente* accidental y cuánto estuvo dirigido por una espontaneidad inspirada: un control inconsciente de línea, color y textura fruto del entrenamiento y disciplina previos del artista.

En la composición de música no surgen dudas semejantes. Porque aquí los procedimientos contingentes han sido empleados explícita y sistemáticamente. Esto se ha hecho en tres formas básicas: en la primera, el compositor usa una técnica aleatoria que produce una partitura totalmente escrita. Como dice John Cage: "Los que están dedicados a la composición de música experimental encuentran formas y medios para desligarse de la influencia de los sonidos que producen. Algunos emplean operaciones contingentes derivadas de fuentes tan antiguas como *El Libro de Mutaciones* chino o tan modernas como las tablas de números al azar usadas también por los físicos en la investigación. O, a la manera del test psicológico de Rorschach, la

interpretación de imperfecciones en el papel sobre el que se está escribiendo puede producir una música libre de la propia memoria e imaginación [1].

En la segunda forma de música aleatoria, el compositor indica simplemente por medio de un gráfico o un dibujo esquemático, tonos aproximados, relaciones temporales, texturas, dinamismos, etcétera. La realización de esa "partitura" está librada al ejecutante, o a los ejecutantes si hay un conjunto. Este método ha sido empleado por el compositor italiano Sylvano Bussotti y por los compositores norteamericanos Morton Feldman y John Cage. Peter Gradenwitz describe la partitura de la *Pieza para piano para David Tudor* de Bussotti como "un dibujo lineal hecho de líneas curvas y rectas, flechas, señales de dirección verticales y diagonales, ornamentos, etcétera. Este dibujo es para inspirar al pianista, a quien el compositor deja en total libertad de interpretar los 'signos' de la 'partitura' " [2]. Si hay varios ejecutantes en semejante interpretación, por cierto que el resultado ha de ser aleatorio. Porque no sólo no están estipulados los tonos particulares y las relaciones temporales precisas en las partes desempeñadas por los ejecutantes sino que, como son indeterminadas, su sincronización también es aleatoria. La coincidencia de tonos es puramente accidental. La tercera manera de crear la llamada música indeterminada es algo menos aleatoria. En este caso el compositor escribe en detalle varios trozos separados de música, cada uno de los cuales dura pocos segundos. Pero el orden en que esos trozos son ejecutados queda librado al antojo del ejecutante. La *Pieza para piano nº 11* de Karlheinz Stockhausen es un ejemplo de un trabajo de esa clase. Éstas son las instrucciones de Stockhausen para el pianista: "El ejecutante mira al azar la hoja de música y comienza con cualquier grupo, el primero que su vista alcanza; lo toca, eligiendo por sí mismo tempo... nivel dinámico y forma de ataque. Al fin del primer grupo, lee las indicaciones de tempo, nivel dinámico y modo de ataque que siguen, mira al azar cualquier otro grupo, y entonces lo toca de acuerdo a dichas indicaciones.

" 'Mirar al azar cualquier otro grupo' significa que el ejecutante nunca va a unir grupos expresamente elegidos ni va a dejar otros deliberadamente.

"Cada grupo puede ser añadido a cualquiera de los otros 18: cada uno puede ser ejecutado en cualquiera de los seis tempi y niveles dinámicos y con cualquiera de los seis modos de ataque...

"Cuando se llega a un grupo por tercera vez, se ha completado una de las realizaciones posibles de la pieza. De esta manera, puede suceder que ciertos grupos se toquen una sola vez o no se toquen" [3].

1 *Silence* (Middletown, Conn., U. S. A.: Wesleyan University Press, 1961) pp. 10-11.
2 "The Performer's Role in the Newest Music", *Chesterian*, vol. 34, nº 200, p. 62.
3 *Klavierstüke, XI* (Londres, Universal Edition, 1957).

La música indeterminada o librada al azar debe diferenciarse de la música electrónica y de la música de computadora. La música electrónica es simplemente música compuesta *directamente* en cinta magnetofónica. Es decir, el compositor empieza con sonidos naturales o producidos por un oscilador de frecuencia, los graba y luego regrabando esos fragmentos de sonido a *tempi* más rápidos o más lentos, tonos más agudos o más graves, volúmenes más altos o más bajos, de atrás hacia adelante o de adelante hacia atrás, de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba, etcétera, construye una pieza de música. Una obra semejante puede contener elementos contingentes o puede estar totalmente planeada de antemano. En otros casos se puede grabar directamente una serie previamente planeada de tiempo, tono, volumen y relaciones cromáticas activada por un mecanismo electrónico. Esta clase de música ha sido escrita por Stockhausen, Boulez, Luciano Berio, Milton Babbitt y otros. Aunque la composición de "música electrónica" a menudo *empieza* con una serie de números al azar que corresponden a una serie de tonos, generalmente la pieza terminada no está librada al azar. En la música de computadora se alimenta la computadora con una serie de reglas o instrucciones —podrían ser las reglas para escribir una fuga de Bach (si realmente las supiéramos bien) o las reglas para escribir una canción popular— y la máquina, siguiendo esas instrucciones, selecciona notas apropiadas para las series al azar y así "compone" una pieza de música. Según la naturaleza de las instrucciones dadas a la computadora, la composición producida puede estar sumamente predeterminada o ser totalmente aleatoria.

Al comentar obras de arte, el crítico puede enfocar su atención en el trabajo mismo —su organización, interrelaciones, procesos de desarrollo, etcétera—, puede preocuparse por la *forma* en que fue creada la obra, o puede tratar las creencias y actitudes culturales que llevaron al artista a emplear un medio particular en una forma particular. Ya que la música indeterminada o totalmente aleatoria carece confesa y deliberadamente de toda organización, es imposible analizar o comentar su forma o proceso. Por lo tanto, no puedo tratar con la estructura y organización de esta música —con la música misma—. Tampoco me interesaré en los procesos aleatorios mismos. Porque aunque se ha dado considerable publicidad a dichos procesos, son más interesantes como síntomas de una nueva estética que como técnicas para crear obras de arte. En otras palabras, los procedimientos aleatorios son medios para un fin y su verdadera significación comienza a surgir cuando uno pregunta *por qué* —con qué propósito— se emplean. Esta distinción entre medios y fines también es importante porque en música, como en otras artes, los mismos fines han sido logrados de diferentes ma-

neras. En realidad, como lo ha señalado George Rochberg, los efectos estéticos producidos por métodos aleatorios de composición son, paradójicamente, iguales a los provocados por música totalmente ordenada [1]. De ahí que no sea sorprendente descubrir que a veces el mismo compositor escribe ambas clases de música.

Por supuesto, es fácil ridiculizar el arte creado por accidente —preguntando "¿qué representa?" o afirmando que "mi hijo podría haberlo hecho". Y quizás el niño podría haberlo hecho—. Pero para estos artistas, de ninguna manera se trata de eso. Si tomamos seriamente lo que están haciendo —y, como trataré de mostrar, su posición es consistente y sostenible—, entonces, precisamente porque el arte y la estética de vanguardia representan una ruptura radical con nuestras convicciones culturales comunes, nos veremos forzados a examinar y explicitar esas suposiciones fundamentales sobre la naturaleza del hombre, el universo y el lugar del hombre en él, suposiciones que constituyen una parte tan considerable de nuestros modos habituales de pensar y percibir que inconscientemente los damos por consabidos.

II

¿Cuál es la característica de la música que a la mayoría de nosotros nos es más familiar: la música de Bach o Haydn, Wagner o Bartok? Su composición difiere en muchos aspectos importantes: en estilo melódico, organización rítmica, idioma armónico, textura y timbre instrumental. Pero se asemejan en un punto fundamental. En esta música, los tonos están relacionados y se implican mutuamente. Piénsese por ejemplo en el "Liebestod" del *Tristán* de Wagner, que se eleva en secuencias acumulativas hacia su poderoso momento de clímax; o en la intención cinestésica con la cual la lenta introducción de la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartok surge hacia el Allegro que sigue; o la forma en que el rondó-finale de una sinfonía de Haydn juega con nuestra expectativa de que el tema principal va a volver y no aparece, precisamente cuando todo parecería listo para que volviera; o llega cuando menos se lo espera.

Tanto por su estructura y esquema marcados, aunque no necesariamente obvios, como por nuestra experiencia anterior con su sintaxis y gramática, esa música es percibida como si tuviera una dirección y un objetivo deliberados. Mientras escuchamos, hacemos predicciones —aunque sean inconscientes— con respecto a dónde se dirige la música y cómo llegará allí. Por supuesto, nuestra predicción puede ser incorrecta. Puede no ocurrir lo que

1 "Indeterminacy in the New Music", *Score*, enero de 1961, p. 11 sig.

esperamos; puede ocurrir en un momento inesperado o en una forma inesperada. Pero previsto o no, lo que realmente ocurre está coloreado por el hecho de que se hicieron predicciones. Es decir se consideran los acontecimientos musicales como normales y regulares, sorprendentes, divertidos, hasta chocantes según se conformen o se desvíen de nuestras predicciones. Semejante objetivo orientó la música que llamaré *teleológica.* (En forma similar, las líneas convergentes de perspectiva en un cuadro de Rafael o David, las cinestésicas curvas en espiral en un Delacroix o Van Gogh, las "flechas" direccionales en un Tintoretto o Picasso, enfocan la atención del observador hacia determinados puntos de culminación estructural: hacia objetivos visuales. Y en literatura la sintaxis normal de la lengua, el delineamiento de la motivación humana, la explicación de las relaciones causales entre los acontecimientos sucesivos de una narración y la presentación de procesos de pensamiento dialécticamente estructurados: todo se combina para crear un arte deliberado, orientado hacia una finalidad.)

Pero la música de vanguardia no nos orienta hacia puntos culminantes: no establece objetivos hacia los cuales moverse. No suscita expectativas, posiblemente excepto la de que va a terminar. No es sorprendente, y, una vez que uno se acostumbra a sus sonidos, tampoco es particularmente alarmante. Simplemente está *ahí.* A ese arte sin dirección, no cinestésico, cuidadosamente planeado o creado por azar, lo llamaré *arte anti-teleológico.* He aquí lo que un joven compositor, Christian Wolfe, dice con respecto a su música: "La música tiene carácter estático. No se dirige a ninguna dirección especial. No hay interés necesario en el tiempo como medida de distancia desde un punto en el pasado hacia un punto en el futuro. No se trata de llegar a ninguna parte, de avanzar, ni de haber llegado de ninguna parte en particular . . ." [1].

Aquí no se trata solamente de una nueva técnica o método para lograr fines similares —como en la música de Haydn, Wagner o Bartok, en que se emplearon diferentes medios para crear un movimiento orientado hacia un objetivo—. Se trata de una clase de fines radicalmente diferentes, se logren por medio de un cuidadoso cálculo como en la música de Stockhausen, los cuadros de Tobey o Rothko y los escritos de Beckett y Alain Robbe-Grillet, o por medio de operaciones aleatorias como en la música de Cage, los cuadros de Mathieu o el teatro contingente de *The Marrying Maiden* de MacLow. Y por debajo de esta nueva estética yace una concepción del hombre y el universo, que es casi lo opuesto del punto de vista que ha dominado el Hemisferio occidental desde sus comienzos.

[1] Citado por CAGE, *op. cit.*, p. 54.

En espíritu, práctica y perspectiva estética general, el arte anti-teleológico tiene mucho en común con el inspirado por el existencialismo. Sin embargo, por lo menos en el nivel filosófico, esas posiciones se pueden diferenciar. En lo que me parezca útil, intentaré describir las diferencias entre esas facetas de la vanguardia porque pueden ser importantes en el futuro. Sin embargo, como ambas posiciones siguen cambiando y evolucionando, las distinciones sólo deben considerarse sugerentes y provisionales. La relación de la estética antiteleológica con la filosofía oriental —y particularmente con el Budismo Zen— es más directa y obvia. Porque muchos de esos artistas han leído y han sido influidos por escritos orientales, y occidentales sobre la filosofía oriental. Sin embargo, es importante recordar que "influencia" no es una reacción unilateral. El pensamiento del artista y sus actitudes creadoras deben estar *preparados* para recibir influencias. Se dice, por ejemplo, que Debussy "fue subyugado por el *gamelang* javanés en la Exposición Universal" de 1889 [1]. Pudo ser "subyugado" porque el arte de la música y su actitud hacia él se habían desarrollado hasta un punto en que era posible esa experiencia. Si Beethoven hubiese escuchado esa misma música cien años antes, probablemente se habría retirado murmurando "¡Bárbaros!". La vanguardia pudo ser influida por Oriente porque el arte occidental ya había desarrollado formas perceptivas, modos de organización y actitudes filosóficas que se aproximaban a las orientales.

III

En su libro *Silence*, John Cage urge al compositor a que "abandone el deseo de controlar el sonido, limpie su mente de música (en el sentido corriente) y se disponga a descubrir medios para dejar que los sonidos sean ellos mismos en vez de vehículos de teorías hechas por el hombre o expresiones de sentimientos humanos" [2].

Varias facetas importantes de la estética del arte antiteleológico están implícitas en esa frase. En primer lugar, no se escuchan las relaciones entre los sonidos presentados, sino los sonidos como tales —como sensaciones individuales, discretas, objetivas—. Hay que evitar a toda costa una sintaxis o gramática que —creando objetivos, expectativas, o una base para la predicción— pudiera ordenar esos sonidos y relacionarlos entre sí. (Y una manera de estar seguro de que no se establecen relaciones sintáctico-gramaticales es el uso sistemático del azar como técnica de composición.)

1 Edward Lockspeiser, *Debussy* (Londres, J. M. Dent and Sons, 1936), p. 240.
2 Cage, *op. cit.*, p. 10.

Así como los compositores han procurado, por azar o cálculo, destruir la sintaxis musical evitando relaciones tonales, repeticiones, esquemas rítmicos regulares y elementos semejantes, los pintores han evitado la simetría, la perspectiva y la presencia de objetos o esquemas reconocibles porque éstos tienden a estructurar la experiencia visual, creando objetivos y puntos focales. Análogamente en literatura los elementos de organización sintáctica —argumento, carácter y convenciones de la gramática— se han debilitado progresivamente hasta que casi lo único que queda son palabras.

¿Por qué hay que evitar la sintaxis estructurada de esquema y forma? ¿No es posible que se oigan los sonidos como sonidos, o que los colores se vean como colores y que sigan estando, por así decirlo, encastrados en un orden que relacione los sonidos y colores entre sí? Quizás. Pero parece claro que cuanto más se perciben las relaciones entre las cosas, menos se tiende a tener conciencia de su existencia como cosas en sí mismas —como sensación pura—. Cuando la radio o la T.V. se descomponen, el sonido es completamente distorsionado. Quien haya tenido esa experiencia recordará que cuando la sintaxis y la gramática se tornan confusas y se pierde el sentido, uno adquiere conciencia muy clara de los sonidos *qua* sonidos: uno se hace consciente de las distintas clases de chirridos. O si una imagen diapositiva en color está tan fuera de foco que los objetos no pueden ser reconocidos, uno se torna intensamente consciente de la experiencia del color como color.

Estos artistas procuran retornar al ingenuo y primitivo goce de las sensaciones y cosas por sí mismas. Debemos redescubrir la realidad y el estímulo de un sonido como tal, de un color como tal y de la existencia misma como tal. Pero nuestros hábitos de percepción y aprehensión —la acumulación de preconcepciones tradicionales que aportamos a la experiencia estética— nos impiden ver y oir lo que realmente *está* para ser percibido. Bruce Morrissette dice que la novela de vanguardia apunta a: "un arte que crea una imagen básicamente verdadera y real de la situación del hombre entre los hombres y en el universo de objetos neutrales, sin metafísica y que ha sido rasqueteado a fondo de la 'costra' de ideas anticuadas" [1].

Las tradiciones, teorías y sistemas son obstáculos que el pintor tiene que superar tanto como el escritor. Como "ejemplos de dichos obstáculos", el pintor Mark Rothko cita (entre otros) "la memoria, la historia o la geometría que son pantanos de generalización de los que podrían extraerse parodias de ideas (que son fantasmas) pero nunca una idea en sí misma" [2].

También los existencialistas buscan destruir nuestros modos habituales

1 "The New Novel in France", *Chicago Review*, vol. XV, nº 3, p. 19.

2 Dorothy C. Miller (rec.), *15 Americans* (New York, Museum of Modern Art, 1952), p. 18.

de percepción y pensamiento. Pero por razones algo diferentes. La posición antiteleológica sostiene que las tradiciones, sistemas y cosas similares son malos porque limitan nuestra libertad de pensamiento y acción, matan nuestra sensibilidad para la sensación y el sentimiento y, al final, alienan al hombre de la naturaleza de la que debería formar parte. En palabras de Cage, el arte debería ser: "una afirmación de la vida; no un intento de ordenar el caos ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente una manera de despertar a la verdadera vida que estamos viviendo, que es tan excelente cuando uno quita de ella su propia mente y sus propios deseos y la deja actuar conforme a sí misma" [1].

Por otro lado, para los existencialistas la alienación del hombre es parte de la naturaleza misma de las cosas. Tampoco la revitalización de la sensibilidad es de suprema importancia. Para ellos, se debe suprimir el acrecentamiento de los esquemas de conducta y de los modos de pensamiento tradicionales no sólo porque limitan la libertad humana sino porque, como se señala más adelante, limitan la responsabilidad del individuo para las elecciones que hace.

Particularmente cuando se la compara con la perspectiva más sombría del existencialismo, la posición antiteleológica con su énfasis en el valor de la experiencia ingenua, directa, y en la bondad natural del hombre, parece característicamente norteamericana. Esto, pese a evidentes armónicos de romanticismo a la Rousseau. Las palabras de Cage, citadas más arriba, nos recuerdan las de Thoreau: "Si los hombres observaran atentamente sólo las realidades, y no se dejaran alucinar, la vida, al compararla con las cosas que conocemos, sería como un cuento de hadas y las narraciones de *Las mil y una noches*... (Sin embargo) al cerrar los ojos y dormitar y al consentir que las apariencias los decepcionen, en todas partes los hombres establecen y confirman su vida diaria de rutina y hábito, que está fundada en cimientos puramente ilusorios." [2]

En un nivel algo menos romántico, hay que evitar la gramática y sintaxis de la obra de arte —y sus contrapartes en el mundo de los negocios: hábito, ley y filosofía— porque continúan actuando como vehículos para la teleología social y personal. La antinovela en la que nada sucede porque ningún acontecimiento proviene de otro, la pintura adireccional en la cual las líneas y colores no conducen a puntos culminantes, y la composición musical anticinética en que los tonos carecen de implicación quizás sean por

[1] *Op. cit.*, p. 12.

[2] Henry David Thoreau, *Walden and other wrritings*, New York, Modern Library, 1937, p. 86.

lo menos en parte una reacción contra el desorden al que nos han conducido los objetivos, propósitos y esfuerzos.

Según este punto de vista, el lenguaje de la ciencia, tan lleno de términos como fuerza, tendencia, selección natural, que implican propósitos y objetivos, es confundidor. Correctamente entendidas, son palabras puramente descriptivas. En efecto, la naturaleza no tiene propósitos ni objetivos. Existe simplemente. Y el arte debe presentar, como la naturaleza, simplemente. Así Rauschenberg sostiene que "la pintura es siempre más fuerte si . . . se presenta como un hecho o una inevitabilidad, como opuestos a un recuerdo o una distribución" [1]. Alain Robbe-Grillet señala algo semejante cuando dice de *Esperando a Godot* de Beckett que "el carácter teatral está en el *escenario*, ésa es su cualidad primordial: está allí" [2]. O, expresándolo negativamente, Morrissette nos dice que las escenas en la novela *Celosía* de Robbe-Grillet "están presentadas sin una palabra de análisis o comentario, en el puro dominio de la semántica fenomenológica" [3]. Como hemos visto, Cage subraya en forma análoga que los sonidos simplemente "deben ser ellos mismos más que vehículos para teorías fabricadas por el hombre o expresiones de sentimientos humanos" [4].

Nuestra relación hacia el arte, como nuestra relación hacia la naturaleza debe ser de aceptación. Esto es cierto tanto para el artista como para el público. El artista, al emplear métodos contingentes de composición o al aplicar una fórmula arbitraria predeterminada, debe aceptar el resultado sin procurar imponer su voluntad personal sobre los materiales, ni hacer que se adapten a un preconcepto sintáctico de lo que debería tener lugar. Análogamente, tampoco el público debe mantener preconceptos, ni hacer predicciones con respecto a lo que ocurrirá, ni forzar ninguna organización sobre las series de sonidos, colores o palabras individuales que se le presenten. El compositor cuyos esquemas son ejecutados o cuyos fragmentos escritos son ordenados por un ejecutante debe aceptar lo que ocurre —y lo mismo debe hacer el público, así como se aceptan los ruidos de una tormenta, un bebe que llora, una oficina en la que se trabaja, o el silencio.

Aquí se hace evidente otra diferencia entre la posición antiteleológica y la del existencialismo. En la perspectiva antiteleológica, la existencia es

1 Dorothy C. Miller (rec.), *15 Americans* (New York, Museum of Modern Art, 1959).

2 Citado por Hugh Kenner en "Waiting for Godot to Begin", WFMT *Perspective*. enero de 1962, p. 49.

3 *Op. cit.*, p. 18.

4 *Op. cit.*, p. 10.

una. Ser y no ser no son opuestos sino simplemente estados diferentes que pueden ocurrirle a algo. La muerte es un cambio en la existencia, no la negación de ella. (Otra vez, resulta sorprendente la afinidad con una suerte de romanticismo panteísta y acaso se piense en el poema de Wordsworth: "Un ensueño selló mi espíritu" ["A slumber did my spirit seal"]) El silencio es tan real, es una parte de la existencia tan importante como el sonido. Como ha dicho Rauschenberg: "Una tela nunca está vacía" [1]. Para los existencialistas, sin embargo, ser y no ser constituyen opuestos categóricos. La muerte es una horrible estupidez, que hace absurda la vida, y sin embargo al mismo tiempo hace que la responsabilidad humana de la elección individual constituya el hecho crucial de la existencia y la base para la dignidad humana que pueda haber.

IV

La negación de la realidad de las relaciones y de la pertinencia de los propósitos, la creencia de que sólo las sensaciones individuales y no las conexiones entre ellas son reales, y la aserción de que las predicciones y objetivos no dependen de un orden existente en la naturaleza, sino de los hábitos y preconceptos acumulados del hombre, todo esto descansa sobre una negación menos explícita pero más fundamental todavía: la negación de la realidad de causa y efecto. En cuanto esto se ve, la estética de la vanguardia empieza a tener sentido. Porque ésta es una posición de positivismo no comprometido [2] o lo que de ahora en adelante llamaré *empirismo radical* [3].

1 *15 Americans, op. cit.*, p. 18.

2 Después de escribir el primer borrador de mi artículo, descubrí que George Rochberg también había usado la palabra "positivismo" para caracterizar la tendencia hacia la indeterminación en la música contemporánea (*Op. cit.*, p. 11).

3 He decidido llamar "empirismo radical" la faceta particular del arte de vanguardia de que me ocuparé, más bien que usar la designación más frecuente de "Expresionismo Abstracto", por varias razones. Primero: las palabras expresionismo abstracto generalmente se han aplicado a la pintura, y yo hablaré de un movimiento en todas las artes; Segundo: han sido empleadas para designar varias tendencias diferentes en la pintura contemporánea y por consiguiente carecen de precisión; Tercero y más importante: aplicadas al arte y a la estética de las que trato, la expresión es inexacta y confundidora. Porque el arte de que estamos tratando no es abstracto en el sentido de ser "derivado de" o una "destilación de". Muy por el contrario. Es concreto al extremo. Tampoco es la expresión de la voluntad o mente del artista. La intención y la comunicación no están implicadas. Sin embargo, no quise usar el término "positivismo" porque hoy día, por lo menos, ese movimiento filosófico ha sido comprometido en la construcción de sistemas abstractos, lógicos —preocupación ajena a muchos de los artistas que estoy comentando.

Al primer vistazo podría parecer ridículo negar la realidad de causa y efecto —la existencia de conexiones necesarias entre los acontecimientos. Sin embargo, deberíamos recordar los planteos de filósofos como David Hume. Y en el mundo de la ciencia contemporánea —particularmente en la mecánica de los *quanta* en la cual los elementos ni están totalmente determinados ni son previsibles, sino sólo probables, el concepto de causa y efecto se ha tornado de nuevo problemático. Después de citar de la segunda edición de *La Crítica de la Razón Pura* de Kant al respecto que "todos los cambios ocurren de acuerdo con la ley de conexión de causa y efecto", Henry Margenau afirma que "la física no conoce dicha ley; en realidad no hay forma plausible de definir causa y efecto" [1].

En realidad este punto requiere alguna aclaración. Lo que se niega en la mecánica de los *quanta* y en la estética del empirismo radical no es la posibilidad teorética de un principio de causalidad, sino la posibilidad teorética de aislar cualquier acontecimiento particular como causa de otro acontecimiento particular. Este es el caso, porque ya que el mundo es visto como un simple campo interrelacionado o contínuo en el que todo interactúa con —es la "causa" de— todo lo demás, no hay causas y efectos separables. Así, comentando la emisión de partículas *alfa*, Heisenberg escribe: "Sabemos qué fuerzas son responsables en el núcleo atómico de la emisión de la partícula α. Pero este conocimiento implica la incertidumbre que surge de la interacción sobre el núcleo y el resto del mundo. Si quisiéramos saber por qué la partícula α fue emitida en ese momento determinado tendríamos que conocer la estructura microscópica del mundo entero, incluidos nosotros mismos, y eso es imposible" [2].

Este punto de vista, desarrollado en conexión con el mundo microscópico de los fenómenos electromagnéticos y la mecánica de los *quanta*, ha sido aplicado por el empirismo radical a los acontecimientos macroscópicos con varios grados de precisión [3]. Cage, por ejemplo, escribe que "hay una

1 "Meaning and Scientific Status of Causality", *Philosophy of Science* (New York, Meridian Books, Inc., 1960), p. 437.

2 WERNER HEISENBERG, *Physics and Philosophy* (New York, Harper Torch Books, 1962) p. 89-90.

3 Paradójicamente, la estética de la vanguardia, en el mismo y preciso momento acepta y rechaza la ciencia contemporánea. Por una parte, emplea los conceptos y terminología de la física moderna —indeterminación, teoría de campo y relatividad del espacio-tiempo—, si no siempre con exactitud, con libertad para racionalizar y apoyar su posición. Por otra parte, representa una rebelión contra el mundo que la ciencia ha revelado: un mundo que es una construcción abstracta, fabricada por el hombre, de partículas invisibles gobernadas por fuerzas desconocidas. Y los empiristas radicales, en reacción contra la artificialidad de dicho mundo irreal (tanto como contra sus frutos) han procurado

infinidad incalculable de causas y efectos... en realidad todas y cada una una de las cosas en todo tiempo y espacio" [1]. Doré Ashton parece hacerse eco de este punto de vista cuando nos dice que los cuadros de Mark Tobey simbolizan "su convicción heracliteana de que todas las cosas provienen de una y una, de todas" [2]. En un tono similar, Robbe-Grillet sostiene que el tiempo cronológico distorsiona nuestra experiencia porque "fuerza los acontecimientos dentro de un esquema de causalidad y les impone una lógica injustificable" [3].

Negar la causalidad es negar la posibilidad de predicción. Todas las nociones de "si esto ocurre, luego esto debe ocurrir o probablemente ocurrirá", desaparecen. Consecuentemente (si se me permite una palabra tan teleológica), la música, el arte y la literatura de vanguardia son característicamente acinéticas y afocales. En una novela de Robbe-Grillet, una composición de Cage o un cuadro de Guston no hay que sentir —y no se debe sentir— que un acontecimiento sigue a (es el resultado de) lo que pasó antes. Simplemente "viene después". Y en la medida en que ningún acontecimiento o acción se refiere a o nos conduce a esperar ningún otro acontecimiento o acción, la secuencia de los acontecimientos, en el sentido vulgar de la palabra, carece de significación.

De nuevo, hay una diferencia en el énfasis, si no en la práctica, entre el ala existencialista de la vanguardia y el ala empirista radical. Para el empirista radical, el objeto aislado, recién experimentado, es la principal fuente de valor. La posición existencialista, por otra parte, es aparentemente paradojal: el significado de la obra de arte radica en que objetiva la carencia de sentido de la vida misma. Norman Podhoretz dice: "Lo que Sartre llama las 'anti-novelas' de Nathalie Sarraute parece... representar una sumisión total a la falta de sentido de la existencia" [4].

La negación de la causalidad y la negación correlativa de la predicción tienen importantes consecuencias. En primer lugar, la elección racional, que depende de la posibilidad de encarar los resultados de series alternadas de acciones, se convierte en una acción sin sentido. (Si esto es así, no importa que la obra de arte sea producida por el uso permanente del azar, por un

---

reafirmar la existencia, la intensidad y el valor de la sensación directamente experimentada.

1 *Op. cit.*, p. 47.

2 "Mark Tobey", *Evergreen Review*, vol. 4, nº 11, p. 31.

3 Citado en RICHARD GILMAN, "Total Revolution in the Novel", *Horizon*, vol. IV, nº 3, p. 9.

4 "The New Nihilism and the Novel", *Partisan Review*, vol. XXV, nº 4, p. 585.

acto puramente gratuito o por la aplicación rígida de una fórmula predeterminada.) Y al presenciar semejante obra de arte, nosotros, el público, no debemos pretender elegir, ni siquiera inconscientemente, entre dos posibilidades de continuidad. Debemos permanecer apartados: ver, oir y observar las series objetivas de acontecimientos empíricos.

En su actitud hacia la elección, los existencialistas difieren fundamentalmente de los empiristas radicales. En la perspectiva existencialista, se hace un acto gratuito no porque la elección carezca de significado sino porque sólo por dicho acto el individuo puede tornarse completamente responsable de sus actos. En todas las demás acciones, por lo menos en parte, la responsabilidad puede atribuirse al orden social, a los modos tradicionales de pensamiento y conducta, hábito, y similares. Visto a esta luz, el existencialismo parece más próximo a la tradición de la cultura occidental de lo que lo está el empirismo radical. Porque el existencialismo todavía procura solucionar el problema de la condición humana —de la desesperación del hombre ante la muerte y su alienación del mundo— dentro del marco básico del humanismo, en el cual el hombre es responsable moralmente de sus propios actos.

Si la predicción y la elección son imposibles, el arte no puede ser una forma de comunicación. Porque la comunicación requiere que el artista imagine o prediga cómo otros —el público— interpretarán y responderán a las palabras, sonidos o dibujos visuales que produce. Mientras escribo o hablo, elijo mis palabras actuando como mi propio público; y presumo que se responderá a mis palabras como yo lo hago. Si no puedo imaginar qué respuestas obtendré —y el uso sistemático del azar, por ejemplo, excluye esta posibilidad— entonces no puede haber comunicación. Más aún: en literatura y música por lo menos, la comunicación depende hasta un grado considerable del uso de una sintaxis y gramática compartidas, establecidas tradicionalmente. Cuando éstas son destrozadas, la comunicación se debilita sustancialmente. Los artistas y compositores del empirismo radical son muy conscientes de esto. El pintor Clyfford Still, por ejemplo, afirma que: "Las exigencias de comunicación son presuntuosas e impertinentes. El observador comúnmente ve lo que sus miedos, esperanzas y conocimientos le enseñan a ver" [1].

Más todavía: como la experiencia estética no implica predicciones, significados ni comunicación, el valor de la obra de arte no puede ser juzgado —como no se puede juzgar la naturaleza o los objetos naturales en sí mismos—. "Los juicios de valor", escribe Cage, "no están en la naturaleza de

[1] *15 Americans, op. cit.*, p. 22.

esta obra en lo que respecta a composición, interpretación o audición. Como la idea de relación está ausente, cualquier cosa . . . puede suceder. El 'error' está fuera de la cuestión, porque una vez que algo ocurre, existe auténticamente." [1] Como el error depende de que se tenga una idea preconcebida de lo que debe ocurrir, por cierto se trata de un arte sin errores. Como ha dicho el pintor Georges Mathieu: ". . . si reproducimos la parte que desempeña el control consciente en favor de la espontaneidad, nos encontramos en una posición en que *la noción misma de error . . . desaparece.*" [2]

Negar la existencia de la causalidad es negar la posibilidad de *forma.* Porque en los conceptos de relaciones tales como principio, medio y fin, antecedente-consecuente, o periodicidad, está implícita la creencia de que los conocimientos en cuestión están conectados causalmente. Un fin, o conclusión, es algo *causado* por lo que pasó antes. Sin embargo, Allan Kaprow escribe que para seguir la forma de un cuadro de Jackson Pollock "es necesario liberarse de la idea corriente de 'Forma', *i. d.* un principio, medio y fin o cualquier variante de este principio, como la fragmentación." [3] O, como ha dicho Robert Goldwater: "en los cuadros de Mark Rothko el final aparente yace cerca del principio aparente, tan cerca de hecho —o de hecho aparente—, que son prácticamente indiferenciables." [4] En un tono similar, el compositor Stockhausen ha hablado de "crear en cada pieza un mundo individual, que se contiene a sí mismo, como una bola de cristal, que cuando se la da vuelta es siempre diferente pero siempre la misma. No debe importar que la música se toque desde el principio, medio o fin, mientras se haga el círculo cerrado." [5] En literatura también ha desaparecido la forma sintáctica. Las palabras y frases que describen la actividad de la mente han sido despojados de significación sintáctica porque la mente humana —y el mundo visto a través de ella— se considera como un conglomerado desorganizado de sensaciones, pensamientos, recuerdos y afectos, cuyas relaciones (si existen) nunca podemos conocer realmente. Las relaciones funcionales entre las partes del discurso tienden a desaparecer. Análogamente, las frases y parágrafos no siguen uno de otro. En el nivel arquitectónico más alto —el de la sucesión de acontecimientos descritos— se rechazan la motivación expresada y "todos los análisis retóricos de la psicología". [6]

1 *Op. cit.*, p. 59.

2 *From the Abstracts to the Possible* (París, Edicions du Cercle d'Art Contemporain, 1960), p. 21.

3 "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, vol. 57, nº 26.

4 "Reflexiones sobre la Exposición Rothko", *Arts*, vol. 35, nº 6; p. 43.

5 Citado en Francis Burt: "An Antithesis", *Score*, marzo de 1957, p. 69.

6 Morrissette, *op. cit.*, p. 19.

"¿Qué queda de la novela si han desaparecido el personaje y el argumento?, pregunta Jean-Bloch Michel. "El objeto", responde Robbe-Grillet. "Y un objeto sin significado." [1]

Porque presenta una sucesión más que una progresión de acontecimientos, este arte es esencialmente estático. No hay puntos de culminación o focos. Todos los acontecimientos son igualmente importantes y el tiempo, tal como lo concebimos ordinariamente, se disuelve. Sólo hay duración. Porque el tiempo ordenado depende de la existencia y reconocimiento de los principios y terminaciones de acontecimientos o esquemas separables. La imagen de Stockhausen de la música como un cristal giratorio que siempre es el mismo y sin embargo es siempre diferente evoca la descripción de un cuadro de Jackson Pollock de Alfonso Ossario: "La superficie del cuadro, sin profundidad ni espacio reconocible o secuencia de tiempo conocido, nos da el presente interminable. Se nos hace el regalo de una visualización de este consuelo cruel: en el fin está el principio." [2]

Y escribiendo sobre la novela de Samuel Beckett *Malone*, Robert Hatch dice que "no podemos decir de ninguna manera si estamos con él [Malone] veinte minutos, dos meses o diez años." [3]

Estos comentarios sugieren a qué se debe que el empirismo radical probablemente encuentra su expresión más típica y convincente en las artes plásticas. Ya que la experiencia visual significativa es, por así decir, directa y naturalmente presentacional y objetiva, la pintura y la escultura pueden suscitar nuestro interés y contemplación en ausencia de representación explícita y vocabulario, gramática y sintaxis establecidos. Es decir, podemos responder sensiblemente a coincidencias fortuitas de líneas, color, espacio y textura, deleitándonos en los esquemas y relaciones que descubrimos incluso en la misma forma en que lo hacemos al mirar la naturaleza.

Y lo que es más importante todavía: las artes plásticas son estáticas y atemporales *de facto*. Los movimientos, los objetivos, el tiempo y la sintaxis no están explícitamente establecidos sino que debe inferirlos el observador. De aquí que en pintura o escultura el orden en que se perciben los acontecimientos nunca está totalmente determinado. Incluso una obra teleológica en la que se guía nuestra atención hacia puntos focales definidos, puede ser observada en varias formas diferentes. Análogamente es posible experimentar la estructura del mundo visual, esté ordenado o desordenado,

1 "The Avant-Garde in French Fiction", *Partisan Review*, vol. XXV, nº 3, p. 469. p. 469.

2 *15 Americans*, p. 15.

3 "Laughter at Your Own Risk", *Horizon*, vol. III, nº L, p. 113.

sin presumir que comunica, tiene propósitos o siquiera implica causa y efecto.

Por otra parte, en música y literatura, está *necesariamente* establecida una cronología *de facto* —incluso en una obra cuyo orden sea puro producto del azar. Y, por naturaleza o aprendizaje, tendemos a inferir relaciones causales de dichas secuencias o acontecimientos. Es decir, procuramos relacionar los primeros acontecimientos con los últimos, descubriendo implicaciones y atribuyendo un orden causal a la serie de estímulos. El hecho de que los sonidos a que atendemos más cuidadosamente son acontecimientos hechos por el hombre, convencionales, en los cuales la teleología y la comunicación están casi invariablemente presentes, fortalece dichas tendencias. Sin embargo, aunque la música y la literatura son por naturaleza artes sintácticas, temporales, difieren en que la literatura representa necesariamente acontecimientos en el mundo externo de los objetos, acciones, pasiones y cosas similares, en cambio la música no.

Si este análisis es correcto, ¿no es posible que las artes se trasladen en los próximos años *no* hacia una estética común monolítica, como parecen estar haciendo hoy, sino hacia una pluralidad de estéticas, cada una adecuada a su arte particular? Por ejemplo, la estética de las artes visuales podría continuar desarrollando las tendencias implícitas en el empirismo radical, reflejando la conceptualización cultural del orden natural del universo material. Y ya que el lenguaje es el medio con que el hombre se relaciona con el mundo exterior o con los demás hombres, la literatura podría continuar refiriéndose en primer lugar a las relaciones de los hombres entre sí y con el universo: con el orden social-moral o, si se quiere, desorden. Y la música, al operar en el reino de la pura sintaxis sin referencia a los objetos o acontecimientos externos, desarrollaría entonces un orden que reflejara y fuera paralelo a la estructura y esquemas de los procesos mentales humanos.

V

Se piense lo que se quiera del arte del empirismo radical, éste constituye la expresión de una posición filosófica que, como he tratado de indicar, es consistente y sostenible. Que es realmente así, ya lo señaló Alfred North Whitehead: "Supóngase que dos acontecimientos se puedan desligar de hecho, de modo que uno de ellos sea comprensible sin referencia al otro. Luego, toda noción de causalidad o de condicionamiento entre ellos se torna ininteligible. No hay razón —en esta suposición— por la cual la posesión de cualquier cualidad por uno de ellos deba influir de ninguna manera en la

posesión de esa cualidad, o de ninguna otra cualidad, en el otro. En semejante doctrina, el juego e interjuego de la sucesión cualitativa en el mundo se torna un hecho desnudo del que no se pueden sacar conclusiones con respecto al pasado, presente o futuro, más allá del nivel de la observación directa. La ciencia entonces carece de importancia. También el esfuerzo es insensato porque no determina nada". [1]

El arte nuevo ha sido siempre difícil de entender porque siempre ha procurado reemplazar viejos hábitos de pensamiento y percepción, viejos preconceptos y prejuicios con nuevas formas de mirar el mundo y nueva y asombrosa penetración. Pero por drásticamente que hayan modificado los medios de expresión, el contenido, o la forma del arte, los compositores, plásticos y escritores occidentales hasta ahora han tenido los mismos fines esenciales —la misma orientación filosófica esencial— que sus predecesores. Hay una clara línea de desarrollo desde Esquilo a Shakespeare y a Joyce, desde Fidias a Miguel Angel y Picasso y de Monteverdi a Beethoven y Stravinsky.

Sin embargo, el empirismo radical no es un intento de redefinir los objetivos y valores dentro de la larga tradición del arte y pensamiento occidental. Más bien procura romper en forma definitiva con las premisas más fundamentales de esa tradición. "Esta nueva literatura", dice Robbe-Grillet, "... representará —en su realización cabal— una revolución más total que aquella de que nacieron movimientos como el romanticismo y el naturalismo." [2] Y Cage, criticando a Edgar Varèse, el santo patrono de la música experimental, porque inyecta su personalidad —su teleología— en la música que escribe, dice que Varèse "es un artista del pasado. Más que ocuparse de los sonidos como sonidos se ocupa de ellos como Varèse." [3]

El hombre ya no será la medida de todas las cosas, el centro del universo. Se lo ha medido y se ha descubierto que es un trozo indiferenciado de materia que no se distingue de manera esencial de las bacterias, piedras y árboles. Sus objetivos y propósitos; sus egocéntricas nociones de pasado, presente y futuro; su fe en su poder para predecir y por medio de la predicción controlar sus destinos, todo esto está puesto en tela de juicio, se lo considera impertinente o se lo juzga trivial. Para estos artistas, escritores y compositores —y por influyentes que sean hay que recordar que representan sólo un pequeño sector del mundo del arte contemporáneo—, para estos empiristas radicales, el *Renacimiento se ha terminado.*

1 *Modes of Thought* (New York, The Macmillan Co., 1938), p. 226.
2 Citado en GILMAN, *op. cit.*, p. 96.
3 *Op. cit.*, p. 84.

He aquí la descripción de Georges Mathieu de la situación presente: "Nuestra cultura íntegra, desde el fin de la Edad Media se ha dejado penetrar por esquemas de pensamiento helenísticos que apuntaban a traer el cosmos a proporciones humanas y limitaban los medios de acceso a una comprensión del Universo a quienes están provistos de razón y sentidos... Durante los últimos diez años, la pintura se ha ido liberando a sí misma del yugo de esta pesada herencia. Después de veinticinco siglos de una cultura que hemos hecho nuestra, estamos siendo testigos de un fenómeno nuevo en pintura —y se podría agregar, en las artes en general— que pone en cuestión los fundamentos de 40.000 años de actividad estética." [1]

Sólo el futuro podrá decir si el Renacimiento está terminado para el resto de nosotros —para nuestra cultura en general—. Pero esté o no terminado, la ventaja de considerar seriamente el arte y la estética del empirismo radical es que nos desafía a descubrir y hacer explícitos los fundamentos de las creencias y valores que inconscientemente damos por sentados. Si vamos a defender nuestras creencias —nuestra fe en un mundo de deliberación y causalidad, de tiempo y predicción, de elección y control, de comunicación y moralidad—, debemos hacer las preguntas más fundamentales que pueden hacerse: preguntas sobre la naturaleza del hombre, sus relaciones con los demás hombres, y su lugar en el universo. ¿Podemos hacer más que enunciar simplemente nuestras creencias? ¿Podemos dar de ellas razones verificables empíricamente?

LEONARD B. MEYER

(Traducido por M. L. B.)

1 *Op. cit.*, p. 9.

ALGUNAS REFLEXIONES A PROPÓSITO DEL "NOUVEAU ROMAN"

Nadie les puede disputar a los franceses ese talento. Juntan cinco o seis cineastas que nada tienen en común, les colocan el rótulo *nouvelle vague* y al poco tiempo en Tokio o en Buenos Aires se discute interminablemente sobre esa escuela inexistente; más, todavía: usa y difunde vestidos, peinados y carrocerías *nouvelle vague*, en virtud de esa tendencia francesa a convertir en cosa de modisto o peluquero hasta sus doctrinas filosóficas.

¿Qué tienen de común los escritores reunidos ahora con este rótulo? He aquí un pequeño censo de lo que (vanamente) se ha ensayado:

1. *Rechazo del análisis y de la "psicología"*. Doblemente falso porque muchos escritores norteamericanos lo hicieron antes, y porque ni N. Sarraute ni Butor han cometido ese harakiri.

2. *Atenuación o supresión de la anécdota.* Doblemente falso, porque muchos lo hicieron antes y porque no es cierto que todos ellos lo hagan: piensen en el argumento de *La Jalousie* o de *Martereau.*

3. Superación de la vieja novelística, con sus autores omniscientes y omnipotentes, que no sólo narran como si fueran el propio Dios, sino que se meten e intervienen en el destino de sus personajes, y se interponen entre ellos y el lector, explicando y amonestando o moralizando. Doblemente falso: porque ni todos los autores anteriores hacían esto ni es cierto que estos recién venidos sean rigurosamente prescindentes. Abunda el examen de este tema a lo largo de este libro * para que aquí deba repetirlo.

Aparte de estas falsas pretensiones, son demasiado notorias las oposiciones entre los miembros de ese grupo: para Robbe-Grillet el arte es un fin en sí, para Butor "está liquidada toda literatura que no ayuda a cambiar la vida"; Robbe-Grillet no describe ningún sentimiento, N. Sarraute corta

* Ver Noticias sobre los colaboradores.

los cabellos sentimentales en cuatro; Robbe-Grillet describe el personaje desde fuera, Butor desciende al interior de las conciencias; etc.

El extraño caso de Nathalie Sarraute

Acaso por los mismo motivos que los hijos suelen insultar a sus padres, Nathalie Sarraute lanza irónicos epigramas sobre los escritores que la engendraron. Así, esta notoria descendiente de Proust afirma que a pesar de sus esfuerzos para cortar un pelo en cuatro no logró lo que fácilmente obtuvo Hemingway; no estando lejos el día en que se visite su obra con un cicerone, como se visitan los monumentos históricos, entre grupos de escolares. Y esta escritora, muchas de cuyas páginas parecen tomadas de Virginia Woolf, se ríe del "envidiable candor" con que después de la primera guerra sostenía el progreso de la novela del siglo XX, mediante la indagación de una materia más sutil, el interés por las zonas oscuras de la psicología y la aplicación de técnicas más delicadas. La verdad, comenta N. S., es que la palabra *psicología* es una de esas que ningún autor de hoy puede oír sobre su obra sin bajar los ojos y enrojecer. Y si un autor osara hablar a personas inteligentes de las "regiones oscuras de la psicología" (¿pero quién se atreve?), recibiría como respuesta:

—Ah ¿es que usted todavía cree en esas cosas?

Valdría la pena intentar el psicoanálisis de estos comentarios, de una narradora que no ha hecho otra cosa que encarnizados y minuciosos exámenes psicológicos, mediante la exasperación del método heredado de Proust y V. Woolf. Constituiría la materia de una atrayente novela, no de una novela escrita por Hemingway sino por alguien que más bien se pareciese a Nathalie Sarraute.

Pero todavía no es esto lo más asombroso. Lo más asombroso es que a lo largo de los cuatro ensayos que forman *L'ère du soupçon* ella misma se encarga de refutar sus afirmaciones, dejando así ridículamente desamparados a los epígonos y admiradores que las siguen repitiendo cuando ella misma las ha refutado.

Veamos un poco en detalle el desenvolvimiento de este singular proceso, porque al mismo tiempo nos servirá para echar un poco de luz sobre algunos aspectos de la novelística contemporánea.

En las primeras páginas del primer ensayo, N. S. nos dice que bajo el triple determinismo del hambre, el sexo y la clase, en ese hombre moderno aplastado por una civilización mecánica había hecho crisis "lo psicológico". Se había superado así el tiempo en que Proust imaginaba que se podía llegar al fondo de la verdad, pues, todos sabíamos ahora que no había nada que

pudiese calificarse de ese modo; y el psicoanálisis, atravesando de un salto varios de esos presuntos fondos demostraba la ineficacia de la introspección clásica. Por otra parte, el *homo absurdus* era un mensajero de la liberación pudiéndose abandonar con la conciencia bien tranquila las estériles tentativas tipo Proust: *lo psicológico no existía.* Qué alivio. Se podían ensayar nuevas formas, partir desde nuevas bases; el cine, arte nuevo y pleno de promesas, ofrecía técnicas vírgenes a esos novelistas repentinamente modestos; la sana simplicidad de la novela norteamericana ofrecía sangre joven a una literatura debilitada por el análisis y el bizantinismo; y el estilo, después de tanto retorcimiento psicológico, podía volver a una austera simplicidad clásica. Para mayor alegría, muy cerca de ellos, los escritores franceses, que experimentaban una especie de complejo de inferioridad, había surgido un hombre como Kafka, cuya pintura del absurdo se unía en forma tan feliz al de los novelistas norteamericanos, al mismo tiempo que mostraba regiones todavía inexploradas. Después de todo esto ¿puede haber todavía gentes que crean en aquella clase de mitos en que creían los escritores como Proust y V. Woolf?

Adelantémonos a responder que, en efecto, todavía existe esa clase de gentes, empezando por la escritora Nathalie Sarraute. En la página 15 de su librito, apenas lanzados sus decretos, al hablar de Camus como uno de los abanderados de la nueva tendencia, ya se le escapa su secreta admiración por lo que públicamente ridiculiza. Porque si el héroe de *L'Étranger* colmaba la ansiedad que al parecer tenía la generación de N. S. por el héroe absurdo propio ("Nous avions, nous aussi, nôtre homo absurdus"), este héroe tenía sobre los protagonistas norteamericanos la "incontestable ventaja" de estar descrito no desde fuera sino desde dentro, por "el procedimiento clásico de la introspección". Pero aún "hay algo más turbador", y es que Camus "no detesta, aunque con prudencia, es cierto, costear también los abismos" (¿cuáles, podemos preguntarle a esta negadora de los famosos abismos?). Agregando por fin la escritora que se reía del candor de su progenitora: "Así, en virtud del análisis, de esas explicaciones psicológicas que Albert Camus se había tomado tanto cuidado de evitar casi hasta el final, las contradicciones y las inverosimilitudes de su obra se explican y la emoción a la que por fin nos abandonamos sin reserva se encuentra justificada."

La pícara cartesiana, al fin.

En cuanto a Kafka (pág. 43), no vaya a creerse que sus héroes tengan algo que ver con los de esos novelistas norteamericanos que "por necesidad de simplificación, por *parti pris* o por preocupación didáctica, han vaciado de todo pensamiento y de toda vida subjetiva lo que nos presentan como la imagen misma de la realidad, al despojarla de todas las convenciones psico-

lógicas". Por el contrario, basta leer, afirma, los "minuciosos y sutiles análisis a que se libran esos personajes, apenas se establece entre ellos el más ligero contacto, con una apasionada lucidez".

Parece innecesario prolongar el examen. Pero creo todavía conveniente resumir lo que afirma de los famosos conductistas de la América del Norte y de sus seguidores europeos:

El más ínfimo de los movimientos externos de un personaje es grosero y violento al lado de esos minúsculos, sutiles, fugaces y equívocos movimientos interiores. Los conductistas no ven ni describen sino aquello, esos vastos y muy aparentes movimientos, y únicamente ésos, siendo los lectores arrastrados por la acción y por la intriga. No tienen el tiempo ni los medios bastante delicados para captar y describir aquellos otros movimientos sutiles. Y en tales condiciones es comprensible la repugnancia que esa clase de narradores tiene por el análisis, ya que para ellos consistiría en desmontar y machacar el mecanismo de esas groseras motivaciones, ya bastante visibles para que sea menester exhibirlos todavía en detalle. En cuanto al diálogo, debería traslucir de algún modo aquellos actos sutiles y fugaces del interior, las formas tradicionales son demasiado duras y los conductistas tampoco están en condiciones de lograrlo, y nada más tramposo en definitiva que esa impresión de verdad y de vida que pretenden dar. Es falso comparar la situación con la del teatro, pues allí los actores reemplazan con sus propios y expresivos rostros la expresión de aquellas sutilezas interiores, que en las novelas conductistas quedan abandonadas a las solas palabras de un diálogo escueto. Sería instructivo preguntarle al lector, al más sensible y despierto de los lectores, lo que, abandonado a sí mismo, es capaz de percibir debajo de los diálogos de esas novelas; qué es capaz de intuir de aquellas minúsculas acciones que subtienden y empujan el diálogo y le dan así su verdadera significación: nos sorprenderíamos de la bastedad de esas adivinaciones. En el teatro, en cambio, los actores llegan a reproducir esos impulsos interiores, disponiendo para eso de los gestos, las entonaciones y los silencios. Los conductistas empujan peligrosamente la novela hacia el teatro, dominio en el que tiene que hallarse en inferioridad, al renunciar a los recursos propios de la novela; y al hacerlo, renuncian a lo que hace de ella un arte aparte, para no decir simplemente arte.

Podría haber agregado todavía, Nathalie Sarraute, algunas consideraciones sobre la relación entre el cine y la novela "objetivista", que demostrarían fácilmente por qué esos narradores alcanzan sus mejores logros en el cine, que es como si las mejores hazañas de un espeleólogo se llevaran a cabo como navegantes. Dejemos ese tema para otro lugar y ahora veamos

cómo N. S. reivindica inteligentemente las virtudes de ese análisis psicológico que en páginas del mismo libro satiriza.

Queda entonces —nos comunica— el proceso inverso, el de Proust, el recurso del análisis. Tiene la ventaja, en todo caso, de permanecer en el terreno que es propio de la novela y de servirse de los instrumentos que sólo la novela puede disponer. Además, tiende a dar al lector lo que éste tiene derecho a esperar del novelista: un incremento de su experiencia en profundidad, no en extensión, como en cambio hacen el reportaje y el documento. Y, en fin, es un método que nos lleva al porvenir y no al pasado, como en esos otros que proceden en nombre de la renovación. Proust no deja nunca solo al lector, y efectúa con el diálogo lo que un buen actor en la escena: lo acompaña de minuciosas descripciones, descripciones sutiles y precisas, evocadoras en el más alto grado; lo subraya con juegos de fisonomías, con miradas e inflexiones de voz, informando constantemente al lector sobre el secreto significado de cada vocablo. Jamás abandona el diálogo a la libre interpretación, excepto cuando las palabras son inequívocas; pero apenas se produce el menor desajuste entre la conversación y la subconversación, interviene.

¿Cómo no compartir tan juiciosas consideraciones? Ya sabemos que en general las palabras son mentirosas o por lo menos ambiguas, ya sabemos que no bastan los actos externos para saber la verdad, puesto que a menudo son tramposos (como en los jugadores de pócker). Y que si muchas veces basta la mera descripción de los actos externos, sobre todo cuando se trata de romper dientes a puñetazos o de emitir los precarios ruidos bucales que suelen acompañar la marcha de una novela de Mike Spillane, ni siquiera resultan suficientes en las narraciones policiales de Hammet, donde resulta ambiguo, ambigüedad que el astuto escritor aprovecha para sus específicos fines de suspenso e intriga.

Admirable narradora de las sutilezas de almas complicadas, N. S., heredera de Proust y de V. Woolf, termina pues por recomendar lo que curiosa pero imposiblemente negaba. Y aunque no elogia de modo explícito a aquella genial novelista inglesa, por lo menos concluye por hacer justicia a Proust. En cuanto a las reservas que formula, son compartibles: al hacer un constante llamado a la atención del lector y a su memoria, al apelar incesantemente a sus facultades de comprensión y de razonamiento, este método renuncia a eso que los conductistas (aunque con exagerado optimismo) consideran con todas sus esperanzas: la libertad, el misterio, lo inexpresable; renuncia a ese contacto directo y puramente sensible con las cosas que obliga al lector a desplegar sus fuerzas instintivas, los recursos de su incons-

ciente, sus poderes de adivinación. Si es cierto que los resultados de los conductistas son infinitamente más pobres de lo que ellos creen, no es menos cierto que esas fuerzas ciegas existen y que la obra de ficción debería obligar a desplegarlas. Para ello no es posible abandonar el análisis, (lo que sería dar la espalda a todo progreso, dice) sino adaptarlo a las nuevas búsquedas, convirtiéndolo en un método que dé al lector la ilusión de rehacer él mismo la compleja y sutil trama interior, con una conciencia más lúcida, con más orden y nitidez que en la vida, con mayor fuerza, sin que pierdan esa indeterminación, esa opacidad, ese misterio que invariablemente tienen los actos del ser viviente.

Dice Nathalie Sarraute. Y es aproximadamente lo que han tratado de hacer y a menudo han logrado los grandes escritores desde los rusos hasta nuestros contemporáneos, si no me equivoco.

Pero, ¿es que hay novelas que no sean psicológicas?

No hay novelas de mesas, eucaliptos o caballos; porque hasta cuando parecen ocuparse de un animal (Jack London), es una manera de hablar del hombre. Y como todo hombre no puede no ser psíquico, la novela no puede no ser psicológica. Es indiferente que el acento esté colocado en lo social, en el paisaje, en las costumbres o en lo metafísico: en ningún caso pueden dejar de ocuparse, de una manera o de otra, de la psiquis. So pena de dejar de ser humanas.

Las pretensiones de Robbe-Grillet.

Si Robbe-Grillet se limitara a escribir sus relatos, algunos de los cuales alcanzan momentos fascinantes, nada tendríamos que objetar, y señalaríamos su presencia como una de las más curiosas dentro de la compleja variedad de la novela contemporánea.

Pero no es así: este escritor sostiene, nada menos, que su literatura es *la* literatura de hoy y sobre todo la del futuro, siendo todo lo demás una suerte de aberración. Entonces tenemos el derecho a examinar sus realizaciones y sus teorías.

El principio fundamental de que parte este narrador es que existen dos maneras de escribir una novela: En la de antes (cuando él dice "antes" quiere decir, modestamente, antes de R.G.) el autor desciende o pretende descender al alma de sus personajes mediante el tradicional método del análisis psicológico, analizando la conciencia como un químico hace con una "literatura psicologista y pretendidamente profunda".

La otra, la novedosa, consciente de que esa pretensión es falsa, que es imposible descender al alma de los personajes mediante el análisis, que es ridículo hablar de una conciencia que nadie ha visto ni verificado, procede exactamente al revés, limitándose a dar una visión externa de los personajes, como pudiera hacerlo una cámara cinematográfica, registrando la superficie de los rostros y seres que nos rodean, describiendo sus gestos, sus voces, sus silencios, sus distancias. Aquí, el escritor, como un espectador más, no abre juicio sobre lo que pueda pasar en el interior de esos personajes, no averigua ni intenta averiguar nada más allá de esa descripción de la conducta.

Veamos ahora los sofismas y arrogancias que se hallan en la posición de R.G.

En primer término, el objetivismo es una vieja tendencia que se encuentra en la literatura por lo menos desde Maupassant y Flaubert, hasta el punto que cuando después de la primera guerra mundial aparece una escuela más radical en Alemania hubo que llamarlo, modestamente, "nuevo objetivismo". Parcial o inteligentemente (pues se lo usaba cuando era menester y no con manía totalitaria) podemos encontrarlo en Joyce, en Hemingway, en Kafka, en Camus y en cantidad de otros escritores. Todo gran novelista de nuestro pasado inmediato, al lado del clásico descenso al interior de sus personajes (luego veremos la legitimidad de este procedimiento), practicó cada vez que lo consideró conveniente o eficaz el método conductista, o sea la descripción del comportamiento del personaje sin agregar nada sobre los impulsos anímicos que pudiera haber detrás. Y particularmente Hemingway.

En segundo término, no es cierto que haya que optar entre una psicología analítica o una psicología conductista. El análisis psicológico es la última consecuencia de una concepción atomista del mundo, que la mentalidad científica vino imponiendo sobre todas las disciplinas desde el Renacimiento. Esa mentalidad abstracta derivada de las ciencias físicas, cometió en lo que al hombre se refiere un error tras otro: el hombre era el átomo de la sociedad ("individuo" significa átomo), lo que es una primera equivocación, ya que el hombre no existe sino en relación, en comercio perpetuo con sus semejantes; y la conciencia del hombre era un compuesto que podía ser analizado en sus componentes indivisibles, del mismo modo que una sustancia compleja es reducida por el químico a moléculas y éstas finalmente a átomos. Frente a esta concepción atomista del mundo se empezó ya a reaccionar en el Romanticismo con la concepción organicista, y tanto las comunidades humanas, como los complejos psíquicos fueron vistos como

una totalidad indivisible, que debían ser aprehendidos y juzgados como una estructura.

Ahora bien: el conductismo, desde este punto de vista, supone una concepción más ajustada a la realidad que el análisis psicológico, pues al tomar al hombre en su conducta total, en sus manifestaciones globales, participa de esta posición totalizadora que es propia del estructuralismo. Pero comete una nueva equivocación, a su vez, pues no sólo es legítimo hablar de movimientos externos sino que también existen estructuras internas en la conciencia, como es el caso de un complejo y, en general, de una vivencia cualquiera. La precariedad de la concepción conductista la podemos valorar con un solo ejemplo: observando los movimientos y la conducta externa de un escritor que escribe sobre una página no podremos jamás conocer sus sentimientos, sus ideas, su manera de sentir y describir el mundo. De modo que si no completamos la tarea con un examen de su interior no pasaremos jamás a una auténtica ciencia psicológica.

¿Por qué habremos de renunciar a esa internación en el alma del personaje? Si yo soy un hombre de ciencia y quiero estudiar a los monos, es natural que deba hacerlo sobre la única fuente de información de que dispongo, que son los movimientos que el animal hace al buscar una banana, al pelarla, al comerla, al disputarla con otros animales de su cercanía, etc. Si soy un psicólogo que quiere estudiar el alma de un hombre, sería bastante tonto al ceñirme a esa metodología óptima para monos o ratones, ya que dispongo de otras inapreciables ventajas: preguntarle a mi hombre sobre lo que siente y piensa, oír sus sueños, hipnotizarlo y escuchar sus frases, etc. Pero si soy novelista, entonces ya el famoso conductismo es no sólo una equivocación sino una falacia, pues es harto sabido que los personajes fundamentales de una novela salen del corazón del propio autor, y es muy tonto o muy mal escritor o muy candoroso si hace la comedia de la prescindencia o la objetividad. Pero a esto me referiré en otra parte.

Resumiendo, pues, no tenemos por qué pasar de los átomos a los monos. El hombre no es un átomo, pero tampoco es un mono. Y no veo la ventaja de escribir novelas como si lo fuera.

El auténtico dilema no es ése. El auténtico dilema es el de la vieja concepción mecanicista y abstracta del atomismo con la nueva concepción fenomenológica de la existencia. Desde Husserl sabemos que es apócrifa y abstracta la separación entre el sujeto y el objeto, y que ni el yo existe sin el mundo que lo rodea ni el mundo sin el yo. El novelista de hoy debe dar la descripción *total* de esa interacción y debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más

externo de la objetividad: en el árbol que pinta Van Gogh está su autobiografía, pero el escritor va más allá pues puede valerse de instrumentales que desdichadamente no tiene el pintor a su alcance para describir los abismos de su conciencia y el mundo de sus sueños: riqueza portentosa que el llamado objetivismo extremo tiene fatalmente que perder.

Este predicador del rigor que es R.G., en cambio, reaccionando contra el mero análisis psicológico nos propone otras precariedades. El protagonista de *La jalousie*, por ejemplo, podría describir la realidad con el uso de sus cinco sentidos y además con su inteligencia, con sus ideas, con sus manías y preconceptos, tal como hace un auténtico ser humano, no como una célula fotoeléctrica o una cámara cinematográfica. ¿Quién se lo impide? ¿Qué desea R.G., lograr un efecto fantasmagórico semejante al que se logra en ciertas pinturas de Chirico y de los cubistas, o un método riguroso de descripción del mundo? Si fuera lo primero, nada tendríamos que decir, como nada decimos ante el admirable Kafka; pero sus teorías pretenden más bien que él escribe así porque es lo "único" que un novelista puede y debe hacer, porque lo demás es apócrifo, porque el análisis psicológico es una falacia, etc. Pero ¿quién le prohibe usar además de la vista y el oído su inteligencia, su intuición y sus ideas al narrador de *La jalousie*? ¿Qué, es idiota? ¿Es un mono o un cobayo? ¿Cuándo se ha visto que un individuo, celoso o no, y sobre todo celoso, no tenga ideas, no razone, no cavile, no saque conclusiones, no tenga hipótesis y teorías? ¿En nombre de qué objetividad escamotea todo esto? Supongamos que el narrador no quiera o no pueda inferir las ideas de su mujer, sus propósitos, y mucho menos los del presunto amante, ¿pero qué clase de psicología le impide escribir sobre sus propias presunciones e hipótesis? Me temo que aquí lo que sucede es, simplemente, que se trata de un truco más para aumentar la ambigüedad del relato y para agregar un interés ilegítimo. Porque las ambigüedades y el misterio que existe en Faulkner o Dostoievsky o Kafka no se debe, obviamente, a recursos de iluminación o a escamoteos, sino al profundo y último misterio de la existencia del hombre.

Pero no paran aquí las inconsecuencias de este predicador de la verdad y de los hechos.

Una rigurosa descripción de la realidad externa debería hacerse con todos los sentidos. Pero, cosa singular, en R.G. predomina en forma abrumadora la descripción visual, el más intelectual y abstracto de los sentidos; a veces se oyen voces y algún ruido; casi nunca, que yo recuerde, hay sensaciones táctiles u olfativas. Si tenemos presente que el viejo método del análisis es un resultado de la mentalidad científica, resulta significativo que

este escritor elija precisamente el más intelectual de los sentidos, ese sentido que por algo figura en toda la historia de la filosofía con palabras como "especulación", "idea" e "intuición"; y también conviene recordar que Locke distinguía las cualidades primarias de las secundarias, que las primarias eran las de forma, distancia y dimensión que son las típicas que toman en cuenta la ciencia fisicomatemática y el escritor R.G.; mientras que las secundarias son las de esos sentidos inferiores que precisamente están ausentes o casi ausentes en sus novelas. Lo que significaría que este enemigo aparente de la ciencia clásica entra por la ventana a su sagrado recinto después de haber salido ostentosamente por la puerta. Que los escritores "bárbaros" norteamericanos, narradores en muchos sentidos primitivos en el buen sentido de la palabra, hombres de hechos más que de introspecciones, de puñetazos más que de análisis psicológicos, escribieran novelas donde casi prima la pura narración externa y conductista, es natural y fue en muchos sentidos expresión de autenticidad, así como fuente de vitalización para una novelística que en Europa estaba esterilizada por el bizantinismo. Pero que un francés cartesiano, que para colmo es ingeniero, presuma de rebelión contra la abstracción científica empleando el más abstracto de los sentidos, eso es un singular fenómeno psicoanalítico que sólo podía darse en París.

Pero sigamos con sus inconsecuencias filosóficas y metodológicas.

De acuerdo con la doctrina de la total prescindencia del autor, no se comprende por qué escribir precisamente *La jalousie*. Una novela en que el autor no interviniese tendría que ser una vasta, qué digo, una *total* descripción del universo entero; y para limitarnos a la tesis conductista, de todo lo visible, audible, palpable, gustable y olible. Cualquier selección de un tema sobre otro, de un objeto sobre otro, de un ser humano sobre el vecino, sería una intolerable intervención del autor (mucho menos tolerable que las pequeñísimas intervenciones que R.G. abomina en los escritores que no practican su doctrina). En tales condiciones, el señor R.G. no debería escribir más que una sola novela, más bien una suerte de infinito masacote que debería incluir todos los caballos, árboles, escarabajos, verjas, aleros, tranvías, televisores y uñas. Pero no así como así: tendría que describir equitativa, impasible y pacientemente cómo son las ramas de esos árboles, qué color tienen esas verjas y esos televisores, qué formas geométricas (si sinusoides o garabateadas, si secciones cónicas o más bien parecidas a un rinoceronte, si alabeadas o planas), qué olor (nauseabundo o interesante, poderoso o más bien imperceptible, asqueroso o delicado, perfumado o tendiente a lo pantanesco) tienen esos dedos, esos tranvías, esos gasómetros, aquel señor que, qué casualidad, aparece en lontananza al lado del *chef* de cocina que,

qué desdicha, se le ha ocurrido aparecer en ese momento. Pero no bastaría. Tendría que describirnos, de acuerdo con los cánones sagrados de la conducta externa, si ese *chef*, ese señor, aquella normalista, mueven los brazos (cuántos grados, en qué dirección, con qué azimut), con qué rapidez (cuántos centímetros por segundo el antebrazo izquierdo, mientras el derecho se mantiene a 50 grados de inclinación respecto a la vertical del gasómetro) que se ve a la mano derecha del tubo de dentífrico (no olvidar, por favor, la marca del dentífrico, el perfume que exhala, si está abierto o cerrado, qué clase y qué formas de abolladuras muestra, la cantidad de milímetros que muestra de dentífrico fuera del tubo, etc.). No deberá ahorrarnos los movimientos de ese brazo mientras describe sucesiva o simultáneamente (maldita necesidad del discurso sucesivo) los movimientos de los otros brazos y piernas, de los tranvías y diferentes vehículos que acierten a pasar, así como el desplazamiento de caballos, mulas, acémilas, perros, gatos, cabras (si estamos en el zoológico, y tarde o temprano tendremos que estar, dada la condición infinita del producto), nenes de corta edad, nodrizas que los acompañan, conscriptos que acompañan a las nodrizas, moscas y mosquitos, cucarachas y grillos. Mediante reglas milimetradas y compases, tener sumo cuidado en ofrecernos un cuadro completo de sus respectivas distancias mutuas y dimensiones. Y eso, claro, a cada segundo. ¿Y por qué cada segundo? ¿Qué clase de privilegio está queriendo revelar esa especie de división del tiempo? ¿Qué odiosa intervención de los prejuicios del autor se está manifestando? No señor: cada décimo de segundo, cada centésimo, cada diezmillonésimo de segundo. Atareado con un gasómetro o una estación de servicio (realidad riquísima a simple vista, que no creo pueda ni deba despacharse en menos de cien mil páginas en cuerpo ocho) no le perdonaremos que olvide o pase por alto los apasionantes hechos que mientras tanto tienen lugar allí o en otras partes del mundo. Porque ¿en virtud de qué derecho nos ofrecerá este rincón del universo y no, por ejemplo, el atractivo paisaje de Villa María, los igualmente legítimos y acaso apasionantes suburbios y quintas de algún pueblecito de Massachusetts? ¿Por qué este crimen y no aquel amor? ¿Por qué este cornudo y no aquel adolescente?

Ustedes me dirán que esto es una caricatura y una exageración. Pero yo no tengo la culpa si R.G. me ofrece una teoría que, de ser llevada rigurosamente hasta sus últimas instancias, es por sí misma una caricatura.

Naturalmente, a pesar de lo que diga en sus manifiestos, en la práctica tiene que sosegarse, y aprovechando la enorme capacidad que los hombres tienen para absorber sofismas y para tragar falacias, R.G. no lleva a cabo su grandioso programa panóptico y se limita a darnos un drama en un

lugar determinado. ¡Abominable intervención del autor! ¡Enorme crimen de lesa objetividad!

Estamos, pues, en un pueblecito del África y tenemos ante nosotros un buen par de amantes. Hemos prescindido sensatamente como cualquier autor del buen tiempo viejo, de las cebras, escarabajos y gasómetros que mencionamos más arriba. Qué se le va a hacer. La obra de arte es el intento de dar, en dimensiones finitas, una realidad que es esencialmente infinita. Esto lo sabíamos. Lo que no sabíamos es que R.G. participara de esta anomalía.

Estamos, pues, frente al par de amantes o de presuntos amantes, observándolos desde la amarga posición geométrica del cornudo. ¿Qué hacemos ahora? Es harto sabido que un individuo carcomido por los celos no es el ser más apto para guardar una ecuánime actitud descriptiva del universo. Es sumamente dudoso que observe y describa con la misma minuciosa ansiedad la distancia que existe en un momento dado entre las manos de los dos presuntos amantes, en la semioscuridad, que, digamos, la distancia que hay en el retículo de una plantación de tomates en los alrededores. Por curiosa que parezca, sin embargo, R.G., le concede a su protagonista esta especie de tranquilo cinemascope, lo que es, naturalmente, una radical falsificación de la realidad. Lo que pasa es que, con la conciencia culpable de haber intervenido para elegir un pueblo, un drama, un personaje y un momento, necesita probar de alguna manera que mantiene su doctrina de la descripción impasible y total, dándonos con la misma exactitud datos sobre la posición del cuerpo de su mujer con relación al del señor sospechoso y datos sobre el desarrollo de la agricultura en el África Central. Todos comprendemos que un drama terrible podría ganar en patetismo mediante la descripción tranquila y externa de hechos y cosas que forman su estructura: por ejemplo, las manos de los amantes, por ejemplo la posición de sus cuerpos en el momento en que se despiden allá abajo, en el auto. Grandes maestros de la novela contemporánea, desde Hemingway hasta Kafka, han demostrado cómo esa pseudo objetividad produce un terrible y devastador efecto sobre el lector; pero evidentemente no es éste el caso de R.G., que sólo en contadas ocasiones alcanza esa fascinante y poética atmósfera de los objetos indiferentes que rodean o están en medio de un drama. Por lo general nos aburre con sus reiteradas e inútiles descripciones matemáticas.

Hay, todavía, otra inconsecuencia de índole más profunda y filosófica. Un empirismo consecuente, que es lo que en filosofía correspondería a su descripción sensorial, no se compagina con el uso de universales como "árbol" o "caballo". No puede sino manejarse con un lenguaje que contiene universales, que son o ideas platónicas o, según el punto de vista aristoté-

lico, abstracciones obtenidas a partir de infinitos caballos e infinitos árboles. En cualquiera de los dos casos, esto demuestra la imposibilidad de escribir nada con pretensión de usar únicamente lo perceptible. Con una actitud meramente perceptiva ya no es imposible escribir una novela sino, lisa y llanamente, vivir como ser humano. Ya que lo que caracteriza a un ser humano no es la simple actitud de mirar sino la de ver, poner atención y voluntad, tener propósitos y prejuicios, mal o bien moverse con una concepción de la realidad; no sólo moverse como lo haría un animal, con la sola ayuda de los sentidos y de algunos instintos y reflejos condicionados sino también con la inteligencia, con su facultad coordinadora, con sus intuiciones emocionales (sin las cuales no tendría conocimiento de la belleza ni de la justicia), con sus intuiciones metafísicas (sin las cuales no tendría sentido de su soledad y de su comunidad, de su finitud y de su muerte, de la ausencia o presencia de Dios). Sería un simple ser zoológico, sin ese mínimo siquiera de concepción del mundo que ya tiene un niño.

Ahora, por qué un protagonista que al menos en su rigurosa reducción filosófica sería un subhombre puede ser considerado no sólo como la única clase de personaje humano que puede aparecer en una novela sino como portavoz de la gran literatura actual es para mí un fenómeno que sólo puede ser explicado en nuestro país por el snobismo hacia todo lo que proviene de París, y allá por el snobismo *tout court*.

Quedaría todavía por examinar la furia antimetafórica de R.G., pues para él todo lo que no sea un lenguaje literal y sustantivo es repudiable, pues tiene que ver con ese mundo de la psicología profunda que considera apócrifo y escarnece. Esto me llevaría ahora muy lejos, pues tendría que probar que, desde Vico, todos saben que la metáfora no es un adorno ni una hinchazón del lenguaje, sino la única manera que tiene el hombre de expresar sus verdades más profundas. Pero eso lo dejaremos para otro lugar.

Digamos, en resumen, que a las inconsecuencias filosóficas y a la vasta pretensión estética se une en el caso de R.G. su mala fe. Pues él sabe, como todos, que el autor no puede estar sino presente: elige un tema y no otro, elige este personaje y no aquél. Elige esos dos personajes que deben estar en una plantación lejos del poblado para que pueda suceder el equívoco viaje de los presuntos amantes. Elige no sólo sus personajes, sino su carácter, las palabras que pronuncian o susurran. Incluso las elige con suma astucia. Incluso se presta al efecto sobre el lector, en el caso de los celos, esa omisión de lo que la inteligencia analítica del protagonista podría agregar. No, no lo dice: conviene que el lector sea trabajado por la ambigüedad. Ni más ni menos que lo que hace el maestro del género conductista, el autor de *El*

halcón maltés. Pero él tiene derecho, pues únicamente pretende escribir una novela de intriga, una narración policial donde los trucos no sólo están permitidos sino que son la esencia misma del género. Pero ¿es con trucos de esa clase que puede pretenderse hacer la gran literatura de nuestro tiempo? Ya me lo veo a este violento profeta de la mirada bruta, a este enemigo de la lucidez del análisis, estudiando el juego de su novela con la astucia y la lucidez y el cálculo con que se construyen charadas, novelas policiales o narraciones fantásticas.

Repito, en fin, que no niego la fascinación que por momentos alcanza. Una fascinación que tampoco es original, porque es la de ciertos cubistas, así como la de algunos cuadros metafísicos de Chirico. Es la belleza de ciertos "films" de Antonioni. Pero eso lo logra no porque sea consecuente con su pretenciosa doctrina sino porque en definitiva se deja conducir por su sensibilidad y por su intuición, no por su manía métrica. Y si por momentos alcanza así una suerte de fantasmagórica belleza, es a pesar de su filosofía, no por ella.

Conciencia natural y conciencia trascendental.

El sujeto no sólo ve y siente, sino que además tiene voluntades, organiza y abstrae sus experiencias sensoriales, se eleva siempre hacia el mundo de las ideas. No es de ninguna manera una pasiva cámara cinematográfica o, en el mejor de los casos, un aparato registrador de todas las sensaciones; sino que sin cesar va organizando esos datos, mediante la reflexión o los reflejos condicionados, organiza ese caos en estructuras. Cuando uno de esos novelistas que pretende prescindir de todo lo que sea mera sensación dice la simple frase "vio un gato", olvida que ya el sustantivo "gato" es un universal, producto de la abstracción y de la inteligencia; pues para ser consecuente con su empirismo debería prescindir de ese sustantivo y reemplazarlo por una serie (infinita) de imágenes "gatosas". Más aún: debería prescindir de esa clase de frases, que están organizadas de acuerdo a una sintaxis, propia de la persona humana y ajena a la simple conciencia natural de su condición zoológica.

Inútil recalcar que en tales condiciones la literatura se hace imposible. Además de falsa. Pues un hombre no es un sujeto meramente psíquico, sino que, en virtud de sus facultades superiores de abstracción, salta permanentemente del flujo impresionista de sus sensaciones y percepciones al mundo de los objetos ideales. Ese mundo que en su aspecto más modesto está integrado por objetos como "gato", pero que en sus instancias más complejas está integrado por principios, ideas, valores. Así el hombre, mediante sus

intuiciones sensibles, aprehende las cosas (habría más bien que decir: costados de las cosas), pero mediante su intuición volitiva les da existencia objetiva, y mediante su intuición ideal les confiere existencia ideal. De modo que cuando ve el lado de una pirámide de piedra, no sólo llega a la conclusión de que esa pirámide existe allí delante de él sino que en un salto eidético que le es típico vincula esa percepción con el concepto de "tres".

Del mero sensacionismo pasamos así a una actitud fenomenológica, que verdadera e integralmente es característica del ser humano.

Lo grave, pues, no es que esa actitud literaria sea pretensiosa e insostenible: lo grave es que falsea la realidad del hombre. Y una literatura que falsea la realidad del hombre no puede ser importante ni perdurable.

Universalidad científica e individualidad artística.

Dijo Poincaré con gran elegancia: la matemática es el arte de razonar correctamente sobre figuras incorrectas. Ya que nadie pretende (ni es necesario) que el triángulo rectángulo dibujado en el pizarrón sea el auténtico triángulo platónico para el que rige el teorema: es apenas una burda alusión, un grosero mapa para guiar el razonamiento.

Totalmente inversa es la situación del arte, en que precisamente lo que importa es ese diagrama personal y único, esa concreta expresión de lo individual. Y si alcanza la universalidad es esa universalidad concreta que se logra no rehuyendo lo individual sino exasperándolo. ¿Qué más exasperadamente personal que un cuadro de Van Gogh?

Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo; y es inútil que se lo proponga como un deber. Palabras más o menos, decía Fichte: En el arte los objetos son creaciones del espíritu, el yo es el sujeto y al mismo tiempo el objeto. Y Baudelaire, en el *Art Romantique*, afirma que el arte puro es crear una sugestiva magia que involucra al artista y al mundo que lo rodea. Agregando: "Prestamos al árbol nuestras pasiones, nuestros deseos o nuestra melancolía; sus gemidos y sus cabeceos son los nuestros y bien pronto somos el árbol. Asimismo. el pájaro que planea en el cielo representa de inmediato nuestro inmortal anhelo de planear por encima de las cosas humanas; ya somos el mismo pájaro."

También lo decía Byron: *Are not mountains, waves and skies a part/ of me and my soul, as I of them?*

Esas misteriosas grutas que suelen verse detrás de las figuras de Leonardo, esas azulinas y enigmáticas dolomitas detrás de sus ambiguos rostros ¿qué son sino la expresión indirecta del espíritu del propio Leonardo? Co-

mo los movimientos y gestos de un actor ajeno a la vida de Shakespeare sin embargo se convierten en Hamlet y por lo tanto en Shakespeare cuando lo animan las ficciones del príncipe de Dinamarca. Y es en este sentido que debe interpretarse el famoso aforismo de Leonardo, cuando dice que la pintura es cosa mental, pues para él mental quería decir no algo meramente intelectual sino algo subjetivo, algo propio del artista y no del paisaje que pinta; el arte era para él "un idealismo de la materia". ¿Cómo pedirle así objetividad al arte?

Sería como pedir que el cuarteto 135 de Beethoven no *parezca* de Beethoven. ¡Y ya que para el gran arte no se trata de parecer sino de ser, eso sería tan monstruoso y descabellado como pedir que *no sea de Beethoven!*

No puede explicarse esta doctrina de los "objetivistas" sino como consecuencia del prestigio e imperialismo de la ciencia, de la creencia dogmática en un universo externo que el artista, como el científico, deba describir con la misma fría imparcialidad. De modo que el escritor de novelas describiría la vida o las vicisitudes de un hombre como un zoólogo las termites: indagando las leyes de esas sociedades, describiendo sus costumbres y viviendas, sus lenguajes y danzas nupciales. Y como bien dice Moravia, la tercera persona en que esas historias eran narradas se asemejaba a la tercera persona en que se describían, en los libros de ciencias naturales, las costumbres y caracteres de los mamíferos o reptiles; y aun cuando deformara o transfigurara esa realidad objetiva, esas deformaciones o alteraciones eran consecuencia de meras diferencias de estilo o de técnica verbal (en general reprobables) y no de realidad. En ningún momento se le cruzaba por la imaginación que la realidad de uno no era de ningún modo la realidad de otro, como sin embargo es obvio, ya que la realidad Balzac-mundo no es la misma que la realidad Flaubert-mundo. En tanto que para el novelista actual no sólo ya existe la conciencia de ese hecho decisivo sino de que *para cada personaje* la realidad es distinta: al variar su visión de ella, su punto de vista, lo que él le entrega al mundo externo y lo que de él recibe.

En suma: si por realidad entendemos (como debemos entender) no sólo esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón sino *también* ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu (por otra parte, infinitamente más importante para la literatura que el otro), llegamos a la conclusión de que los escritores más realistas son los que en lugar de atender a la trivial descripción de trajes y costumbres describen los sentimientos, pasiones e ideas, los rincones del mundo inconsciente y subconciente de sus personajes; actividad que no sólo no implica el abandono de ese mundo externo sino que es la única que permite darle su verdadera dimensión y alcance

para el ser humano; ya que para el hombre sólo importa lo que entrañablemente se relaciona con su espíritu; aquel paisaje, aquellos seres, aquellas revoluciones que de una manera u otra ve, siente y sufre desde su alma. Y así resulta que los grandes artistas "subjetivos" que no se propusieron la tonta tarea de describir el mundo externo, fueron los que más intensa y verdaderamente nos dejaron un cuadro y un testimonio de él. En tanto que los mediocres costumbristas, que quizá los acusaban de limitarse a su propio yo, ni siquiera lograron lo que se proponían.

Prescindencia del autor.

Stephen Dedalus, en el *Retrato*, nos dice que "la personalidad del artista, a primera vista grito y cadencia, y después narración fluida y ondulante, desaparece de puro refinamiento, se impersonaliza, por decirlo así... El artista, como el Dios de la creación, queda dentro, o más allá, o por encima de su obra, invisible, sutilizando fuera de la vida, indiferente, arreglándose las uñas."

La novela debía ser una *épica moderna*, y como toda épica *hombre en su ambiente*, e incluso cuando es trágico lo es de oídas, exigiría la desaparición total del narrador.

¡Qué ilusión! Por lo que sabemos de la vida de Joyce, tanto el *Retrato* como el *Ulises* no son sino la proyección sentimental, ideológica y metafísica del propio Joyce, de sus propias pasiones, de su drama o tragicomedia personal.

¿Realismo o realismo ingenuo?

Los pintores hacen su autorretrato de dos maneras: una, la menos profunda, pintando su cara; otra, la más valiosa, pintando un árbol, unos caballos, la destrucción de Sodoma y Gomorra. Un árbol de Van Gogh no es un árbol de Millet, aunque los dos hayan tomado el mismo modelo. Pintar o relatar algo "tal como es" fue el alegre propósito de artistas que se titularon "realistas". Pero los artistas no se dividen en aquellos que la transcriben tal como es y los que la transcriben tal como la ven: todos sin excepción pertenecen a esta segunda categoría, todos dan de la realidad externa una versión subjetiva y estrictamente personal. Es tarea fácil mostrar cómo hasta en los más encarnizados partidarios del retrato fiel se da un documento de su visión del mundo y de sus prejuicios cuando creen honradamente estar dando un documento estrictamente objetivo.

Estos realistas ingenuos parten del principio de que fuera del yo hay

un mundo que puede ser descrito independientemente de nuestras limitaciones y características personales. Pero si eso es cierto hasta cierto punto para un pentágono o para un mineral, no lo es de ningún modo para un paisaje. En estos casos, la realidad no está únicamente fuera sino también está constituida por una trama objeto-sujeto que no puede ser escindida. El mundo de la pintura, por ejemplo, es el mundo de los colores, y los colores no existen en la naturaleza, fuera de nosotros hay quizá ciertos corpúsculos que viajan a una velocidad fantástica, guiados por ondas-pilotos de naturaleza matemática. Como dice Whitehead, la naturaleza es una triste cosa, sin colores ni sonidos ni fragancia: todos esos atributos son puramente humanos. Radical e inevitablemente (pero ¿por qué evitarlo?), nuestra visión del mundo es subjetiva, y cada uno de nosotros está creando colores y músicas, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra sensibilidad, nuestra imaginación y nuestro talento.

Si la tesis general que sirve de base a este libro es correcta (fin del espíritu científico, insurrección del hombre concreto), el arco fundamental del nuevo arte, del arte verdaderamente revolucionario y futuro corresponde al espíritu romántico. En tal caso, la llamada escuela objetivista de la novela puede admitirse como reacción parcial dentro de ese arco fundamental, y puede incluso reconocerse sus méritos y sus bellezas; pero, en general, pertenece a ese espíritu científico que termina, no es un arte del porvenir (como ingenuamente piensa R.G.) sino del pasado. Por la misma razón que debemos considerar al cubismo y al arte geométrico no figurativo como fin de una sensibilidad y de un modo de considerar el mundo y no como comienzo. Por supuesto, el objetivismo no es una simple vuelta al espíritu científico tal como era en el pasado, como lo revela su rechazo del análisis (que junto con el atomismo caracterizaba a aquel viejo espíritu). *En esa medida y en ese sentido,* participa dialécticamente del espíritu nuevo que alienta en la fenomenología.

La "objetividad" de Kafka.

Valdría la pena examinar ese fenómeno, en que una especie de fría objetividad expresiva, que por momentos recuerda al informe científico, es sin embargo la revelación de un subjetivismo tan extremo como el de los sueños. Otro contraste eficaz: describe su mundo irracional y tenebroso con un lenguaje coherente y nítido.

De la ciencia a la fenomenología.

En una sociedad dominada por el espíritu religioso, como era la Europa medieval, *todo* es influido, de una manera o de otra, por la religión. En el siglo XX, *todo* lo que el hombre hacía o pensaba sufrió el influjo del espíritu científico; y hasta un analfabeto, que no podía entender las ecuaciones de Maxwell, de algún modo vivía "científicamente".

La propagación de maneras o formas prestigiosas hasta regiones que nada tienen que ver con el ámbito en que legítima y necesariamente esas maneras o formas nacieron es un fenómeno inevitable. Piénsese por ejemplo, en las líneas aerodinámicas, que surgieron del proceso técnico en barcos y aviones, por la necesidad de aumentar la velocidad con el mínimo de resistencia; para propagarse a objetos perfectamente estáticos como teléfonos y sillones.

Algo semejante aconteció con la literatura: su objetivo fue siempre el hombre y sus pasiones (no hay novelas de mesas ni de animales, pues cuando se hace la novela de un perro es para hablar indirectamente de la condición humana). Pero, cosa cómica, quiso ser hecha mediante las normas de la ciencia, que precisamente recomendaba desconfiar del cuerpo y sus pasiones. Esto es un poco lo que sucedió con el novelista del siglo pasado, rindiendo así tributo al señor feudal que todo lo dominaba. Pretendiendo ser objetivo como un hombre de ciencia, el escritor se colocaba o trataba de colocarse (porque felizmente todo ese imponente aparato no pasaba de ser un poco apariencia) fuera de sus personajes, describiéndolos a ellos y a la circunstancia en que actuaban como un observador omnisciente colocado en una eminencia panóptica. Y así, en una novela de Balzac, se describe un paisaje casi como podría hacerlo un geógrafo y un geólogo: "Aquel monasterio fue construido en la extremidad de la isla y sobre el punto más alto de la roca que, por efecto de una gran revolución del planeta, está cortada a pique sobre el mar y presenta las duras aristas de sus planos ligeramente roídas al nivel del agua, pero de cualquier modo infranqueables. Por lo demás, la roca está protegida de todo ataque por escollos peligrosos que se prolongan a lo lejos y sobre los cuales juegan las olas del Mediterráneo."

Contrastemos esta manera de ver la realidad con la de Virginia Woolf, vista ya desde el puro sujeto: "Había una mancha oscura en el centro de la bahía. Era un barco. Sí, lo comprendió al cabo de un segundo. Pero, ¿a quién pertenecía? . . . La mañana estaba tan hermosa que, excepto cuando se levantaba en algún sitio un soplo de aire, el mar y el cielo parecían estar hechos de una misma trama, como si las velas estuvieran clavadas en lo alto del cielo o las nubes se hubiesen caído en el agua."

Es obvio que este extremo subjetivismo, lejos de ser falso, es en el arte lo único verdadero; ya que todo lo otro es conjetura y problema. La ciencia aspira a la objetividad, pues la verdad que busca es la del objeto. Para la novela, en cambio, la realidad es a la vez objetiva y subjetiva, está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante.

En suma: en tanto que la ciencia prescinde del yo, la novela no puede hacerlo. Pero esta "imposibilidad" es justamente su virtud, pues le permite dar cuenta de una realidad más rica y completa.

Hibridez metodológica de la novela.

Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica, considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma. Así, al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento casi desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo el empleo del monólogo interior. La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano. Sería ridículo examinar un microbio a simple vista y un país con un microscopio. Ésta es una de las fallas de los llamados objetivistas, y, en general, de todos los que intentan hacer ese descenso o viaje al fondo de la condición humana con un solo vehículo: sacrificar la verdad y la profundidad al prurito del método único, cuando debe ser al revés; ya que *nada* en la novela debe hacer sacrificar la verdad. En definitiva, son decadentes, como sucede cada vez que se prefiere el *cómo* al *qué*. Como si un hombre que debe dar la vuelta al mundo en ochenta días y tiene como único objetivo el cumplimiento de ese plan, por manía purista se propusiera hacerlo exclusivamente en elefante o en bicicleta, cuando es sabido que es tan ineficaz atravesar un río en bicicleta como correr en una buena carretera con un elefante. La misión del hombre es dar la vuelta al mundo en ochenta días, no favorecer el prestigio de los elefantes o favorecer la venta de bicicletas.

Ningún creador realmente grande se ha detenido en ese decadente y pretencioso purismo. Dejemos mi caso, pobre escritor sudamericano, total-

mente desprovisto de nacionalidad inglesa, norteamericana o de cualquier otra nacionalidad literariamente prestigiosa. Piensen en Faulkner. Se dice que no practica con rigor el objetivismo, se citan sus "fallas" en los tratados de estos nuevos académicos, se compara su obra con la de un señor Hammet, perfecto. Dejando de lado el pequeño detalle de que toda la obra de Hammet no equivale a un solo cuento de Faulkner, no comprenden además que esas "fallas" son precisamente sus amplitudes, sus fuerzas, su vitalidad. Para no hablar de Joyce, especie de muestrario de todas las técnicas y todos los estilos: desde el barroquismo más extremo hasta el esquematismo más duro y clásico, desde la pura sensación hasta la idea pura, desde el documento más minucioso hasta la fantasía más delirante.

Intervención de Faulkner en sus ficciones.

Para los objetivistas que exigen la total ausencia del autor, la prescindencia absoluta, la imparcialidad y la indiferencia que debe mantener con respecto a su creación, quedan dos alternativas: o admitir que Hammet es más importante que Faulkner, o admitir que es posible la existencia de grandes escritores que no sean "objetivistas".

Aparte de que, como ya hemos dicho, la intervención del autor se manifiesta en la elección del tema, de los personajes, de las circunstancias de tiempo y lugar, en el caso de Faulkner hay todavía algo más grave: casi todos sus personajes hablan como él. Es cierto que en alguna ocasión, como en el idiota de *El ruido y el furor,* hace un esfuerzo de despersonalización y le adjudica esos gruñidos que están muy lejos de su estilo; pero se trata de una de las pocas excepciones.

En *Luz de agosto,* por ejemplo, Higthtower cuenta: "Y luego se volvieron dejando a sus espaldas todo aquello: la consternación y el incendio; el propio cielo debe de haber ardido. Había que verlo, había que oír esas vociferaciones, esos balazos, esos gritos de triunfo y de terror, los batientes cascos de sus caballos, esos árboles que se levantaban contra aquel rojizo resplandor como si también ellos estuvieran inmovilizados por el terror, el agudo remate de las casas como si fuera el dentado borde del fin de la tierra en explosión y hubiera allí un sitio cerrado; había que sentir y oír en la oscuridad esos caballos atados que se hundían entre las llamas, el entrechocar de las armas, los susurros ahogados, las respiraciones pesadas, las voces aún triunfantes; detrás de todo aquello pasaba galopando el resto de las tropas en dirección a las trompetas que las convocaban. Había que ver en medio de ese estrépito, en el abrupto resplandor rojizo, a esos caballos sudorosos con grandes ojos abiertos y temblorosas ventanas de las narices

en sus cabezas violentamente agitadas; el fulgor metálico, las caras blancas y enflaquecidas de esos adefesios vivos que no habían comido todo lo que hubieran deseado de una vez, etc."

Es cierto que Higthtower es un hombre culto. Pero aparte de que no es imprescindible que todos los hombres cultos hablen como Faulkner, personajes casi analfabetos muestran parecido estilo.

Los teóricos del objetivismo nos indican que el autor no debe intervenir con sus comentarios. Faulkner no sólo interviene a cada instante sino que también lo hace desde la situación de una especie de personaje que sin embargo es muy problemático distinguirlo del mismo autor, siendo imposible saber dónde terminan las ideas del misterioso personaje y dónde empiezan las del mero autor. Veamos en *Luz de agosto*:

"En cuanto dejó el cuchillo y el tenedor, McEachern dijo levantándose del taburete: *Vamos* y pagó la cuenta, en el mostrador de los cigarros, a la mujer de pelo de latón. Había en la mujer algo impermeable al tiempo: una respetabilidad beligerante y superficialmente diamantina... Tras el falso brillo del pelo cuidadosamente peinado, tras la cara cuidada, como una leona esculpida que guarda un portal, exhibiendo respetabilidad como una pantalla detrás de la que los hombres equívocos y ociosos podían apelmazarse con los sombreros torcidos y los cigarrillos retorcidos, la mujer tenía, en cierto modo, algo indefinido."

Nos dicen los teóricos del objetivismo que el autor no debe hacer conjeturas sobre los personajes, sobre sus posibles pensamientos, debiendo atenerse exclusivamente a sus actos y palabras. En la misma novela, el autor habla de Joe:

"Tal vez no necesitaba hacerlo. Quizá con más frecuencia de lo que él mismo advertía, el recuerdo plasmaba un cuadro definidor y definido."

Byron entra en el cuarto de Higthtower:

"Se acercó a la cama. El todavía invisible ocupante roncaba profundamente en un sueño que tenía algo de honda y completa rendición. No de cansancio sino de rendición, como si hubiera cedido, como si hubiera renunciado completamente a ese aferrarse a la mezcla de orgullo, esperanza, vanidad y miedo, al vigor necesario para aferrarse a la derrota o a la victoria que constituyen el *Yo soy* y en el que la renuncia significa generalmente la muerte."

¿Es Byron que hace estas reflexiones? No es creíble, pues no son ideas apropiadas a un ser primario como él: son el lenguaje y las ideas de Faulkner que, colocado en el lugar físico de su personaje piensa, como tan frecuentemente lo hace, sobre los hombres y su destino.

En general, en las novelas de Faulkner, la realidad se da como interferencia de varios relatos hechos desde diferentes personajes, cada uno de los cuales tiene una versión parcial y ambigua de los mismos hechos. Y el propio autor de pronto parece ser un personaje más, que comenta lo que ha oído de otros labios o lo que piensa de algunos hechos o personajes. Pero todo eso de manera confusa y asistemática, sin la coherencia formal que muestra Henry James (uno de los inventores del método) o el Gide de los *Falsificadores de Moneda*, sino más bien como hace Dostoievsky; alcanzando de ese modo una mayor intensidad dramática y un misterio más cerrado. Campbell y Foster han observado muy bien esa metodología de Faulkner, como mediante frases que parecen provenir de un autor que en cierto modo vive en la misma comunidad y con las mismas limitaciones de sus personajes, logra efectos que de otro modo sería imposible lograr: "Con esta sutil limitación (tan sutil y en cierto modo análoga a la de Dostoievsky) del punto de vista del autor, no advertimos cuándo alguna parte del relato es objeto de interpretación omnisciente. Es como si los *acaso* y los *quizá*, u otras expresiones de limitación, se hubieran omitido simplemente por elipsis y a los efectos de acelerar el ritmo de la narración y aumentar su intensidad. En otras ocasiones, los comentarios del autor dan una gran sensación de verdad a la historia por la incerteza o vacilación que manifiesta respecto a ciertos hechos o pensamientos de algún personaje: *Quizá en aquel momento Joe pensó*, etc."

Personajes desde fuera y personajes desde dentro.

Pero el más grande sofisma de Robbe-Grillet es el siguiente: pretender que el autor no puede entrar en el alma de sus personajes, debiéndole describir desde fuera, tal como lo vemos y oímos en la vida diaria. Cuando es harto sabido que los personajes más importantes de la literatura de ficción son emanaciones del propio autor. Y aunque no los "conozca" del todo (del mismo modo que nadie se conoce totalmente a sí mismo), los vive desde dentro; y aunque se le escapen a su voluntad, como los sueños, le pertenecen tanto como los sueños.

Ese empeño en eliminar de la novelística la vida interior de los personajes puede ser consecuencia de tres factores:

1. Influencia del cine.
2. Deseo de lograr astutamente, una mayor ambigüedad.
3. Estupidez.

Los tres factores, separadamente o a la vez, no pueden ser considerados en serio como una condición de la literatura del futuro. Ni del pasado.

Limitación y fuerza de la literatura.

Bastan unas cuantas notas para que Debussy cree una atmósfera sutil e inefable que un escritor no podrá lograr jamás, cualquiera sea el número de páginas que escriba. Todo escritor conoce esa desazón, esa tristeza que lo invade cuando siente las limitaciones de su arte. Y quizá haya sido la causa por la que en épocas en que un determinado arte alcanza prestigio sumo, los escritores hayan querido acercarse a la música o a la pintura; como ahora proliferan los que imitan al cine.

Estas tentativas serían grotescas si no fuesen mortales, porque el intento de escribir una novela que se parezca al cine consiste en algo así como si un submarino, subyugado por el prestigio de la aviación, lograse dar saltitos fuera del agua mediante la ayuda de una hélice y un par de alitas. Sus torpes hazañas nos harían sonreír con tierna ironía, considerando que ese submarino, en lugar de descender a las profundidades oceánicas, donde es rey y señor, intenta vanamente copiar aparatos que se proponen otros fines, que tienen otras posibilidades, pero también otras limitaciones.

Cada arte tiene sus objetivos y sus límites. Y, cosa extraña, esas limitaciones no constituyen una debilidad sino una fuerza, del mismo modo que para empujar un mueble nos apoyamos en algo que resista. Esa radical limitación del teatro, que lo obliga a representar una ficción entre tres paredes, es también la causa de su intensidad. Y tan malo (y tan ingenuo) es que el teatro trate de imitar al cine, ahora que el cine es prestigioso, como fue para el cine imitar al teatro, cuando era un arte vergonzante y bisoño.

En estos últimos tiempos, escritores seducidos por la técnica cinematográfica, quieren trasladarla al libro. Algunos, porque al escribir ya están pensando en las ventajas (bastardas) de una filmación, en cuyo caso nada tienen que hacer en este pequeño análisis; pero otros, y esto sí que interesa aquí, porque suponen que el cine es el arte de nuestro tiempo y su técnica, por lo tanto, la técnica narrativa que de una manera o de otra debe prevalecer. Con este criterio singular, el hombre tendrá que resignarse a que no se produzcan obras como las de Proust, Virginia Woolf o Faulkner, todas esencialmente literarias, irreductibles a cualquier otro medio de expresión que no sea el novelístico, como lo prueban los siempre fallidos intentos de llevarlos al cine.

Artes del espacio y artes del tiempo.

Ya Lessing advirtió que, a diferencia de las artes plásticas, que son esencialmente espaciales, la novela es esencialmente temporal. Hoy sabemos, además, que lo es en el sentido más puro de esa palabra, pues ni siquiera admite ese tiempo espacializado de los astrónomos.

De ahí el absurdo de intentar una literatura según los cánones del cine; puesto que el cine, aun cuando participa de atributos del arte narrativo tiene, en grado decisivo, atributos de las artes plásticas. En un cuadro vemos de golpe y simultáneamente toda su realidad, la vivencia estética es integral e instantánea, podemos sentir el todo, estructuralmente, antes de sentir sus partes o de reflexionar sobre ellas. En la narración es al revés.

Atributos de la novela.

Para teóricos perentorios como Robbe-Grillet, sólo es novela lo que esté construido de acuerdo con los cánones de sus propias narraciones. Si esto fuera correcto, quedarían por ahí, como una fauna solitaria y desamparada, como un conjunto de monstruos que nadie quiere ni en sus corrales ni en sus zoológicos, como apátridas del arte y del espíritu, inmensas cantidades de obras que *no serían nada*. Ya que el Quijote no sería una novela, pero tampoco una catedral o un toro. Y *La guerra y la paz* tampoco encontraría colocación, puesto que no sería novela pero tampoco teatro, ni poema, ni aparador, ni caño de desagüe.

Siempre constituyó una gran tentación establecerse en una (relativa) posición personal y decretarla un absoluto. Pero a esta altura de la bizantina discusión habría que hacer como Husserl en una parecida y estéril situación filosófica, poniendo entre paréntesis los interminables dilemas, practicando una sana *epojé* y limitándose a una simple descripción del fenómeno novela: tal como es, tal como la historia lo muestra y no tal como cada uno de nosotros lo imagina culminando en nuestra propia obra, por vanidad o por miopía, o por las dos cosas juntas. De este examen de sus atributos concluimos que la novela:

1. Es una historia (parcialmente) ficticia. Puesto que en *La guerra y la paz* también hay historia verdadera.

2. Es un tipo de creación espiritual en que, a diferencia de la científica o filosófica, las ideas no aparecen al estado puro, sino mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes.

3. Es un tipo de creación en que, también a diferencia de la ciencia

y la filosofía, no se intenta probar nada: la novela no demuestra, sino muestra.

4. Es una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman "personajes"; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van desde corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka).

5. Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Pues no hay novelas de objetos o animales, sino, invariablemente, novelas de hombres.

Fuera de estos caracteres no creo que se pueda agregar nada importante, sino bizantinas y arrogantes definiciones a la manera de Robbe-Grillet. Según las cuales no podríamos considerar como verdaderas o buenas novelas ni las de Tolstoi, ni las de Cervantes, ni las de Dostoievsky, ni las de Thomas Hardy, ni las de Melville, ni las de Proust, ni las de Joyce, ni las de Faulkner, ni las de Malraux, ni las de Kafka. En cuyo caso, aunque resulte un poco duro para este autoritario escritor francés, debemos decirle que preferimos quedarnos con esas novelas culpables y no con las impolutas que él construye.

ERNESTO SÁBATO

EL LENGUAJE DE LOS "PUNDITS" [1]

Es curioso que Freud, el fundador del psicoanálisis, siga siendo el único escritor de primera categoría identificado con el movimiento psicoanalista. Por supuesto, las notables cualidades literarias de Freud fueron las que hicieron aceptables sus otrora difíciles y aun "bestiales" ideas. La comprensión que demostró con respecto a problemas humanos concretos, los descubrimientos cuya fuerza se nos revela en un lenguaje ágil, dramático, y lleno del acaloramiento provocado por la misión de Freud como "conquistador" en terreno hasta entonces inaccesible a la investigación científica, entusiasmaron y persuadieron a muchos lectores de sus libros. Aun el lector que no acepta todos los razonamientos de Freud, percibe, cuando lee su interpretación de los sueños, del horror asociado con el incesto, de los orígenes egipcios de Moisés, que se trata de un escritor resuelto a aclarar ante sí mismo los temas más misteriosos y difíciles de mencionar y que esta preocupación fundamental por llegar a la verdad convierte a sus símbolos en personajes de un drama y en episodios dramáticos todos los conflictos humanos arquetípicos que ha descrito. Por cierto se puede leer a Freud y hasta disfrutar de sus libros, sin quedar convencido por él, pero cualquiera que sea sensible a las sutilezas y al juego del estilo literario, al poder forjador de una gran concepción intelectual, no echará de menos en Freud la intensidad del gran escritor; por mi parte, cuando lo leo nunca dejo de quedarme con una sensación inolvidable hondamente grabada de la fuerza del deseo humano.

Por el contrario, muchos de los analistas que se dedican a escribir, me

[1] Etimológicamente significa "Brahmán instruido", por extensión, persona que presenta todas las manifestaciones exteriores de erudición, sean o no signo de sabiduría y conocimiento real. En rigor no existe traducción castellana exacta. (*T.*)

parecen no tanto escritores como gente que se aferra a unas cuantas ideas. Cada vez que me sumerjo, muy brevemente, en la torpeza magistral del Dr. Gregory Zilboorg, o en la desaliñada vaguedad del Dr. Theodore Reik, o en los ensayos tensos e inarticulados del Dr. Harry Stack Sullivan, o en las ronroneantes y complacientes fórmulas del Dr. Edmund Bergler, o aun en las páginas tensamente profesionales del Dr. Erich Fromm, me imagino un hombre que salta de su silla exclamando alborozado: "¡Ya sé! ¡La causa de la frigidez en la mujer madura es la constitución claustrofóbica!" y corre a su editor. Mientras Freud realmente trató de darse a sí mismo una explicación de una dificultad específicamente humana tras otra, y luego, con su sistema anticuado, trató de demostrar que un hecho nuevo estaba determinado por el anterior, en estos días al Dr. Bergler le basta enunciar por qué todos los escritores están bloqueados, o al Dr. Theodore Reik, en su larga e inconsecuente migración por el amor y el deseo, le es suficiente afirmar que el macho y la hembra son tan distintos que virtualmente pertenecen a especies diferentes. La diferencia vital entre un escritor y alguien que publica está en que el escritor simpre parece estar diciéndose, como Stendhal efectivamente hacía: "Si no soy claro, el mundo que me rodea se desmorona." En un sentido muy real, el escritor escribe para enseñarse a sí mismo; el publicar sus ideas, aunque traiga como corolario gratificaciones diversas, es un curioso anticlimax.

Por supuesto, existen psicoanalistas-escritores que procuran comprender para sí mismos, pero no lo consiguen. Aun en el círculo más próximo a Freud, varios de los discípulos originarios, habiendo aprendido su sistema del maestro, se dedicaron a especialidades y obsesiones que, aunque fueran más que *idées fixes* personales, como la creencia de Otto Rank en el "trauma del nacimiento", simplemente no lograron la difícil y lúcida expresión necesaria para convencer al mundo de su objetividad. Como carecían de la asombrosa combinación de fervor intelectual y sentido común que hallamos en Freud, de su interpretación equilibrada y a veces amarga de la imagen total de la persona humana, estos discípulos escribían como si pudieran basarse en el sistema de Freud y desarrollar una o dos nociones favoritas fuera de toda relación con el resto. Pero la concepción general de Freud es tan cabalmente el producto de su talento literario —que se mantiene coherente sólo en los libros de Freud por la fuerza de su propia inteligencia—, que es extraordinario como, fuera de Freud, el freudismo pierde su interés general y a menudo se convierte únicamente en una excusa para la persecusión de objetivos ilusorios.

Evidentemente esas preocupaciones individuales eran mucho más importantes para ciertas personas en el propio círculo de Freud de lo que era la validez del freudianismo mismo. Cuando surgía un conflicto entre el freudianismo y sus propias causas (Otto Rank) o su deseo de no hallarse inhibidos en la indeterminación mística (C. G. Jung), el cuerpo de ideas que habían heredado, y no ganado, dejaba de existir para ellos. Aparte de su predisposición personal para mantener el control del movimiento que había fundado, Freud objetivamente tenía razón al prevenir a discípulos como Ferenczi, Rank, Adler y Stekel que no se alejasen de su autoridad. Porque el interés del analista en el psicoanálisis puede muy bien tener su origen en alguna angustia personal, y algunas personas particularmente inestables (de las cuales había varias en el círculo de Freud), sin la excepcional habilidad de Freud no sólo para elaborar sus propias neurosis sino también para sublimar todo en el grandioso regocijo creador de fundar un movimiento, se dedicaron infructuosamente a desarrollar ideas no sistemáticas, les fue imposible curarse con las doctrinas *ad hoc* que habían propuesto con ese fin, y hasta recayeron en enfermedades mentales serias o se suicidaron.

Hasta hace relativamente poco, era perfectamente posible para cualquier poseedor de un título de Doctor en Filosofía (ya fuera en literatura, Zen, o filología) ser un "psicoterapeuta" en el Estado de Nueva York. Yo he conocido varios de tales terapeutas entre los intelectuales de Nueva York, y los distingo muy claramente de los muchos analistas hábiles y dedicados, con entrenamiento psicoanalítico directo, que puedan tener una preocupación objetiva por la enfermedad de sus pacientes. Los intelectuales con título de Doctor en Filosofía que se trasladaron desde otras profesiones a la práctica del psicoanálisis me siguen pareciendo un ejemplo extremado y siniestro de la tendencia del psicoanálisis a erigir al "pundit" como un símbolo. De igual modo que los intelectuales modernos en todas partes, los intelectuales como analistas autodidactas tienden a tener una o dos ideas predominantes que están en relación evidente con su historia individual, pero que —a diferencia de lo que generalmente les ocurre a los intelectuales— han podido imponérselas a aquellas personas que acuden a ellos desesperadamente ansiosas de lograr orientación en sus dificultades. En resumen, la debilidad predominante de los intelectuales, que es la del saltar de una idea a otra con la esperanza de hallar algún instrumento de salvación personal o universal, muchas veces se ha convertido en un método de adoctrinamiento. Todos los grandes personajes del psicoanálisis

han pertenecido a la clase de los mayores egoístas; a todos los creadores, desde el mismo Freud hasta el infortunado Dr. Wilhelm Reich, los exasperaba ostensiblemente la necesidad de tener que tratar con pacientes. Sólo les interesaba la especulación intelectual, aunque Freud por lo menos moderaba su impaciencia lo suficiente como para aprender de sus pacientes; la facultad objetiva, la necesidad de examinar síntomas en otros, nunca lo abandonaron.

Por contraste, el intelectual que busca público o discípulos como psicoterapeuta, a menudo los halla en su paciente. Y el peligro evidente de explotar a los crédulos, a los sumisos, a los perturbados (como alguien dijo, es el amor del analista el que cura al enfermo, y ciertos intelectuales a nadie aman tanto como a un buen oyente), que se origina en una doctrina sostenida de buena fe por el analista, pero que no por eso necesariamente deja de ser estrecha o fanática, me parece sólo una prolongación de la pasión por explicar todo por medio del psicoanálisis que se han permitido los intelectuales literarios tanto tiempo. Cuando pienso en algunos de los intelectuales que se han dedicado a terapeutas, no puedo dejar de creer que, en su pasión por el adoctrinamiento intelectual, el paciente no cuenta. Me lo prueba su manera de escribir. Desde que Freud dio la palabra a tanta gente menos talentosa que él, se ha visto cada vez con más claridad que, aparte de lo que el psicoanálisis haya hecho por tanta gente perturbada, ha estimulado a que se convirtiesen en malos escritores quienes no son escritores y a escritores mediocres a afectar el estilo de los "pundits". Porque la raíz de todo mal escribir está en la desorganización, en estar pagado de sí mismo, en no apuntar al blanco, en no abordar un tema totalmente de frente, con total humildad, y con pasión concentrada. La raíz de todo mal escribir está en componer lo que no se ha elaborado, *de haut en bas*, para uno mismo. A menos que las palabras surjan a la mente del escritor como moneda recién acuñada con lo que el propio escritor sabe que sabe, con lo que sabe que es verdad, es imposible expresar en palabras esa cualidad directa de la experiencia que es la esencia de la literatura.

Ahora, detrás del inmenso poder y autoridad de las doctrinas psicoanalíticas —que se expresa en la motivación de los personajes, en las imágenes de la poesía, en la interpretación de símbolos de los críticos, en la inmensa cantidad de situaciones psiquiátricas y de psiquíatras en novelas y obras de teatro contemporáneas— yace la convicción apremiante, nacida con la literatura moderna en la época romántica, la fuente de las ideas freudianas, de que la literatura puede enseñarnos. Los poetas románticos creían en la

supremacía de la imaginación sobre la lógica de la misma manera en que ahora creemos que el inconsciente tiene historias para contar que la conciencia común ignora totalmente. Y así como el analista espera que la libre asociación del paciente le revele conflictos enterrados demasiado profundamente en la psiquis como para ser revelados a la conciencia común, también los poetas románticos creían que aquello que está enterrado dentro de nosotros, lejos de la entrometida censura cultural, constituye la "naturaleza", nuestra verdadera naturaleza humana. Un nuevo mundo había sido revelado a los románticos, un mundo accesible por medio de la imaginación que crea el arte. Y Freud, que también sentía que había arribado a un mundo nuevo, dijo que sus intuiciones habían sido anticipadas especialmente por literatos; creía que había confirmado científicamente los profundos descubrimientos acerca de nuestra oculta naturaleza humana, arquetípica y apasionada, que los filósofos y poetas habían hecho como artistas.

Habían hecho como artistas. Nietzsche, que también anticipó muchas de las intuiciones psicológicas de Freud, dijo que Dostoievsky había sido el único psicólogo que le había enseñado algo. Indudablemente quería decir que los personajes creados por Dostoievsky, la frescura de las percepciones de Dostoievsky, el racionalismo poderoso pero irónico del estilo de Dostoievsky habían creado nuevos hechos sobre los cuales pensar en comparación con las rancias fórmulas médicas de la psiquiatría de su época. Similarmente, Freud dijo de Dostoievsky que "ante el genio, el análisis rinde sus armas", indicando que el análisis no puede competir con el poder forjador del artista que puede crear personajes como el viejo Karamazov y el príncipe Myshkin, con el genio cuyo don creador en realidad corre paralelo a la vida, en vez de comentarla meramente. Y es un hecho que aprendemos más acerca del corazón humano en una creación estupenda como la familia Karamazov de lo que jamás podremos aprender en las "motivaciones" formuladas de la naturaleza humana. Así como —por ser único— cada ser humano escapa a todas las fórmulas y explicaciones secas de la naturaleza humana, de la misma forma una gran creación nueva en literatura imaginativa, una visión directa de lo eterno como la de William Blake o un ser humano sin precedentes e inasimilable como el viejo Karamazov, automáticamente trastrueca y reordena nuestros endurecidos conceptos de la naturaleza humana.

No hay sustituto para la vida, para la impresión directa de la vida; no hay ninguna verdad profunda acerca de la vida, como la que los escritores nos revelan, que no se presente bajo la forma de más vida. Para cualquiera que realmente sepa qué rara y preciosa es la creación imagi-

nativa —qué pequeña es después de todo, aquella procesión que incluye a Paolo y Francesca de Dante, a Otelo de Shakespeare y a Natasha de Tolstoy— qué infinitamente real en su sugestión es el personaje que ha sido creado en y por medio de la imaginación, hay algo insoportable en última instancia —precisamente lo opuesto a aquello que representa la literatura— en esa especie de escritura metálica que en la actualidad tan frecuntemente sirve para "motivar" un personaje.

Quizá el único papel literario sostenible que los novelistas y poetas, tanto como los críticos y psicólogos, quieren desempeñar ahora sea el de experto, de intérprete, de comentarista, de analista. Así como muchos psicoanalistas quieren ser escritores, muchos escritores quieren ser analistas. Y cada vez que salgo esporádicamente de mi obligatoria inmersión en algunos especímenes de la literatura contemporánea, me resulta difícil decir quién tiene una contribución menor para la literatura, si el psiquiatra que quiere meter unas pocas ideas en un libro, o el novelista que en el transcurso de una historia se pone a escribir como un psicoanalista.

El deterioro del lenguaje en la literatura de ficción contemporánea que lo transforma en el lenguaje de los "pundits" no es advertido con frecuencia por los críticos, tal vez porque los novelistas se han puesto a escribir como críticos. Pero no sólo agravian al arte los novelistas "serios" e intelectuales, como Mary McCarthy, que en un solo cuento para *Partisan Review* es capaz de producir tantos símbolos deliberados. John O'Hara, en *From the Terrace* escribió de la madre de su héroe que "lo que le había sucedido era que había abandonado inconscientemente la virginidad pública y, también inconscientemente, empezó a funcionar como mujer." Acerca de los hermanos Eaton, O'Hara puso bien en claro que "Si Guillermo abofeteaba a Alfredo, o lo castigaba de alguna otra manera, se mencionaba siempre la diferencia de edades cuando a su vez Guillermo era castigado; y cada vez que esto ocurría, la diferencia de edades contribuía a reforzar la diferencia ya existente debida, entre otras consideraciones, a las dos personalidades distintas." ¿Es esto un novelista? Francamente, tengo la impresión de que muchos de los novelistas más jóvenes han aprendido a escribir ficción leyendo a los nuevos críticos, los antropólogos y psicólogos. No puedo empezar a enumerar todas las novelas de años recientes, desde *Hombre invisible* de Ralph Ellison hasta las recientes *Confesiones de una juventud gastada* de Vance Bourjaily, que describen las costumbres sociales estadounidenses desde el *College* en adelante como si cumplieran la prescripción de ritos tribales establecida por los antropólogos. Pero mientras un novelista iracundo y

fuerte —como el Ellison de *Hombre invisible*— para presentar la imagen más potente que sea posible de los sufrimientos y desorientación del negro en una sociedad hostil se servirá de cualquier elemento útil que pueda obtener de los críticos literarios orientados psiquiátricamente, Vance Bourjaily, en su novela reciente hace que su héroe inicie la descripción de una reunión de negocios pidiendo disculpas porque "se requeriría la mente tranquila de un antropólogo para describir objetivamente los ritos con los cuales la tribu publicitaria envió a su muchacho soltero a encontrarse con la novia."

No sé qué es lo que más me repele en tal manera de escribir: la bajeza de espíritu que hay detrás de semejante prosaísmo o el intento de ironía con que se pretende ocultar el hecho de que el escritor sencillamente no está encarando su tema directamente sino está buscando algo que decir respecto al mismo. No es de extrañar que un pasaje como éste no suene como literatura de ficción sino como la historia de un caso clínico: "Lo pasé bien con Vicky durante esos dos o tres meses; al mismo tiempo estaba informándome acerca de la estructura social del pueblo y de la escuela que, con ciertas excepciones debidas a individuos poco comunes, reflejaba; Vicky era más o menos de medio pelo. Como amigo de ella, ya que mi propio status era ambiguo, me parecía que debía adquirir el de ella por asociación." Y el libro del Sr. Bourjaily es una historia clínica, aunque tan llena de divagaciones y tortuosidades, en su mayor parte, que surge espléndidamente a la vida cuando el héroe describe una visita a sus parientes en el Cercano Oriente; a través de algunas páginas enfrentamos a gente que el Sr. Bourjaily tiene que describirnos, ya que son tipos nuevos, y entonces nos libramos del análisis motivacional que es la actitud desesperada del novelista ante gente que considera demasiado familiar como para presentarla directamente. Ésta es una curiosa idea con respecto a la novela —como si fuera el tema, más bien que el punto de vista, lo que la hace aburrida—.

El verdadero escritor parte de una autobiografía, pero no termina allí; y no es en sí mismo en quien está interesado, sino en el uso que puede hacer de sí mismo como creación literaria. Por supuesto, no es el tema autobiográfico lo que vuelve insípidos libros como el del Sr. Bourjaily; es el nivel relativamente trivial desde el cual el autor observa su experiencia. Signo de esto es que el escritor ni siquiera se molesta en transformar a su héroe en personaje; es sólo el foco para el acostumbrado comentario psicológico "irónico". Si el escritor hoy en día se ve como "pundit", ve a su héroe como paciente. Lo que, de hecho, uno ve en muchos novelistas norteamericanos hoy en día es al autor como analista que enfrenta a su alterego como analizado. La novela, en resumen, se convierte simplemente en

un instrumento de autoanálisis, lo que puede ser personalmente bueno para el escritor (lo dudo) pero con seguridad es aburrido para sus lectores.

El deterioro del lenguaje en la literatura contemporánea "imaginativa" —esta reducción de la experiencia a afirmaciones inconexas, insípidas y vagamente místicas— me parece tanto más serio cuanto, en nuestra cultura psiquiátricamente orientada, la espontaneidad se convierte en un gesto arbitrario que la gente puede simular. Entre los escritores *Beat* la espontaneidad se convierte en una convención necesaria para la salud mental, en una manera de simular vitalidad, enfoque inmediato, tosca informalidad, cuando de hecho las obras literarias producidas por esta pose no tienen vitalidad, no tratan de nada significativo, y son tan toscas como los hombres que dicen malas palabras cuando se cortan al afeitarse. El crítico Harold Rosenberg una vez se refirió severamente al "rebaño de mentes independientes"; cuando leo a los poetas espontáneos y *Beat* en bloque, como acabo de hacer con la antología de Donald Allen de la "nueva" poesía norteamericana, me parece estar observando un montón de payasos solitarios maquillándose para parecer alegres. Ser espontáneo a propósito, espontáneo todo el tiempo, es bastante grave; no responde uno a sí mismo sino a un mandato psiquiátrico. Pero convertir en poesía esta espontaneidad artificial, constante e irreal, como una manera de evadir los riesgos y obligaciones de una obra literaria objetiva es en primer lugar convertirse en gimiente payaso y luego vocear deliberadamente que la propia mala literatura es la única literatura buena.

El propósito de los poetas *Beat* es escribir tan rápidamente que no necesiten defender el poema en sí; basta con haber sido atrapado en el acto de escribir. El énfasis no está en el poema sino en ellos, iluminados en el acto creador. En resumen, están funcionando, están saliendo de la prisión de la neurosis, son positivos y libres. "¡Mira, mamá, sin manos!" Más que esto, se los exhibe en el acto de escribir poemas que los describen en el acto de vivir, a punto de escribir poemas. "Morning again, nothing has to be done / maybe buy a piano or make fudge / At least clean the room up, for sure like my father / I've done flick the ashes & buts over the bedside on the floor." (De mañana otra vez, nada que hacer / tal vez comprar un piano o hacer dulce de chocolate y nueces / Por lo menos limpiar la pieza, porque seguro que como mi padre / Me puse a tirar las cenizas & colillas de la cama al suelo). Éste es *Segundo poema* de Peter Orlovsky.

En otras partes, la histérica exigencia de espontaneidad como un valor absoluto significa que todo en el mundo social normal se convierte en enemigo de la propia libertad. Se lo quiere destruir para encontrar una

imagen del éxtasis que se ha convertido en la única imagen de la realidad que la mente aislada quiere aceptar. Como dice Jack Kerouac en *On the Road*: "La única gente para mí son los locos, los que están locos por vivir, locos por hablar, locos por ser salvados, locos por todo al mismo tiempo, los que nunca bostezan o dicen algún lugar común, pero arden, arden arden como fuegos artificiales, explotan como estrellas a través de las estrellas y en el medio se ve saltar la luz azul del medio y todos hacen '¡Ahh!' ". Este deseo de apocalipsis es lo que está detrás de las continuas quejas autojusticieras de que el mundo está por estallar. El mundo no está por estallar, pero detrás de la pose literaria extrema de que todo existe para asfixiarnos, suprimirnos y exterminarnos quizá esté la creencia, como lo dijo sencillamente Henry Miller en *Trópico de Cáncer* de que "por ciento y pico de años el mundo, *nuestro* mundo, se ha estado muriendo . . . El mundo se está pudriendo, muriendo de a pedacitos. Pero necesita un *coup de grâce,* necesita que lo hagan añicos . . . Vamos a consumar la evolución de este mundo que ha muerto pero no ha sido enterrado. Estamos nadando en la faz del tiempo y todo lo demás se ha ahogado, se está ahogando, o se ahogará."

El escenario de este deseo apocalíptico es la expresa enemistad entre el yo y el mundo, entre la imaginación literaria y la mera realidad —una tensión que creó el romanticismo y que el freudianismo ha agudizado e intensificado hasta el punto que el romántico extremo, el escritor *Beat,* confiesa que el mundo debe ser destruido para que la libertad de su imaginación avance hacia su meta infinita—. El romanticismo puso tanto énfasis en la conciencia personal que eventualmente el individuo llegó a considerarse anterior al mundo y, en un sentido, su reemplazo; bajo el romanticismo el yo abandonó sus lazos naturales con la sociedad y la naturaleza y acentuó la voluntad. Cuando la mente individual consciente más veía al mundo como un objeto que estudiar, tanto más el consciente era arrojado sobre sí mismo en temeroso aislamiento; el individuo, ahora a solas con su consciente, preocupado por observarse y estudiarse, tenía que ejercitar por medio de más y más apremiantes ejercicios de voluntad aquella relación con el mundo que convertía a la conciencia en soberana de todo lo que podía alcanzar con la mirada cuando el mundo era simple materia prima para la mente investigadora.

Freud mismo, —pensador sumamente conservador y escéptico con un profundo prejuicio clásico en favor de la limitación, moderación y control— no hubiese podido anticipar que su crítica de la represión, del admirado autocrontrol de la burguesía, se convertiría a su vez, con la quiebra de los valores burgueses, en una filosofía para muchos de sus seguidores.

El freudianismo es una crítica de la cultura victoriana; no es una receta para vivir en el siglo veinte, en un mundo donde el individuo se halla cada vez más separado de la sociedad a la que está atado físicamente. Freud escribió una vez en una carta a Romain Rolland: *"el psicoanálisis también tiene su escala de valores, pero su única meta es la armonía mejorada del ego, que se espera que pueda mediar con éxito entre las exigencias de la vida instintiva (el id) y las del mundo externo; es decir, entre la realidad interior y la exterior.*

"Parece que diferimos bastante en el papel que asignamos a la intuición. Sus místicos confían en que ella les enseña cómo resolver el enigma del universo; nosotros creemos que no nos puede revelar nada más que actitudes e impulsos primitivos e instintivos . . . que carecen de valor para orientarnos en el mundo ajeno, exterior."

Fueron los románticos los que dieron a los escritores modernos la necesidad de considerar al mundo como "ajeno y exterior". Actualmente tantos escritores lo consideran mecánicamente en esa forma que no es de extrañar que busquen una filosofía de la vida en las "actitudes e impulsos primitivos e instintivos", aunque, como Freud sabía, éstos carezcan de "valor para orientarnos en el mundo ajeno exterior." El hombre no puede engañar a su propia mente; no puede eludir la centralidad de su propia inteligencia. Sin embargo, ¿no es la mera dependencia en los "impulsos primitivos e instintivos" precisamente la *raison d'être* de tantos poemas y novelas *Beat*; de dramas neuróticos que se refieren a gente cuya única debilidad —así creen *ellos*— es que están reprimidos; de estudios literarios cuya única tesis es que la novela norteamericana ha tenido siempre miedo del sexo? Lo erróneo en tales obras no es que los ejemplos aislados que presentan sean incorrectos, sino que se fían de un único aspecto para construir una filosofía positiva de la vida. Es imposible escribir bien y profundamente con este espíritu de Sísifo, empujando una sola piedra cuesta arriba. Es imposible escribir bien si se parte de un punto de vista arbitrario, y frente a todo lo que es humano, complejo, y variado, se insiste en la *idée fixe* personal. Es imposible para el yo hechizado, aislado y cada vez más absorbido y referido a sí mismo trascenderse lo suficiente como para crear obras literarias.

La literatura surge de un sentido de numerosas relaciones con el mundo, de un sentido de que lo que es feo para todos en realidad es hermoso para uno, de que lo que es invisible para muchos hombres está insistentemente vivo y presente ante el ojo del escritor. Ya no es posible, sólo con el pensamiento, trascender la vida que consiste en pensar. La novelista y filósofa inglesa Iris Murdoch contribuyó recientemente a aclarar el ambiente de

desesperada autocompasión diciendo que "debemos regresar del concepto egocéntrico al concepto alterocéntrico de la verdad. No somos electores aislados, libres, soberanos de cuanto percibimos, sino criaturas sumidas en la oscuridad, sumergidas en una realidad cuya esencia estamos constante e irresistiblemente tentados a deformar con la fantasía. Nuestra imagen actual de la libertad estimula una facilidad como de sueño; mientras que lo que necesitamos es un renovado sentido de la dificultad y complejidad de la vida moral y de la opacidad de las personas."

Actualmente la mente egocéntrica forjada por el romanticismo, que se mantiene constantemente abierta sólo a invocaciones de libertad y espontaneidad absolutas, ha recorrido el camino del egocentrismo en la medida de sus posibilidades; lo único que le queda por descubrir acerca de sí misma es una nueva desesperación. Prueba de esto es la calidad de buena parte de la literatura a que el freudianismo dio forma sólo porque todas las demás creencias le fallaron. No es posible escribir bien con los propios deseos como material exclusivo. Ya no es más posible pensar en nada sin una realidad mayor que uno mismo que modela constantemente sus palabras, dándoles forma dramática e inesperado sentido. Ahora todas nuestras palabras son para nuestras propias emociones, ninguna para el mundo que sostiene al escritor. Y esta situación es imposible, porque la literatura nunca trató acerca del yo sino de aquello que lo trasciende, que acude a nosotros a través de la experiencia.

ALFRED KAZIN

(Traducido por Walter Schimmerling.)

CRÓNICAS

FRANCISCO ROMERO (1891-1962)

LA PERSONA COMO GARANTÍA DE LA METAFÍSICA

A un hombre como Francisco Romero no se lo honra sólo ni principalmente con el recuerdo de su persona, sino también con el intento de repensar su pensamiento. Y si ese pensamiento pertenece al filósofo de la persona, *la reiteración de su filosofar será al propio tiempo una manera de volver a recordar su persona.— Así quisiera en estas páginas tratar de reconstruir, o, al menos, seguir a la distancia, el contenido de su última clase en la Facultad de Filosofía y Letras local, en 1946, poco antes de que renunciara a su cátedra*[1] *—renuncia, en aquellas circunstancias, a la que no fue ajeno justamente el contenido de aquella clase.*

1. *Filosofía y ciencia, o subjetividad y objetividad.*

La situación del filósofo es curiosa y singularmente molesta. Por vocación, por temple y por método, la filosofía quiere ser un saber total y radical, y, por consiguiente, no puede admitir nada porque sí, debe eliminar todo supuesto, o, lo que es lo mismo, debe justificar todo lo que admita. Pero sucede entonces —según la memorable experiencia cartesiana, que cada filósofo debe renovar en sí— que el mundo se le desvanece: el mundo físico, el mundo social, los mundos imaginarios o ideales, no son más que objetos de duda, sospechosos fantasmas en los que no encuentra el pensador aquel suelo firme, el *fundamentum inconcussum* que anhela. Inclusive la razón, la inteligencia, tienen que responder objetivamente a la pregunta por su valor o alcance. Porque —al revés de lo que sucede en la ciencia— no tiene el filósofo siquiera la ventaja de disponer de un *método*: por el contrario, la historia de la filosofía nos confronta con el *hecho* de la discrepancia de los métodos tanto como de las doctrinas: el cartesianismo, o la silogís-

[1] Para este intento de reconstrucción me valgo de un esquema que el propio Romero nos había proporcionado a los alumnos, de las notas que tomé en clase (y en ambos casos me valgo de comillas sin otra indicación), y de algún agregado en que no puedo asegurar hasta qué punto la memoria me es fiel. Y como creo que ello es también lo mejor que el discípulo puede hacer respecto del maestro, intentaré hacia el final extender su pensamiento en cierto sentido en que no creo serle infiel, por lo menos no excesivamente Algunos temas de aquella clase, por lo demás, los desarrolló Romero en el ensayo "La filosofía y el filósofo", recogido en *Relaciones de la filosofía,* Buenos Aires, Perrot, 1958, pp. 9-50, que también utilizo.

tica, o la dialéctica, o el "análisis", exigen para sí propios, y en detrimento de todos los demás, el privilegio de la "racionalidad", de la "objetividad", la pretensión de valer para las cosas mismas. El filósofo no puede decidirse por un método o doctrina *ya* consagrada, porque ello significaría menoscabo de los demás —que no sabemos si merecen tal descalificación— y, sobre todo, porque, en cuanto es algo recibido, carece de justificación para el filósofo que ha decidido emprender la audaz tarea del pensamiento.

En la ciencia la experiencia tiene siempre un carácter objetivo, supraindividual o intersubjetivo, pues tanto la necesidad y la racionalidad de las matemáticas, cuanto el experimento o la descripción de las ciencias naturales y la compulsa de las fuentes y documentos del historiador constituyen bases en principio comunes para todo investigador: pues en cualquier ciencia, sus materiales, sus objetos, son en principio susceptibles de ser captados u observados por *todos*. Y es por ello por lo que, propiamente, las discrepancias entre los hombres de ciencia son —relativamente hablando— mínimas: nacen sólo en la frontera de la ciencia, para entrar en el más o menos resbaladizo terreno de las conjeturas: en una palabra, en las *hipótesis*.

En el arte lo decisivo, en cambio, es un momento personal, pues —dejando de lado la experiencia del creador mismo— nuestro contacto con la obra artística representa propiamente una vivencia en su verdadero fondo incomunicable, estrictamente individual o personal. Y esto en el sentido de que hay un a modo de diálogo privado, un intercambio entre nosotros y la obra, en el que ésta habla tan sólo *por sí* —y deja en realidad aparte al creador. Poco importa quién haya sido éste, poco importa quién haya sido el autor de la *Ilíada* o de las obras de Shakespeare: estas obras, *por sí mismas,* en su estricta *insularidad,* nos dicen todo lo necesario para ser obras de arte.

En la metafísica —es decir, en el fondo, en la filosofía— las cosas ocurren de manera muy diversa. Ante todo, ya podría conjeturarse su especificidad con sólo reparar en el carácter "anárquico" que le es propio, en su casi inabarcable multiplicidad, frente a la unidad o unanimidad de la ciencia: mientras aquí reina el acuerdo, la coincidencia, inclusive la solidaridad de los esfuerzos, allá nos encontramos con un hombre aislado, con la soledad de una persona en extraña oposición con lo que los demás "colegas" piensan. Pero tampoco se trata de una situación comparable a la que nos ofrece la obra de arte, porque la obra filosófica no habla por sí misma, no posee la independencia o el aislamiento que encierra en sí misma a la creación estética, ni tampoco su apariencia —por lo menos— de juego. Por el contrario, la filosofía carece de toda ingenuidad, de candor, de cualquier tipo de inocencia: pues si, por un lado, es expresión de una persona, por el otro tiene fija su mirada en la realidad, se aplica a ser una teoría de la realidad, quiere interpretarla.

2. *El enfoque metafísico.*

En aquel último sentido se da nota del filosofar que a primera vista parecería colocarnos en contradicción con lo que llevamos dicho respecto de las diferencias entre ciencia y filosofía. Pues, en efecto, si la filosofía tiene por objeto la realidad, ¿no coincide por este lado con el tema de la ciencia, o de las ciencias? Contra toda apariencia, sin embargo, el "objeto" de la metafísica no es propiamente ningún objeto a la manera como lo son los que corrientemente llamamos así. El "objeto" metafísico —si así queremos expresarnos— es un ente privi-

legiado que se considera en cada caso —en cada metafísica— como el *ente supremo,* como el ente que constituye el *fundamento* de todos los demás y que por ello está como más allá y fuera de todo objeto. Aun en el caso de que se afirme que la realidad primordial sea la materia, no puede haber aquí, en rigor, apelación a dato u objeto alguno, en el sentido corriente de la expresión, por la sencilla razón de que, si bien la *materia* es un dato, *no* lo es *en tanto* fundamento de todo otro ente: que hay materia, es cosa cierta, verificable; pero que ella sea el *ens summum,* esto ya es decididamente inverificable.

Se comprende entonces que la metafísica, teniendo por tema la realidad, no la encare a la manera como lo hacen el hombre de la vida diaria o el hombre de ciencia, con criterios "prácticos" u "objetivos" —que vienen en el fondo a parar en lo mismo. Porque el aplicar criterios tales en el dominio de la metafísica supondría justamente la *previa* adhesión a *una* determinada metafísica, aquella que admite que tales criterios son especie de propiedades del ente supremo. La metafísica, por lo mismo que, según dijimos, se dirige hacia la totalidad, incluye la justificación de todo, y por ello la justificación de cualquier criterio con que proceda el pensamiento —sin excluir el mismo principio de identidad. La metafísica, entonces, por su propia y peculiar constitución, se mueve en la curiosa ambigüedad de tener que justificarlo todo, *sin poder,* por de pronto, *contar con nada.*

3. *Soledad y calidad del metafísico.*

Y con ello nos encontramos con aquel primer aspecto que habíamos señalado, según el cual la metafísica es expresión de una persona. Pues, en efecto, si no se admite nada como supuesto o justificado por sí y de antemano, esto significa que el metafísico no puede en un principio contar con nada —con nada, a no ser *consigo mismo,* es decir, con su propia persona. Puesto que ha desaparecido todo lo demás, no queda sino la propia persona del filósofo —y sólo en ella puede él fiarse... y aun esto sólo en la medida en que tome frente a sí mismo la actitud de la más total sinceridad. Y se me ocurre que aquí ya no es la duda el temple del filósofo —pues el filósofo no puede dudar de sí mismo en tanto persona—, sino que toma su lugar una actitud total de la persona que no es inconveniente llamar autenticidad —e inclusive sería inauténtica la sofística duda acerca de sí mismo, cerebral y no vivida.

Y si no puede contar sino consigo mismo, resulta patente que la *calidad* del filósofo "es esencial y determinante". No sólo para el contenido concreto de la metafísica del caso, sino en vistas a la *calidad* misma de esa metafísica, a su autenticidad, a su justificación, a su valor como testimonio humano. En este momento de absoluta desnudez, de búsqueda radical de un radical comienzo, el filósofo se halla solo frente a sí mismo, sin otro tribunal para sus afirmaciones que su conciencia, y por ello sin calidad personal su tarea no tendría sentido, porque significaría desde el propio comienzo un engaño y ante todo un engaño de sí mismo. E igualmente la autenticidad es elemento determinante de la actitud filosófica, porque sólo la calidad del filósofo puede desencadenar en cada caso el concreto filosofar, es la fuerza impulsora que desata la actividad filosofante en sus concretos contenidos.

4. *La intuición originaria.*

Pues, en efecto, llegados a este punto surge la pregunta acerca de cómo, en aquella absoluta interioridad de la persona en soledad consigo misma, surja la filosofía.

Ello no puede ocurrir sino gracias a una "intuición originaria", una intuición en que se dé el fundamento buscado. No una intuición cualquiera, sino originaria: es decir, absolutamente primera, esto es, que represente una visión de la totalidad que el filósofo no pueda reconducir más atrás de ella misma, no dependiente, pues, de ninguna otra, un "dato" (al menos para el filósofo del caso) inmediato que le dé la posibilidad de que su mirada sobre la realidad le resulte llena de sentido. "Originaria", entonces, por lo radical, subjetiva y objetivamente, porque para el filósofo representa el momento último, primario, irreductible de su pensamiento, y porque al propio tiempo se le revela allí, de algún modo, lo primario (o por lo menos algún aspecto suyo) de la realidad total, sus raíces, un indicio de la figura del cosmos.

Ahora bien, qué contenido concreto sea en cada caso el de esta intuición, depende —como es bien sabido— del filósofo de que se trate, en función, según hemos dicho, de su calidad personal: Romero solía repetir la famosa frase de Fichte, de acuerdo con la cual "la clase de filosofía que se elija depende de la clase de hombre que se sea". Romero mismo la halló en la intuición de que "ser" significa en última instancia "trascender" [2]: es decir, que el fondo último de todo lo existente se encuentra en un ímpetu que lleva siempre más allá de sí, hacia instancias cada vez más complejas y más altas, cada vez más valiosas —porque el valer es el índice de la trascendencia, su "medida" [3]—, hasta culminar con el valor absoluto de la actitud espiritual, desinterés puro, eticidad.

Pero independientemente de cualquier contenido concreto de la respectiva intuición originaria, ¿qué es lo que le permite al filósofo justificarla, si es que en filosofía nada puede quedar sin justificación, si la filosofía es, por esencia, intento de justificación total, de "deducción" (en sentido kantiano) de la totalidad? Si ni la razón ni la experiencia son en el fondo suficientes —puesto que con el recurso a la experiencia o a la razón se han construido los sistemas más divergentes—, no nos queda, una vez más, otro recurso que el de la autenticidad. ¿Qué razón o qué experiencia podrán convencernos más bien del optimismo que del pesimismo, o viceversa?

5. *Crítica del escepticismo.*

Pero si ni la razón ni la experiencia son suficientes, ¿deberemos apoyarnos en algo tan vacilante, desconocido y huidizo como lo son la personalidad del filósofo y su supuesta autenticidad? Pudiera sostenerse, entonces, que en situación pareja no nos queda otra salida que el escepticismo, la total renuncia al saber, o bien la ciega entrega a la fe —que es en el fondo una forma de *scepsis* acerca de la capacidad y dignidad del hombre.

Romero adujo dos importantes argumentos contra el escepticismo, tanto más importantes cuanto que no se mueven en el plano usual y escolar de las refutaciones meramente "formales", sino que apuntan a hechos concretos, a la realidad

2 *Papeles para una filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 14.
3 *Teoría del hombre*, Buenos Aires, Losada, 1952, pp. 213-214.

misma del hombre y a la índole de su actividad. Pues, en efecto, por un lado observó que la historia misma —a pesar de que su variación constante pudo servir como argumento escéptico— nos muestra, si sabemos el modo adecuado de mirarla, cómo el escepticismo se va haciendo, a lo largo de los siglos, cada vez menos estrecho y, desde las formas más extremas en Pirrón, va limando sus aristas hasta convertirse más bien en relativismo [4]; la lógica misma de las cosas, su contacto con la realidad, por así decir, lo lleva al hombre a abandonar el extremismo escéptico —es decir, simplemente, el escepticismo, porque cuando deja de ser extremista deja automáticamente de ser escepticismo.

Pero, de otro lado, hay un motivo mucho más profundo para rechazar el escepticismo. Tal como lo expusiera en las magistrales páginas de "Filosofía de la persona" [5], Romero hizo siempre hincapié en que, por encima de cualquier duda, el conocer es para el hombre una exigencia moral. Junto al imperativo que exige del hombre obrar y decidirse por el bien, hay otro, un mandamiento teorético, por así decir, que le recuerda que es un ente hecho para conocer, volcado al conocimiento, y para quien la renuncia al saber equivaldría a la renuncia a su propia esencia —es decir, una vez más, al propio falseamiento, a la inautenticidad.

6. *El metafísico como laboratorio y garantía.*

Si nos fijamos bien, entonces, deberemos concluir que en la metafísica no puede haber *garantía* alguna como no sea la de *la propia persona del filósofo.* Si la intuición tiene lugar en su interioridad, la persona, que es la interioridad, no puede ser indiferente, sino, por el contrario, instancia esencial del filosofar. En este sentido, entonces, el metafísico es, personalmente, "laboratorio y garantía" de su obra.

Laboratorio porque, según se ha dicho, no existe en este dominio la "objetividad" de la ciencia, y toda "operación" de conocimiento metafísico tiene que realizarse en el interior, en la intimidad personal del filósofo. Mas, sin embargo, esto no significa que la metafísica pertenezca "al género autobiográfico", que no pase "de ser una 'confesión' ", como muchas veces se ha sostenido. Y no puede serlo porque la intuición originaria no constituye de por sí, sin más, filosofía, sino que llega a serlo sólo en la medida en que asuma forma objetiva, y, de otro lado, porque, de un modo u otro, la intuición personal resulta siempre "confrontada con la experiencia externa". Pero al decir esto no debe pensarse que se trate de una especie de hipótesis —a la manera de las ciencias— que haya que controlar con los hechos respectivos, porque la metafísica no se refiere a nada "comprobable" o corroborable a la manera de lo que ocurre con las hipótesis científicas: justamente por tratarse de "meta-física" no hay *hecho* alguno a que pueda corresponder su tesis, ya que apunta a "algo interior al hecho como tal, el cual sólo ofrece directamente sus modos de hecho, no de ser". Más bien se trata de "indicios" de que "lo externo se acuerda con esa intuición", especie de "cifras", si podemos emplear aquí el lenguaje de Jaspers.

Y es también el metafísico *garantía,* en cuanto "nos asegura que la operación", el salto metafísico en que consiste su operación primera y todo el desarrollo ulterior de la misma, han sido bien hechos: "que se ha pensado hasta lo último

[4] Cf. "Escepticismo y relativismo", en *Filosofía de ayer y de hoy,* Buenos Aires, Argos, 1947, pp. 70-79.

[5] *Filosofía de la persona,* Buenos Aires, Losada, 1944, esp. pp. 15-17.

y sin otra preocupación que la de la veracidad"; es decir, que el filósofo ha puesto todo su esfuerzo, toda su pasión, toda su honestidad para pensar hasta lo último, sin otra preocupación que la verdad. Pues es preciso que el metafísico no se conforme simple y buenamente con lo que ante un primer examen se le ofrezca, sino que se esfuerce por asegurarse del carácter verdaderamente originario y radical de la intuición primera, y que no sólo se convenza de ello en una oportunidad, por más privilegiada o decisiva que la juzgue, sino que se interrogue sin descanso sobre su ultimidad, una y otra vez, en su propio interior y en cada uno de sus actos.

7. *La veracidad como exigencia absoluta.*

Si en filosofía no hay "dato" alguno intersubjetivo, tenemos entonces que confiar en la veracidad del filósofo, y éste por tanto no puede ser un farsante. Es inimaginable "una doctrina filosófica, por satisfactoria que exteriormente parezca, por mucha que sea su consecuencia lógica, que no se halle vivificada en su raíz por la adhesión personal del filósofo a sus puntos de vista, que no sea el producto de una experiencia íntima auténtica y veraz" [6]. Pues "la adhesión del sujeto a su intuición y al desarrollo teórico de la misma es inseparable del producto. Si nos enterásemos de que la *Ética* de Spinoza es una genial mistificación, no sería para nosotros lo que es, aunque no cambiaría un ápice la doctrina como tal", ya que "al enterarnos de que faltó en ella la profunda experiencia íntima que antes le atribuíamos, se nos viene al suelo en cuanto creación metafísica" [7]. Y como, por lo demás, no hay, muy probablemente, modo alguno de realizar comprobación semejante, volvemos a ver, todavía con mayor claridad, la índole esencialmente ética, interior, de la metafísica. En esto estriba el supremo carácter de la filosofía y el carácter supremo del filósofo: *que en el secreto de la propia conciencia sea la veracidad el único criterio.*

Es cierto que "la dosis de verdad que a un filósofo le haya sido dado alcanzar será siempre discutible" [8], porque "sólo en parte depende de él"; pero, sin embargo, "hay algo que sí depende de él en absoluto, y es la veracidad, la incorruptible voluntad de verdad" [9]. El filósofo no debe preocuparse por otra cosa como no sea la verdad, es decir, el respeto a la cosa misma. "Todo trabajo de fundación requiere capacidad", naturalmente, la posibilidad personal de poder comprender y hacerse cargo de lo que se trate; pero exige además honradez, que en la metafísica, a falta de cualquier posibilidad de criterio o corroboración objetivos, se convierte en "un utensilio de trabajo": la honradez del filósofo, su primordial condición ética, constituye la garantía —la única garantía— de que todo su trabajo —su meditación, su búsqueda de la intuición primera, el hallazgo y el desarrollo de la misma— se ha realizado tal como debe serlo.

8. *La eticidad como condición de la metafísica.*

La filosofía —hemos dicho— es una tarea eminentemente *personal*. La persona, forma superior de la trascedencia, es garantía, fundamento y criterio de

[6] *Relaciones de la filosofía*, p. 38.
[7] *Op. cit.*, p. 39.
[8] *Op. cit.*, p. 38.
[9] *Loc. cit.*

la filosofía: si la realidad tiene un sentido ético, una dirección hacia la eticidad —puesto que la trascendencia, el ser, tiene como meta el espíritu, y el espíritu es eticidad—, si la eticidad es como la culminación de lo real, es decir, de la trascendencia, a su vez la eticidad es condición y garantía del conocimiento de la realidad.

Por este lado se da en el pensamiento de Romero —por otros costados tan apegado a lo moderno— una cierta inversión de la tendencia a considerar el conocimiento como actividad puramente intelectual, y una cierta vuelta hacia el modo antiguo [10] (y también oriental) de ver las cosas, según el cual el conocimiento, y especialmente su forma superior, el conocimiento metafísico, requiere como condición previa de su posibilidad la calidad ética del cognoscente: no cualquiera, con la sola inteligencia, puede conocer cualquier cosa, sino sólo aquello a que sus condiciones morales le dan acceso. Mientras la ciencia —modalidad específicamente moderna y occidental— opera exclusivamente con la inteligencia, la filosofía representa una actitud integral del hombre donde sus condiciones morales —ausentes del "mero conocimiento"— determinan su sentido, meta y límites. En tanto que el hombre de ciencia, y todo el que "piense" por modo puramente "científico", "va como guiado y condicionado por los hechos" y "su mente funciona como un *instrumento* que recibe de fuera la sustancia que maneja y a ella se acomoda" [11], el filósofo, por el contrario, "recibe de su propio ser sus materiales" [12] y por ello "la calidad de la experiencia es inseparable de la personalidad del filósofo" [13]. No basta en metafísica la construcción armoniosa, el hábil expediente racional, el ingenio de los argumentos o la astucia abogadil: sin la experiencia íntima, la obra filosófica sería, en caso extremo, pura sofística [14].

Por todo ello el filósofo no puede ser un mero especulador o razonador: sino que nutre su pensamiento en la entrada ética de su humanidad, de su persona, gobernado por "el imperativo de absoluta veracidad y de adhesión y respeto a lo que es y a lo que vale" [15]. Y, en efecto, para Romero la filosofía no fue, no pudo ser, asunto puramente profesional o erudito. Riguroso él mismo como pocos, como pocos posesor de una formación filosófica excepcional, dueño de un pensamiento sin concesiones, sabía, por eso mismo, que la filosofía, más que cosa de puros intelectuales —a los que despreciaba— es cosa que toca esencialmente a *todo* el hombre y a *todos* los hombres. Por ello la afirmación de la íntima relación entre pensamiento e intuición originaria y la veracidad de los mismos, y, consecuentemente, entre pensamiento y conducta, no fue para Romero simple "teoría", ni siquiera una "teoría" aplicable a determinados filósofos, sino una convicción vital, *su* convicción veraz. Lo notable en Romero fue que sus actos eran perfectamente conscientes y *queridos;* lo principal allí no eran los hechos externos, los actos en su aspecto exterior, inclusive los filosóficos, es decir, sus obras escritas, sino la fuerza moral de donde surgían y en que se sostenían, la

10 Cf., por ej., PLATÓN, *Fedón,* 66 B-D.

11 *Relaciones de la filosofía,* p. 39 (subrayado mío).

12 *Loc. cit.*

13 *Op. cit.,* pp. 37-38.

14 *Op. cit.,* p. 39.

15 *Loc. cit.*

fuente misma de su persona —o más bien esa fuente que era su persona—. Esto es lo irrecuperable, lo que sólo los que lo conocimos bien podemos mantener en el recuerdo y tratar, de modo desdichadamente muy indirecto y sin duda muy insuficiente, de transmitir a los demás.

ADOLFO P. CARPIO

INTRODUCCIÓN A *EL HACEDOR* *

Razones personales.

Jorge Luis Borges llegó a Austin en setiembre de 1961. Le trajo un avión que voló por algunas horas al filo del terrible huracán que destruyera varios pueblos de la costa tejana por aquellas fechas. El pacífico bibliotecario y profesor de la Universidad de Buenos Aires no pudo evitar en tan memorable ocasión —así nos dijo más tarde— el sentir una mezcla de azoramiento y alegría. Tejas era para él un sueño cargado de epopeya; al hacerse realidad, aquel día de setiembre, parecía que los elementos se habían combinado para recibirle homéricamente. Pasados los primeros épicos entusiasmos, Borges se dispuso a vivir su ordinaria rutina de profesor visitante. Estuvo con nosotros hasta fines de enero de 1962. Dictó cursos —Lugones, la poesía argentina—, pronunció conferencias —Walt Whitman, Macedonio Fernández y Cansinos-Asséns—, y vivió, día tras día, con el grupo de personas que en esta universidad se interesa en la literatura, la historia y la vida de nuestros vecinos hispanoamericanos. La impresión dejada por él en tantas horas de convivencia no es fácil de evocar. A la semana escasa se hablaba de Borges, con Borges, por Borges, y para Borges, en cada pasillo de Batts Hall. Los eruditos se creyeron obligados a escribir estudios y tesis sobre la obra de Borges. Los poetas —¡cómo evitarlo!— le dispararon el fuego graneado de sus ditirambos.

Recuerdo que, coincidiendo con la llegada de Borges a Tejas, estábamos leyendo algunos de nosotros su libro *El hacedor*. Kim Taylor quiso dedicar unas páginas del *Texas Quarterly* en homenaje al visitante escritor argentino. En ellos se incluyeron las primeras prosas de *El hacedor*, traducidas por Mildred Boyer, y, entre otros textos para y sobre Borges, poemas de Harold Morland —traductor de los versos de esta edición— y de Christopher Middleton. Todos rodeábamos a Borges con algo que era más que entusiasmo y que casi me atrevería a llamar fervor. Él se sentía como el pez en el agua; aunque a veces añoraba a Buenos Aires y nos pedía que le lleváramos a las orillas de nuestro pequeño río Colorado, para irse desde allí con la imaginación al estuario del Plata. Gozaba especialmente de la compañía de Ramón Martínez-López y de Rudolph Willar. El primero, filólogo de sabiduría increíble, le acompañaba en interminables disquisiciones etimológicas; el segundo, profesor de inglés medieval, le alimentaba su más reciente pasión: la épica anglosajona.

Frank Wardlaw, en parte por obligación —por ser el director de una editorial tan empeñada en difundir por los Estados Unidos la literatura de Iberoamérica—, pero sobre todo contagiado de nuestra fiebre, enfermedad, o afecto hacia Borges, le pidió al poeta autorización para publicar en inglés alguno de sus libros. Y así

* Texto original español de la introducción a la edición inglesa de ***El hacedor***, publicada por la University of Texas Press.

nació la idea de esta edición. Motivos casi personales, muy humanos, muy de andar por casa: Borges fue durante varios meses *nuestro* poeta y amigo cotidiano. El profesor Borges no podía, a pesar de sus esfuerzos y de sus caudalosos conocimientos, ser profesor. El poeta le podía, le ganaba la partida. Si alguna vez se encontraba a sí mismo hablando en tono profesoral, reaccionaba y, muy sutilmente, introducía la ironía, o ponía a volar la imaginación, de modo que sin sentirlo los oyentes nos íbamos, guiados de su mano, a la región imposible y transparente que era su morada natural.

Con el permiso para publicar en los Estados Unidos *El hacedor* nos dio Borges a sus colegas de la Universidad de Tejas la oportunidad de transmitirle al lector norteamericano algo del espíritu que alentaba en esa convivencia amistosa con el más original de los escritores hispanoamericanos contemporáneos. Descubrirá el lector de lengua inglesa, al correr de las primeras páginas, que es éste un libro íntimo y personal. Muy propio, por tanto, para entablar el mismo tipo de relación sencilla, pero entrañable, de que gozamos por unos meses los afortunados austinitas. Borges lo consideraba —no sé si habrá cambiado de opinión— *su* libro. El libro que, en su sentir, debería de quedar en la memoria del público, después de olvidados todos los demás. Y qué haría —a Borges le encantaba jugar con las perspectivas de la idea— *innecesarias* sus obras anteriores, incluidas sus dos extraordinarias colecciones de relatos *Ficciones* y *El Aleph* [1]. Como en tantas otras situaciones análogas, no creo que el lector, ni mucho menos el crítico, coincidan con el poeta, y seguirán pensando, seguramente con razón, que el gran, el único, Borges es el de las ficciones narrativas. Yo, ni quito ni pongo rey, me limito a dar fe de lo sentido y afirmado por el artista.

Será también para todos nosotros, los amigos tejanos de Borges, esta edición de *El hacedor* un recuerdo permanente de aquel espíritu grande y sencillo a la vez, que pasara tan fugazmente por nuestras aulas. Borges tenía —con la venia de los críticos— mucha razón: si se lee como debe leerse, el presente libro contiene —o insinúa, como se explicará más adelante— todo lo que el poeta quería decirnos. Nosotros, sus viejos y nuevos amigos, así lo aceptaremos agradecidos.

Después de exponer al lector las razones que han contribuido a la realidad que es hoy este tomo, me doy cuenta de que hay algo que yo, también personalmente, quisiera añadir: quizás unas líneas, una frase, una palabra —si la hubiera— que fueran el equivalente vivo de uno de los momentos que, en estos páramos tejanos, se quedaron llenos de la presencia humana de Jorge Luis Borges. Pero ¿cómo se pueden expresar el acento de una voz grave y dulce, el vuelo de una inteligencia y una imaginación extraordinarias, el candor de un alma buena e inocente, el dolor callado de una oscuridad y una soledad que adivinábamos, la magia del poeta suscitador de ensueños?

Muchas veces guié sus pasos inseguros por pasillos y escaleras, por los veri-

[1] *Ficciones* ha sido traducida, en su totalidad, al inglés bajo la dirección de Anthony Kerrigan: *Ficciones*, New York, Grove Press, 1962. Parte de este libro, y algunos relatos de *El Aleph* y *El hacedor*, han sido publicados en traducción inglesa por James E. Irby (autor de una excelente introducción interpretativa a la obra de Borges) y Donald A. Yates, en el volumen titulado *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings*, New York, New Directions, 1962.

cuetos de esta perdida isla universitaria. Su pobre visión física nos permitía a los amigos la paradójica tarea —triste fortuna— de guiar al más *vidente* de los poetas modernos en lengua española. Caminar al lado de Borges, gran conversador peripatético, era vivir, ingresar, en su mundo: pronto el lazarillo descubría, a la luz que importa y vale, que el ciego era él y no el poeta que se apoyaba en su brazo.

¿Qué es "El hacedor"?

El hacedor, cuya versión original se publicó en Buenos Aires en 1960, es aparentemente una miscelánea. En ella supone el autor haber reunido poemas sueltos, relatos, parábolas, esquemas, fragmentos, citas apócrifas, sin más propósito que el de mostrar lo que el tiempo acumula en el fondo de un "cajón de sastre" de escritor. Pero esta yuxtaposición de fragmentos, recortes o retazos obedece, en realidad, a un criterio poético máximo: el de crear un libro —el libro— espejo de una vida. Una vida en la que, según confiesa el propio Borges, "pocas cosas... han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra." Vida que ha sido, sobre todo, vida interior, vida de "recogimiento".

Borges ha viajado mucho: unas veces, las menos, valiéndose de los medios de transporte habituales; otras, las más, con la imaginación. Desde su recogido ámbito interno ha salido, en ocasiones, con rumbo a los más ajenos espacios y a los más remotos tiempos. Pero sus salidas no han sido más que provisionales exploraciones. Absorciones amébicas del mundo exterior. Su obra —y a estas alturas ya se la puede contemplar en una perspectiva de conjunto— es toda ella obra poética, intimista, recoleta, obra de un espíritu tan "recogido" y ensimismado, que ha sido capaz de engrandecerse en el ámbito de su soledad y de ver en ella el secreto del universo entero y, a la vez, de estremecerse ante sus misterios indescifrables. El "tema" de Borges, a lo largo de toda su obra —incluyendo sus ya famosas narraciones fantásticas— no ha sido otro, pues, que Borges mismo. Cierto es que de todas sus incursiones —lecturas, viajes, fugaces relaciones humanas— a los recintos ajenos a su intimidad, Borges ha vuelto dentro de sí cargado de todas las dudas posibles, menos de una. En cada choque con la realidad externa, a pesar de sus defensas inteligentes, irónicas o dolorosas, se ha producido una afirmación de la conciencia del yo. Dudosa la realidad del mundo, la del hombre, y hasta la de Dios, tan sólo una certidumbre ha quedado en pie: la de estar un "alguien" —un cierto individuo, no muy fácilmente identificable, pues puede haberse llamado Homero, Shakespeare, o, más modestamente, Jorge Luis Borges— *haciéndose* en sí mismo. Este *hacedor* es el creador, el poeta, el hombre capaz de "cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana" rumores —en prosa y verso— de Ilíadas, Odiseas, amores perdidos, gestas oscuras, imposibles y desesperadas aventuras de la fantasía. La seguridad en ese "alguien", en ese *yo íntimo*, no se basa, en Borges, en una clara conciencia de su identidad, o de su destino personal; sino en la seguridad en la fuerza compulsiva, creadora, poética, que le ha llevado hasta el último tramo de su vida-obra sin desfallecer. El impreciso Homero-Borges del relato *El hacedor* sabe bien que el arma para combatir a la desilusión final de la vida, al tiempo con su peso inexorable, y a la oscuridad terrible y angustiosa, no es otra que su capacidad de ensueño y de murmullo. Soñar y cantar hacen posible, habitable, el mundo; luminosas las tinieblas. La ceguera del alma —que es la que importa— es condi-

ción natural humana y ¡ay del que no advierte a tiempo que vivimos rodeados de sombras! El poeta, el "hacedor" lo descubre un día, y se sumerge en ellas sin miedo, iluminado por su conciencia creadora: "En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo." Borges y Homero saben, pues, que ahí empieza todo, en la aceptación amorosa y arriesgada de la vida y en el empeño que les impulsa a poblar de voces su oscuridad.

Soñar y cantar. Al todo y a las partes. Al universo y a cada una de sus criaturas. La criatura puede ser un hombre —gaucho, héroe, patriota irlandés, nazi impenitente, judío sacrificado—, cualquiera de sus artefactos —toda una civilización, una biblioteca, un cuchillo— o, sencillamente, un animal, un tigre: "Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre."

Pero "el hacedor" debe aceptar humildemente su ministerio [1]. Ejercer su poder, dispuesto a reconocer su impotencia última. Porque su oficio consiste, precisamente, en un querer soñar muy alto y en un intentar las resonancias más puras y perdurables, dándose cuenta, y aceptando bravamente, su incompetencia: "¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro."

Soñar y cantar; pese a incompetencias, caídas y desilusiones. Para eso nace *El hacedor*. Su misión y su mensaje no se le escaparán al lector que sepa cuándo un sueño es un sueño, y que tenga oído para recordar la melodía de una canción.

De las partes al todo.

No debe confundirse el lector. Este libro, aunque compuesto de fragmentos, habrá de estimarlo como si fuera un espejo múltiple, o un mosaico de minúsculos espejos. Leído a cierta distancia —digerida su lectura— se verá que los pedazos dibujan un *todo*: un autorretrato de alma y cuerpo enteros. La insinuación fulgurante, la alusión misteriosa o irónica [2], la pequeña incisión poética, son los medios de expresión preferidos por Borges. La novela, género que ha evitado; el cuento y la narración breve, formas que le dieron fama, le parecieron siempre excesos imperdonables. Por eso *El hacedor* le parece a Borges culminación de una carrera literaria, y liberación de viejas limitaciones, vanidades y prejuicios. Por eso él lo siente como *su* libro. El mayor o menor acierto en él alcanzado no es todavía tiempo, ni es éste el lugar para juzgarlo; pero el ansia puesta por el poeta en el intento debe de establecerse de manera clara. En *El hacedor* las formas *cuento, relato,* e incluso *poema,* se reducen a su mínima y más desnuda expresión: todo tiende a ser parábola poética, breve pero relampagueante.

1 Véase "Una rosa amarilla": "Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar . . ."

2 "Alguna vez yo también busqué la expresión; ahora sé que mis dioses no me conceden más que la alusión o mención." *Antología personal,* p. 8.

Después de *El hacedor* ha publicado Borges en la Argentina una *Antología personal* [1]. En ella ha recogido, en orden de preferencia no cronológico, lo que a sus ojos puede presentarse ante el juicio de una hipotética posteridad. El experimento, según nos dice el poeta en el prólogo, no le ha valido más que para comprobar su pobreza, sus limitaciones expresivas, la mortalidad de sus escritos ante su actual criterio de exigencia. Pero, al mismo tiempo, la tarea de antologizar su propia obra le ha dado una nueva seguridad en sí mismo, una nueva fuente de energía vital, una renovada ilusión: "Esta pobreza —dice Borges— no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad."

En mi opinión, también las piezas diversas que componen el presente libro —*El hacedor*— fueron coleccionadas, com-puestas, por Jorge Luis Borges cuando éste se encontraba ya arrastrado, o llevado en vilo, por esa ansia de continuidad. Para bien, o para mal, lectores míos —parece querer decirnos Borges en los últimos años— estos fragmentos aquí acumulados por el tiempo son todo lo que soy. La obra anterior ya no importa: "...los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo." [2]. Y eso es todo lo que él, como poeta, se siente capaz de desear: poder añadirle al mundo unos pedacitos de espejo, más o menos fulgurantes, que no sean sino ilusionado reflejo, tímida ansia de inmortalidad, de lo sentido, pensado y soñado en la soledad de una de las conciencias más solitarias, inteligentes y sensibles de nuestro tiempo.

El poeta está emprendiendo, pues, su última salida. Estremece pensar con qué seguridad y con qué valor saben los poetas cuándo empieza la etapa final de una vida creadora; pero a la vez asombra contemplar cómo para ellos el caos, que es la propia vida y obra, empieza a cobrar sentido. Quizás lo ahora visto, al dirigir la mirada hacia el pasado, no sea más que otra ilusión, pero allí está. Unidos los fragmentos dispares que componen la obra —sobre todo los que aparentemente son más insignificantes— dibujan algo que el poeta contempla consolado. Las partes se organizan en un todo: "Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara."

Si la cara no es otra cosa, después de todo, que el espejo del alma, no es difícil adivinar el sentido último del juego ilusorio que Jorge Luis Borges propone al lector en este libro: las diversas partes que componen *El hacedor* —narraciones, poemas, parábolas, reflejos e interpolaciones— dibujan, al leerse como un todo, la imagen de la cara del poeta: cara-espejo-imagen del alma del creador, del hacedor.

Exorcismo.

No tiene nada de extraordinario, a primera vista, el hecho de que un poeta dedique a otro uno de sus libros. Que *El hacedor* esté dedicado a Leopoldo Lugones

1 JORGE LUIS BORGES, *Antología personal.* Buenos Aires, SUR, 1961.
2 Véase en detalle el relato "Una rosa amarilla".

es algo que no debería de destacarse en esta introducción si no fuera porque la explicación que Borges da a su dedicatoria en las primeras páginas del volumen requiere del lector un especial esfuerzo imaginativo. En realidad, sin semejante esfuerzo, no se puede entrar del todo en la misteriosa región donde el poeta vive sus sueños. La invocación de la sombra de Lugones, el suicida de 1938, en el pórtico de *El hacedor* es absolutamente reveladora. Es un exorcismo.

El sueño y la canción de *El hacedor* se ven turbados desde el principio por viejos espíritus malignos. Al conjurar sus viejos demonios —pasión, soberbia intelectual, rebeldía contra la voz del poeta que todo lo llenaba—, Borges quiere acabar con ellos. No se trata sólo de desagraviar la memoria del poeta *modernista,* contra el que Borges y sus jóvenes amigos de 1921 dirigieron los más violentos ataques y las más estrepitosas burlas. Ni tampoco de reconocer, desde la madurez creadora de los sesenta años, el fuero y la dignidad del prestigio literario honradamente ganado. Borges pretende eso, desde luego, pero también mucho más. Quiere ahora incorporar a su libro, a su cantar, el sentimiento de que en su hostilidad contra el gran poeta de la generación anterior a la suya había, más bien, un gran y entrañable amor. Pues, sin la paz y el orden interiores, el poeta no puede enfrentarse de verdad al caos de la vida, ni conseguir que las líneas del laberinto de su obra tracen la imagen de su cara.

Hay, además, una fascinación en el recuerdo de Lugones. Borges es director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en la actualidad; Lugones era en 1938 director de la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación. Borges funde y confunde deliberadamente en su dedicatoria las dos bibliotecas y los dos tiempos, pasado y presente: "Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente." El propósito es bien claro: "Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible", dice Borges. Lo imposible de la escena no estriba en su imposibilidad física, sino en ser un ansia, un sueño demasiado lejano e inalcanzable; pues lo que sueña el poeta no es otra cosa que una comunión amorosa de las voces de los poetas. "Así será —se dice el ilusionado Borges— pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted —Lugones— lo ha aceptado."

Desde las primeras páginas, por tanto, puede el lector descubrir a dónde se dirige el poeta en el resto del libro. Sin el exorcismo inicial los demonios de la frivolidad, de la lectura rutinaria, y de la pedantería erudita, podrían también impedirle a él —al lector— el llegar a trazar la imagen de su cara. Y para llegar a este momento, al que todo lector —poeta pasivo— debe de llegar de la mano del *hacedor*, del poeta activo, no tiene más remedio que exorcizarse y disponerse a soñar, y a escuchar los rumores que se oyen en el sueño.

MIGUEL ENGUÍDANOS

Austin, junio de 1963.

LA POESÍA DE ALBERTO GIRRI: RIGOR DE UN INTELECTO EXASPERADO

Lo que primero salta a la vista en el último libro de poemas de Girri [1] es una actitud de mano a mano con la prosa, propia de muchos poetas de hoy, que asume en él matiz característico. Para facilitar un comentario sin obstruir la lectura completa, transcribiré un poema (cuyo título funciona también como primer verso, ejemplo de síntesis que se reitera en otras partes del libro), alterando la distribución estrófica del autor, pero sin dañar —en lo posible— las naturales emisiones de voz y pensamiento. Tal vez Girri no fue nunca tan radical: *Sperlonga* inicia el volumen con un directo y audaz desafío a la prosa:

a) *Sperlonga*
es
una corrupción del latín spelunca,
significa cueva, caverna,
cavidad natural
entre el mar y la montaña,

b) *refugio*
de los que traían y llevaban
las guerras, la política,
las religiones extrañas,
las intrigas por celos,

c) *el oprobio*
de arrastrar una figura
alta en exceso, un rostro
manchado rabiosamente.

d) *Estaba allí, en la entrada,*
como un estandarte,
y a la luz de la luna
lo miré en sus ojos

e) *olvidándome del lado negro,*
de Suetonio,

f) *y comprendí*
que no era un muerto el que volvía,
sino un destino, su parte
en el drama del mundo condenado,

g) *y mi corazón oyó*
la voz quejosa del chacal
hablándole a las rocas, el eco
de veinte centurias:
"El enigma
no soy yo, Tiberio, tercer César,
autoridad legítima y universal
y padre infeliz, asesino
del hijo y del adoptivo,
es la tumba
que increpa desde el Este,
abierta por Pilatos, mi vicario,
abierta todavía".

[1] Elegías italianas, SUR, 1962.

h) Ay, siquiera con un ademán
debí retenerlo,
pero no me moví, amanecía
sobre Sperlonga, la memoria
recomenzaba su fluir
devorando a los sobrevivientes,
y quise ocultarme del tiempo,
de la tenacidad del arqueólogo
que chapotea,
que arranca a las verdes aguas
la cabeza barbada de Ulises,
pedazos de Ganimedes,
y dormité
hasta encontrar en sueños
el fondo de una gruta,
una toga fosforescente,
una inscripción
no descifrada por los buzos.
AVE CRUX SANCTA.

Recapitulemos: *a*) Nivel cero. Prosa pura. A tan opaca declaración sucede sin embargo en *b*), sin que el tono varíe, un salto a otras regiones: el poeta deja de ver lo que ve y entra en el pasado. La visión se dilata. Y sin solución de continuidad, otra insensible trasposición en *c*): la entrada en materia, la enigmática y escueta enunciación por la que un personaje (después se sabrá quién es) queda magistralmente sugerido. En *d*) se roza lo fantástico, atmósfera inmediatamente disipada en *e*), por una frase entre neutra y levemente irónica, que sutilmente reanuda el presente del poeta y el tono prosaico del principio. Después Tiberio va a tomar la palabra, pero así como a la aparición del espectro (elevación del registro poético) sigue un comentario incidental que diluye lo misterioso, el discurso del muerto se ve precedido de otra depresión prosaica *f*), más aguda que la anterior y que es sin embargo una segunda y más honda entrada en materia. El panorama se amplía nuevamente y la significación total se levanta.

Girri atempera lo fantástico, lo decisivo, pero aquí no se trata sólo de eso: *f*) es una caída que posibilita una mayor elevación ulterior, un dique que se va a romper ante la irrupción sucesiva (tampoco señalada por el tono) que fundirá las dos corrientes del discurso poético, la explícita y la implícita, la prosaica y la poética, lo descriptivo y lo sugestivo, la antigüedad romana y la actualidad, el pasado anecdótico y el mundo que circunda al poeta, lo temporal y lo ajeno a los días. Y ello ocurre en *g*), donde se alcanza otra amplificación significativa y se toca el punto más alto del poema. El nivel de sugestión ya alcanzado va a mantenerse hasta el último verso, sin recaídas en la prosa que faciliten y subrayen muy pronunciadas cimas. Lo que hay que decir está casi dicho del todo. Casi. Por ello en *h*) sólo hay muy leves diluciones de atmósfera y de tema: primero es una referencia aparentemente colateral al tiempo y luego el poeta nos sumerge fugazmente en un ámbito de vaguedad ("y dormité..."), para despertarnos al fin con el hallazgo de la inscripción soñada. (El verso en caracteres mayores es y no es esa inscripción. La puntuación opta por el enigma, pero la interpretación afirmativa es legítima.) Este remate sólo redobla lo sugerido en *g*), centro vitalizador de todo el poema.

¿Qué distancias ha recorrido la imaginación? Lo que va desde la apacible, casi anodina referencia inicial hasta el punto, imprevisible al comienzo, en que el corazón "oye" la palabra del César; lo que media entre "cueva, caverna, etc." y

la "tumba que increpa desde el Este"; lo que aleja y vincula al "mundo condenado" (¿el mundo pagano?) y este mundo colmado de "arqueólogos" (o turistas) en que los "buzos" no han descifrado la significación de la Cruz. Y esas distancias las recorre la poesía con el concurso de la prosa.

Situarse en la tradición clásico-romántico-simbolista u operar ortodoxamente desde la subjetiva rebelión del surrealismo o trabajar con mayor o menor fortuna una parcela de un gran feudo poético (lorquismos, nerudismos, vallejismos, etc.) no garantiza éxito, pero asegura a priori una mínima inequivocidad. Alguien podrá decir: "no estuvo feliz"; nunca, "no es poeta". No sólo implica la seguridad de instalarse en territorio conocido y reconocido, usufructuar una retórica ya aceptada, una sintaxis sin sobresaltos, una imaginería de la que siempre se espera lo imprevisible, servirse de tonos, técnicas y léxico que facilitan el propio decir: fundamentalmente tal actitud expresa y encubre el rechazo de toda realidad inmediata que no sea la literaria. Significa hacer poesía con poesía a favor. El desafío a la prosa (hablo de poética o sus presupuestos, no de valores poéticos, que sólo pueden ser estimados a posteriori) es ante todo riesgo y voluntad de real creación. Cuando el talento ayuda, amplía las fronteras de la poesía, aleja de recursos fáciles, del ámbito protector, pero a veces sofocante de una tradición secular. Siempre hay gente dispuesta a creer que *la poesía* ya ha sido escrita y siempre la hubo: creo recordar que Racine al emplear cierta vez "cama" por "lecho" se puso al borde del escándalo. Claro que hoy no se trata de infundir gotas de vino nuevo, porque tanto el vino como los odres dependen desde hace tiempo de Dios y de cada cual. Sin embargo, en este mismo momento, incontables maestras deslizan en sonrosadas y frescas orejitas la especie de que unas palabras son poéticas y otras no, aserto indiscutible si se agregara que ello es cierto para *cada* poeta en *su* poesía, circunstancia que nada tendría de alarmante de no anidar en el plexo solar de todo argentino una deliciosa maestra en acecho. En fin. En el caso de Girri, de la cópula entre prosa y poesía surge un característico rasgo que el lector ya ha advertido y sobre el que volveré.

Sperlonga también nos introduce en el mundo simbólico, a veces alegórico, a veces sugestivo, a veces directamente explícito del poeta. Seamos ingenuos: se nos dice que ni la antigüedad ni nosotros hemos comprendido el mensaje del Cristo. Pero eso también equivale a afirmar que el tiempo no existe. Pero eso es también una manera de advertir que lo eterno y lo cotidiano permanecen desencontrados no obstante la mediación de Jesús. Y todo ello ¿no nos lleva a pensar que tal desencuentro quizá nunca ha sido sentido y expresado con tanta intensidad como ahora? En otro lugar (*Elegía Veneta*) se alude a fuerzas inhumanas "que ya golpean otra vez / en todas las puertas" y se lee en seguida: "Atila vuelve / ¿bastaría hoy el genio del romano / para edificarnos un refugio?"

Desde su primera página *Elegías italianas* nos sumerge en lo más tempestuoso y dramático de nuestro tiempo.

¿Es Girri un poeta religioso? *Mosaicos* da una respuesta bastante clara: "Sólo para que la fe / quede reemplazada por el dogma / incapaz de cambiarnos / de lobos en perros / se desplegaron / ... / Sólo para sentirnos / tan alejados de Jerusalén / como de la antigua camaradería de los dioses." Mucho más incuestionable resulta la preocupación ética de un ánimo riguroso hasta la exasperación, a menudo sarcástico y duro. Sin embargo desconfío del rótulo *Girri, poeta ético,* que no niegan, pero amplían, unos poemas insistentes en sugerir la intemporalidad de este mundo. Intemporalidad, no eternidad (muy bien lo advirtió y señaló Silvetti Paz en un artículo aparecido en *La Nación*).

Hay una *imago mundi* coherente esbozada y dispersa en varios poemas; el que más acusadamente la expresa (descuéntese el motivo circunstancial) es *Descenso al Limbo*: "la ciudad / de color amarillento rojizo, / el medioevo en bronce, / torres, / cintas de muros, / fantoches / que se mudan, excitan, / suspiran, / se amedrentan por los suplicios / y buscan / la misma arrobadora compañía / y el hedor / que nos amamanta y enlaza / en nuestras ciudades..." A esas existencias que naufragan el poeta contrapone una presencia de índole fantástica que adquiere superlativo relieve, en parte por los matices de expresión, en parte por la contraposición misma: "y el rugido de Lucifer / sacudiendo, aprisionando / todo lo que puede". El mundo es confusión, tumulto, sórdido caos y su pecado es lo efímero. Pero lo efímero no es lo fugaz. Es lo irreal. Y esa irrealidad nace de una distancia infranqueable entre espíritu y naturaleza. (¿Acaso Dios es indigente?, ¿un fracasado en su vocación redentora?) Girri concibe el mundo y la vida como una corrupción o enfermedad de lo eterno, y es por ello que los símbolos de lo absoluto (la tumba que increpa desde el Este, el mal, Lucifer, el castigo, etc.) desbordan lo ético y apuntan a lo metafísico. Tales entidades no son necesarias para salvaguardar un orden moral (inexistente o en disolución) sino para sostener, con su apariencia de inmutabilidad, lo fantasmal de una vida que ha cortado sus vínculos con el espíritu.

Imagino a Girri en otro tiempo y lugar: era un calvinista fanático y solemne cantor de salmos; era un miembro del Santo Oficio, que en ratos libres esculpía sacros bajorrelieves. En un mundo desmoralizado sólo le queda lo metafísico; expresa la agonía de un ánimo religioso hasta el extremismo (no el de un místico precisamente) sin religión posible, desencontrado con una civilización cuyos valores espirituales han caído en sombra o en la mera repetición arqueológica. Por ello, quizá, tantos matices adversos en su poesía. Por ello un escepticismo a menudo cruel, singularmente enlazado con la atracción de la magia, a menudo negra, y la reprobación de lo creado y un secreto rencor al Creador ausente extrañamente fundidos con una concepción casi ritual del arte. Porque *Elegías italianas* reitera en nuestras letras la presencia de un artista que es también (y ello reclama punto y aparte) un intelectual exasperado.

Tal vez el primer golpe lo dio a lo lejos el Romanticismo y ultimaron la tarea los irracionalismos primiseculares. La razón, que durante siglos había servido a toda la cultura europea en un campo de tensiones soportables y había convivido con la imaginación poética sin más perturbaciones que las sobrevenidas en cualquier matrimonio corriente, se vio de buenas a primeras cuestionada a fondo. Y el poeta tuvo dos rumbos principales: pretender que sus imágenes brotaran sin más trámite del revoltillo de lo inconsciente (ayudaba el naciente descubrimiento occidental de este abismo del alma) o a arreglárselas para hacer funcionar de otro modo el mecanismo maltrecho —y para el mismo cada vez más desconfiable— de la expresión tradicional. Y de este obligado funcionar de otro modo surge la exasperación del intelecto consigo mismo. Imposible ocuparse aquí de las posibilidades y limitaciones de una y otra actitud y sobre todo de los alcances que puede tener ese acontecimiento configurado por ambas en las formas de pensamiento y expresión. Ello no sólo excede este artículo sino el hecho literario. Importa esto: en abierta rebeldía contra el "culto exclusivo de la conciencia" (según el decir de Jung) o, en el polo opuesto, sometiendo la expresión racional a presiones y tensiones tan singulares que parecen querer llevarla a sus límites de resistencia y rendimiento, los herederos del surrealismo y los albaceas de una razón en quiebra reiteran el *pathos* romántico y la norma clásica. Pero ahora exacerbados, fuera de

sí. Creo que de ambos reductos nos llega hoy lo más vivo de la poesía, aunque sea lícito suponer que los logros son y serán por largo tiempo provisionales (acaso preparatorios de una futura síntesis), aunque la masa lectora continúe adormeciéndose con la inmensa maleza que produce, lánguida pero tenazmente, la poética tradicional más o menos incuestionada. Y quien quiera ver advertirá que en los dominios de la música y la pintura ocurre algo parecido.

Irracionalistas y neorracionalistas integran la izquierda y la derecha de una revolución acaecida en los ámbitos de la concepción y expresión poética (y acaso constituyen la vanguardia de una transformación que se opera en los hábitos mentales del hombre de occidente). Las connotaciones simbólicas de la derecha (lo que mantiene frente a lo que subvierte; lo solar frente a lo lunar; la conciencia; lo masculino; el arte, la técnica y la composición frente a la inspiración pura; la vigilia; el mundo exterior; la objetividad; lo manifiesto frente a lo oculto; la imaginación frente a la fantasía; lo clásico; lo paterno frente al mundo cíclico que en *Elegías italianas* aparece expresado por *Las dos madres*) se manifiestan en el fondo y la forma de la poesía de Girri y la califican. A veces esos símbolos se denuncian expresamente: "y la mano, la diestra, / la que sabe y avanza mejor..." (*Villa Borghese*) o de manera más sutil: "El mar / y detrás / cuanto él busca / y espera, / la indescifrable / continuidad / del rasgo paterno." Estos versos de *Oráculos del viajero,* 2 son también una clave de los temas abordados en todo el libro.

Octogenario, lúcido, fariseo y genial, Goethe le dijo a Eckermann: "Cuando el poeta sólo logra expresar su subjetividad no puede ser llamado todavía un verdadero poeta, pero cuando sabe captar la visión del mundo y expresarla, entonces puede aplicársele con exactitud el nombre. En el momento que toma esta ruta es cuando puede mostrarse inagotable y renovarse de continuo. Por el contrario, un temperamento puramente subjetivo pronto agota su poco de mundo interior para caer finalmente en el amaneramiento. Se nos recomienda siempre el estudio de los clásicos. Y ¿qué quiere decir esta recomendación sino que nos dirijamos al mundo exterior y tratemos de explicarlo, ya que los antiguos no hicieron en su tiempo otra cosa?" Y bien, estas palabras valen para los poetas de la estirpe de Girri. *Elegías italianas* no sólo es un implícito y vivo comentario del mundo sino que cada poema y cada verso representa una tenaz y a veces fascinante exaltación de lo objetivo. Y el primer objeto de esta poesía es el poema mismo.

No se advierte un registro inmediato de vivencias sino una cuidada elaboración que presenta rasgos expresionistas. Constructividad, composición rigurosa que excluye todo lo accesorio. Lo más notorio es la eliminación de nexos, esa crispación de la estructura lógica del lenguaje que caracteriza al intelecto exasperado. Porque si el fruto natural de una poética de lo inconsciente es la imagen, una conciencia que se desconfía y vigila produce naturalmente el silencio, la elipsis [1], que se va colando en el discurso y lo depura y destruye en sus formas tradicionales. Exaltación de la síntesis. Paradoja de un intelecto antiintelectual ejemplificada por *Elegía Veneta,* poema enteramente montado sobre una elipsis y recorrido por otras parciales, lo que produce la impresión de que los versos se inscribieran en un invisible y silencioso contexto.

[1] Se trata de una noción que nos ofrece la vieja preceptiva y que seguimos empleando a falta de otra. Desde que la avanzada de la gramática ha llegado a reconocer que lo "tácito" era simplemente un recurso racionalista para nombrar lo *no mentado* la cuestión ha quedado aclarada. Es posible admitir que cuando un poeta domina su instrumento verbal ya piensa elípticamente.

Imágenes de índole surrealista que aparecían a veces han venido cayendo poco a poco de los versos de este autor hasta desaparecer. Poesía fuerte y seca la de Girri, una expresión austera, incisiva, agresiva a veces, parece querer recortar vigorosamente cada poema y arrancarlo del silencio circundante y *exhibirlo* casi a la imaginación de un contemplador esencial. De allí la impresión de objetividad. Pero también de esto: la tendencia, observable desde varios libros atrás, a fundir con lo concreto una terminología abstracta antes sobreabundante, la frecuente alianza verbal de mundo interior y exterior y, lo más notable, la preeminencia del sustantivo.

Un fraseo homogéneo, parejo, rítmico, cortado según emisiones naturales de la voz, va incorporando gradualmente elementos nuevos que abren sucesivos mundos sugestivos y significativos, como si el aliento siguiera un curso helicoidal. A veces un poema es resuelto mediante dos oraciones contrapuestas (*Túmulos*), pero es frecuente la conclusión del pensamiento poético en una sola. Allí el discurso, elíptico y recurrente, encadena suboraciones dependientes de un sujeto único, que suele ser el título y que se reitera, de manera tácita, a lo largo de todo el texto (*Mosaicos, Los bueyes*). Un efecto que agudiza aun la impresión de objetividad: el predominio del sustantivo neutraliza casi los verbos, de donde sobrevienen extraños desarrollos que parecen autonegarse, singulares dinamismos que establecen y consagran la quietud, como si el poema quisiera desgajarse del tiempo y entrar en el espacio.

Quien busque emocionarse o suspenderse en meditaciones no con lo que se le muestra sino con estados de ánimo que registre la expresión del poeta debe dirigirse a otros puertos. Girri no sólo es un espíritu clásico sino también un antirromántico, comparable en otros órdenes a un pintor abstracto de la corriente geométrica o a un dodecafonista. Y ¿qué significa una voz sin inflexiones? Desde luego, una exaltación del objeto [1]. El poeta renuncia a todo ademán elocutivo, a todo comentario exterior. No quiere *decir* el poema; quiere que él *se* diga. La neutralidad del tono indica que las funciones significadoras han sido transferidas de lo externo a lo interno, a los elementos constitutivos del poema, donde merced a una labor de depuración y síntesis fondo y forma se identifican. Y entre tales elementos son de considerar la alternancia de factores poéticos y prosaicos y una peculiar concepción del ritmo. Pero el lector ya advierte que ambas cosas son una.

La cópula de prosa y poesía sustituye una retórica por un juego dialéctico. La mínima llamada de atención que todo acto de lenguaje entraña se ha vuelto enigmática, porque no radica ya en una particular entonación del discurso o en subrayados adjetivales, adverbiales o sintácticos dignos de consideración sino en los más o menos agudos contrastes o en las eventuales síntesis de lo prosaico y lo poético. Dialéctica o retórica del contenido.

Girri versifica. Quiero decir que no cae en lo amorfo ni en la impostura (generalmente inconsciente) de enmascarar por la tipografía series de endecasílabos y heptasílabos (muletillas del pensar poético en español que determinan en su totalidad a la expresión que en ellas se funda). La verdadera versificación fluctuante de este poeta ha venido ordenándose naturalmente en un turnarse de versos largos y breves que producen la impresión de contracciones y distensiones sucesivas del decir y que son al poema lo que los acentos al verso tradicional. Como las caídas prosaicas las líneas breves suelen corresponder a una depresión que

[1] En el prólogo a *Línea de la Vida* Murena se refirió a otro aspecto no menos importante de esta singularidad.

anuncia una elevación significativa o sugestiva (aunque en otros casos señalan cumbres):

color
de las sombras de cosidos ojos
fraternizando en el Purgatorio.

Pero estos matices se inscriben en cuadros rítmicos mayores: es frecuente que los versos iniciales de estrofa sean términos, frases o modos de idéntico o análogo valor gramatical: *San Agustín...*; *Shakespeare...*; *Tú...* (*San Agustín hubiera visto en mí*). A veces el poema se estructura mediante rotación: *Dos veces al año...*; *¿Te importaría...?*; *Dos veces al año...*; *¿Te disminuye...?* (*Elegía de la costa*), o introduciendo una decisiva variante: *¿Sabéis de otro...? ¿Conocéis...?*; *Sabríais...* (*¿Sabéis de otro?*). Esto último también ejemplifica el proceder sintético del intelecto exasperado. El tradicional, en estado de ingenuidad, hubiera caído en la simple formulación condicional: si supierais de otro...; si conocierais...; sabríais... Estas reiteraciones, alternancias y variantes, más los señalados efectos de versos largos y breves denotan otra singularidad del estilo de Girri: así como ha cambiado retórica por dialéctica, ha transformado una rítmica versicular o meramente sonora en una rítmica estructural. En ambos casos se trata de un desplazamiento de funciones de lo externo a lo interno del poema concebido como objeto.

Acaso no sea inútil anotar estas correspondencias: una conciencia ética de refrenada agresividad, que hace pensar en Savonarola o Calvino, se manifiesta ascéticamente, desdeña o apaga el color, despoja a la palabra de seducción y ornamentos, excluye toda sensualidad; un preocupado por la vida entendida como corrupción de lo eterno se dice mediante las formas más fijas e inmutables del pensar: símbolos y alegorías; un acuciado por el tiempo (ese nombre tranquilizador de la muerte) concreta lo abstracto, recurre a inscripciones, lápidas, estatuas y "potentes caballos fijos sobre Ponte Milvio", apela a peso y volumen, levanta columnas de versos fuertemente trabados, solidificados casi, se ampara, en fin, en el espacio.

Ni éstas ni otras consideraciones pueden nada a favor o en contra de lo único que cuenta: la revelación o develación que presiden la severa y firme arquitectura de *Elegía veneta*, la belleza casi ritual de *Mosaicos*, la sutil emoción que se agolpa en los últimos versos de *Elegía de la costa*, esa secreta crónica de un alma americana que insinúa *Oráculos del viajero*, los ritmos de *Guarda tumba*. Cuando dije al autor que este último poema me impresionaba como los latidos de un poderoso corazón sepultado me explicó que allí se aludía a la tumba de Dante. No había sabido ver las sugerencias, pero me compensó el hecho de haberlas sentido. Ese feliz encuentro en la noche, ¿no desnuda la gracia de una alta y verdadera poesía?

A once libros de su palabra inicial Girri merecería un estudio de la totalidad de su obra, que inconfundiblemente se inscribe ya en nuestra lengua. Intuyo que ha venido hallando "el ritmo de su imaginar", como decía Pavese, y que de manera viva y orgánica va convirtiendo su "aventura" en un "orden". En la poesía argentina, luego de Molinari, que abrió caminos, y Borges, que deslumbrantemente los ha cerrado, se destaca cada vez con más fuerza entre quienes procuran —en la misma línea o en la antagónica del surrealismo— actualizar y levantar la expresión poética. Y aunque suela oírse que de oscuro pasó a ser claro, pienso si no habrá estado enseñándonos a leerlo y lo "entendemos" ahora, cuando su

ejemplo se insinúa en lo que produce lo mejor de las últimas promociones. Recuerdo a Eliot: él atribuye el éxito inmediato de un poeta a una suerte de acto reflejo (ofrecer una poesía a la que los lectores ya están acostumbrados) y ve en los difusores de un idioma poético el vehículo entre la fuente y el público. Girri podría convertirse en una fascinación y un peligro, si los sensibles a su influencia no se contaran, como dije, entre lo mejor de los nuevos. Y lo mejor entiende el idioma de lo mejor, que siempre parece estar diciendo: "lo único imitable de una experiencia es su calidad; no los rasgos intransferibles". Pero el autor de *La condición necesaria* tanto es seguido como refutado. Se le otorgan "frialdad", "dureza", "ser muy mental" y otras generosidades de lo impreciso. También se decía todo eso de Borges. Ya no.

Pienso que Girri goza de un desdichado y doble privilegio para un argentino: ser demasiado definido; disponer de lucidez, consecuencia y rigor. ¿Acaso un resabio del peor romanticismo no ha divulgado esta imagen del poeta: un efusivo idiota, un incontinente verbal y emotivo, generalmente desgraciado, imaginativo a ratos, conmovedor, curioso? ¿Acaso nos ocurre sólo a nosotros? Dios mío, ¿acaso Baudelaire no escribía a un amigo: "usted ha sido bastante niño al olvidar que Francia siente HORROR por la poesía, por la verdadera poesía..., que quien se aplique a ajustar la escritura *pasa por un hombre sin sentimientos*"? [1] Si Baudelaire sintió eso en Francia...

Para comprender a un antiguo debemos bajarlo de los anaqueles de la fama y desempolvarlo y sentarlo junto a nosotros (previo quemado de innumerables monografías), mientras con un contemporáneo la comprensión gana si fuerza la bella imposibilidad de procurarse ojos futuros. Camino arduo, cuando intentar la crítica es como apelar al teléfono en medio de un terremoto. Con todo, ante el poeta de *Elegías italianas* no me titubea la confianza. Sé que el tiempo guardará la palabra de una criatura que tan tenaz y desnudamente lo enfrenta, como si estuviera confiándonos de paso un hermoso secreto: ser es ser fiel.

JORGE A. PAITA

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

HISTORIA, BIOGRAFÍA

LUIS A. AROCENA: *Antonio de Solís, cronista indiano. Estudio sobre las formas historiográficas del barroco.*

(Eudeba, *Buenos Aires, 1963.*)

El autor ha tomado la figura de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) —"funcionario y afamado ingenio de la Corte" cuya vida se extendió desde los últimos años del reinado de Felipe III, durante los de Felipe IV hasta los primeros años del de Carlos II, es decir, justamente, con el tiempo en que se manifiesta y

[1] Los subrayados son del texto.

cumple el proceso de declinación de la preponderancia española en los destinos de Europa—, para estudiar las "formas historiográficas del Barroco" pues, como el mismo Arocena dice, su *Historia de la conquista de México* es la "última gran historia escrita conforme a la preceptiva historiográfica del humanismo renacentista", además de ser, por sus méritos literarios, "la última gran obra del Siglo de Oro".

La rica personalidad de Antonio de Solís —"pulido cortesano", poeta y dramaturgo que gozó de buenas relaciones en los círculos políticos, las que le permitieron atesorar información y experiencia como funcionario real— se va configurando a lo largo de su vida: desde las aulas de Salamanca, en donde tempranamente se manifiesta su vocación por las letras, hasta su llegada a la Corte, durante el apogeo del poder del Conde-Duque de Olivares; desde su secretariado junto al Conde de Oropesa, su "señor y mecenas", en Navarra y en Valencia, hasta 1651 cuando, de regreso en la Corte, el Rey Felipe IV lo nombró su secretario, "funciones que sólo concluirían con su vida".

En 1660, a la muerte de Antonio de León Pinelo, quien sólo durante breve período logró —con el nombramiento como Cronista Mayor— la aspiración de su vida dedicada a los problemas de la Legislación indiana, alcanzó Solís la "merced más honrosa de su carrera", el desempeño en el cargo de Cronista Mayor de Indias.

Hacia 1667, ordenado sacerdote, abandona su producción como poeta y como autor dramático "el último dramaturgo de cierta calidad y originalidad propias, suficientes por lo menos como para dar al teatro del Siglo de Oro un resplandor de ocaso sin remedio" (pág. 90). Mas nunca le fueron ajenas las cuestiones de su tiempo y su actividad vinculada con el Consejo duró hasta su muerte.

Misión del Cronista Mayor era continuar la *Historia general* iniciada por Antonio de Herrera en 1554, "recopilando todo lo que faltare por escribir y prosiguiéndola para claridad y verdadera inteligencia de todo lo sucedido", según reza la Provisión real.

Cumplió Solís su tarea volcando en ella los esquemas de la estructura mental de su siglo y logró, a ciento cincuenta años de los sucesos considerados, la transformación de la *crónica,* primera visión de los hechos, en *historia* es decir, "relación jerarquizada que los integra en unidad inteligible y plena de significado" imponiéndoles el "señorío de un orden intelectual".

Por otra parte, y como bien lo señala Arocena, el enfoque de Solís —estudio a través de una vida heroica en el momento de realizarse— significa una valoración del proceso de individuación que, desde fines de la Edad Media, se manifiesta en la historia de Occidente. Modelo de un "moderno estado de conciencia", la consideración del individuo en la historia —en este caso ejemplificado a través del hacer de Cortés en México— preanuncia la concepción del héroe a lo Carlyle: relación historia-vida heroica.

Dice el Dr. Arocena: "Solís, según propia confesión, entendía que los hechos de la conquista de México tenían, ante todo, un carácter admirable y heroico. El lograr destacarlo así, se le antojaba, incluso, la justificación suficiente para su empeño historiográfico (...) Hernán Cortés es, en efecto, el *héroe* de su relato" (págs. 188-189).

Para ello siempre tenía en cuenta la acción bivalente: contingencia histórica y providencialismo, es decir, por un lado: voluntad del hombre, determinación de la libertad individual, libre albedrío; por otro, voluntad de Dios, "omnipotente providencia".

Precisamente en la reflexión sobre el sentido y el desenvolvimiento del suceder de un hecho determinado se plantea Solís el análisis historiográfico: no sólo descripción de hechos externos sino también penetrar la intimidad de las conciencias para encontrar allí la explicación, las causas segundas, ya que las primeras son inabordables.

Arocena también señala el fin pragmático de la historia, la inquietud moralizante que destaca, directa o indirectamente Solís, a través de discursos, digresiones y formas aforísticas.

En tal sentido una idea de la historia puede rastrearse a través de la obra de Antonio de Solís, obra que puede considerarse, además, tipo de un momento historiográfico: la idea de la recurrencia obligada de los hechos, concepción cíclica; exigencia de veracidad; búsqueda de las causas operantes y de las conexiones entre los hechos. Solís anuncia, en el prólogo *A los que leyeren* de su *Historia* —como lo destaca Arocena— el empeño de ajustarse a la verdad y de guardar objetividad.

Para realización de esta reflexión teórica sobre el quehacer histórico consideró, como factor muy importante, el enaltecer la grandeza y la misión histórico-evangelizadora de España —religión como *instrumentum regni,* conquista como cruzada— de la cual los españoles, en la concepción de Solís, fueron los eficaces agentes de la providencia divina; el justificar la aparición de la "diabólica razón de Estado" reprobada por él y por su siglo; el reconsiderar muchos problemas planteados por el descubrimiento y el choque de las dos sociedades. Estos problemas, en la época de Solís, habían perdido actualidad o encontrado sanción pero conservaron sentido o mantuvieron resonancia en su obra.

Como tarea del Cronista Mayor de Indias eligió Antonio de Solís un tema concreto, desglosado de las crónicas primeras del siglo XVI: su *Historia de la conquista de México,* tuvo por fin "reivindicar como gesta admirable la conquista de México y defender a España de las acusaciones de que era objeto por los procedimientos de penetración y dominio ensayados en América" (pág. 252) es decir, en parte como reacción contra la "leyenda negra".

El enfoque elegido consistió en proyectar "la realidad histórica a un plano ideal en el que los hechos perdían su perfil peculiar y los personajes adquirían la pálida estructura del arquetipo" (pág. 174).

Logró una "crónica recatada, comedida y adornada con artificiosos primores" que le otorga especial nombradía, no por su valor como fuente sino "por lo que (...) importa a la historia del género y, en especial, como realización ejemplar de la prosa castellana" (pág. 7).

Esta *Historia* —construida con madura reflexión sobre la *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y de las *Décadas* de Antonio de Herrera y Tordesillas, complementada por las *Cartas de relación* del mismo Cortés y por obras de otros autores del siglo XVI— utiliza el material que le ofrecen, sometiendo a sus fuentes a críticas a veces excesivas, y, en muchas oportunidades, no soluciona los problemas que ellas mismas le plantean. Toda esta información la presenta en "exquisita perfección formal" perfección que le hace perder en vitalidad y modernidad lo que gana en "artificio retórico".

"Melancólico testamento" llama L. A. Arocena a la *Historia* y, efectivamente, Solís murió poco después de la publicación de su obra pero alcanzó a recibir el elogio contemporáneo.

El juicio del siglo XVIII, si bien mantuvo el "prestigio como escritor elegante

y de discreto ingenio" consideró la obra más como panegírico que como historia; el del siglo XIX, reconociendo la inquietud docente y sus excelencias de estilo, la estima "verdadero poema épico-histórico".

El mérito que señala la crítica contemporánea es el aporte del método y el desarrollo literario que dio a los hechos.

Como señala el autor de este trabajo, no agrega nada de importancia a lo que pudo encontrar en las fuentes fundamentales, sin recurrir a otros trabajos, papeles privados o relaciones, ni aplicó rigor crítico a las tratadas.

Su propósito fue apologético: destacar la "significación que concernía a una empresa heroica". Lo personal de Solís reside en la composición y el estilo, en descubrir el sentido de los hechos, en intuir, en utilizar originalmente el material recibido.

La *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís fue elegida por Luis A. Arocena con el propósito —cumplidamente realizado— de fundamentar el "generosísimo crédito" brindado primero a la crónica de Solís frente al "notorio menosprecio actual", el valor y significación real de la obra en la historiografía americana y como exponente del acatamiento a las preceptivas historiográficas del Barroco. Tarea basada en el "examinar morosamente" la *Historia* de Solís y en la búsqueda de materiales éditos e inéditos relativos a su vida y escritos", realizada de "manera metódica y con el mayor rigor posible".

Interesante y didáctico resulta el plan desarrollado en la obra: desde la generalidad de la *Historia de la crónica de Indias,* desde 1569 hasta 1660, cuando Solís se hace cargo del puesto; para pasar luego a la consideración de la figura de Antonio de Solís en su complejidad de hombre de corte, poeta, autor dramático, funcionario, historiador. Ninguno de los aspectos ha sido descuidado por el autor que va dibujando la figura estudiada, recortando progresivamente su individualidad dentro de la época crítica en la cual le tocó actuar. Los elementos necesarios para comprender "el mundo espiritual de Solís" son presentados de inmediato; la teoría historiográfica del momento hasta el análisis de la composición y del estilo de la *Historia* y aun el grado de contemporaneidad, podríamos decir, de su obra con respecto al enfoque de su época. Por último, los dos mundos, España y América enfrentados y la estimación valorativa de Solís como historiador.

Acompañan al trabajo cinco apéndices —obras de Antonio de Solís y Rivadeneyra, clasificadas según los géneros: Noticia bibliográfica, en donde sistemáticamente se incluyen y describen, primero los manuscritos de ellas y luego las ediciones (figuran 105 edic. de la *Historia...* realizadas entre 1684 y 1956); Iconografía; Documentos inéditos, entre los cuales se incluyen interesantes informes relativos a la Colonia del Sacramento; Bibliografía sobre Solís— cada uno precedido por una noticia preliminar, ricas en referencias bibliográficas y en planteos de nuevos problemas como temas futuros.

Es de destacar la inclusión en el II° Apéndice, de la referencia a dos manuscritos de la *Historia,* uno de ellos, el primero —manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid (Ms. A de Arocena)—, desconocido hasta ahora, de inapreciable valor pues se trata del manuscrito autógrafo del trabajo de Solís. Incluye una serie de prolijas correcciones y es considerado por el autor como base del hasta ahora conocido y citado (Ms. B).

A pesar de que el autor aclara que la bibliografía sobre Solís es escasa pues "no es autor que haya reclamado la atención detenida y preferente de los estudiosos" incluye una interesante lista de 160 obras especializadas en el tema.

Es lástima que la riquísima floresta bibliográfica que acompaña el presente

estudio quede indicada sólo en las notas de pie de página en lo correspondiente al trabajo en general, pues hubiera sido un repertorio de suma utilidad para el estudioso, especialmente por la inclusión de primeras ediciones para las fuentes de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Cuidadoso del lenguaje y de la forma, Luis A. Arocena da muestra en su trabajo, por otra parte, de una amplísima erudición en el tratamiento de los múltiples enfoques desde los cuales analiza a su personaje, expresión de un momento del pensamiento y de la historia de España. El riguroso estudio realizado —presentado en 1956 a la Universidad de Madrid y a la Real Academia Española en donde mereciera honrosas distinciones— se apoya en referencias documentales y bibliográficas de excepcional riqueza, evidencia de un trabajo, paciente y metódico, de calidad tal que lo convierten en modelo de análisis de una época.

ALICIA DORA CARRERA

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: *Victoria Ocampo.*
(Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia. *Buenos Aires, 1963.*)

Nada hay más difícil que escribir sobre las personas amigas y, sin embargo, aunque parezca paradójico, solamente sus amigos pueden escribir con verdadera justicia sobre un hombre o una mujer. Los errores de perspectiva que podría introducir el afecto, se ven ampliamente compensados por la riqueza de conocimiento que sólo el afecto permite. Porque, si bien es cierto que lo mejor de un autor suele estar en sus libros, hay un sinfín de elementos secundarios que ayudan a explicar esos libros, los ilustran y les infunden una vida más intensa: el escritor es también su voz, su risa, sus bromas, sus pequeños gustos personales, su manera de caminar, de sentarse, de oler una flor o de hojear unos papeles; está en sus palabras intrascendentes y espontáneas, tanto o más que en las páginas depuradas de su obra.

Por eso la breve biografía de Victoria Ocampo que ha publicado Fryda Schultz de Mantovani resulta tan eficaz: la hizo una amiga que la conoce desde hace mucho y puede confirmar con su experiencia los rasgos que se desprenden de los *testimonios* leídos. La hizo, además, una mujer inteligente y sensible, que supo elegir los aspectos esenciales de Victoria Ocampo en el poco espacio de que disponía y nos da una imagen vívida y acertada, haciendo sobre todo hincapié en la reacción de esta escritora que habla *no de sí misma, sino desde sí misma,* frente a las personas que más influyeron sobre ella: Ortega, T. E. Lawrence, Valéry, Tagore, Gandhi, Virginia Woolf, Ravel.

La mesura y el equilibrio característicos de Fryda Schultz, le resultan utilísimos para presentar al público esta figura, que parecería destinada a moverse en un mundo de apasionados admiradores y de críticos hostiles. Victoria Ocampo se nos aparece tal como es, con su inteligencia, su fervor, su integridad, su coraje, su curiosidad y deslumbramiento ante las cosas, su profunda voluntad de bien, su sed de valores espirituales. Los "encuentros", como se titula la segunda parte del libro, van marcándola con su influencia en las diferentes etapas de su vida, pero lo que le despiertan no son sino las cosas que ya estaban en ella, porque nadie es capaz de crear algo de la nada. Toda la obra de Victoria Ocampo es un

espejo que la refleja y en eso radica su insobornable honestidad: habla en primera persona, como todos lo hacemos, con la diferencia de que ella se atreve a usar el primer pronombre del singular en vez de disimularlo. Fryda Schultz ha sabido mostrarla hábilmente, con los pocos trazos de una biografía y la buena selección de páginas antológicas; lo ha hecho con dignidad, perspicacia y ternura.

Pienso que me ha tocado cerrar con esta nota el triángulo formado por tres mujeres que nos conocemos; la primera escribió sobre la segunda, la tercera escribe sobre las otras dos. Para excusarme de lo que a alguno pudiese parecer parcialidad, me remito al comienzo: sólo los amigos sabemos cuando alguien juzga acertadamente a nuestro amigo; sólo los que queremos a alguien podemos percibir y elogiar la exactitud de su retrato.

ALICIA JURADO

RELATOS, NOVELA

FRANCISCO AYALA: *El As de Bastos.*
(SUR, *Buenos Aires, 1963.*)

Postula Poe como uno de los propósitos del cuento la averiguación de la Verdad. ¿Cómo pasaron realmente las cosas?, ¿cómo ocurrió aquello que en rigor no puede demostrarse de otro modo que por un rodeo, una hipótesis? Es tanto como indagar el misterio de ese hecho en apariencia concreto, a la vez inasible y cotidiano, que es la vida. Algo cuyo modo de incidencia y gravedad, cuyo cabal alcance y significación se nos escapa sin remedio. Toda la obra literaria de Francisco Ayala parece encaminada a poner este problema en su punto, y por esta sola finalidad, que cumple con la estructura esencial del género, tendríamos que considerarlo como un cuentista excepcional, si no fuera que, gracias a la carga de humanidad que invariablemente le infunde, alcanza la dimensión de lo impar. Cualquiera sea, en efecto, el medio de que se valga para satisfacer la exigencia del tema, Ayala procede como un testigo promiscuo del suceso escogido, ese acontecimiento que en *Bartleby* y en *Wakefield* es capaz de arrancar al autor un grito que clama por el destino del hombre. Dentro de la misma línea que, a partir de Poe, trazaran Melville y Hawthorne, y a través de un estilo "ejemplar" que procede de la más alta tradición hispana, Ayala se planta ante el suceso con el inexcusable, irónico, candor que le dicta su condición de cronista a un tiempo impávido y ferviente, a la vez acicateado por la curiosidad y el desdén. No en balde la materia que trata es bien desconcertante. Pero el humor es también un recurso, una aproximación, al hecho problemático, aquel que se nos escamotea y que Ayala sabe, no obstante, dejarnos a la vista —y a nuestro cuidado—, dejando intacto su carácter secreto, innombrable. Esta técnica —y no por ello menos humana— profesión de fe estaba anunciada en el prólogo que, casi veinte años atrás, precediera a *El hechizado,* modelo de una narrativa

que aquí hallamos patente en *El inquisidor,* pero cuyas características están contenidas dentro de un conjunto armónico que completarían sus novelas (*Muertes de perro, El fondo del vaso*). En unas y en otras composiciones lo que importa, como contenido, es, lo repetimos, la presencia, a la vez grave y banal, placentera y horrenda, de la vida. En todo caso: sorprendente, sobre todo para quien, como Ayala, es capaz de descubrirle la virtud ciega, muda. De tal experiencia todos somos de algún modo protagonistas capaces de admitir el paso, el rasgo, indeleble. Ayala sabe que la vida se nos va y que en este irse se articula un suceso no distinto de las jugadas del tiempo. Es así, fatal que en sus relatos quede de resalto el origen y, con él, la urdimbre misma de un hecho cuya composición, de algún modo caótica —pues linda con el Principio— se nos aparece como un drama y, a un tiempo, por imposición del apuntado ingrediente de banalidad, como una tragicomedia. Ayala ha captado con agudeza esta silenciosa imposición de la vida, dispuesta en un acontecer en que a cada instante se introduce, sorpresiva o anacrónicamente, la nada. O, mejor dicho, el hecho de que no ocurra, simplemente, nada. Esta idea de la sustracción está presente, como una divisa, casi diría como un desafío literario, desde las primeras líneas del referido *Hechizado,* reto que el autor no ocultara en la introducción. "...queda en el lector la sensación de que algo le hubiera sido escamoteado", dice allí el cronista aludiendo al manuscrito del Indio González Lobo. Esta idea del escamoteo —que es, al fin, la jugada que nos hace la vida— preside, también, los cuentos de *El as de bastos,* dignos, por cierto, del autor de *El mensaje,* donde la invisible, imprevisible y recurrente trama de la vida alcanza un raro límite de elocuencia. Exalta la labor de Ayala un estilo verbal y directo capaz de demostrar que, aún después de Kafka, la clásica "tranche de vie" es capaz de depararnos, a través de un espíritu de observación alerta, las sorpresas de un arte original.

MARIO A. LANCELOTTI

LUIS ALBERTO QUESADA: *La saca.*
(Editorial Periplo, *Buenos Aires, 1963.*)

Me parece prematuro juzgar este libro como una obra *exclusivamente* literaria. El prólogo previene que su autor pasó veinte años en las cárceles de la España de Franco (si es que realmente puede decirse "la España *de* Franco") y que *La saca* está lleno de esa larga, dura, penosa experiencia. De inmediato toda la simpatía, el calor humano, etc., se vuelcan a favor del autor. Todo, menos la conciencia crítica. A esa otra parte, que debe valorar el libro, le toca la responsabilidad de separar los valores verdaderamente literarios de los otros. Veinte años en la cárcel pueden ser *demasiada* experiencia humana. De allí a la experiencia artística hay un paso a veces imperceptible, pero riesgoso y difícil. Luis Alberto Quesada lo ha dado sólo a medias. Tal vez el defecto principal de estos cuentos sea ése: el de estar escritos con mucha experiencia de la cárcel, quién lo duda, pero nada más. Falta otra cosa, algo que se llama vuelo, creación, pasaje del hecho al símbolo, pasaje del plano individual al universal, lo que convierte la experiencia de uno en la de todos. Otros autores también han conocido, en distintas épocas, la cárcel; algunos dejaron literatura *documental.* Quien lee hoy a Pellico (aparte de no perdonarle ese sometimiento moral que ya le reprochaba

Sarmiento hace un siglo), lo hace más para comprender algunos aspectos de la tenebrosa dominación austríaca que para gustar una obra de creación *pura*. Los cuentos de Luis Alberto Quesada están también peligrosamente comprometidos con el elemento político, se los subordina a una intención que no es sólo la artística, y la falla no se ve compensada por valores o virtudes absolutas, que restablezcan el equilibrio. Este elemento, respetable y digno de consideración en el campo político, no lo es en el *literario*. Hay que ser capaz de hacer algo con todo eso, de transformarlo, en una palabra, de crear. Quesada lo ha logrado relativamente. Habrá, por lo tanto, que aguardar otros cuentos, que utilicen anécdotas o accidentes de distinta índole, para valorarlo definitivamente.

En retirada, que abre la serie, es un buen pantallazo costumbrista, aunque algo inconexo y de final poco claro; lo siguen tres cuentos, fáciles en la factura y en el tema, que preceden a *La saca*, que da su nombre al libro. Así llaman los presos, en su jerga, a la requisa que, imprevistamente, se hace de los condenados a muerte para llevarlos al lugar de su ejecución. (Algo de este clima infernal nos dio Cayatte hace unos años en *Y se hizo justicia*.) El cuento está bien armado, con un fondo de aguafuerte goyesco, de alucinación, irrespirable. Pero toda esa fuerza se disuelve, y la tensión se pierde, inexplicablemente, como si se pasara de Goya a una de esas plácidas acuarelas de principiante. El mismo defecto tiene *La venganza*, cuyo dramatismo rígido, cargado, queda después en nada, sin que se aclare convincentemente el proceso. Su simbolismo es endeble, y nada original: la historia del preso político, encerrado por una delación, que al salir de la cárcel busca vengarse de quien lo entregó, y que a último momento elige el porvenir, la paz en el trabajo, etc. De todos, *La cita* es, sin dudas, el mejor de los cuentos. Ingenioso, bien urdido, preciso y certero como una máquina, fiel a la realidad que busca retratar, verdadero ejemplo de concisión y economía narrativa.

Luis Alberto Quesada maneja la lengua con soltura y buen gusto; aquí y allá asoma la paternal (y bienvenida) sombra de Machado —el tema de las cigüeñas— y hasta alguna indiscreta imagen lorquiana. Pero hay también aciertos indudables, seguros, y que son sólo suyos: "El día abrió los ojos sobre el pequeño rectángulo de la ventana." (*La venganza*.) "Uno de los papeles tiritaba con el frío de una noticia." (Id.) En cuanto a la proposición apuntada por el prologuista, Bernardo Canal-Feijóo, que sugiere considerar a Quesada —nacido en nuestro país, llevado a España a los pocos años— como un autor argentino, creo que sería más prudente esperar. Ésta es la obra de un español. Tema, lenguaje, todo nos es familiar pero a la vez extraño. Como si se tratara de un pariente o un amigo que vuelven después de largos años de ausencia: nos entendemos, sí, pero queda mucho vacío entre ambos, mucho espacio o circunstancia que no han sido compartidos y que sólo lentamente se irán salvando. Estos cuentos se leen con atención y en muchos momentos con gusto; pero dejan una extraña sensación de vacío, como si algo prometido se nos hubiera misteriosamente escamoteado, o desaparecido en un juego de espejos cuyo mecanismo no es difícil intuir. Empero, su lectura provoca algo más importante o positivo que las casi rituales palabras dirigidas a todo "autor que promete": no una vaga esperanza, sino las ganas, sólidas y reales, de leer un próximo libro suyo.

CÉSAR MAGRINI

CLARA SILVA: *El alma y los perros.*
(Alfa, *Montevideo, 1962.*)

Es natural que una muchacha de tantas, hija de una oscura modista agriada y abandonada por su marido, incapaz de ternura, centrada en la opinión de los vecinos, procure evadirse del cuarto sórdido que es escenario de su vida. También es natural que la evasión resulte tan sórdida como su causa, sobre todo si la muchacha no tiene esa misteriosa dosificación de ingredientes interiores que hace que unos seres puedan *vivir* y otros no.

Elvira tiene relaciones con un profesor destinado al fracaso, queda embarazada, la madre la obliga a abortar, después a casarse. En sus días se alternan con ritmo fatal el trabajo en la oficina, el desprecio y protestas del marido por su incuria para todo lo doméstico y sus requerimientos amorosos: ella obedece a contrapelo, con una mezcla de rebeldía y mansa entrega. Antes de su relación con él, tuvo un asomo de enamoramiento verdadero con un muchacho más joven. Cayó —en busca de trabajo— en una organización de malvivientes de la que el azar la salvó. En vano intentó rastrear a su padre.

Luego, quiere tener un hijo: el marido se niega. Busca refugio en el confesor: encuentra frases estereotipadas, ni un gesto de ayuda, de comprensión. Algún compañero de oficina esboza una aventura con ella; la lleva al cine, procura convencerla de las ventajas del existencialismo e incluso le recomienda que lea *La sobreviviente,* novela anterior de la propia Clara Silva. Elvira se identifica vagamente con su predecesora, pero no la entiende, ni le interesan las vinculaciones entre literatura y vida. Se barrunta algo que podría ser una relación homosexual larvada. La madre muere repentinamente. De pronto, en un sorprendente acto de coraje, Elvira se suicida, es rescatada por Dios, y tiene una especie de hipermnesia final en que sus dolorosos contactos con la vida, dulcificados, la reconcilian con sus semejantes.

Esta síntesis sólo aspira a mostrar el material de trabajo de que se ha valido Clara Silva: una reconstrucción cronológica precisa ni sería posible ni tendría sentido, pues la novela está escrita en un puro presente en el que lo actual se superpone con el pasado próximo y remoto, con recuerdos, con reflexiones de la protagonista —expresadas desde afuera o desde adentro—, con restos de conversaciones o de imágenes, etc.

Es un libro bastante breve, pero su lectura se hace lenta, difícil, a pesar de que se advierte que la autora conoce el elemento humano con que ha trabajado. Quizás haya que buscar la clave más oculta de las fallas básicas de esta novela en una actitud profunda ante la realidad, realidad que desde Graham Greene los novelistas católicos *aparentemente* aceptan en forma "objetiva" y para eso manejan situaciones que, según el punto de vista catequístico tradicional, son pecaminosas, es decir repudiables, desde el principio. Por lo tanto la tal "objetividad" pasa de *actitud* a *recurso* y todo se confunde: se llega a una salida ética —ortodoxa o casi— por un supuesto camino exclusivamente estético. Esa salida consiste en que el personaje asuma la culpa por medio del suicidio, con lo cual se descubre que la aparente aceptación del mundo era sólo una manera más definitiva de condenarlo. Por cierto que se puede condenar este mundo en que vivimos, pero esa condenación siempre se da por añadidura si de verdad el autor está apoyado en el plano estético. Las observaciones más agudas aplicables a las aberraciones mundanas de todos los tiempos se encuentran en el *Quijote.* Sin entrar en lo que

significa, *en sí*, la muerte del héroe. Y se podrían multiplicar los ejemplos dentro de toda la buena literatura.

Pero dejemos las hipótesis sobre las intenciones profundas de la autora de *El alma y los perros* y pasemos a su manera de urdir y tramar su tela. Clara Silva es poeta y está acostumbrada a volcar en los moldes forjadores de imágenes que son sus ojos la materia de la vida. En sus poemas el marco conceptual —que existe— está trabajado en forma tal que toma el aspecto de lo intuitivo y siguiendo ese camino infrecuente se ensamblan legítimamente sensaciones, figuras, hechos, sentimientos.

Para que las intrascendentes acciones de las gentes comunes o las originales de los atípicos se trasmuten en ese objeto irreemplazable que es una novela, cuyas partes no son intercambiables ni sustituíbles, es preciso que los resortes narrativos tengan sus goznes en la realidad en la que están insertados. (Hasta una novela "aleatoria" ideal debería responder en última instancia a ese paradigma.) Repitamos, antes de seguir, que por eso la actitud pretendidamente "cruda" o "realista" choca cuando el punto de partida —o de prevista llegada— es el de una religión con la clase de preceptos de la católica.

La libre asociación no es significativa en un personaje como Elvira. Esto no es una discriminación sobre el derecho a ese mecanismo psicológico. Sólo que dada la clase de aparato receptor de que Elvira dispone, sus asociaciones o son falsas o no tienen interés. Tampoco es congruente el tipo de introspección que se le atribuye. Si lo fuera, otra sería la historia porque estaríamos frente a un personaje con la dosificación misteriosa de que hablé al principio. En cambio es tan congruente como acertado recurrir al flujo de sensaciones y situaciones que integran la vida consciente de la muchacha. Pero la reiteración le quita eficacia: su trivialidad no llega a ser trágica. Sin embargo de esa pasta intrascendente hecha de quejas por la falta del hijo o por los calcetines rotos, café con leche, relámpagos impresionistas de escenas infantiles, propaganda radiotelefónica, surge de pronto un resorte imprescindible, bien ensartado: la presencia de la ciudad, fondo único sobre el que podía proyectarse esta historia. Allí, sin folklore críptico —aunque reconozcamos ciertos "secretos" rioplatenses—, está Montevideo, sus calles, la cercanía de sus playas.

En algunos pasajes el relato corre seguro de la boca de la autora, y entonces el lector lamenta que la transcripción del material que Clara Silva seguramente ama además de conocer haya sido hecha en una clave inadecuada, no consustanciada con el personaje, y en la que posiblemente la misma autora no crea demasiado. De ahí los tropiezos incluso en el manejo del idioma, que sorprenden en alguien habituado a la buena síntesis poética.

Además de cinco libros de poemas, la autora ha escrito otra novela, en 1951. Este volumen tiene una sobrecubierta dibujada por Novoa, con una figura simbólica cuya pensada combinación de negro y azul hace suponer una edición cuidada. Inmediatamente queda desbaratada esta suposición por los numerosísimos y variados errores tipográficos —a los que se empeñan en acostumbrarnos los responsables de los libros editados en estas latitudes—. Uno hasta llega a preguntarse si no habrán dejado de poner blancos donde habría correspondido, contribuyendo así a hacer más confusas ciertas transiciones.

MARÍA LUISA BASTOS

ENSAYO

C. P. SNOW: *Las dos culturas y la revolución científica.*
Traducción de María Raquel Bengolea.
(SUR, *Buenos Aires, 1963.*)

La misma atmósfera de calma y precisión que nos brindaría el estar bebiendo el té en compañía de un intelectual inglés que en la ocasión se refiriera a los tópicos más controvertidos de la cultura contemporánea, se desprende de este conciso opúsculo de Sir Charles Snow. Inevitablemente debemos recurrir a la palabra "understatement" para señalar esa cualidad peculiar de los ensayistas británicos, toda vez que en cada página asoma la fisonomía zumbona del "egg-head" que oculta púdicamente su erudición tras un adusto ceño.

Con especial referencia a su propio país, aún cuando señala la existencia de un problema similar en los Estados Unidos de Norte América, el autor historia el desarrollo y el posterior enfrentamiento de dos grupos culturales que han llegado en la actualidad a un completo extrañamiento. Son los intelectuales "literarios" que se contraponen a los "científicos", conductores de la revolución tecnológica. Ante la desdeñosa actitud de los tradicionalistas acrece la despreocupación de los "físicos" por otras disciplinas no científicas, que ha sido comprobada en amplias encuestas realizadas bajo la dirección del autor. Como respuesta típica los tecnólogos confiesan que su única inquietud por el mundo de las letras es haber "intentado algo de Dickens".

A la vez que deplora este desinterés, el autor desecha también la actitud contraria de los intelectuales "ludditas" (o sea partidarios de Ludd, opositor de la revolución industrial) destacando la innegable verdad de que la industrialización es la única esperanza para las naciones subdesarrolladas.

A juicio de C. P. Snow, la revolución científica, a diferencia de la "revolución industrial" que se gestó a mediados del siglo dieciocho, comienza en el momento mismo en que se emplearon por primera vez en la industria las partículas atómicas. Ante este trascendental acontecimiento, asegura el autor, la intelectualidad británica se halla dividida por profundas disidencias, a tal punto que ciertos miembros altamente especializados de la cultura no científica son incapaces de manejarse con los conceptos más elementales de la ciencia pura y menos aún de la ciencia aplicada. Y se abre aquí una nueva brecha pues los científicos puros tampoco han sabido comprender ni a los ingenieros ni a la ciencia aplicada.

Tras un análisis de la forma en que el problema ha sido encarado en los Estados Unidos de Norte América y en Rusia (con su superávit de especialistas) el autor se pregunta qué está haciendo Gran Bretaña frente a la revolución científica con vistas a su propio futuro cultural y práctico. Invocando el ejemplo histórico de la República de Venecia en la época en que la corriente histórica señalaba el comienzo de su decadencia, el autor querría estar seguro de que su país tendrá el coraje suficiente de adoptar las medidas que le dicta su inteligencia para obviar la crisis. Y concluye que la sociedad occidental, que vive precariamente su riqueza en medio de las naciones pobres (las cuales no deben necesariamente seguir en la pobreza si desarrollan con inteligencia sus recursos) tiene el deber de dar una nueva orientación a su sistema educacional y salvar así el abismo abierto entre las "dos culturas".

Aparece la versión castellana del libro de C. P. Snow al tiempo en que se vislumbra la posibilidad de una coexistencia pacífica con Rusia por medio del pacto de Moscú sobre la proscripción parcial de los ensayos nucleares.

Quizás el enfoque del autor sea el único factible en la actual encrucijada pues parece axiomático que si la humanidad desea sobrevivir debe aprender a convivir. Salpimentando de tanto en tanto su exposición con anécdotas de gran simpatía humana que están dentro de los límites comunes de nuestra experiencia, el autor nos prepara para las ocasiones en que nos vemos obligados a ensanchar los confines de un pensamiento que creíamos permanente.

La traducción es correcta aún cuando en ciertos pasajes, debido a variaciones semánticas introducidas al original, el lector que posee el inglés captará mejor lo que ha querido transmitir el autor.

MIGUEL E. DOLAN

ARTES PLÁSTICAS

ROMUALDO BRUGHETTI: *Alfredo Bigatti.*
(Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Biblioteca del Sesquicentenario, *Buenos Aires, 1962.*)

ERNESTO B. RODRÍGUEZ: *José Fioravanti.*
(Í, íd., *1963.*)

Así como el ingreso de cada obra artística al mundo modifica, en cierta forma, la visión del panorama estético de todas las épocas y todas las latitudes, del mismo modo, cuando el verdadero crítico aborda el análisis de dicha obra, sus palabras —si realmente apuntan al hecho concreto de tal creación en su sentido cabal— comprometen, en mayor o menor medida, consciente o inconscientemente, la historia entera del arte. Y, por el contrario, aun cuando el crítico quiera situarse al margen de toda realización anterior o contemporánea y pretenda enfrentar limitativa y exclusivamente una obra determinada, la totalidad de la historia pesa sobre él ineludiblemente, hasta en aquellos casos en que la obra, por lo insólita (y quizá por ello mismo), parezca carecer de todo antecedente.

Resulta, pues, difícil, si no imposible —salvo, claro está, que se ejerza una violencia especial— desgajar la obra de arte del contexto universal. Y si esto es así en un campo ilimitado de tiempo y espacio, no cabe duda de que tal dificultad o imposibilidad se acrecentará cuando se pretenda arrancar dicha obra de *su* época y de *su* ambiente propios. Por ello, si la obra realizada y la personalidad de su creador cuentan en primer término, inmediatamente —para llegar a una mayor comprensión del nuevo objeto artístico instaurado en el mundo— debe considerarse cuál era el aire del tiempo en el momento de su gestación, cuáles eran las ideas que circulaban en él y cuáles las figuras que daban a la época sus características esenciales.

Así lo han entendido Romualdo Brughetti y Ernesto B. Rodríguez en las monografías que dedican respectivamente a los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti. Aunque debe reconocerse que en el caso de estos dos grandes artistas, por el hecho de haberse abocado con preferencia a la creación de monumentos —que plantean como tales especiales problemas—, han visto coartada, en cierta forma, su libertad para adherirse plenamente a los imperativos de su tiempo. El monumento debe poseer una legibilidad directa que al menos, así lo parece— no puede condecir con el hermetismo o la experimentación de muchas de las tendencias de nuestro siglo. La obra que inmortaliza a un héroe o a algún hecho histórico ha tenido hasta ahora —salvo rarísimas excepciones— formas cuyo simbolismo puede ser captado fácilmente por los pueblos. Pero cabe reconocer también que el problema del rechazo o aceptación del vanguardismo tiene en los maestros Bigatti o Fioravanti —como luego veremos— otras implicaciones.

El trabajo de Ernesto B. Rodríguez está precedido de una breve introducción a la escultura. En ella se nos recuerda que la escultura de nuestro siglo se origina en un diálogo —a veces violento— entre la corporeidad y la espacialidad, entre el lleno y el vacío. En muchos casos —casi en la mayoría de las últimas expresiones— prevalece la escultura espacial y, en consecuencia, se valoriza el vacío, olvidándose hasta tal punto lo corpóreo que la masa es reemplazada por finos alambres o hilos plásticos. Si para el escultor de todas las épocas la materia fue siempre "algo primario y sin discusión", según Ernesto B. Rodríguez resulta dramático negarle materia "a quien siempre ha vivido de ella, se ha expresado con ella". "La más radical penuria amenaza a este arte sólido por excelencia —nos dice— cuando se lo quiere relacionar de algún modo con el imperativo espacial del momento." Afirmación un tanto discutible si se formula de manera absoluta, pero que tiene indudablemente un fondo de verdad. Como también lo tiene esta otra: es necesario que el artista vaya tomando fuerzas en la materia misma del arte, que la conozca en toda su problematicidad y en todas sus posibilidades. Sin embargo, creo que no se debe ser demasiado severo en cuanto a la exigencia de fidelidad a determinados materiales que se consideran propios de un arte. La libertad creadora está, a mi juicio, por encima de toda exigencia material y, algunas veces, la auténtica creación puede nacer descabelladamente de una lucha denodada —y hasta aparentemente suicida— contra las imposiciones de la materia escultórica tradicional.

Relacionando el problema de la materia, su "sentido constantemente mágico", con la obra de José Fioravanti, Ernesto B. Rodríguez reconoce en ella "un doble testimonio de singularidad espiritual y entrañable homenaje a la gran tradición de la escultura". Como auténtico escultor —dice— Fioravanti "siente la permanente actualidad de la piedra" y su figurativismo está "en función de maduras síntesis", logradas sin prisa, con plena conciencia y con absoluto dominio del oficio.

Durante los años transcurridos entre 1912 y 1937 se producen cambios fundamentales y decisivos en la concepción artística del maestro Fioravanti y, en ese lapso, su obra patética y detallista de los primeros tiempos evoluciona hacia la escultura de carácter sintético, constructivo y monumental. Dos de sus más importantes monumentos: los dedicados a Nicolás Avellaneda y a Roque Sáenz Peña (cuyas figuras y bajorrelieves fueron expuestos en 1934 en el *Jeu de Paume* de París y un año después en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires,

ante el asombro y el entusiasmo de los verdaderos conocedores) muestran cabalmente esa evolución.

Ernesto B. Rodríguez se detiene, además, en el análisis de otros de los monumentos de José Fioravanti, destacando especialmente las diferencias entre el dedicado a Avellaneda y la obra de homenaje a Simón Bolívar. Los retratos (Ludmilla, Masha, Roosevelt...) merecen también preponderante atención por parte del autor de esta monografía, quien, finalmente, se ocupa de los bajorrelieves ubicados en el Teatro Municipal General San Martín. Y así, en breves páginas, va dándonos, certeramente y con claridad de estilo, la visión crítica de uno de nuestros indiscutibles creadores.

Otra figura de semejante relieve es, sin duda, Alfredo Bigatti, igualmente interesado —como Fioravanti— por lo corpóreo, por el volumen como expresión más representativa y esencial de lo escultórico, según nos lo recuerda Romualdo Brughetti. "Lo lineal como diseño en el espacio —ha dicho Alfredo Bigatti— puede tener solamente un valor decorativo; el volumen en el espacio se unifica en un concepto arquitectónico de permanencia."

Pero la problemática de la escultura de Alfredo Bigatti no se limita lógicamente a la elección de la corporeidad sobre la espacialidad. Una de las cuestiones que más le preocupaban era qué debía hacer él, *escultor argentino* perteneciente a una determinada generación: ¿Adherirse a las corrientes de vanguardia o, por el contrario, seguir fiel a ciertas formas que —aunque a muchos parecieran ya superadas— servirían, sin embargo, para formar una tradición escultórica sólidamente fundada en un ambiente tan desprovisto de ella como el nuestro? A este respecto, sus declaraciones evidencian un claro sentido social, de ser íntimamente preocupado por la evolución del arte de su país y no sólo por su propia evolución como escultor: "Las nuevas escuelas de vanguardia en escultura están mucho más cerca de mi espíritu de lo que reflejan mis obras. Pero siempre consideré que para un escultor argentino y de mi generación, era fundamental que se cumpliera el ciclo que le correspondía realizar en el medio ambiente existente, dado que éste, sin ningún respaldo en el pasado, necesitaba formarlo para poder luego ir adelante con paso firme y consciente. Había que bucear hasta encontrar las auténticas raíces, descubrir la savia fecundante y buscar el nexo que proyectase el porvenir. Tomar una posición de extrema vanguardia no correspondía. Era como si uno se hubiera puesto una etiqueta; lo que contaba era llegar a esas posiciones por medio de la evolución de su contenido".

Y ese "medio ambiente existente" de que habla el maestro Bigatti tiene, en oportunos comentarios de Romualdo Brughetti, una interesante reviviscencia: desde los primeros años de estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes —donde fueron sus condiscípulos Lino Eneas Spilimbergo, Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Sesostris Vitullo y otros, con los cuales Alfredo Bigatti formó el "núcleo de vanguardia de la generación de 1921"— hasta nuestros días, en que la vida del escultor se desarrolla en su retirado taller de San Telmo, sin olvidar detalles muy significativos como el deslumbramiento juvenil ante *El centauro* de Bourdelle, en el lejano barrio de Pompeya, donde la Municipalidad lo ubicó entonces, como si fuera un objeto "del que no se sabe qué hacer".

Absorbido en gran parte por su misión de monumentalista (monumentos a *Bartolomé Mitre*, a *Roca y la conquista del destierto*, a la *Bandera* este último en colaboración con José Fioravanti y los arquitectos Alejandro Bustillo y Ángel Guido—, etc.), sólo desde hace aproximadamente una década el maestro Bigatti

ha iniciado una nueva etapa, "más íntima, más a tono con la interioridad de su alma". Ahora, "las esculturas que realiza y las cerámicas que salen de sus manos —nos dice Romualdo Brughetti— asumen una más sutil libertad en la búsqueda y el hallazgo". Y a esta etapa pertenecen también numerosos dibujos y monocopias, entre ellos, la serie de los *Caballos* y la de *Adán y Eva,* en la que se acentúa "su preocupación artística y reflexiva sobre el destino del hombre".

En suma, esta monografía de Romualdo Brughetti nos acerca, por el camino de la comprensión, a la vida y el arte de un gran artista, para quien encarar una obra nueva es situarse "en la hora cero de la lucha".

MARÍA SCUDERI

TEATRO

DOS "PASTORALES" DE ALBERTO DE ZAVALÍA

En mayo de este año Alberto de Zavalía estrenó *El lecho de hojas* y *La cama de oro,* dos comedias breves vinculadas por su ambiente bucólico (de aquí la denominación de "Pastorales") y hasta por la doble alusión al tálamo. Ambas constituyeron un "double-bill" de atrayente contraste dentro de la apuntada similitud. Ya se sabe que la literatura pastoril (en el ámbito occidental) tiene sus orígenes lejanos y reputados en la civilización griega, con precisión, en los idilios de Teócrito de Siracusa. Para la imaginación de los griegos, amantes de los mitos, el inventor de los cantos bucólicos fue un pastor llamado Dafnis, nombre que se perpetuó luego en *Dafnis y Cloe,* atribuida a Longo y única sobreviviente de las novelas griegas. Las pastoras y los pastores reaparecieron en Roma, luego en el Renacimiento y llegaron hasta el siglo XVIII esparcidos en dramas, poemas y narraciones. Zavalía no ha pretendido resucitar los temas pastoriles antiguos. Ellos son todavía deliciosos en el marco de su época pero no en la nuestra, entregada, entre tantas evasiones necesarias para la subsistencia, a otras modalidades literarias de evasión. Veremos que las pastorales de Zavalía son poco ortodoxas en su espíritu, aunque transcurran en ámbitos rurales y el amor gravite en los personajes, y que aparecen más bien como recreaciones irónicas de esa especie literaria. El tono socarrón prevalece por sobre la visión de un mundo idílico de inocencia, que entraña una actitud de escape hacia el aristocrático y ficticio refugio de los pastores contra el tráfago mundanal.

Los sucesos de *El lecho de hojas* se apoyan en la novela de Longo sin su profusión episódica; transcurren en la isla de Lesbos, durante la primavera y en el tiempo olímpico, es decir en el tiempo mítico en que los dioses del Olimpo bajaban a la tierra y se entreveraban con los hombres. Eros conduce a Zeus y a Hera hasta la Gruta de las Ninfas para que conozcan a Dafnis y pongan fin a sus

sinsabores. El huérfano es hijo de Zeus, uno de esos hijos marginales del dios, pero este hecho, según él mismo declara, "lo sabemos / Sólo Hera, tú y yo y a nadie lo confesaremos; / Tampoco a Longus cuando esta pastoral invente". Dafnis sufre, dice Eros, porque ignora el amor, debido a una promesa del impenitente Zeus a su esposa Hera, al descubrirse la traición. "Si persiste el veto, apasionadamente / Amará tu hijo, mas nunca gozará el amor." Pero Hera se niega a perdonarlo. Sin que la diosa lo advierta, Eros la roza con su mano y ella se siente de pronto atraída por el joven pastor y trocándose en una vecina de Dafnis, Licenion, le enseña el arte de amar. Luego cae en la cuenta de que así ha hallado un modo de vengarse de su marido. Quien triunfa al fin es Eros.

Con notable habilidad Zavalía ha tomado los elementos esenciales de la novela griega para vincularlos a los litigios conyugales del divino matrimonio y a la intervención del pícaro Eros. Mientras en el plano humano el amor de los jóvenes pastores alcanza gran ímpetu lírico en los versos; en el plano de los dioses olímpicos (sobrehumanamente poderosos pero vulnerables a las pasiones humanas) la expresión se hace irónica, socarrona y hasta picaresca. En la conjunción de ambos planos Zavalía obtiene extraordinario acierto de eficacia teatral, realzado por la calidad literaria (e igualmente teatral) de su texto.

La otra pastoral del doble programa fue *La cama de oro*, cuya acción transcurre en un selva del Norte argentino. No hay aquí dioses que contemplan y comentan la acción, además de participar de ella, pero *Él* y *Ella* ofician de relatores y, salvo su inmovilidad y su impotencia para mudar la suerte de los personajes, señalan también un segundo plano, semejante al de los dioses que en esta obra aleja del espectador la acción que se representa y la muestra como una historia ilustrada.

El chango Domingo (un pastor norteño) ama a Rosario, pero la joven lo rechaza e incluso se burla de él. Un viejo muy experimentado le recomienda que la conquiste con algún regalo digno de una muchacha de la ciudad. Después de vacilar opta por una cama de bronce que parece de oro. Todos lo creen realmente así, entre ellos la deslumbrada Rosario, que depone su resistencia y entra con el mozo en el rancho donde brilla la cama de oro. Si en esta obra el efecto dramático se resiente por la estructura que le ha dado el autor (intervención de los relatores alternada con rápidas escenas en que la acción apenas se esboza), la fluidez de los versos (graciosos y dinámicos hexasílabos), la exactitud con que ellos pintan a los personajes, su regocijo y la expresión del donaire y la socarronería de la gente de campo, le otorgan una dimensión literaria de envergadura, hasta el punto que el mayor placer se halla más en escuchar que en ver. Zambas, vidalas, gatos y relaciones completan la vivaz pintura de este boceto.

El lecho de hojas y *La cama de oro*, sobre todo la primera, certifican una pericia para la obra breve que ya se insinuó en los cuadros de *El octavo día* y *La doncella prodigiosa*.

En la representación, dirigida por Jorge Petraglia con su habitual inteligencia, descollaron Delia Garcés, Selva Alemán, Luis Medina Castro, Enrique Fava y Hugo Carrera.

JORGE CRUZ

TEATRO

TUNGASUKA: TRAGEDIA DEL ESPACIO

De la indagación de la realidad americana, no con criterio de mera investigación histórica o folklórica sino con visión filosófica, han surgido las obras más importantes de Bernardo Canal-Feijóo, escritas con rigor y pasión esclarecedora. Esta preocupación se manifiesta también en sus dramas, cuya inspiración debe buscarse en las ideas del pensador. El mismo autor lo ha declarado en una ocasión, refiriéndose precisamente a *Tungasuka* ("La Nación", 11 de abril de 1959): "Mis piezas son mostraciones objetivas de una concepción personal de lo americano". Su propósito es llevar a ese arte comunitario que es el teatro hechos y concepciones que tocan a la comunidad americana. *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (*Los casos de Juan,* otra obra, se nutren del suelo folklórico) se trata de la rebelión criolla contra el absolutismo español y la acción se limita al Río de la Plata, mientras que en *Tungasuka* la perspectiva es más amplia, puesto que se enfoca la rebelión de Túpac Amaru, considerada como antecedente de trascendencia continental de la independencia sudamericana. Ella es para Canal-Feijóo la "mostración objetiva" de sus ideas acerca del destino de esta tierra.

En *Tungasuka* realiza su concepción de la tragedia americana, que descarta las cánones griegos, shakespeareanos o racinianos, para ceñirse a los que brotan de la "modulación" singular de los problemas humanos en el hombre americano. Así, piensa que el protagonista de los grandes conflictos no es el héroe al modo de la tragedia helénica sino más bien la colectividad. Además, y glosando siempre las palabras de Canal-Feijóo, la frustración y el pesimismo parecen pesar sobre el destino americano, por lo cual se explica que en *Tungasuka* el individuo ceda ante lo coral y que, en cambio de exaltación épica, se manifieste una progresiva frustración que conduce a la rebelión de Túpac Amaru hasta su tremendo fin.

Canal-Feijóo, pues, ha llevado estos conceptos del destino americano y de la tragedia americana a su *Tungasuka.* Salta a la vista del espectador (y se convierte en reproche del autor si se prescinde de sus ideas al respecto), que no existe una figura central y arrolladora en la obra, en torno de la cual se dispongan los acontecimientos. Túpac Amaru no aparece como héroe dramáticamente avasallador. Canal-Feijóo no se detiene en el hombre, en el eco que en su ánimo provocan los sucesos que protagoniza, no parte de la sustancia del personaje, no lo ilumina desde dentro, según ocurre en la tragedia occidental. El descendiente de los Incas se confunde entre los demás personajes. En los siete cuadros de la primera parte aparece una sola vez y sólo en la segunda pasa a primer término, más por su simple gravitación en los hechos históricos (su rebelión armada, su proceso y su muerte) que por cobrar real aliento dramático. Lo mismo podríamos decir de los demás personajes (acaso sólo Micaela Bastida alcanza cierto grado de vibración) que en la concepción del autor parecen tener un lugar secundario. Es el hecho histórico de relevante significación americana y repercusión colectiva el principio unificador de la tragedia. Los personajes aparecen o desaparecen según les toque intervenir en ese hecho. Pero ya hemos dicho que esto responde a un propósito deliberado de Canal Feijóo, para quien el verdadero protagonista es la colectividad.

Si no se exalta en *Tungasuka* al personaje tampoco hay especial aplicación en el tejido de la intriga, de acuerdo a la construcción equilibrada sobre la que ya Aristóteles teorizaba.

En cambio de ello, *Tungasuka* realza el ambiente y las circunstancias de un momento histórico, y en este sentido es, puramente, lo que se llama un "drama de espacio". Éste alcanza su cumplido desarrollo en los dramas históricos; en ellos abundan los personajes, predomina lo fragmentario y los diferentes cuadros tienden a independizarse entre sí. Es más bien una visión épica, novelesca del mundo. El vasto friso histórico que despliega ante nosotros la tragedia de Canal Feijóo responde puntualmente a esta concepción del drama que los románticos ponderan tanto y que en ese caso no se colma con un mero deleite descriptivo sino con la manifestación de un pensamiento de trascendencia colectiva, en la "mostración objetiva" del destino americano, según el autor. En cada uno de los doce cuadros Canal-Feijóo logra una pintura vigorosa del ambiente, sobre todo en aquellos en que se exponen las "astutas trampas curialescas" aludidas por un personaje.

Acaso estemos pocos habituados a esta concepción dramática y por ello echemos de menos en *Tungasuka* aquellos elementos que el autor, siempre consciente de su obra, no ha destacado: el personaje y la intriga. De todos modos, y teniendo bien en cuenta las ideas y la realización de Canal-Feijóo, reconocemos el mérito de su diálogo y la tensión y el efecto dramático de cada cuadro, aun cuando nos resulte menos aceptable el conjunto y creamos ver un desajuste entre el tono realista de algunos cuadros (casi todos) y la escena simbólica y coreográfica en que remata el "ágape de la paz y de la concordia" al comienzo de la primera parte. Reconocemos asimismo el noble propósito que anima a la obra: exaltar mediante el acto comunitario del teatro un hecho de trascendencia también comunitaria para nosotros los americanos. Lamentablemente el público actual no es el de los dramas griegos, los shakespeareanos o los del teatro clásico español, muy al tanto de la propia historia y en comunión con ciertas creencias. Somos demasiado individualistas y hasta demasiado europeos para sentir ese hecho con real conmoción. Pero esto, claro está, nada le resta a la concepción de Canal Feijóo.

Debemos elogiarle también que no haya insistido más de la cuenta, al utilizar los datos suministrados por la historia de un momento tan desfavorable para el régimen español, en esas interpretaciones resentidas y mezquinas que encarecen los secuaces de la "leyenda negra", frecuentemente con fines más oscuros todavía.

Tungasuka se estrenó en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín, en agosto de este año. A pesar del despliegue exterior, la interpretación estuvo muy por debajo de lo que la obra exigía, no obstante la secundariedad de los personajes. Francisco Petrone dirigió la versión y encarnó a Túpac Amaru, sin brillo en ambos aspectos.

J. C.

ARTES PLÁSTICAS

DOS PINTORES DEL CONCURSO DI TELLA

El disgusto de un gran sector del público, el entusiasmo de contados artistas, la reserva o los ataques de los críticos y la consecuente polémica que suscitó el último certamen de pintura del Instituto Torcuato Di Tella, parecen proyectiles disparados con escasa puntería o deliberadamente dirigidos fuera del blanco. Poco aclaran con respecto a las obras exhibidas.

Si frente a un cuadro Juan grita "sí" y Pedro grita "no", el resultado final es que el cuadro se echa a reír y sigue su camino por el medio de la contienda.

Es cierto que el movimiento de opinión que levantó el concurso demuestra, por lo menos, que no se trató de una manifestación indiferente en la vida artística porteña y que el ambiente especializado y el callejero tiene —todavía o ya— una simpática capacidad de reacción. Pero sería demostrar poco.

Los que conservan algo de memoria reconocerán que las reacciones del público en contra de las "novedades" artísticas sólo significan que los artistas aparecen con sus obras siempre un poco antes de que la gente esté preparada para recibirlos. Cuando luego la gente con buena voluntad se pone a tono, echando mano de conferencias, visitas guiadas, consultas privadas, costumbre de mirar y, a veces, un poco de reflexión atenta, los artistas irrumpen otra vez con incomodidades.

"Cuando llegamos a aceptar —decía una esforzada espectadora— que un mosaico de triángulos era un cuadro vinieron los informalistas. Volvimos a empezar y conseguimos asimilarlos. Estábamos tan cómodos. Zas, otro cambio, la nueva figuración. Por suerte se 'entendía', pero qué monstruos. Ahora ni siquiera monstruos pintados sino esos artefactos enloquecidos."

Y así sucesivamente. La rebelión artística, alimentada por las generaciones jóvenes, no se apacigua. Es excitada por las situaciones establecidas.

El artista que investiga, inventa y propone sus hallazgos, está obligado a romper los cánones y a crear su propia ley. Sólo él la entiende completamente y pocas veces la sabe explicar con palabras. Al público le corresponde esperar un poco. Si quiere, en tanto, puede emitir un voto de confianza fundado en las pruebas anteriores que al principio le chocaron y después admitió.

Los cuadros del concurso Di Tella 63 que fueron señalados más a menudo como inadmisibles son los de Noé y los de Macció. La gente estupefacta tuvo que enterarse que justamente ésos ganaron los importantes premios.

Una consideración nada rebuscada hallaría que se los merecían por ser las obras más representativas de un carácter que flotaba en todo el salón. Ante ellos culminó el horror del público.

Por ese solo motivo podían haber sido elegidos por el jurado como se elegirían las dos piedras más duras en un concurso de piedras duras o los dos locos más locos para ser atendidos en un manicomio.

Aparte de lo que haya pensado el jurado, cosa que aquí no interesa mayormente, conviene dejar escrito que tanto los cuadros de Macció como los de Noé marcaron el índice más alto de interés de toda la exposición. Por sus propias cualidades, no por el premio que obtuvieron después.

Los de Macció, ante todo, porque son irremediablemente bellos. Sin comparar con nada sus imágenes, sin comenzar a leerlos por la izquierda o por la derecha, sin medir sus planos blancos o coloreados, sin inclinar la cabeza para hacerla coincidir con el cuadrado puesto de punta, sin ponderar la materia ni analizar las etapas ejecutivas, son bellos porque su luz violenta, sus gritos y sus gestos han sido producidos por un artista. No hay otra explicación.

La crítica puede establecer relaciones entre el mundo actual y esos cuadros, puede trazar sendas a la imaginación de los espectadores, puede demostrar que con los signos de la pintura de nuestro siglo, despedazados, se puede construir otro lenguaje plástico de inesperada elocuencia, pero éstas y tantas otras observaciones son posteriores a la comprobación visual, primera e ingenua de un espectáculo fascinante.

Los cuadros de Noé son otra cosa. Resulta más cómodo mirarlos como una especie de monumentos que como pinturas. Para acotar el hecho nuevo que proponen hay que recurrir a términos tales como escenografías, parques de diversiones, documentos plásticos o libros de historia natural.

No son confortables. Tienen pocas concesiones al hábito visual que aún la pintura más audaz ha creado en la actualidad en los espectadores. Narran, expresan, discuten, simbolizan y representan. No pueden gustar a primera vista y tampoco pueden gustar después del mismo modo que gusta la pintura. La pintura queda, al lado de ellos, como el texto escrito de una obra de teatro. Los cuadros de Noé son la obra en escena. Aunque no están en la línea ballet plástico ni del show audiovisual, pertenecen a su misma época, la nuestra, de experiencias combinadas, de ruptura de límites, de esculturas móviles y pinturas tridimensionales.

Y aquí también se trata de relaciones que establece la crítica después, y que no dan en el centro de la cuestión, es decir, que no apuntan al hecho principal del talento del autor.

Esos armazones de Noé, con sus contrastes, sus figuras encerradas o liberándose tienen interés porque se deben a un artista. No es el lenguaje en sí el que convence sino el modo de emplearlo. No es importante el documento de época sino el pintor que lo redacta.

Los cuadros de Noé no tendrían cabida en ninguna casa privada. Son para ser exhibidos en público y en lugares espaciosos, tal vez de modo no permanente, como un festival de crónicas contemporáneas y, al mismo tiempo, como una revista del quehacer artístico.

Se ve que están ejecutados por una sola persona, pero invitan a imaginar lo que sería un mural compuesto con las caras y las manos de todo un pueblo, recuerdan la obra anónima que revela una época y un mundo y abren una brecha por la que podría liberarse definitivamente la pintura del encierro a que la sometieron durante unos siglos los pequeños caballetes. Constituyen un caso raro de "arte popular" en el que la palabra arte nada tiene que ver con objetos de uso práctico como cacharros, cestos o tejidos, sino con las extraordinarias dotes de un pintor y en el que la palabra popular nada tiene que ver con la pesada literatura política sino más bien con las costumbres, las amarguras, las alegrías y las esperanzas de las gentes.

Por todo ello, y mucho más podría decirse, los cuadros de Noé son "otra cosa" y lo más acertado que puede sugerir el crítico es que no se miren como pinturas aún cuando no pueda aconsejar cómo deben mirarse.

Por ahora es así. El día que delante de esos cuadros las señoras exclamen

"qué bonito", el mismo Noé, si no lo domestican los triunfos, y algún otro artista de raza salvaje que surja por estas tierras, estarán incomodando con nuevas obras insufribles. Entonces habrá que volver a recordar (¡qué cansancio!) las silbatinas de las óperas famosas y los paraguazos que los graves entendidos se propinaron delante de la inadmisible "Olimpia" de Manet.

HUGO PARPAGNOLI

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El trabajo del poeta alemán HANS MAGNUS ENZENSBERGER apareció en la revista *Merkur* y forma parte de un libro de ensayos que este autor publicará con el título de *Einzelheitenn* (Pormenores); LEONARD B. MEYER es jefe del Departamento de Música de la Universidad de Chicago. Es autor de *Emotion and Meaning in Music* y *The Rhythmic Structure of Music* (éste en colaboración con Grovesnor Cooper); el trabajo de Ernesto Sábato forma parte de un libro que publicará en breve la editorial Aguilar, que se titula *El escritor y sus fantasmas;* ALFRED KAZIN es un escritor y crítico literario norteamericano, que ha publicado una serie de ensayos sobre el psicoanálisis.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Marcel AYMÉ: *Las trampas del destino* (Emecé, Buenos Aires, 1963); Germán ARCINIEGAS, Carlos Alberto FLORIA, Salvador CRUZ: *Tres ensayos sobre nuestra América* Biblioteca "Cuadernos", París, s/f; José Luis APPLEYARD: *Entonces era siempre* (Ediciones Trapiche, Asunción, Paraguay, 1963); Bárbara ARMONAS: *Dejé mis lágrimas en Moscú* (Plaza y Janés, Buenos Aires, 1963); Alberto BLASI BRAMBILLA: *Canto de amor argentino* (Federación gauchesca bonaerense, ed. de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1963); Haydée J. BIOCCA: *Una imagen de la Argentina en el siglo* XIX *francés según "La Revue des deux Mondes"* (Instituto de Humanidades, Universidad Nacional de Bahía Blanca, 1963); Romualdo BRUGHETTI: *El arte precolombino* (Columba, Buenos Aires, 1963); Jean COUSIN: *Los estudios latinos* (Eudeba, Buenos Aires, 1963); Alfredo CAHN: *Las letras orientan a las ciencias* (Separata de la Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, mayo-junio, 1963); Bonifacio del CARRIL: *¿Qué nos pasa a los argentinos?* (Buenos Aires, 1963); Carlos COSTANTINI: *Nunca verte del todo* (Ediciones Caracol, Buenos Aires, 1963); Juan DE GREGORIO: *Proyección de lo oscuro* (Montevideo, 1963), William O. DOUGLAS: *El derecho del pueblo* (Plaza y Janés, Buenos Aires, 1963); John DONNE: *Poemas.* Selección, prólogo y notas de Alberto Girri y William Shand (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos

Aires, 1963); Julia Helena DURAÑONA: *La llave* (Huemul, Buenos Aires, 1963); Teresita F. de FRITZSCHE y Natalio KISNERMAN: *El 40. 25 poetas y bibliografía de una generación* (Grupo Editor Argentino, Caseros, 1963); Máximo FRESERO: *Canto sin destino* (Goyanarte, Buenos Aires, 1963); Tomás M. GALASSI: *Hipótesis de la bienaventuranza* (editorial Ylamar, Buenos Aires, 1955); GAZIEL: *Castilla adentro* (E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1963); Romain GARY: *Johnnie Coeur* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963); Jorge GUILLEN: *A la altura de las circunstancias* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963); Ramón GOMEZ DE LA SERNA: *El secreto del acueducto* (E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1963); Octavio GONZALEZ ROURA: *Me duele la Argentina* (Buenos Aires, 1963); Rafael HERNANDEZ PIEDRA: *Selección de Poemas* (Depto. de Extensión Universitaria. Universidad Juárez del Estado de Durango, México, 1962); Vintila HORIA: *Los imposibles* (Emecé, Buenos Aires, 1963); Richard HUGHES: *El zorro en la bohardilla* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963); Aldous HUXLEY: *La isla* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963); Braulio JATAR DOTTI: *Inhabilitación de la Extrema Izquierda* (Colección "Pueblo y Parlamento". Secretaría de Asuntos Parlamentarios y Municipales de Acción Democrática, Caracas, 1963); Raúl E. LAGOMARSINO: *Cómo y por qué de voces y grafismos* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963); María Hortensia LACAU: *El oficio de vivir* Cuadernos del Instituto Amigos del libro argentino, Buenos Aires, 1963); Ana Emilia LAHITTE: *Veinte poetas platenses contemporáneos* (Ediciones Fondo Cultural bonaerense, La Plata, 1963); Violeta LOPEZ SURIA: *La piel pegada al alma* (Puerto Rico, 1962); *Resurrección de Eurídice* (Ediciones Juan Ponce de León, San Juan, Puerto Rico, 1963); Arsenio Luis MARTINEZ: *Definiciones del buho* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1963); Alvaro MELIAN LAINO: *La oratoria argentina* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963); Pierre MENDES FRANCE: *La república moderna* (Aguilar, Madrid, 1963); Fabrizio MUCCI: *El marinero* (Ediciones Caracol, Buenos Aires, 1963); Samuel NISENSON y Philip CANE: *Gigantes de la ciencia* (Plaza y Janés, Buenos Aires, 1963); Ezequiel de OLASO: *Los nombres de Unamuno* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963); George ORWELL: *Cataluña* 1937 Proyección, Buenos Aires, 1963); Rosa PASTALOSKY: *George Bernard Shaw. Su ideario filosófico, político y social* (Castellví, Buenos Aires, 1963); Hipólito Jesús PAZ: *Un señor de lentes* (Emecé, Buenos Aires, 1963); Solano PEÑA GUZMAN: *Ensayo de una teoría general del arte* (Emecé, Buenos Aires, 1963); Norma PEREZ MARTIN: *Los náufragos* (Colombo, Buenos Aires, 1963); Nicolás PEYCERE: *Almotamid* (Buenos Aires, 1963); Rodio RAICES: *Bocetos marineros* (Bs. Aires, 1963); Romilio RIBERO: *Libro de bodas, plantas y amuletos* (Losada, Buenos Aires, 1963); Norma RIOSECO: *Fiestas de guardar* (Buenos Aires, 1963); Henry Morton ROBINSON: *Agua de vida* (Kraft, Buenos Aires, 1963); Gumersindo RODRIGUEZ G.: *El fracaso de la insurrección o Estudio sobre la teoría y la práctica de la pseudoizquierda en Venezuela* (Caracas, 1962); Raúl RODRIGUEZ VILLEGAS: *Tras la noche el día* (Buenos Aires, 1963); Perla ROTZAIT: *Cuando las sombras* (Losada, Buenos Aires, 1963); D. F. SARMIENTO: *Facundo, Epistolario íntimo, Cartas y discursos políticos, Páginas escogidas, Memorias, La vida de Dominguito* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de

Educación y Justicia, Buenos Aires, 1963); Edelweiss SERRA: *Cántico temporal* (Madrid, 1963); William Roy SHELTON: *La historia de Cabo Cañaveral* (Plaza y Janés, Buenos Aires, 1963); Concepción SILVA BELLINZON: *Me espera el mundo entero* (Impresora uruguaya, Montevideo, 1963); Pablo SZERZON: *Teoría de la atemporalidad* (Río Cuarto, Córdoba, 1963); Eduardo TRIVES: *Piernas de trapo* (Alicante, 1963); Mark Twain: *El billete de un millón de libras* (Plaza y Janés, Buenos Aires, 1963); *César Vallejo. Su vida, su obra, su significado.* Actas del Simposium celebrado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, 1963); Francisco VASSALLO: *Hacia la paz* (Editorial Tilcara, Bs. Aires, 1963); VARIOS AUTORES: *Ensayos filosóficos.* Homenaje al profesor Manuel Gonzalo Casas (Troquel, Buenos Aires, 1963); Abelardo VAZQUEZ: *Buenos Aires en las malas* (Ediciones Pámpano, Buenos Aires, 1963); Raúl VERA OCAMPO: *Sísifo* (Troquel, Buenos Aires, 1963); Atanasio VITERI: *Poesía* (Editorial Universitaria. Quito, Ecuador, 1963); Boocker T. WASHINGTON: *Yo fui esclavo* (Plaza y Janés, Buenos Aires, 1963); Lynn WHITE, jr. y colaboradores: *Fronteras del conocimiento* (Eudeba, Buenos Aires, 1963); Gioconda de ZABALETA: *Argentina sin orillas* (Avellaneda, 1963).

ÍNDICE

Las aporías de la vanguardia, por Hans Magnus Enzensberger 1
¿El fin del Renacimiento?, por Leonard B. Meyer 24
Algunas reflexiones sobre el "nouveau roman", por Ernesto Sábato 42
El lenguaje de los "Pundits", por Alfred Kazin 68

CRÓNICAS

Francisco Romero (1891-1962): La persona como garantía de la metafísica, por Adolfo P. Carpio 79
Introducción a "El hacedor", por Miguel Enguídanos 86
La poesía de Alberto Girri: rigor de un intelecto exasperado, por Jorge A. Paita 92

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Alicia Dora Carrera: *Antonio de Solís, cronista indiano,* de Luis A. Arocena 99
Alicia Jurado: *Victoria Ocampo*, de Fryda Schultz de Mantovani 103
Mario A. Lancelotti: *El As de Bastos,* de Francisco Ayala 104
César Magrini: *La saca,* de Luis Alberto Quesada 105
María Luisa Bastos: *El alma y los perros,* de Clara Silva 107
Miguel E. Dolan: *Las dos culturas y la revolución científica,* de C. P. Snow 109
María Scuderi: *Alfredo Bigatti,* de Romualdo Brughetti; *José Fioravanti,* de Ernesto B. Rodríguez 110

TEATRO

Dos "pastorales", de Alberto de Zavalía, por Jorge Cruz 113
Tungasuka: tragedia del espacio, por J. C. 115

ARTES PLÁSTICAS

Dos pintores del concurso Di Tella, por Hugo Parpagnoli 117

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 119
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 119

Este número 285
de SUR terminó-
se de imprimir el
día 10 de novbre.
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

LIBROS ESPECIALES PARA OBSEQUIO

Una colección de títulos escogidos de nuestro fondo editorial. Volúmenes especiales impresos en papel obra primera, encuadernación cuidada, con tapas plastificadas.

COLECCIÓN BLANCA

JORGE LUIS BORGES-ADOLFO BIOY CASARES: *Libro del Cielo y del Infierno* ..... $ 250.—
JORGE LUIS BORGES: *Antología personal* ..... „ 300.—
ALBERT CAMUS: *El verano - Bodas* ..... „ 200.—
LANZA DEL VASTO: *Comentario del Evangelio* .. „ 350.—
— *Las cuatro plagas* ..... „ 300.—
LAWRENCE DURRELL: *Lo mejor de Henry Miller* „ 260.—
ALFRED HARKNESS: *Antología de la prosa norteamericana* ..... „ 250.—
EDUARDO MALLEA: *La guerra interior* ..... „ 160.—
THOMAS MANN: *La novela de una novela* .... „ 200.—
ROBERT MERLE: *El destino del homosexual* .... „ 200.—
ALBERT SCHWEITZER: *El camino hacia ti mismo* „ 200.—

COLECCIÓN ESPECIAL

GIUSEPPE FAGGIN: *Las brujas* ..... $ 230.—
ALFRED METRAUX: *Vodu* ..... „ 350.—
Vampiros ..... „ 250.—

COLECCIÓN HISTORIA

Argentina 1930-1960 ..... $ 700.—
TARA CHAND: *Historia del pueblo indio* ..... „ 350.—

COLECCIÓN POESÍA

SAINT JOHN PERSE: *Señales de mar* (Premio Nobel 1961) ..... $ 500.—
SALVATORE QUASIMODO: *Obra completa* (Premio Nobel 1960) ..... „ 700.—

Pídalos en las mejores librerías y en

EDITORIAL SUR S. A.

Independencia 802 T. E. 23-9603 Buenos Aires

El Regalo Ideal

LIBRO DE LOS CUMPLEAÑOS

con poemas de

RABINDRANATH TAGORE

Este libro, en el que para cada día del año se reserva un espacio destinado a la anotación de los cumpleaños de seres queridos u observaciones íntimas, constituye un regalo para toda la vida, a la vez hermoso y original. Frente a cada página de calendario figura un fragmento poético de Rabindranath Tagore, escogido por Victoria Ocampo. Cada volumen ha sido impreso en papel especial, encuadernado y con estuche, de finísima presentación.

$ 500.—

EDICIÓN DE LUJO

La misma obra impresa en papel, encuadernada en tela y con estuche del mismo material y color, volúmenes numerados del 1 al 50.

$ 1.000.—

Pídalos en las mejores librerías y en

EDITORIAL SUR S. A.

Independencia 802 T. E. 23-9603 Buenos Aires

LES LETTRES NOUVELLES

(Revista)

será, a partir de ahora, publicada por un

comité internacional

formado

por la redacción francesa y por

Inglaterra: *Mary Hutchinson, Nathaniel Tarn.*
América del Sur: *H. A. Murena, Alejandra Pizarnik.*
Bulgaria: *Nicolaï Dontchev.*
España: *Sergio Vilar.*
Italia: *Renzo Rosso.*
Polonia: *Georges Lisowski.*

Daremos ulteriormente los nombres de los escritores que han prometido asociarse a nuestro esfuerzo común, en especial en Alemania, Estados Unidos, Yugoeslavia, y los países escandinavos.

Director: MAURICE NADEAU
Secretaria de Redacción: GENEVIEVE SERREAU

Suscripción para el extranjero: 30 NF

Redacción y Administración

30, rue de l'Université PARIS VII

GALERÍAS DE ARTE

Galería Bonino

Maipú 962 Buenos Aires
Barata Ribeiro 578 Río de Janeiro

Carlos Squirru
Del 5 al 20 de noviembre de 1963

GALERÍAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

galería arthea charcas 961 31-9795
16 de nov. al 1 de dic. lópez claro
diciembre: feria del cuadro

GALERIA
INTERNACIONAL
DE ARTE



2ª Quincena Noviembre
BRASILEÑOS
MARCELO GRASSMAN
Premiado Bienales Venecia, París y San Pablo
DAREL VALENÇA
Premio Bienal San Pablo 1963

1ª Quincena Diciembre
JUAN BALLESTER PEÑA

LASCAUX FLORIDA 890 BUENOS AIRES

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

LIBRERÍA 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 marca está en el ourillo

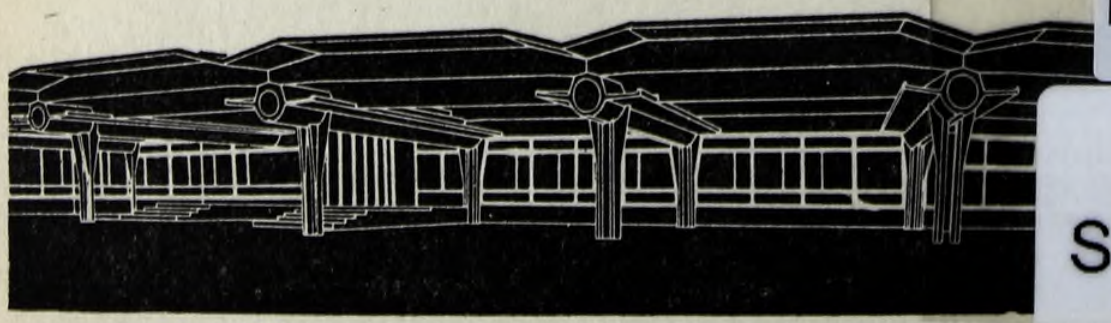
olivetti

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

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

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

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



H0008083

S1CJ.15.1.

PRECIO: $ 50.- m/arg.