Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

H. BUSTOS DOMECQ — Homenaje a César Paladión.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO — Mario Luzi o desde el punto fijo.

MARIO LUZI — Poemas.

FRANCISCO AYALA — El "Problema de España" a la fecha.

DIANA TRILLING — Después del Caso Profumo.

ALBERTO GIRRI — Poemas.

TENNESSEE WILLIAMS — La expiación.

ALDO PRIOR — El rostro del activismo.

MARTA ÁLVAREZ — Destruir la casa.

CRÓNICAS Y NOTAS

Ana María Barrenechea: *Rayuela*, una búsqueda a partir de cero ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Juan Adolfo Vázquez, Mario A. Lancelotti, María Elena Lasala, Alicia Jurado, David Lagmanovich, Luis Justo, Celia Zaragoza, Nélida Salvador, Isabel de Santa Catalina, María Esther Vázquez, Raúl Vera Ocampo, M. A. Oyuela de Grant y Delfín Leocadio Garasa ● ARTES PLÁSTICAS por Hugo Parpagnoli ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

288

MAYO Y JUNIO DE 1964

BUENOS AIRES

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

SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

●

Redacción y Administración

VIAMONTE 494, 8º piso

T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

Secretaria 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.—

S1CJ.15.1.2 09
H0008086
BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLEÇC Nº 522
Top. 201.551

ACABAN DE APARECER

PEREGRINACION A LAS FUENTES

QUINTA EDICIÓN

VINOBA

O LA NUEVA PEREGRINACIÓN

CUARTA EDICIÓN

POR

LANZA DEL VASTO

Quien recorra estos dos libros habrá de seguir una aventura maravillosa, pero sobre todo aprenderá de ellos, aprenderá a mirar con ojos limpios de toda convención y a tomar por el camino que lleva al corazón de las cosas, que en su diversidad infinita no son sino el indicio de la Verdad única.

Otras obras del autor

PRINCIPIOS Y PRECEPTOS DEL RETORNO A LA EVIDENCIA

LAS CUATRO PLAGAS

COMENTARIOS DEL EVANGELIO

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º

Buenos Aires

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

Últimas novedades

BIBLIOTECA DEL SESQUICENTENARIO

	m$n.
LA ORATORIA ARGENTINA, de **Álvaro Melián Laíño** ..	150.—
PABLO ROJAS PAZ, de **González Carbalho**	100.—
CARLOS OBLIGADO EN EL RECUERDO, de **Jorge Max Rohde**	100.—
ALFREDO R. BUFANO, de **Antonio de la Torre**	100.—
CINCUENTA SONETOS DE SHAKESPEARE, traducción y nota de **Manuel Mujica Láinez**	120.—
POEMAS DE JOHN DONNE, Selección, prólogo y notas de **Alberto Girri**	100.—
ENRIQUE GARCÍA VELLOSO, de **Juan José Urquiza**	160.—
PETTORUTI, de **Córdoba Iturburu**	200.—
JULIO SÁNCHEZ GARDEL, de **Delfín Leocadio Garasa**	130.—
FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, de **Rogelio Barufaldi**	200.—
CARMEN GÁNDARA, de **Eugenio Guasta**	150.—
CURATELLA MANES, de **Osvaldo Svanascini**	200.—
TÍTERE MAGIA DEL TEATRO, de **Mane Bernardo** ..	150.—
VIAJE ARGENTINO, de **Luis María Bello**	130.—

En venta en todas las buenas librerías o solicítelo directamente a sus distribuidores exclusivos:

EDICIONES THEORIA S. R. L.

MORENO 1368
(Casilla de Correo 5096)
T. E. 38-5461 BUENOS AIRES

Solicite lista detallada de esta importante Biblioteca

SUSCRÍBASE A SUR

SUSCRIPCIÓN ANUAL (Seis números) ..... $ 250.—
EXTERIOR ..... u$s. 6.—

Sr. Administrador
REVISTA SUR
Viamonte 494, 8º - Bs. As.

DIA	MES	AÑO

Solicito se sirva suscribirme a la revista SUR por el término de ..... AÑO (..... números) a partir del próximo número. A tal fin acompaño

CHEQUE O GIRO Nº

por valor de ..... pesos m/a.
..... dólares m/a.

a la orden de REVISTA SUR.

.....
FIRMA

DATOS PARA EL FICHERO DE SUSCRIPTORES

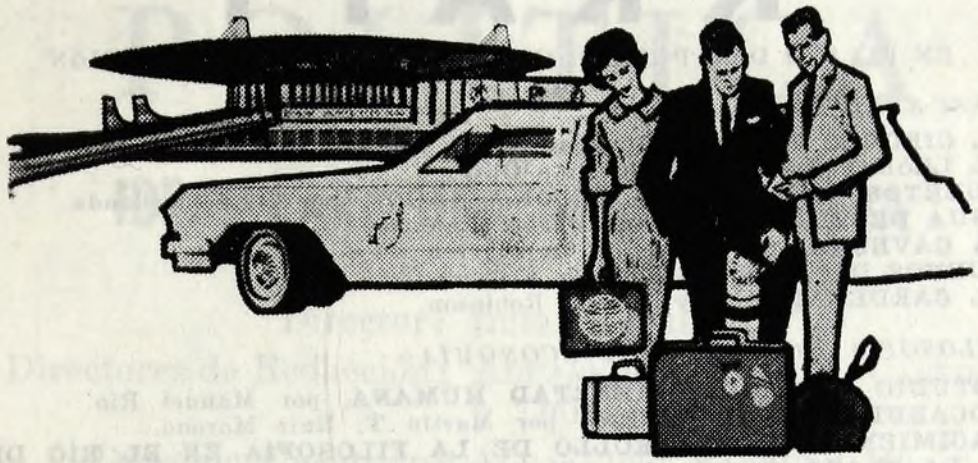
Provincia o FF. CC. .....
.....
Localidad .....
Domicilio (Calle y Nº) .....
.....
Nombre y apellido .....
.....

REGALE UNA SUSCRIPCIÓN A UN AMIGO:

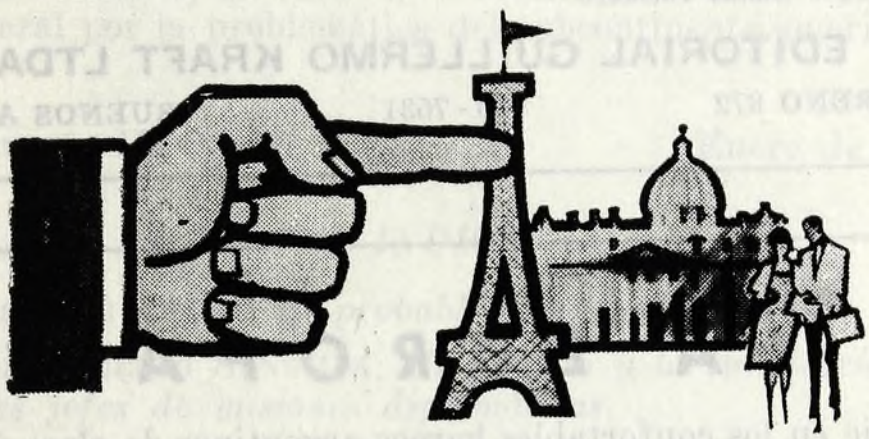
Nombre .....
.....
Dirección .....
.....
Localidad .....

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

ESTADOS UNIDOS



Y EUROPA



MAS CERCA DE USTED POR

PAN AMERICAN

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

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

La línea aérea de mayor experiencia en el mundo.

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

KRAFT

EN EL AÑO DEL PRIMER CENTENARIO DE SU FUNDACIÓN

BEST-SELLERS:

EL CÍRCULO ENCANTADO, por Susan Ertz.
EL LEÓN Y LA ROSA, por Jane Oliver.
MUERTOS, MORIBUNDOS Y CONDENADOS, por D. J. Hollands.
AGUA DE VIDA, por Henry Morton Robinson.
LA CAVERNA, por Robert Penn Warren.
BUENOS DÍAS, SEÑORITA, por Frances Gray Patton.
EL CARDENAL, Henry Morton Robinson.

FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y ECONOMÍA:

ESTUDIO SOBRE LA LIBERTAD HUMANA, por Manuel Río.
VOCABULARIO FILOSÓFICO, por Martín T. Ruiz Moreno.
NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA FILOSOFÍA EN EL RÍO DE LA PLATA, por Guillermo Furlong S. J.
EVOLUCIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DE LOS ESTADOS UNIDOS (2 tomos), por H. Carey Hockett y A. Meier Schlesinger.
LAS DOCTRINAS ECONÓMICAS, por Juan José Guaresti (h.).
LA TRANSFORMACIÓN DEL CAPITALISMO EN EL SIGLO XX, por James Daniel Theberge.

EDITORIAL GUILLERMO KRAFT LTDA.

MORENO 872 30 - 7531 **BUENOS AIRES**

A EUROPA

Viaje en los confortables barcos argentinos de clase única

YAPEYU – ALBERTO DODERO – SALTA
CORRIENTES



UN VIAJE DE VERDADERO DESCANSO
EN UN AMBIENTE AMABLE Y CORDIAL
TARIFA ÚNICA Y A CRÉDITO

Consulte a su Agencia de Viajes o directamente a:
LÍNEAS MARÍTIMAS ARGENTINAS

Pasajes: CORRIENTES 389 **T. E. 31-2493 - 3181**

POLÍTICA

IDEAS PARA UNA AMÉRICA NUEVA

Director: Luis B. Prieto F.
Directores de Redacción: Alejandro Oropeza Castillo y Diógenes de la Rosa
Director Ejecutivo: Alejandro Yabrudy Rojas

Una publicación para el lector que se interesa por los temas sociales, culturales, económicos, educativos, y en general por la problemática del subcontinente americano.

Volumen III Nº 30 Enero de 1964

ÍNDICE

Luis José Ábalo: *El probable triunfo del hombre.*

Luis Alberto Sánchez: *El Senado y la ratificación de los jefes de misiones diplomáticas.*

Héctor Atilio Pujol: *El establecimiento del servicio civil y de la carrera administrativa en América Latina.*

Fernando de Azevedo: *Reflexiones sobre la sociología - Situación actual y perspectivas.*

Eduardo Raúl Stori: *Sarmiento y la función social de arte.*

Orlando A. D'Adamo: *El subdesarrollo: desafío a la democracia.*

W. W. Rostow optimista respecto a Venezuela.

Doña Bárbara en hebreo y un homenaje a Gallegos.

Suscripción anual u$s. 5.—
El ejemplar u$s. 0.50

Dirección y Administración:
Apartado 9359 (Candelaria) **CARACAS**

EDICIONES ASOMANTE

LOS VATES, por Tomás Blanco ..... u$s. 1.25
(Premio del Instituto de Literatura Portorriqueña.)

* * *

EL REFORMISMO ILUSTRADO EN PUERTO RICO (agotado), por Isabel Gutiérrez del Arroyo.
(En colaboración con El Colegio de México.)
(Prólogo de Silvio Zavala.)
(Premio del Instituto de Literatura Portorriqueña.)

* * *

GABRIELA MISTRAL: PERSONA Y POESÍA, por Margot Arce de Vázquez ..... u$s. 1.25
(Premio del Instituto de Literatura Portorriqueña.)

* * *

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, ENSAYO DE EXÉGESIS, por Bernardo Gicovate ..... u$s. 1.25
(En colaboración con la Universidad de Tulane.)

* * *

VIAJE, por Juan Martínez Capó ..... u$s. 1.50
(Premio del Instituto de Literatura Portorriqueña.)
(Prólogo de María Teresa Babín.)

* * *

POESÍA DE GUERRA DE ANTONIO MACHADO, por Aurora de Albornoz ..... u$s. 1.50

* * *

TIERRA INDIANA, por Lilianne Pérez Marchand .. u$s. 1.25
(Prólogo de Margot Arce de Vázquez.)

* * *

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LITERATURA COMPARADA: INICIACIÓN DE LA POESÍA MODERNISTA, por Bernardo Gicovate ..... u$s. 1.50
(En colaboración con la Universidad de Tulane.)

* * *

APARTADO 1142, SAN JUAN, PUERTO RICO

ESTAMOS A SU SERVICIO DESDE HACE 50 AÑOS

SHELL considera que, tan importante como la magnitud de sus capitales y la eficiencia de su organización, es para una empresa contar con un respaldo humano capaz de darle un "alma" fuerte y pujante en la realización de sus propósitos.

SHELL cuenta con esos hombres que respaldan la calidad de sus productos: investigadores, científicos, técnicos, empresarios, obreros y empleados responsables que contribuyen con su capacidad y experiencia a forjar este mundo de **SHELL** que cumple 50 años al servicio del país.



1914-1984 50 Aniversario SHELL

COMPAÑIA ARGENTINA DE PETROLEO S. A.

índice

LA ÚNICA REVISTA ESPAÑOLA QUE REFLEJA LA REALIDAD ACTUAL DE ESPAÑA.

Los temas más vivos del pensamiento contemporáneo:

ARTE - CIENCIA - POLITICA - LITERATURA - FILOSOFIA

Una revista intelectual editada en Madrid, con nervio polémico. (*ÍNDICE considera la polémica como un medio de conocimiento*).

He aquí algunos trabajos de sus últimos números:

ANDRÉ GORZ:	*El debate chino-soviético.*
OCTAVIO FULLAT:	*Introducción fácil al marxismo.*
R. RODRÍGUEZ DELGADO:	*Utopías y "modelos".*
ARNOLD TOYNBEE:	*La suerte de Caín.*
JOSÉ LUIS RUBIO:	*Las "clases" internacionales.*
C. LASCARIS COMNENO:	*Las ciencias y sus "complejos".*
BERNARD LELONG:	*El flamenco.*
MANUEL FUNES ROBERT:	*Sindicalismo y comercio internacional.*
LUIS TRABAZO:	*Arte de Venezuela en Madrid.*
R. CANSINOS ASSENS:	*Recuerdos de una vida literaria.*
J. VELARDE FUERTES:	*África como problema económico para Iberoamérica.*
JOSÉ AUMENTE:	*Propiedad social y doctrina de la Iglesia.*
P. POSADA:	*Arte de América y España* (Notas).
RAMÓN BARCE:	*Hacia cero* (*Música "abierta". Del sonido al rito*).
A. FERNÁNDEZ SUÁREZ:	*Los judíos en la España moderna y contemporánea.*
IVÁN TUBAU:	*Brassens. ¿Primer poeta francés actual?*
MAX AUB:	*Luis Cernuda.*
	Con Luis Seoane: 8 preguntas.

índice DICE LO QUE NO SE DICE (en España)

APARTADO 6076 - MONTE ESQUINZA 24 - MADRID 4 - ESPAÑA

PUEYRREDON



Cuál es el modelo 1964?

No se trata de compararlas, porque exteriormente son similares... aunque no **iguales**. Ello se debe a que la **JEEP ESTANCIERA** ha tenido constantes mejoras técnicas y de confort, aconsejadas por la experiencia y el uso, a través de casi 7 años... Respecto a su línea y diseño, no ha experimentado cambios fundamentales desde 1957. Tal ha sido su aceptación y sus aptitudes de vehículo ideal para todo uso... y "abuso"... consagrado por más de 50.000 usuarios de todo el país!

En ese afán de perfeccionamiento, la **JEEP ESTANCIERA** incorpora en el modelo 1964 una nueva conquista técnica: su flamante **suspensión delantera independiente.** Se logra así, tras años de estudios y experiencias, dotarla de un adelanto que aumenta sus condiciones de comodidad y eficiencia, manteniendo - y aún mejorando— sus notables características de vehículo **sólido, resistente y aguantador!...** Compruébelo usted mismo!... Y recuerde que comprar **JEEP ESTANCIERA** es hacer una inversión para el futuro, porque es el vehículo que conserva mejor y por más tiempo su valor de reventa!

PIDA UNA DEMOSTRACION AL CONCESIONARIO JEEP DE SU ZONA!



AHORA CON SUSPENSION DELANTERA INDEPENDIENTE

Jeep ESTANCIERA 64

Con tracción en 2 y 4 ruedas

Producto de calidad de Industrias Kaiser Argentina

Miembro Asociado Fábricas de Automotores

KAISER 50 AÑOS

REVISTA DE OCCIDENTE

Fundada por *José Ortega y Gasset*

2ª Época. Publicación Mensual

Director: *José Ortega Spottorno.* Secretario de Redacción: *Paulino Garagorri.* Consejo Asesor: *Fernando Chueca Goitia. – Luis Díez del Corral. – Enrique Lafuente Ferrari. – Pedro Laín Entralgo. – Rafael Lapeza. – José L. L. Aranguren. – José Antonio Maravall. – Julián Marías. – José Luis Sampedro. – Fernando Vela.*

ÍNDICE DEL Nº 11 (Febrero 1964)

Gregory Vlastos: *La paradoja de Sócrates.*

Julio Caro Baroja: *El Quijote y la concepción mágica del mundo.*

Nicolás Martín Alonso: *Un poeta africano.*

Leopold Sedar Senghor: *Poemas.*

Karlheinz Stockhausen: *Música electrónica e instrumental.*

Gilberto Freyre: *La importancia de la sociología panibérica.*

NOTAS. Julián Marías: *John F. Kennedy* (1917-1963).

Norbert Muhlen: *Los americanos negros.*

Juan Benet: *Agonía del humor.*

Pedro Laín Entralgo: *Un editor: José María Cruzet.*

CRÍTICA. Charles David Ley: *Dos libros sobre Wellington.*

Elías Díaz: *Enrique Tierno Galván "Tradición y modernismo".*

Szabols Vajay: *Miguel de Ferdinandy "En torno al pensar mítico".*

Viñeta de *Francisco Todó*

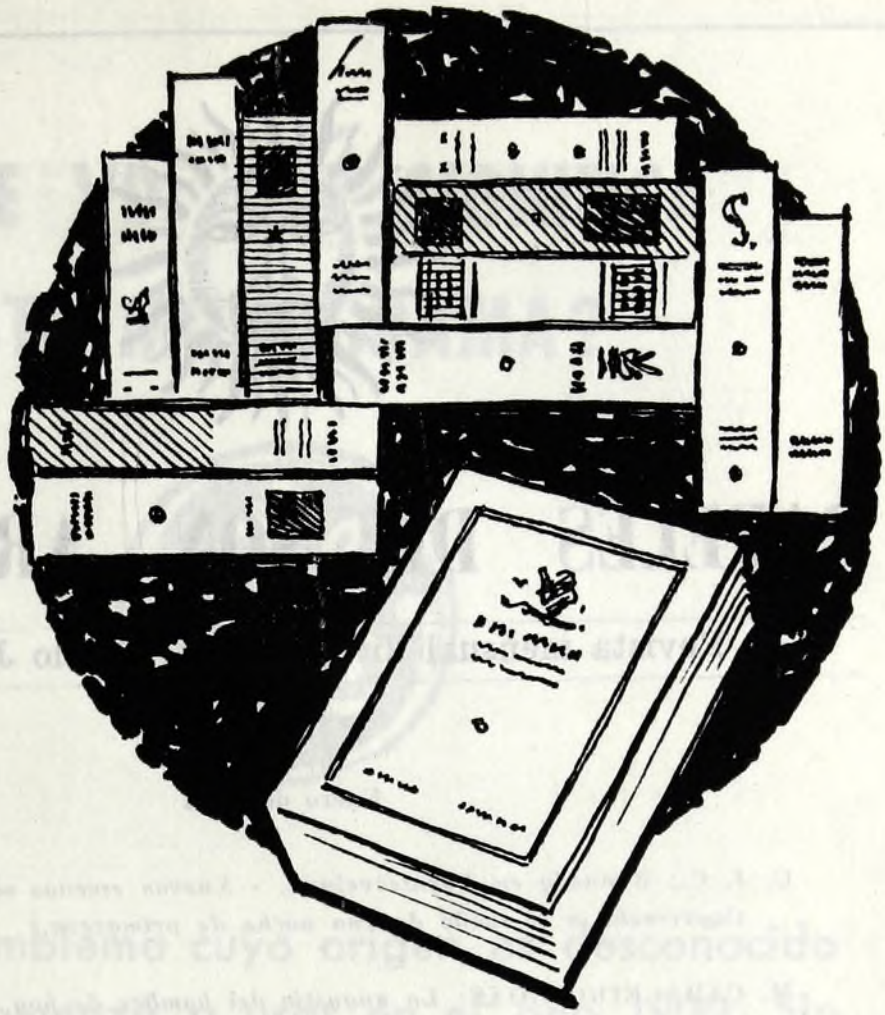
Redacción y Administración:

Bárbara de Braganza 12, Madrid

Distribuidor exclusivo en Argentina:

H. F. MARTÍNEZ DE MURGUÍA S.A.C.E.

Córdoba 2270 T. E. 48-6173 Buenos Aires



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)



PAPELES DE SON ARMADANS

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Nº XCIV
Enero de 1964

C. J. C.: *Kennedy en Fuenteovejuna. - Nuevas escenas matritenses: VIII, Cagarracho o el sueño de una noche de primavera.*

M. CABALEIRO GOÁS: *La angustia del hombre de hoy.*

ERNESTO CARDENAL: *Siete salmos.*

ALBERTO GIRRI: *Poemas.*

JUAN LECHNER: *Carta a Castilla.*

SERRANO PONCELA: *Un día para las lilas.*

PABLO DE AZCÁRATE: *La fundación Sierra-Pambley.*

SERGIO VILAR: *Las tribulaciones de un arbitrista a lo divino.*

LEOPOLDO DE LUIS: *"Cantos para la coral de un hombre solo", de Juan Margarit. - 25 poemas de Quasimodo.*

GONZALO SOBEJANO: *"Retrato de Ramón", de Luis S. Granjel.*

EDUARDO PONS PRADÉS: *Carta de Asturias.*

Redacción y administración:
JOSÉ VILLALONGA, 87. Palma de Mallorca, España

¿SABE VD. QUÉ SIGNIFICA ESTE MONOGRAMA?



Éste es un emblema cuyo origen es desconocido y que se comenzó a usar en el año 1900. Sin embargo, de todas partes del mundo cualquiera que vea esas letras sabe que son símbolo de confianza.

GENERAL ELECTRIC ARGENTINA
SOCIEDAD ANONIMA

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: *Nicolai 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, Yugoslavia, y los países escandinavos.

Director: MAURICE NADEAU

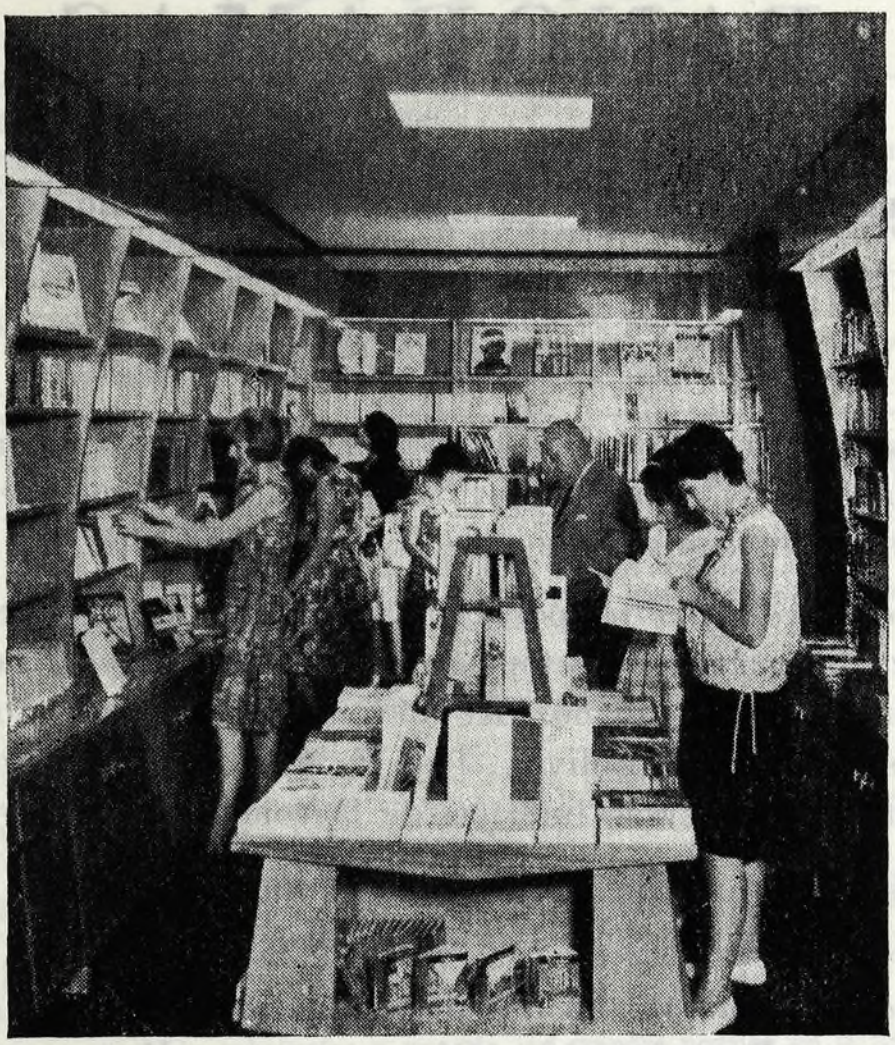
Secretaria de Redacción: GENEVIEVE SERREAU

Suscripción para el extranjero: 30 NF

Redacción y Administración

30 y 34, Rue de l'Université PARIS VII

UNA LIBRERIA MODERNA DE TIPO EUROPEO



LIBRERIA L'ALLIANCE

La LIBRERÍA L'ALLIANCE es la más moderna de Buenos Aires: fue inaugurada en 1964. En ella todo, desde su instalación hasta su organización bibliográfica, responde a una idea funcional de dedicación al lector. El visitante puede, en un instante, tener una visión de todas las novedades, sean libros o publicaciones periódicas, editadas en Francia. La Librería l'Alliance está exclusivamente dedicada a los lectores en lengua francesa; visítela periódicamente.

BELLAS ARTES - GEOGRAFÍA - LITERATURA FRANCESA
POLÍTICA - FILOSOFÍA - HISTORIA - SOCIOLOGÍA - REVISTAS

LIBRERIA L'ALLIANCE - CORDOBA 936 - T. E. 32-6467
BUENOS AIRES

PANORAMAS

Número 9 - Año II **Mayo-junio de 1964**

SUMARIO

¿Qué es hoy, la democracia? BERTRAND RUSSELL: Libertad, democracia y economía. STAFFORD CRIPPS: Democracia y Estado. REINHOLD NIEBUHR: Difícil y necesaria.

Lecciones de América para América. ARTHUR SCHLESINGER JR.: Pragmáticos y utópicos. CALIXTO MASÓ: El movimiento obrero cubano. AUGUSTO GUZMÁN: La reforma constitucional en Bolivia. JOSÉ F. M. PASTOR: La liberación de las fuerzas internas de la comunidad.

PRISCILLA JOHNSON: Los "hombres nuevos" soviéticos. HALLDÓR SIGURDSSON: Las casas blancas.

Aguja de marear: La autodeterminación — La pena de muerte — Recordatorio — Cómo nos ven — Homo sapiens — In memorian — Fichas — Biblioteca.

Un manual de educación cívica: Atlas del mundo actual.

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

NOVEDADES

LEÓN FELIPE: **Obras Completas.**
Edición ordenada por Adolfo Ballano Bueno y cuidada por Andrés Ramón Vázquez; prólogo de Guillermo de Torre. Bibliografía completa e índice de primeros versos. Numerosas ilustraciones. Encuadernado en piel. 1080 páginas en papel biblia. (Colección Cumbre.)

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ: **Poemas de cada día.**
En el verso límpido y musical de Francisco Luis Bernárdez se cifra hoy una de las cumbres líricas de nuestras letras. (Poetas de Ayer y de Hoy.)

RAFAEL ALBERTI, MANUEL MUJICA LÁINEZ, JULIO E. PAYRÓ, ENRIQUE AMORIM Y ROMUALDO BRUGHETTI: **Raúl Soldi.**
Críticos, poetas, amigos, dicen su admiración en las páginas primeras de este libro. La corroboración viene inmediatamente después en otras de grabados que atestiguan la línea ascendente de Soldi en el último cuarto de siglo. 60 ilustraciones, encuadernado en tela, sobrecubierta en colores. (Colección Arte.)

BIBLIOTECA CONTEMPORÁNEA

ANÓNIMO: **Poema del Cid.**
Esta edición reúne el texto antiguo según la edición crítica de Ramón Menéndez Pidal y la versión moderna de Pedro Salinas. Introducción de Pedro Henríquez Ureña (núm. 170).

JOSÉ HERNÁNDEZ: **Martín Fierro.**
La mejor edición de nuestro máximo poema gauchesco, cuidada por Eleuterio F. Tiscornia, el más competente de sus conocedores (núm. 173).

DOMINGO F. SARMIENTO: **Facundo.**
Reimpresión de una obra esencial en la literatura de lengua española (núm. 175).

ANÓNIMO: **Amadís de Gaula.**
El mejor libro de caballerías y una de las grandes novelas de la literatura universal. Refundida y modernizada por el filólogo Ángel Rosenblat (núm. 176).

ERNESTO SÁBATO: **Tango. Discusión y clave.**
Sábato desarrolla una tesis absolutamente original sobre el sentido del tango, al que otorga trascendencia metafísica (núm. 177).

HORACIO QUIROGA: **El salvaje.**
Último tomo de la edición ordenada y completa de los justamente célebres relatos del escritor uruguayo (núm. 178).

HORACIO QUIROGA: **Pasado amor.**
Esta segunda novela de Quiroga es la historia de una pasión imposible y atormentada (núm. 183).

ANÓNIMO: **Doinas y baladas rumanas.**
Revelación del folklore rumano al público de habla española. Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti (núm. 188).

PABLO NERUDA: **Nuevas odas elementales.**
Continuación del tema iniciado en **Odas elementales** y que culmina en **Tercer libro de las odas** (núm. 230).

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

URUGUAY — CHILE — PERÚ — COLOMBIA

SURVEY

A Journal of Soviet and East European Studies

July 1964
SCIENCE AND SCIENTISTS IN THE USSR

Leading Western scientists report on the achievements and the problems of their Soviet colleagues. Based on recent visits to Soviet laboratories, clinics, and research institutes, their accounts cover many fields of science and technology. Other contributions deal with science policy, the organisation of scientific research, cybernetics in Soviet science, and the figure of the scientist in Soviet fiction.

Annual subscription: 30/- or $ 4

Free specimen copy on request

SURVEY, Ilford House,
133 Oxford Street, London, W.1.

EL DESERTOR

por

Giuseppe Dessí

En esta novela el interés creciente de la intriga, sustentado por elementos dramáticos de la mejor ley, revela a Giuseppe Dessí como escritor diestro y profundo conocedor de su oficio. Lo anticipa, desde la primera página, la calidad de un estilo que desdeña los convencionalismos y el artificio retórico para ceñirse, sin concesión alguna, a las exigencias estrictas del relato y del ambiente creado en torno.

El escenario: una pequeña población de Cerdeña hasta la cual ha llegado el ramalazo de la guerra mundial, tan lejana como extraña para los habitantes de una isla apartada del campo de lucha en razón de su destino geográfico y del género de vida que le es propio.

Con pleno vigor de presente, el autor teje una trama hecha de hilos retrospectivos, hábilmente anudados para que, en el momento cada vez más impacientemente esperado por el lector, caigan sobre los personajes como una gran red de la que nadie podrá escapar y que habrá de enfrentar a cada uno de ellos con su propia circunstancia.

Así ocurre especialmente con Mariangela Eca, la silenciosa, la enigmática, la hostil, madre de dos hijos que se fueron a esa guerra, incomprensible y quimérica para ella.

Más complejo aún, en razón de la responsabilidad inherente a su investidura, se nos aparece Pietro Coi, el sacerdote en torno al cual se plantean y deciden las situaciones que forman la esencia misma de la novela, y que habrán de acorralarlo ante los ojos ávidos del lector, con problemas de conciencia susceptibles de poner a prueba el concepto íntimo de su misión sacerdotal.

Dessí salva con maestría los riesgos con que el desarrollo de los hechos amenaza de continuo. Y lo hace con naturalidad imperturbable, como si su forma más espontánea de expresión fueran la sobriedad y el buen gusto.

EMECÉ EDITORES S. A.

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

ÍNSULA

Revista literaria independiente

Se publica mensualmente desde 1946.

Ha publicado números o páginas especiales sobre

Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Galdós, Larra, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Leopoldo Panero, Azorín, Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna. Ortega, Marañón, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jorge Luis Borges, Luis Cernuda, Emilio Prados, Menéndez Pidal.

Literatura catalana contemporánea.

Literatura gallega contemporánea.

Ofrece en cada número una sección de "Letras de América", abundante crítica e información literaria y cuatro páginas de información bibliográfica nacional y extranjera.

Director: ENRIQUE CANITO
Secretario: JOSÉ LUIS CANO

Suscripción anual U$S. 5.—

Dirección y administración: Carmen 9, Madrid

IBER-AMER ARGENTINA

EDICIONES DESTINO

EL DÍA SEÑALADO

Manuel Mejía Vallejo

PREMIO EUGENIO NADAL 1963

Colección

ÁNCORA Y DELFÍN

Infórmese en

BOLÍVAR 260 T. E. 30 - 4036 BUENOS AIRES



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

Año XI - Nº 43 Julio-Septiembre 1963

SUMARIO

JAIME BENÍTEZ: *Los Estados Unidos, Cuba y la América Latina.*

GORDON K. LEWIS: *El fondo histórico de la Sociedad del Caribe.*

ANTONIO RODRÍGUEZ HUÉSCAR: *Problemática de la novela.*

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *La bóveda para el hombre, de Pablo Serrano.*

HERMA BRIFFAULT: *Virginia Woolf y la revolución novelística.*

IRIS M. ZAVALA: *El intra-Unamuno, acción y pasión dramática.*

EUGENIO FERNÁNDEZ MÉNDEZ: *Franz Boas y los estudios antropológicos en Puerto Rico.*

AGNES MONCY: *Juan Ramón Jiménez y el modernismo.*

Libros – Bibliografía Argentina, Española, Mejicana, Portorriqueña – Libros recibidos

Suscripción anual ..... u$s. 1.50
Número suelto ordinario ..... „ 0.50
Extraordinario ..... „ 1.00

Dirija sus pedidos a:

Editorial Universitaria, Apartado X (Universidad)
RÍO PIEDRAS. Puerto Rico.

"¡UN MONUMENTO DEL SABER PSICOLÓGICO...!"

Así calificó el doctor Emilio Mira y López al

LEXICÓN KAPELUSZ:

PSICOLOGÍA

por HENRI PIÉRON *y colaboradores*

Vol. enc. tamaño 17 x 24 cm, 626 págs. $ 1.400.—

- ¡Más de 6.000 voces! ¡1.200 autores!
- Definiciones claras y rigurosas.
- Los neologismos, el vocabulario del psicoanálisis, los vocablos extranjeros sin equivalentes españoles, la etimología, los términos provenientes de otras ciencias, los nombres propios ligados a una ley, a un test o un aparato.
- 10 anexos con abreviaturas, símbolos, formulario estadístico, cuadros de magnitudes y unidades, psicofarmacología, léxico de raíces griegas, etc.

¡EL DICCIONARIO ÚNICO POR SU PRECISIÓN TERMINOLÓGICA!

EDITORIAL

KAPELUSZ

Moreno 372 **Buenos Aires**

EPOCH

A Magazine of Poetry and Fiction

Among our contributors:

HOWARD ANT	**WILLIAM DICKEY**	**GEORGE P. ELLIOTT**
PAUL BLACKBURN	**THOMAS PIYNCHON**	**ROBERT PACK**
DANIEL CURLEY	**A. R. AMMONS**	**ANNE SEXTON**

EPOCH | 159 Goldwin Smith Hall
Cornell University
Ithaca, N. Y.

One year (3 issues) ... $ 3.00 Two years (6 issues) ... $ 5.50
Patron's subscription .. $ 10.00 Benefactors's Subscription $ 50 $ 5.000

ASOMANTE

Revista literaria trimestral editada por la
ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Directora: NILITA VIENTÓS GASTÓN

NÚMERO 1, VOLUMEN XX ENERO-MARZO 1964

SUMARIO

LUIS RAFAEL SÁNCHEZ: *Memoria de un eclipse.*
GUILLERMO DE TORRE: *El universo novelesco de Pérez de Ayala.*
CONCHA ZARDOYA: *Jorge Guillén y Paul Valery.*
JOSÉ LUIS ABELLAN: *Notas sobre "el hombre español" al margen de Unamuno.*
CINCO POETAS: JEAN ARISTAGUIETA, JUAN MARTÍNEZ CAPO, FRANCISCO ARRIVI, CARMEN PUIGDOLLERS, ADELAIDA LUGO SUÁREZ.
JOSÉ LUIS CANO: *Carta de España.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Carta de París.*
ESTEBAN SALAZAR CHAPELA: *Carta de Londres.*
GIUSEPPE BELLINI: *Carta de Italia.*
H. A. MURENA: *Carta del Río de la Plata.*
LOS LIBROS: MARÍA TERESA BABIN, JORGE ENJUTO, JOSÉ EMILIÓ GONZÁLEZ.
GUÍA DEL LECTOR: ESPAÑOL, INGLÉS Y FRANCÉS.

Suscripción anual ..... u$s. 4.50
Número suelto ..... ,, 1.25

APARTADO 1142, SAN JUAN, PUERTO RICO

AIR FRANCE

ROMA y MILAN...

por AIR FRANCE



El Jet Boeing de Air France **"LA CROIX DU SUD"** lo llevará en pocas horas a París, con una sola escala, donde le espera un Caravelle que, además de proporcionarle todo el confort y la proverbial hospitalidad francesa, le ofrece una conexión inmediata con **Roma y Milán.**

Pero si es de su agrado detenerse unos días en **París** para deslumbrarse con los encantos de la Ciudad Luz, podrá usted hacerlo también con toda comodidad, pues los **Caravelle Air France** le ofrecen varios vuelos diarios directos a **Roma o Milán**

Consulte a su Agente de viajes, que le informará sobre reservas y formalidades El, es un especialista competente.

BUENOS AIRES - PARIS
con una sola escala
todos los **Viernes**

RIO - MADRID
directo todos los
Miércoles y Sábados

AIR FRANCE
LA RED MÁS EXTENSA DEL MUNDO



CONSULTE A AIR FRANCE, FLORIDA 894 - TEL. 32-7332 - BUENOS AIRES ★ M. HUYGEVELDE, RAWSON 659, TEL. 563 - COMODORO RIVADAVIA ★ AGENTE GENERAL EN EL INTERIOR: HIERROMAT S.A. ★ AGENCIA GENERAL ATLAS S.A.C.I.F., PALMA 694 - ASUNCION, O A SU AGENCIA DE VIAJES "IATA"

IL CAFFE

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**



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 420.—
Suscripción semestral $ 250.—
Número suelto $ 25.—

Alsina 840 Buenos Aires

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

PREUVES

Fondée sous les auspices du
Congrès pour la Liberté de la Culture

Comité de rédaction

François Bondy, Jacques Carat, Jean Bloch-Michel

Nº 158 Avril 1964

SOMMAIRE

Robert Musil : *La détresse de l'Europe.*
Pierre Schneider : *Au Louvre avec Zao Wou-ki.*
L'art informel en questions (suite)
Réponses de V. Vasarely, Edouard Roditi, Jean-José Marchand, Léopold Zahn, Philippe Jullian, Frédéric Benrath.
K.-A. Jelenski : *Après cinquante ans d'avant-garde.*
Ernst Halperin : *Le dilemme de Fidel Castro.*
Hans Mayer et François Bondy : *Culture et coexistence* (entretien).
Chroniques :
Jean Blot : *Retour à Moscou.*
Emmanuel Berl : *Le temps et les hommes : Mers-el-Kébir.*
John Weightman : *Yes, yes — yé yé.*
Alain Manevy : *Lettre de Londres : Journée Shakespeare ou un théâtre de dix heures.*
Critique :
Aime Patri : *Journal des Idées : Esthétique et linguistique.*
José Cabanis : *Delacroix, la liberté et la solitude.*
Alberto Moravia : *Un genre épuisé?*
Pierre Courthion : *Les livres sur l'art.*
Correspondance :
J. C. Marrey et Madeleine Horst : *L'Alsacien et son langage.*

Abonnement un an F. 36
six mois F. 19

Rédaction et administration :

18, avenue de l'Opera PARIS I

CUADERNOS

por la libertad de la cultura

Revista Mensual — Director: GERMÁN ARCINIEGAS

Nº 79 — **DICIEMBRE 1963**

SUMARIO

GERMÁN ARCINIEGAS: *La poesía, parte de la historia de América.*
KAREL JONCKHEERE: *La juventud de la poesía.*
EDUARDO AVILÉS RAMÍREZ: *Con D'Annunzio en Fiume y con Eleonora Duse en Venecia.*
FEDERICO PÉRGOLA: *La medicina en el periodismo colonial argentino.*
ANTONIO STEMPEL PARIS: *Clima electoral en Venezuela.*
PEDRO EUGENIO ARAMBURU: *Ninguna dictadura podrá resolver los problemas de América Latina*
RAÚL VERA OCAMPO: *A lo largo en el camino.*
OCTAVIO PAZ: *Perpetua encarnada.*
CARLOS CASTRO SAAVEDRA: *Rostro de la Paz.*

ARTE ● POESÍA ● CIENCIA ● LIBROS ● NOTAS

Suscripción anual ..... $ 600.—
El ejemplar ..... „ 60.—

Distribuidor exclusivo:

EDITORIAL SUDAMERICANA

ALSINA 500 *BUENOS AIRES*

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

SUSCRIPCIÓN ANUAL (6 volúmenes)

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

Precio del ejemplar del año corriente:

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

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

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

NÚMEROS ATRASADOS DE LA

Revista SUR

6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 77, 79, 80, 82, 84, 91, 161.

CANJE

Los números anteriores se canjean por números de otros precios, suscripción o libros de la Editorial Sur hasta un importe, por cada uno, de $ 500.—

COMPRA

Los números citados se compran al precio, por cada uno, de ..... $ 300.—

Rogamos a los que deseen efectuar estas operaciones presentarse personalmente de 13 a 18 en

VIAMONTE 494, 8º BUENOS AIRES

SEGUNDA EDICIÓN

La obra de un autor que se ha esforzado por no dejar fuera de ella ninguna parte de sí mismo

EL MUNDO DEL SEXO

por *Henry Miller*

"El esfuerzo por eliminar los aspectos 'repulsivos' de la existencia —dice Miller—, no sólo es absurdo sino también fútil. Acaso uno logre reprimir feos pensamientos y deseos, impulsos 'pecaminosos', pero los resultados son patentemente catastróficos. El liberarse de sus deseos y, al hacerlo, alterar sutilmente su naturaleza constituye la aspiración de todo individuo que quiere evolucionar. Pero el deseo es algo supremo que no puede ser arrancado de raíz aun cuando, según lo expresan los budistas, se convierta en su opuesto. Para que uno se libere del propio deseo ha de *desear* liberarse de él."

EDITORIAL SUR S. A.

VIAMONTE 494, 8º
BUENOS AIRES

"Mis preferencias han dictado este libro. Quiero ser juzgado por él, justificado o reprobado por él."

JORGE LUIS BORGES

ANTOLOGIA PERSONAL

Prólogo
La muerte y la brújula
La trama
El Sur
Página para recordar al coronel Suárez, vencedor de Junín

El muerto
Mateo XXV, 30
Funes el memorioso
Nueva refutación del tiehmpo
Límites

Las ruinas circulares
Ajedrez
El Golem
Inferno I, 32
El otro tigre
Una rosa amarilla

Baltasar Gracián
A un viejo poeta
Parábola del Palacio
La muralla y los libros
El enigma de Edward Fitzgerald
Ariosto y los árabes

La busca de Averroes
Un soldado de Urbina
El hacedor
Everything and Nothing
De alguien a nadie

Formas de una leyenda
El Zahir
El Aleph
La noche cíclica
Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos

El tango
Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)
El fin
Historia del guerrero y de la cautiva
El cautivo
Paradiso XXXI, 108
Lucas XXIII

El testigo
El pudor de la historia
El milagro secreto
Poema conjetural
Poema de los dones
La luna
Arte poética

Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Bowulf.
Borges y yo.

EDITORIAL SUR S. A. VIAMONTE 494, 8º BUENOS AIRES

H. BUSTOS DOMECQ

Seis Problemas para Don Isidro Parodi



JORGE LUIS BORGES
ADOLFO BIOY CASARES

Bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron años antes de la segunda dictadura esta serie de cuentos que unen al misterio de la trama y a la sorpresa y rigor de las soluciones, una implacable y alegre sátira de la realidad argentina, que pudo parecer caricatural, pero que ha resultado profética.

Gervasio Montenegro, inescrupuloso y florido, los compadritos Tulio Savastano y Molinari, el poeta moderno Carlos Anglada, las damas del gran mundo Mariana Ruiz Villalba y su hermana La Pumita, el hispanista Mario Bonfanti, la codiciada Juana Musante, el nacionalista Marcelo N. Frogman, alias Atkinson Frogman y el encarcelado detective Isidro Parodi, antiguo peluquero del barrio Sur, que a todos observa y juzga con serena ironía, obran y hablan vívidamente, algunos con intensidad demoníaca, a lo largo de estas páginas amenísimas.

Seis problemas para don Isidro Parodi fue muy pronto un libro agotado, que los bibliófilos se disputan. La Editorial SUR restituye ahora al anhelo de los lectores este curioso clásico de nuestras letras.

SUR

VIAMONTE 494, 8º. PISO - BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 288 MAYO-JUNIO DE 1964

HOMENAJE A CÉSAR PALADIÓN

Alabar lo múltiple de la obra de César Paladión, ponderar la infatigable hospitalidad de su espíritu, es, quién lo duda, uno de los lugares comunes de la crítica contemporánea; pero no conviene olvidar que los lugares comunes llevan siempre su carga de verdad. Asimismo resulta inevitable la referencia a Goethe, y no ha faltado quien sugiera que tal referencia proviene del parecido físico de los dos grandes escritores y de la circunstancia más o menos fortuita de que comparten, por decirlo así, un *Egmont*. Goethe dijo que su espíritu estaba abierto a todos los vientos; Paladión prescindió de esta afirmación, ya que la misma no figura en su *Egmont*, pero los once proteicos volúmenes que ha dejado prueban que pudo prohijarla con pleno derecho. Ambos, Goethe y nuestro Paladión, exhibieron la salud y la robustez que son la mejor base para la erección de la obra genial. ¡Gallardos labradores del arte, sus manos rigen el arado y rubrican la melga!

El pincel, el buril, el esfumino y la cámara fotográfica han propagado la efigie de Paladión; quienes lo conocimos personalmente quizá menospreciemos con injusticia tan profusa iconografía, que no siempre transmite la autoridad, la hombría de bien que el maestro irradiaba como una luz constante y tranquila, que no enceguece.

En 1909, César Paladión ejercía en Ginebra el cargo de cónsul de la República Argentina; allá publicó su primer libro, *Los parques abandonados*. La edición, que hoy se disputan los bibliófilos, fue celosamente corregida por el autor; la afean, sin embargo, las más desaforadas erratas, ya que el tipógrafo calvinista era un *ignoramus* cabal en lo que concierne a la lengua de Sancho. Los golosos de *la petite histoire* agradecerán la men-

ción de un episodio asaz ingrato, que ya nadie recuerda, y cuyo único mérito es el de patentizar de modo palmario la casi escandalosa originalidad del concepto estilístico paladionano. En el otoño de 1910, un crítico de considerable fuste cotejó *Los parques abandonados* con la obra de igual título de Julio Herrera y Reissig, para llegar a la conclusión de que Paladión cometiera —*risum teneatis*— un plagio. Largos extractos de ambas obras, publicados en columnas paralelas, justificaban, según él, la insólita acusación. Ésta, por lo demás, cayó en el vacío; ni los lectores la tomaron en cuenta ni Paladión se dignó contestar. El panfletario, de cuyo nombre no quiero acordarme, no tardó en comprender su error y se llamó a perpetuo silencio. ¡Su pasmosa ceguera crítica había quedado en evidencia!

El período 1911-19 corresponde, ya, a una fecundidad casi sobrehumana: en rauda sucesión aparecen: *El libro extraño*, la novela pedagógica *Emilio, Egmont, Thebussianas* (segunda serie), *El sabueso de los Baskerville, De los Apeninos a los Andes, La cabaña del tío Tom, La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República, Fabiola, Las geórgicas* (traducción de Eugenio de Ochoa), y el *De divinatione* (en latín). La muerte lo sorprende en plena labor; según el testimonio de sus íntimos, tenía en avanzada preparación el *Evangelio según San Lucas*, obra de corte bíblico, de la que no ha quedado borrador y cuya lectura hubiera sido interesantísima.

La metodología de Paladión ha sido objeto de tantas monografías críticas y tesis doctorales que resulta casi superfluo un nuevo resumen. Bástenos bosquejarla a grandes rasgos. La clave ha sido dada, una vez por todas, en el tratado *La línea Paladión-Pound-Eliot* (Viuda de Ch. Bouret, París, 1937) de Farrell du Bosc. Se trata, como definitivamente ha declarado Farrell du Bosc, citando a Myriam Allen de Ford, de una *ampliación de unidades*. Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha. Apenas si los centones del bizantino o del monje medieval ensanchan el campo estético, recogiendo versos enteros. En nuestra época, un copioso fragmento de la *Odisea* inaugura uno de los *Cantos* de Pound y es bien sabido que la obra de T. S. Eliot consiente versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos. Anexó, por decirlo así, un *opus* completo, *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig. Una confidencia divulgada por Maurice Abramowicz nos revela los delicados escrúpulos y el inexorable rigor que Paladión llevó siempre a la ardua tarea de la creación poética: prefería *Los crepúsculos del jardín* de Lugones a *Los parques abandonados*, pero no se juzgaba digno de asi-

milarlos; inversamente, reconocía que el libro de Herrera estaba dentro de sus posibilidades de entonces, ya que sus páginas lo expresaban con plenitud. Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel. Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior. Desde aquel momento, Paladión entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de bucear en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea. ¡Modestia inmarcesible la de este hombre que, ante el banquete que le brindan las bibliotecas orientales y occidentales, renuncia a la *Divina Comedia* y a las *Mil y una Noches* y condesciende, humano y afable, a *Thebussianas* (segunda serie)!

La evolución mental de Paladión no ha sido del todo aclarada; por ejemplo, nadie ha explicado el misterioso puente que va de *Thebussianas*, etcétera, al *Sabueso de los Baskerville*. Por nuestra parte, no trepidamos en lanzar la hipótesis de que esa trayectoria es normal, propia de un gran escritor que supera la agitación romántica, para coronarse a la postre con la noble serenidad de lo clásico.

Aclaremos que Paladión, fuera de alguna reminiscencia escolar, ignoraba las lenguas muertas. En 1918, con una timidez que hoy nos conmueve, publicó *Las geórgicas*, según la versión española de Ochoa; un año después, ya consciente de su magnitud espiritual, dio a la imprenta el *De divinatione* en latín. ¡Y qué latín! ¡El de Cicerón!

Para algunos críticos, publicar un evangelio después de los textos de Cicerón y de Virgilio, importa una suerte de apostasía de los ideales clásicos; nosotros preferimos ver en ese último paso, que no tomó, una renovación espiritual. En suma, el misterioso y claro camino que va del paganismo a la fe.

Nadie ignora que Paladión tuvo que costear, de propio peculio, la publicación de sus libros y que las exiguas tiradas no superaron nunca la cifra de trescientos o cuatrocientos ejemplares. Todos están virtualmente agotados y los lectores a quienes el dadivoso azar ha puesto en las manos *El sabueso de los Baskerville* aspiran, captados por el estilo personalísimo, a saborear *La cabaña del tío Tom*, acaso *introuvable*. Por este motivo aplaudimos la iniciativa de un grupo de diputados de los más opuestos sectores, que propugna la edición oficial de las obras completas del más original y variado de nuestros *litterati*.

H. BUSTOS DOMECQ

MARIO LUZI O DESDE EL PUNTO FIJO

La poesía de Mario Luzi es de aquellas que nacen en un punto fijo, en un centro de conmoción o de pensamiento al cual retornan con obstinada meditación, y así parecen casi inmóviles, aunque las habita una pasión constantemente renovada. La atención de quien lee, no distraída por la frecuencia de los cambios, debe atrapar el acento cuando aún vacila en el umbral de los cambios, sorprender el tono que se trasluce, escrutar los indicios, acechar las pausas y los silencios donde madura la voz.

Cada libro de Luzi es la prosecución de un discurso conducido con semejante fidelidad; en él, la palabra, eco manifiesto de un redoble interior, tiene una fijeza que testimonia la inmovilidad del alma, atenta sólo a los signos de su propia vida. Sentimos que el silencio ha sido roto por una necesidad no ilusoria y perdurable, y que cuanto nos llegue en esa voz tendrá el arduo valor de un mensaje.

Poesía recorrida de símbolos, entretejida de emblemas a menudo negativos, que habla de separaciones, de soledad, y vive al borde de un adiós continuo, al cual se contrapone y con el cual contrasta una espera igualmente continua. La tensión del pensamiento es febril y dolorosa; un vértigo lo asedia y lo tienta, mientras se esfuerza por descifrar el absoluto escondido en las apariencias y por leer en éstas la plenitud de la existencia. Y, con palabras de Cristina Campo, "el límite cortante, el sutil filo de espada" a lo largo del cual avanza la poesía de Luzi, "donde crestas levantadas con instantes abrazan toda la extensión del tiempo".

Imágenes de dolor, opacas o inflamadas por un débil resplandor, giran en este universo poético, presas de un viento desconocido. Pero en ellas se abren breves claridades, se entrevén aposentos o cavernas del alma donde la memoria y el deseo se recogen en extremo refugio, se oye el palpitar de las cosas mortales, amadas y perdidas en ocasión amarga y, sin embargo, misteriosamente serena. Se oye, sobre todo, el latido de una voluntad resuelta a no

morir, ni durar, en una estoica aceptación del destino, interrogado en profundidad. De tales sondeos la palabra de Luzi emerge a veces como ensordecida y ronca por haber resonado sobre un abismo.

Nacida y madurada en el signo de la necesidad moral, esta poesía ha expresado con rara pureza y melancolía el desapego, el exilio del alma, la ausencia y la nostalgia del amor.

FRANCESCO TENTORI MONTALTO

IN UN PUNTO

La primavera quando arriva
che il corpo ancora stranito
regge al colpo, ma trema
e si risente nelle sue radici

o prima, ancora prima, nelle notti
di soprassalti e d'ansie quando mugola
il cane, tra la ghiaccia e gli stellati
dal dolore dell'anno prende forza
e ali un vento terragno e a quel richiamo
l'animale profondo nella tana si sveglia,
il pastore in esilio leva il capo alle cime,

non ho pace, ti richiamo
a me, anima mia, dai luoghi
noti e ignoti, ove fosti calpestata,
ti dico: spera, ti auguro: sii calma,

in un punto del vento,
in un punto della bufera eterna
per debolezza o per viltà ti tendo
insidie, ti preparo inganni,
mentisco: alcuno prenderà governo
di te, verranno guide . . .

Il povero all'oscuro di tutto quando soffre,
soffre senza virtù, senza misura . . .

De *Onore del vero.*

EN UN PUNTO

Cuando llega la primavera
y el cuerpo aún extraviado
aguanta el golpe, pero tiembla
y se sacude en sus raíces

o antes, antes aún, en las noches
de zozobras y ansias cuando gruñe
el perro, entre el hielo y las estrellas
del dolor del año toma fuerza
y alas un viento terroso y a aquel llamado
el animal profundo en su guarida despierta,
el pastor desterrado levanta la cabeza a las cimas,

no tengo paz, te llamo
a mí, mi alma, de los lugares
conocidos y desconocidos donde te pisotearon,
te digo: espera; te exhorto: permanece tranquila,

en un punto del viento,
en un punto de la tormenta eterna
por flojedad o vileza te urdo
celadas, te preparo engaños,
miento: alguien cuidará
de ti, vendrán guías . . .

El pobre a obscuras de todo cuando sufre,
sufre sin virtud, sin medida . . .

QUANTE OMBROSE DIMORE HAI GIÀ SFIORATO

Quante ombrose dimore hai già sfiorato,
anima mia, senza trovare asilo:
dal sogno rifluivi alla memoria,
da memoria tornavi a essere un sogno,
per via ti sorprendeva la bufera.

Senza felicità, senza speranza
di quiete — ma guarda come il volto
puramente contiene il tuo destino —
a volte ti levavi rischiarata
dalla ragione, a volte ti eclissavi.

Vivi, incredibilmente ti fu dato;
esisti, come sia lo chiedo ancora
al passato, a quest'ora in cui più lieve
la montagna di sé scolpisce il sole
e la sera che il mare fugge e implora.

De *Poesie sparse*.

CUÁNTAS SOMBRÍAS MORADAS YA ROZASTE

Cuántas sombrías moradas ya rozaste,
alma mía, sin encontrar amparo:
del sueño refluías a la memoria,
de memoria volvías a ser sueño,
por el camino te sorprendía la tempestad.

Sin felicidad, sin esperanza
de quietud —pero mira cómo el rostro
puramente contiene tu destino—
te levantabas a veces aclarada
por la razón, a veces te eclipsabas.

Vives, increíblemente te fue dado;
existes, cómo sea aún lo pregunto
al pasado, a esta hora en que más leve
la montaña consigo misma esculpe el sol
y la tarde a la que el mar huye y suplica.

APRILE - AMORE

Il pensiero della morte m'accompagna
tra i due muri di questa via che sale
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo
di primavera irrita i colori,
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra
la selce; sotto cappe ed impermeabili
punge le mani secche, mette un brivido.

Tempo che soffre e fa soffrire, tempo
che in un turbine chiaro porta fiori
misti a crudeli apparizioni, e ognuna
mentre ti chiedi che cos'è sparisce
rapida nella polvere e nel vento.

Il cammino è per luoghi noti
se non che fatti irreali
prefigurano l'esilio e la morte.
Tu che sei, io che sono divenuto
che m'aggiro in così ventoso spazio,
uomo dietro una traccia fine e debole!

E' incredibile ch'io ti cerchi in questo
o in altro luogo della terra dove
è molto se possiamo riconoscerci.
Ma è ancora un'età, la mia,
che s'aspetta dagli altri
quello che è in noi oppure non esiste.

L'amore aiuta a vivere, a durare,
l'amore annulla e dà principio. E quando
chi soffre o langue spera, se anche spera,

ABRIL - AMOR

El pensamiento de la muerte me acompaña
entre los dos muros de este camino que sube
y pena a lo largo de sus recodos. El frío
de primavera irrita los colores,
altera la hierba, la glicina, aguza
el pedernal; bajo capas y gabardinas
pincha las manos secas, da escalofríos.

Tiempo que sufre y hace sufrir, tiempo
que en un torbellino claro trae flores
y crueles apariciones, y todas
mientras te preguntas lo que sean desaparecen
rápidas en el polvo y el viento.

El camino va por lugares conocidos
si no fuera que hechos irreales
prefiguran el destierro y la muerte.
¡Tú qué eres, yo qué he llegado a ser
que voy vagando en tan ventoso espacio,
hombre detrás de un rostro fino y débil!

Es increíble que yo te busque en este
o en otro lugar de la tierra donde
es mucho ya poder reconocernos.
Pero aún es una edad, la mía,
en que se espera de los demás
lo que está en nosotros o no existe.

El amor ayuda a vivir, a durar,
el amor anula y da comienzo. Y cuando
el que sufre o flaquea espera, si es que espera,

che un soccorso s'annunci di lontano,
è in lui, un soffio basta a suscitarlo.
Questo ho imparato e dimenticato mille volte,
ora da te mi torna fatto chiaro,
ora prende vivezza e verità.

La mia pena è durare oltre quest'attimo.

De *Primizie del deserto.*

A UN FANCIULLO

Presso le porte Scee con Astianatte
fra i cedri pensierosi t'ho incontrato
immagine di me, immagine mia,
e in quant'altre città, spinta dal tempo
forse a significarmi;
subito rifuggita via nell'ombra
più volte, più volte per più secoli.

Lungo quant'altre mura ti ricordo
con i chiari fanciulli nel silenzio
della sera pei chiassi e le piazzole;
t'inchinavi a giuocare sostenuto
forse dal mio destino, sotto il fuoco
scuro della mia stella.

De *Un brindisi.*

que un socorro se anuncie desde lejos,
ya está en él, basta un soplo para animarlo.
Lo he aprendido y olvidado mil veces,
ahora de ti me vuelve aclarado,
ahora cobra viveza y verdad.

Mi pena es durar más que este instante.

A UN MUCHACHO

Cerca de las puertas Esceas con Astianacte
entre los cedros pensativos te he encontrado
imagen de mí, imagen mía,
y en cuántas otras ciudades, empujada por el tiempo
para expresarme acaso;
pronto huida de nuevo en la sombra
más veces, más veces por más siglos.

A lo largo de cuántos otros muros te recuerdo
con los claros muchachos en el silencio
del atardecer por las callejas y glorietas;
te agachabas a jugar sostenido
por mi destino acaso, bajo el fuego
obscuro de mi estrella.

PUR CHE...

Che nascita, che morte, che stagioni,
ombra che sei, tritata a questa mola,
pur che un vetro si turbi, una speranza
di fiori brilli e trepidi sui vasi.

Nascita e morte, verità veloce . . .
Si è qui, come si deve, in una parte,
in un punto del tempo, in una stanza,
nella luce, nel divenire eterno.

Altra sorte non so che non sia questa,
siendo rapito in questa fiamma fine,
guardo la chiara lamina febbrile
del giorno, mentre in cielo è già inverno.

De *Primizie del deserto.*

CON TAL QUE...

Qué nacimiento, qué muerte, qué estaciones,
sombra que eres, destrozada en esta muela,
con tal que un cristal se enturbie, una esperanza
de flores brille y palpite en los vasos.

Nacimiento y muerte, verdad veloz...
Estamos aquí, como es debido, en un lugar,
en un punto del tiempo, en una habitación,
en la luz, en el devenir eterno.

Otra suerte no conozco que no sea ésta,
enajenado en esta llama fina
miro la clara lámina febril
del día, mientras en el cielo es ya invierno.

LUNGO IL FIUME

Chi esce vede segni inaspettati,
toppe di neve sopra i monti. Il freddo
di Pasqua è crudele con i fiori,
fa regredire i deboli, i malati
e più d'uno dimessa la speranza
rabbrividisce dentro sciarpe e baveri.

Se t'incontro non è opera mia,
seguo il corso di questo fiume rapido
dove s'insinua tra baracche e tumuli.
Son luoghi ove il girovago, flautista
o lanciatore di coltelli, avviva
il fuoco, tende per un po' le mani,
prende sonno; il vecchio scioglie il cane
lungo l'argine e guarda la corrente
e l'uomo in piedi sulla chiatta fruga
il fondo con la pertica e procede
ore e ore finché nelle casupole
sulla tavola posano le lampade.

Il paesaggio è quello umano
che per assenza d'amore
appare disunito e strano.
Tu come t'aggiri solitaria.
E' più chiaro che mai, la sofferenza
penetra nella sofferenza altrui
oppure è vana
— solo vorrei non come fiume freddo,
come fuoco che comunica . . .

Amore difficile a portare,
difficile a ricevere. Se osa

ORILLA DEL RÍO

El que sale ve signos inesperados,
remiendos de nieve en los montes. El frío
de Pascua es cruel con las flores,
hace decaer a los débiles y enfermos
y hay quien, dejada la esperanza,
se estremece dentro de bufandas y cuellos.

Si te encuentro no es obra mía,
sigo el curso de este río veloz
donde se insinúa entre barracas y breves cerros.
Son lugares donde el vagabundo, flautista
o lanzador de cuchillos, aviva
el fuego, extiende un rato las manos,
se adormece; el viejo suelta el perro
por el dique y mira la corriente
y el hombre de pie en la balsa hurga
el fondo con la pértiga y sigue
hora tras hora hasta que en las casuchas
sobre la mesa ponen las lámparas.

El paisaje es el humano
que por ausencia de amor
aparece desunido y extraño.
Tú cómo yerras solitaria.
Está claro como nunca, el sufrimiento
penetra en el ajeno sufrimiento
o es vano
—sólo quisiera que no como río frío:
como fuego que comunica . . .

Amor difícil de llevar,
difícil de recibir. Si se atreve

si turba, sente il freddo della serpe
ma se non osa volge inappagato,
preme d'età in età, di vita in vita.
Il fiume corre, snoda le sue rapide,
la famiglia raccolta per la cena
brucia l'attesa, si divide il cibo.
Tuona, a tratti pioviggina. Cresce erba.

De *Onore del vero.*

AMANTI

Che mi riserva rivederti, amore,
quale viaggio t'hanno dato i venti?
L'oscuro avvolge questi giorni chiari,
circola forse in questa luce densa
qui dove a macchie dondolanti o ferme
filtra oro ed il vino matura.

Spicco dal cielo questo frutto splendido,
chiudo gli occhi su quel che porta seco,
o il dirsi addio a cuore gonfio,
questo tempo nel tempo senza fine.

Questa felicità promessa o data
m'è dolore, dolore senza causa
o la causa se esiste è questo brivido
che sommuove il molteplice nell'unico
come il liquido scosso nella sfera
di vetro che interpreta il fachiro.
Eppure dico: salva anche per oggi.
Torno torno le fanno guerra cose
e immagini sui cui cala o si leva
o la notte o la neve
uniforme del ricordo.

De *Onore del vero.*

se turba, siente el frío de la culebra
pero si no se atreve rueda insatisfecho,
acosa de edad en edad, de vida en vida.
El río corre, desata sus rápidos,
la familia recogida para la cena
quema la espera, se divide la comida.
Truena, a trechos llovizna. Crece hierba.

AMANTES

¿Qué me reserva el volver a verte, amor,
qué viaje te han dado los vientos?
Lo obscuro envuelve estos días claros,
tal vez circule en esta luz espesa
aquí donde en manchas oscilantes o firmes
trasluce oro y el vino madura.

Desprendo del cielo este fruto espléndido,
cierro los ojos a lo que trae consigo,
o el estar en vilo
o el decirse adiós con el corazón encogido,
este tiempo en el tiempo sin fin.

Esta felicidad prometida o dada
es para mí dolor, dolor sin causa
o si existe la causa es este escalofrío
que agita lo múltiple en lo único
como el líquido removido en la esfera
de cristal que interpreta el faquir.
Pero digo: hoy también está a salvo.
Alrededor le hacen guerra cosas
e imágenes sobre las que desciende o se levanta
o la noche o la nieve
uniforme del recuerdo.

(Versión castellana de Francesco Tentori Montalto.)

EL "PROBLEMA DE ESPAÑA" A LA FECHA

Cuando, hará poco más de un año, coleccionaba yo mis estudios cervantinos para incorporarlos en un volumen de ensayos sobre la *Experiencia e invención literarias*, uno de ellos, el más antiguo, me dio ocasión a cierta perplejidad. No acostumbro alterar el texto de mis escritos pretéritos cuando ocurre imprimirlos de nuevo; pero de este pequeño ensayo, titulado "Un destino y un héroe", después de haber dudado un rato, me decidí a eliminar el último párrafo. Decía así el párrafo suprimido: ". . . Pero si un día, en alguna de esas empresas insensatas que se repiten con intervalos de siglos, la desesperación forzara las puertas del éxito, quizás el sortilegio quijotesco quedara roto, y la triste figura volviera a transformarse, rejuvenecida, en la campeadora de las antiguas gestas." Había transcurrido desde que lo escribí dos decenios; y lo que en 1940 pudo acaso leerse como una muestra de optimismo quizás excesivo, pero no absurdo, sonaría hoy a sarcasmo. No había medio de sostener ya, ni siquiera bajo su forma conjetural y cautelosa, la esperanza de futuro expresada en esas palabras. Fueron escritas a poco de concluida la guerra civil española, cuando apenas si comenzaba a serlo en serio la segunda guerra mundial que extendería los términos de nuestro conflicto al planeta entero; y en tal coyuntura no era disparatado, sino al contrario muy lógico, suponer que la solución definitiva de la lucha entablada colocaría a España dentro de la corriente histórica, y no al margen de ella, o a contracorriente, como lo había estado durante cuatro siglos. Y esto, aun en el peor de los casos; pues si el totalitarismo lograba prevalecer, ya se hallaba integrada en su "nuevo orden", mientras que si el triunfo estaba reservado, como en definitiva lo estuvo, a las democracias, ¿quién podía imaginarse entonces que los triunfadores habían de sostener de consuno en la Península ibérica el régimen allí instalado por sus enemigos, al mismo tiempo que, para tranquilidad de conciencia, imponían sanciones, con pretexto del mismo régimen, al pueblo que durante años se había desangrado

por resistirlo? Así sucedió, en efecto, aunque todavía hoy siga pareciendo increíble.

Sobre los supuestos que una lógica por lo visto demasiado elemental autorizaba, mis especulaciones de entonces, basadas en los datos de la situación cambiante, dieron lugar a un librito, *Razón del mundo,* que, enfocado desde la perspectiva actual, debe colocarse dentro de la polémica sobre el concepto de España orquestada con tanto brío por la generación del 98 y cuyas últimas notas acababan de proferir las bocas de los cañones. Hubo en su fecha quien quiso leer mi ensayo como un documento de la anti-España [1], y hay quien lo interpreta ahora como muestra de la "actitud utópica y 'regresiva' de muchos intelectuales españoles cuando 'descubren' en los países americanos la obra pretérita de su propio país" [2]. Ambas críticas, opuestas en su sentido, son por igual descaminadas, porque ambas, tácitamente, parten de aquel supuesto nacionalista sobre el cual se basan los planteamientos noventaiochistas, y al que yo había procurado escapar, entendiendo que el desarrollo histórico lo desautorizaba ya, y que no tenía objeto insistir en posiciones cuya legitimidad intelectual estaba socavada por el curso de los acontecimientos. El "problema" de España, con tanto ahinco debatido por las generaciones anteriores, se estaba, no resolviendo, sino disolviendo ante nuestra vista. La fase histórica de las nacionalidades se cerraba en el mundo sin que España hubiera alcanzado a realizarse como nación de modo plenario. A esto se reducía en último término la tesis de mi ensayo. Si era cierta ¿a qué seguir machacando en hierro frío? Más valía en cambio considerar las oportunidades que el futuro ofrece a quienes —por razones que yo procuraba aclarar— la camisa nacional nos viene tan estrecha . . .

Esto, en sí mismo, es muy simple, y todavía traté de explicarlo un poco más. "Encuadrada nuestra juventud por las dos primeras guerras internacionales que han abarcado a la totalidad del globo terráqueo convirtiéndolo en unidad técnica —escribía yo en 1947 [3]—, nos hemos debido formar bajo la influencia de esa nueva realidad como testigos de la disolución de aquel orden de las nacionalidades —que tan firme, incontrovertible y eterno podía parecer a nuestros abuelos y aun a nuestros padres— mientras crecía ante nuestros ojos la evidencia de la unidad técnica alu-

[1] Ver mi polémica con C. Sánchez Albornoz, "Un destino controvertido", en *Realidad,* Buenos Aires, año I, vol. I, marzo-abril 1947, y año I, vol. 2, julio-agosto, 1947.

[2] Ver Juan Marichal, "Some Intellectual Consequences of the Civil War", en *Texas Quarterly,* primavera de 1961, número especial: *Image of Spain,* vol. IV, núm. I.

[3] Polémica citada.

dida, que tan cerrada solidaridad de destino impone al mundo actual. Más aún: por virtud suya, hemos visto romperse en este decisivo giro de la Historia Universal el encantamiento que pesaba sobre los pueblos hispánicos, manteniéndolos pasivos, al margen del proceso histórico: el gran caudal de su movimiento irrumpió en nuestro ámbito con la guerra civil española, y precisamente por la brecha de uno de esos conflictos periódicos que eran como los estertores de nuestra agonía (de donde tan repentina, fulgurante significación universal adquirió esa guerra intestina), al mismo tiempo que, siguiendo diversas vías —interdependencia económica, militar e ideológica—, otros territorios de la cultura hispánica se iban incorporando también a la obra de las grandes decisiones" . . . En efecto, el orden político de las nacionalidades, con su clásico sistema de equilibrios, estaba deshaciéndose cuando escribía yo mi *Razón del mundo,* y las nuevas situaciones surgidas de la conflagración mundial obligarían pronto a contemplar ese orden político en un pasado tan irremediable como el del Sacro Romano Imperio en tiempos de Napoleón. Si para estas fechas España no había llegado a cuajar como nación [1], ¿qué sentido tenía ya seguir esforzándose por conocer la esencia española, por desentrañar el alma nacional, siempre bajo el supuesto de que cada *Volk* tiene su correspondiente *Geist,* y de que el nuestro debe ser especialmente enrevesado y burlesco?

No es extraño, sin embargo, que nadie quisiera entender mi punto de vista —asentir a él, no digo—, pues la ola histórica apenas si tocaba a nuestras playas y, por otra parte, sabido es cuánto resisten las ideas arraigadas en el lugar común. Además, quizás me faltaba a mí la habilidad

[1] No más lejos que el año 1954, el distinguido antropólogo inglés *Pitt-Rivers* escribe en su libro *The People of la Sierra* donde estudia el pueblo de Alcalá de la Sierra (y traduzco): "Ya se ha apuntado la actitud de la gente culta hacia el 'patriotismo de aldea'. Aun cuando sean hijos del pueblo y residan en él permanentemente, sus vínculos van más allá de los horizontes del pueblo. Se consideran a sí mismos como andaluces, pero sobre todo como españoles. Su patriotismo nacional es fuerte y emotivo en alto grado. Hablan al extranjero de sí mismos como 'nosotros, los españoles' y son sensibles en extremo a su opinión sobre España. Creen generalmente que los extranjeros valoran a España en forma despectiva e injusta. Esta creencia debe mucho al ensayo de Juan Valera *La leyenda negra,* que recoge con gran resentimiento todas las cosas falsas e injustas que se han escrito respecto de España y de su historia. Las clases medias de Andalucía tienen conciencia de la leyenda negra, y creen que ella inspira las actitudes de los gobiernos extranjeros hacia su país. La ideología política (a la que en cierta medida son superficialmente afectas) que castiga incluso a sus compatriotas críticos con el epíteto de 'anti-España', agudiza aún estos sentimientos. Los que no tienen pretensiones de cultos, sin embargo, suelen hablar de sí mismos con el extranjero como 'nosotros [los] de por aquí' o 'nosotros [los] andaluces'. No pretenden al hablar de sí mismos hacerlo en nombre de sus compatriotas, y cuando hablan de España, lo hacen sin un sesgo emocional. Por naturaleza, son alcalareños y andaluces. Y por nacionalidad resulta (*happens*) que son españoles".

literaria indispensable para referirme a España y a los españoles sacándolos del contexto de las inveteradas concepciones nacionalistas. Como quiera que sea, apliqué entonces mi atención al tema desde otro ángulo, el académico, y me desvelé por analizar con un enfoque más general y distante, en un *Tratado de Sociología* primero, y luego en una *Introducción a las ciencias sociales,* la realidad fluida de nuestro mundo actual. Ahí procuré insertar la peripecia del nacionalismo dentro de la trama de los conceptos políticos cardinales, y mostrar el proceso de formación de las nacionalidades, sus condicionamientos tecnológicos, económicos, militares, institucionales y políticos, tanto como ideológicos, para hacer visible también el proceso de su desintegración presente. Mi punto de partida metodológico era la afirmación de que el conocimiento científico de aquellos objetos directamente constituidos con materiales de la vida humana (y aquí entran tanto los de la sociología como los de la historia) sólo puede alcanzarse mediante su articulación vital con el observador, que, como hombre viviente, se encuentra colocado él mismo dentro de una situación histórica única. Desde este punto de vista, resulta perfectamente normal que, a partir del Renacimiento en que empiezan a constituirse los modernos Estados nacionales, hasta la segunda guerra mundial que cierra su ciclo, haya sido la *nación,* fraguada en su crisol político, el sujeto reconocido de la historia, y que, por consiguiente, la historiografía haya adoptado una perspectiva nacional. Madurada la nación en el siglo XIX, la doctrina nacionalista construiría desde su propio presente, y ello con pleno derecho, el pasado histórico sobre la base de supuestas entidades nacionales, concreción temporal de una esencia eterna: la *deutsche Nation* de Fichte; la famosa *France éternelle;* la España de Ganivet, virgen y madre . . .

Hoy, desplazados los ejes del poder político, y en proceso de integrarse las diferentes naciones para formar parte de nuevas estructuras, no es posible ya seguir operando sobre su base. En cuanto al tardío y —no sin causa— un tanto delirante nacionalismo español puede predecirse que desaparecerá en el olvido, y así ha de ocurrir frente a las nuevas circunstancias que se dibujan para el futuro próximo con la unidad europea, si no es que una crítica eficaz se adelanta a demoler sus deleznables soportes teóricos.

Dentro de esta última línea hay que situar, me parece, el trabajo que, desde 1940 cuando publicó *España en su historia,* viene llevando a cabo Américo Castro con sus denodadas discusiones acerca de la condición del español. Parte para ellas de una premisa muy sana: la de que una nación, y España en nuestro caso, no es concreción de ninguna esencia intemporal, ni siquiera el cumplimiento —o frustración— de aquella "altísima promesa"

a que Ortega se había referido en sus *Meditaciones del Quijote,* sino que es un producto histórico de cuya inicial constitución la investigación histórica puede darnos cuenta; y así, no vacila en atribuir la formación de lo que hoy llamamos España a la convivencia de cristianos, moros y judíos sobre el suelo de la Península durante la Edad Media, ni en fijar una fecha bastante precisa al nacimiento de esa manera de ser colectiva que él ha denominado "vividura" y "morada vital" de los españoles.

Desgraciadamente, tras ese feliz planteamiento que tanto prometía, ha recaído Castro en la posición misma que quiere combatir: el esencialismo romántico expulsado por la puerta ha vuelto a entrársele por la ventana de su morada vital, y, no obstante su lucha contra el positivismo histórico, recae sin pensarlo en él cuando trata al pasado como una realidad "objetiva", desprendida de toda efectiva relación con el observador actual. Esta imprevista coincidencia básica con sus adversarios le ha conducido a malograr los frutos de sus primeras intuiciones, desvirtuándolas a lo largo de polémicas estériles donde, a causa de las internas contradicciones en que su pensamiento se debate, no siempre logra el triunfo que sin duda obtendría usando de un mayor rigor sistemático. Así, por ejemplo, niega —y con toda razón— la calidad de españoles a los romanos de las provincias ibéricas, a los visigodos, a los árabes de Granada, Córdoba o Sevilla; pero en seguida encierra en la misma morada vital, convirtiéndola en casa de orates, a los españoles de las tres religiones sobre quienes, con relativa armonía, reinaba Fernando el Santo; a los que bajo sucesivos Felipes, vivían la angustia inenarrable de la recíproca hostilidad y universal sospecha; a los que, en el siglo XIX (olvidados de toda discriminación racial hasta el punto —él mismo lo recalca— de no entender ya las alusiones de que está cuajada la literatura del XVII) pugnaban entre sí, como los demás europeos, por imponer el liberalismo o mantener las tradiciones; a quienes, como él y yo, hemos respirado en el primer tercio del siglo actual la atmósfera de una España moderna y culta, y a quienes, después de la guerra civil, han estado padeciendo los rigores de un régimen clerical-fascista. De este modo, la "vividura" viene a asumir una fisonomía análoga a la del "alma nacional" o "espíritu territorial" de Ganivet, persistiendo inmutable a lo largo de las más diversas vicisitudes históricas y subyaciendo bajo las actitudes colectivas más contradictorias —resultado indeseable y opuesto al principio historicista de que arranca Castro, pero al que sin duda sucumbe por su tácita aceptación del supuesto positivista de una ciencia histórica cuyo objeto se equipara con el de las ciencias físicas. El historicismo no consiente solidificar de ese modo el pasado. Reconoce que

la historia está constituida en función del presente, y que sólo en conexión con la vida actual adquiere sentido. De ella se ha dicho que es la memoria colectiva; y este símil permite apuntar al hecho de que también la historia opera una selección vital de recuerdos y olvidos, modula el pasado según las perspectivas del presente (sin llegar, por supuesto, a las deliberadas falsificaciones de la propaganda) y aun contiene recuerdos "apócrifos", no cosechados en el campo de la realidad pretérita, sino más bien forjados en las oficinas de la imaginación y el deseo.

Pero es claro que, en rigor, la historia no es *memoria* colectiva, pues falta para ella el adecuado sujeto psíquico. Cuando se habla de memoria colectiva la referimos —y en esto reside la metáfora, no lo perdamos de vista— a un pueblo, es decir, a un sujeto de conciencia fingido o supuesto, cuya unidad real se reduce al complejo de estructuras sociales existentes, a las que cada particular individuo ha de adaptarse en parte, y en parte resiste o acaso rechaza (adaptación, resistencia y rechazo parciales en que los hombres concretos ejercitan su libertad, y de cuya conjugación resulta el movimiento histórico); pero no hay en verdad ningún hombre que posea "memoria histórica"; nadie recuerda, ni puede recordar, lo sucedido fuera del ámbito de su propia experiencia. La historia se aprende, se recibe por tradición, como el resto de todo lo que integra la que se ha llamado "nuestra herencia social". De esta herencia, del tejido complejísimo que forman las estructuras sociales valorativamente sostenidas y orientadas, algunas, aquéllas que instrumentan de manera más directa las decisiones de destino, a saber, las instituciones políticas, lo que con término abstracto llamamos hoy el Estado, son las que circunscriben, moldean y configuran al sujeto colectivo de la historia; y nada de extraño tiene, siendo así, que desde el Renacimiento en que empiezan a constituirse los modernos Estados soberanos hasta la segunda guerra mundial que los ha privado de ulterior viabilidad, la historia haya elaborado los materiales del pasado desde perspectivas nacionales. La discusión de Castro acerca de si los visigodos eran o no españoles desenfoca ese hecho. Cervantes hace a los numantinos hijos de España, cuya figura alegórica "profetiza el pasado", esto es, la incorporación de Portugal a la corona de Felipe II; y el poeta organiza así retrospectivamente su actual experiencia histórica. Y no será casualidad que su tragedia se represente más tarde, para avivar el sentimiento nacional en dos ocasiones críticas: el sitio de Zaragoza por las tropas de Napoleón, y el de Madrid por las de la coalición fascista. Es ridículo, sin duda, pretender que "nuestro español Séneca" recogió su filosofía del "espíritu territorial", como pretende Ganivet calificándolo de "español por esencia"; pero

tampoco sostendrá Castro que era Quevedo un necio, o que el autor de la *Numancia* ignoraba la diferencia entre aquellos bárbaros irreductibles —de quienes, por lo demás, no quedó uno para contarlo— y sus refinadísimos, complejos y torturados contemporáneos...

En suma, las elucubraciones, contradicciones y perplejidades de Américo Castro, episodio muy notable y significativo en la vida intelectual de nuestros días, reflejan, según yo lo entiendo, la crisis del pensamiento nacionalista, cuya base de realidad está desapareciendo con las transformaciones políticas del mundo actual.

FRANCISCO AYALA

DESPUÉS DEL CASO PROFUMO

A medida que el tiempo se asienta sobre el caso Profumo, y apaga el recuerdo de las emociones diarias que proporcionó en su culminación, sólo la figura del Dr. Stephen Ward sigue aferrándose a nuestra memoria. El mismo Profumo, Christine Keeler, Mandy Rice-Davies, cuantos sobrevivieron físicamente a un caso que alguna vez pareció imborrable, se desvanecen en el particular olvido destinado a los personajes públicos escandalosos, mientras el hombre que murió va cobrando más y más relieve entre sus espectrales compañeros. Pero no es sorprendente. Casi desde los primeros momentos del drama, Ward "le robó" la escena a la brillante Christine —quien por su parte había desalojado ya del primer plano al ministro de guerra de Macmillan— quizás porque debió de sugerir siempre una complejidad o una significación que faltaban en los otros protagonistas. Después Ward se suicidó, y con su vida quitó al espectáculo la poca que le quedaba, dejando tras de sí un caviloso sentimiento de humillación pública.

El acto de extrema autodefinición de Ward sobrecogió a la prensa británica y acabó por apaciguarla. Hasta entonces había sido la voz de un público que parecía totalmente desligado de la actualidad y que alternaba (supongo) una lubricidad respetable con alarmantes accesos de autoflagelación. Al principio, el escándalo no pasó de ser una intriga sucia limitada a la vida en las altas esferas, según la fórmula consagrada en la tradición de Occidente; pero no tardó en convertirse en sinónimo de catástrofe nacional. Fue como si el deterioro drástico del prestigio inglés a partir de la guerra, sus fracasos en Bermuda y en el Mercado Común, todas las heridas que sufrió en la reducción del Imperio, hubieran salido a la luz nuevamente, con las noticias de su "inmoralidad". En vano se esperó la seca nota de autodisminución que se solía atribuir a los ingleses en las crisis públicas. Como un hombre que al ver arruinado su negocio y enterado de que tiene una enfermedad fatal, regresara a su casa sólo para descubrir que hasta su mujer lo traiciona, Inglaterra pareció considerar el caso Profumo como una prueba definitiva de su incapacidad para mantener su prestigio en el mundo.

Ya tronase el *Time* de Londres su opinión de que el *quid* del asunto era moral, y sus dimensiones cósmicas, y hasta teológicas; ya se regodearan los comentaristas en presentar cada descubrimiento como una nueva evidencia de la abyección nacional, la respuesta pública fue en todas partes inadecuada, una cacofonía de alardes virtuosos.

En medio de la grita, Ward se suicidó silenciosamente, pero importa destacar que lo hizo después y no antes de someterse a juicio. El hecho de que hubiese aguardado para poner fin a su vida el momento intermedio entre el proceso y la sentencia —se conocía de antemano el veredicto— representaba algo semejante al valor, y confería cierta magnitud retrospectiva a su endeble testimonio. En el banquillo había hecho el efecto de repetir mecánicamente algo estudiado —no sé del caso sino lo que dicen los periódicos— como si hubiera repasado muchas veces las líneas principales de su declaración, quizás no tanto para convertirla en un alegato plausible, como en el intento de extraer de ella su escueto sentido comunicable. La tentativa de eliminar los pormenores superfluos para llegar al meollo del contenido, estaba destinada al fracaso ya que, pese a todo, su historia no era de las que entregan fácilmente su secreto. Sin embargo, su esfuerzo dejó al descubierto una intención moral, o acaso pedagógica. —He aquí un hombre —parecía decir Ward de sí mismo— manifiestamente culpable de haber violado ciertas normas de la sociedad en que vive. Pero, ¿qué decir de esta sociedad, cómo juzgar su actitud *hacia él*? ¿No le había hecho una promesa de tolerancia moral, a la que ahora faltaba? ¿Qué había fallado, cómo se había salido el asunto de sus carriles para que una vida privada se convirtiese tan repentina y completamente en una ofensa pública? Porque de seguro debió resultar claro hasta para el mismo Ward, y a despecho de los cargos específicos que afrontaba, que la causa de su conflicto con la sociedad, no eran los tratos financieros con sus pupilas, sino todo el esquema de su conducta sexual. ¿Acaso el esclarecimiento de lo sexual, así como de lo cultural y político, no era la clave misma de la modernidad? ¿Y en qué podía consistir ese esclarecimiento sino en la aptitud para admitir valores diferentes de los propios— los valores de nuestros enemigos políticos, de las razas y grupos étnicos diferentes, los valores de quienes padecen trastornos emocionales y desviaciones sexuales? "Yo soy un hipersexual" anunció Ward en solemne autodiagnóstico, y la misma crudeza de la declaración demostraba su creencia de que, con tal que pudiera presentar su propia visión clínica del caso en forma suficientemente directa y simple obtendría por fuerza la "comprensión" del tribunal, y

aun del público culto, en quienes cabe suponer hoy ciertos conocimientos de psiquiatría.

Fue conmovedor que Ward no desfalleciera ni flaqueara jamás ante la opinión pública, que en ningún momento intentara mostrarse diferente de lo que era. Así como no esperaríamos que ningún escritor con cierto grado de dignidad personal y de conciencia social negara hoy en día la acusación pública de homosexualidad, tampoco Ward negó su desviación de la norma sexual imperante en una sociedad que le regateaba su derecho a formar parte de ella. Su actitud revelaba la necesidad de ponerse al margen, por lo menos parcialmente, y en cuanto ser humano, de las actividades delictuosas en las que había estado comprometido; esto, y los fútiles forcejeos de un hombre atrapado por una fuerza social cuyo poder apenas conoció hasta experimentar en carne propia todo su peso punitivo. No de otro modo hubiera explicado un toxicómano su afición a la droga, admitiendo que lo ha inducido a robar, pero rechazando el veredicto de la ley en el sentido de un juicio moral sobre su personalidad humana.

Su defensa, salvo en lo relativo a los cargos concretos de la acusación, fue de naturaleza médica —aunque sin lenguaje médico—, de carácter cultural y hasta intelectual, aunque sin el ascendiente necesario para lograr un progreso efectivo en la estancada situación de la minoría. El desesperado intento de comprender su destino y de conciliar racionalmente los puntos de vista individuales y los sociales que se habían vuelto tan antagónicos, dio el tono de su exhibición pública, un tono que lo calificó desconcertantemente como el pequeño héroe del escándalo, quizás el único de los implicados que podía tener conciencia de él, y por lo tanto la única víctima capaz de elevarse al nivel de la tragedia.

Por cierto, ningún relato autobiográfico hubiera podido resultar más extraño que el de Ward: la sólida instrucción, las buenas dotes naturales de apariencia y encanto, o más estrictamente, de afabilidad; por añadidura, la múltiple carrera de osteópata, pintor de retratos, proxeneta. Sin duda, la conjunción de esas dos profesiones —osteopatía y arte— es más rara en los Estados Unidos de Norte América que en Inglaterra, donde la osteopatía, aunque carezca del prestigio de la medicina, no posee el carácter de actividad marginal que se le da aquí.

Lo peculiar de Ward en el marco profesional inglés es la modalidad análogamente periférica de sus dos vocaciones; porque aun en Inglaterra la osteopatía dentro de la medicina, y la pintura de retratos dentro del arte, son las actividades que, si bien prometen una retribución económica segura, exigen menos pasión e imponen menor responsabilidad. Esta preferencia de

Ward, hombre de manifiesta energía, por las especialidades que en los dos campos de su actividad profesional demandan menos reflexión, dedicación o disciplina, podría darnos la clave para comprender la inclinación personal que lo llevó a complicar una vida, ya bastante atareada, con la ocupación tangencial del proxenetismo. Cabe inferir que su único móvil fue la fantasía sexual, a cuyas exigencias consagró aparentemente la dedicación que no encontramos en el artista o en el médico. Su arte exclusivo o, por así decirlo, su terapia exclusiva, fue el sexo, acaso principalmente las perversiones sexuales.

Atendiendo, no a las consecuencias sociales, sino al hecho estrictamente judicial, Ward fue procesado, pues, por la índole de su elección: el logro de su fantasía sexual. Supongo que por eso su ordalía, que culminó en la muerte, nos dejó tal resabio de confusión y malestar, y el deseo de poner fin a todo el asunto —pocos sueños sexuales existen que no pertenezcan al patrimonio común de la humanidad. De Profumo sabemos que fue víctima de una indiscreción que arruinó su carrera; pero en definitiva ni la carrera ni la indiscreción representan nada que en realidad nos importe. Como figura en desgracia, apenas sugiere más que una ambición mundana malograda tontamente. En cuanto a Christine Keeler, siempre había sido la persona que tiene algo para vender al mayor precio posible. Sin condiciones personales ni capacidad para sentir cualquier emoción proporcionada a su precoz experiencia de la vida, o a la espinosa situación pública en que se vio precipitada, difícilmente podría habernos impresionado como un carácter significativo. Después del suicidio de Ward, un público demasiado predispuesto a las seducciones de Christine, se apresuró a refrenar su entusiasmo. Ward fue la única figura relevante del caso, la única en la que podemos encontrar, si queremos, un síntoma de nuestro tiempo, y de nosotros mismos en nuestro tiempo. Y ahora que el caso está perdiendo actualidad empieza a acuciarnos el deseo de enfocarlo desde un punto de vista histórico-cultural.

El papel de la perversión en la vida sexual que nos complacemos en considerar normal es sumamente ambiguo en la sociedad contemporánea. Esta ambigüedad se debe en gran parte a que en los últimos años el tema ha sido objeto de franca discusión —si bien nunca del todo franca— y contribuye a agravarla el hecho de que haya pasado a la literatura desde el sector más respetable de la cultura actual, la ciencia, que en este punto se desentendió del problema. Al hablar de ciencia me refiero, por supuesto, a las investigaciones de Freud sobre la perversidad polimorfa de la infancia humana nor-

mal, y al reconocimiento consiguiente por parte de la psiquiatría, de un vasto reservorio de impulsos sexuales perversos en el adulto normal. Desde el punto de vista de la moral social, lo mejor o lo más que ha hecho la psiquiatría al descubrir nuestra herencia natural de perversidad, es asignar su control a la fuerza que tiende a mantener al hombre dentro de la vida civilizada, dejando al mismo tiempo en libertad todo el remanente de impulsos que no amenazan la imagen que nos forjamos de nosotros mismos como seres civilizados. En consecuencia, según la formulación corriente de la psiquiatría, todo resulta lícito sexualmente entre un hombre y una mujer que se aman, siempre que ambos estén de acuerdo con lo que hacen. Porque en cuanto al sexo concierne, la psiquiatría de hoy establece como premisa el amor heterosexual, considerado a la vez fuente y fundamento de la institución social del matrimonio; el amor heterosexual sanciona el impulso natural y el matrimonio legitima cierto grado de perversión, mutuamente consentida.

A este punto había llegado el progreso científico en la comprensión de nuestra naturaleza sexual, cuando la literatura se hizo cargo del asunto, ya desde el principio sin dar mucho crédito a la psiquiatría, y más adelante con declarada hostilidad. Por cierto el matrimonio no ha desaparecido de la novela moderna, ni siquiera de la más revolucionaria. Constituye, por el contrario, una presencia constante, si bien vacila bajo la sobrecarga que la literatura le impone, buscando algunas posibilidades de realización humana a través de la incoherencia social. Pero el matrimonio está lejos de constituir el único campo o la meta exclusiva de la actividad sexual, en la concepción de la literatura moderna, que por otra parte tampoco asigna al amor el cometido de legitimar la sexualidad, o determinar el comportamiento sexual más adecuado. Si en los primeros años de posguerra el ala ilustrada de nuestra cultura se preocupó de incluir el sexo en el saludable esfuerzo de adelanto social, hoy el valor primario que le atribuye la literatura más avanzada reside en su oposición a la sociedad, en la libertad individual que exalta y cuya medida puede considerarse. Y es obvio que el derecho a explorar los instintos sexuales que no están precisamente al servicio de la civilización tiene preminencia en la escala de las libertades que afirman el yo.

Sin embargo, pese al desenfado con que la literatura trata los temas de la sexualidad libre, debemos destacar que las perversiones exploradas en las obras serias son pocas en relación con las que aún relega a la pornografía. El sector de las actividades sexuales consideradas perversas mejor estudiado hasta ahora en la literatura ha sido el de la homosexualidad. Apenas se ha incursionado en el tema de la heterosexualidad oral y anal. En cuanto al sado-masoquismo, prácticamente no ha sido encarado. Por otra parte la or-

gía, la más antigua de las desviaciones sexuales que la sociedad sanciona, se convierte en nuestra actividad mítica más reciente y la más explotada por la rebeldía literaria para canalizar su anhelo de libertad personal. La revelación de los placeres orgiásticos sado-masoquistas que Ward proporcionaba a sus clientes, y la consiguiente reacción del público en el caso Profumo, nos advierten que aún hoy, en una época en que el arte, más que reflejar, crea la vida ordinaria de la sociedad, sigue existiendo un abismo insalvable entre el arte y la realidad de los hechos. Pero el caso permitió, además, examinar de nuevo un territorio en el cual la ciencia tuvo alguna vez el valor de internarse, con plena conciencia de su interés humano, y que en los últimos tiempos ha relegado a la estadística. La perversión de la vida cotidiana registrada por los informes Kinsey pudo dejarnos indiferentes, porque detrás de esas tablas y esos gráficos no había seres humanos, sino sólo sujetos de encuesta. Correspondió a Stephen Ward la triste hazaña de mostrarnos en un hombre de carne y hueso el material de las estadísticas. Y cuando este hombre se suicidó, víctima del oprobio público, toda la gente sensible debió asumir intuitivamente cierta responsabilidad por su aislamiento, y hasta por su situación al margen de la ley, en una cultura que se jacta de su amplitud de miras en materia sexual.

Aunque por supuesto, sólo nos impresionó su soledad cuando lo vimos a la luz de los reflectores, en calidad de acusado. A ningún traficante en perversiones sexuales le falta clientela o compañía hasta que lo arrestan. Su oficio tiene carácter gregario, conserve o no cierta apariencia de respetabilidad. Por fortuna, se han mantenido en reserva los nombres de los acaudalados caballeros que usaban los servicios de Ward, de los servidores enmascarados y los camareros desnudos, y no podemos sino conjeturar hasta qué punto tuvo aquél alguna base objetiva para persuadirse de que sus ocupaciones sexuales no divergían demasiado de una conducta aprobada por la sociedad. Pero cabe suponer que la clientela de Ward, tanto por la cantidad como por la calidad debió constituir una autoridad social considerable a los ojos de una persona cuyo sentido de la realidad era muy pobre.

Cuando Profumo se vio en la picota —y no me refiero meramente al escándalo público, sino al reconocimiento forzoso de un poder social ajeno a los deseos personales y más fuerte que ellos— cayó al parecer en un estado de histeria, pues no de otro modo puede explicarse su absurda mentira a Macmillan o a la Cámara de los Comunes. A Ward en cambio lo aniquiló el enfrentamiento con una autoridad social escindida —una condena social extrema, coexistente con el beneplácito que había conocido dentro de su propio círculo. Desde el punto de vista clínico, esta disociación de la conciencia de

autoridad es probablemente un síntoma patológico, pero no sólo de Ward sino de nuestra cultura. En toda sociedad existen valores oficiales y valores disidentes, pero allí donde una cultura esté más íntimamente dividida habrá mayores posibilidades de encontrar un sector de la población dispuesto a acentuar las diferencias antes que a superarlas. A veces este esfuerzo tiene una profunda seriedad, y reviste la forma del arte. Más a menudo adopta la forma de una improvisación moral, ostensible o encubierta. La vida de Ward y de sus amigos era simplemente frívola, improvisada y con apariencias de conformismo; sin embargo, y de un modo curioso, se parecía a la de los círculos artísticos de nuestro tiempo. Por cierto que esta burda y hasta grotesca relación que puede discernirse entre la vida de Ward y de su grupo, y los movimientos dominantes del pensamiento artístico contemporáneo, constituye uno de los motivos que mantienen vivo el interés del caso.

Resulta a todas luces absurdo considerar a Ward un artista serio, o incluir a su grupo en cualquiera de los grandes movimientos contemporáneos de protesta. Hasta en su aspecto externo, el "demimonde" que compartía con sus amigos presenta señales inequívocas de haber sido también en lo cultural un "demimonde", que no discriminaba entre una información superficial —por así decirlo "sofisticada"— y las causas profundas de una revolución artística seria. Recordemos que Karl Marx individualizó un tipo al que llamó "lumpen-proletario", que sin identificarse auténticamente con los intereses de la clase trabajadora, está aliado a ella por hallarse excluido o separado de la clase media. Análogamente, podemos considerar a Ward un "lumpen-artista", que cultivó su talento mediocre, no por sentirse genuinamente identificado con los intereses artísticos, sino como un medio de evadirse de todas las cosas moralmente agotadoras de la vida. Así como el "lumpen-proletario" representaba para Marx una parodia de la clase obrera con conciencia de clase, el círculo de Ward representa una parodia de la conciencia artística seria de nuestros días. El reclutamiento de sus miembros en un vasto sector de la sociedad inglesa; su vida en un ambiente tan desprovisto de moral que resultaba amoral y por ende antisocial; la estrecha relación entre el rechazo de una autoridad social definida y una autoridad sexual definida; el sentimiento de comunidad que parecería haber desarrollado en su devoción por lo prohibido... todos estos principios tácitos que podrían atribuirse al grupo Ward tienen sus correlatos en el arte contemporáneo.

El "lumpen-proletario" de Marx era generalmente un criminal o bordeaba la delincuencia. De igual modo, el "lumpen-artista" de hoy, en par-

ticular si es persona de espíritu, podrá deslizarse por esta pendiente. Describiendo a los secuaces de Luis Napoleón en la Francia de 1850 —en el mismo pasaje en que describió al "lumpen-proletario"— dice Marx:

"Junto a calaveras decadentes, con dudosos medios de subsistencia y de dudoso origen, junto a vástagos arruinados y aventureros de la burguesía... había vagabundos, charlatanes, tahures, *maquereaux*, rufianes, *literati*... en resumen, toda la masa indefinida, desintegrada y errabunda, que los franceses llaman la Bohême...

Se recuerda de inmediato el Cliveden actual, propiedad de Lord Astor, el amigo de Ward, donde el patriciado inglés no tenía más que sumergirse en la piscina, para emerger de ella con el sueño realizado de un libertino, que un retratista le procuraba por dinero.

El vívido boceto de Marx sobre los secuaces de Bonaparte, carga las tintas, pero no deja duda sobre la intimidad entre los desprestigiados y los delincuentes en la bohemia de hace más de un siglo. Esta intimidad subsiste. La diferencia principal radica en que hoy el repudio de la ley es explícito, y no meramente incidental, en nuestros programas de protesta.

Y cabe suponer que el paralelo discernible entre el estilo de vida de Ward y los movimientos de rebeldía contemporáneos fue la causa que indujo a ciertos escritores ingleses de renombre, cuya obra los define como rebeldes sociales, a enviar una corona a la tumba de Ward. Tan certera fue su intuición del vínculo existente entre el cometido de la literatura actual y la muerte de Ward —autoimpuesta, pero forzada por los poderes sociales vigentes— como fue honrosa la decisión de asociarse al duelo. Pero el caso Profumo refleja algo más que una tendencia del arte contemporáneo: hay una estrecha relación entre la protesta política de Ward y el rumbo general de la protesta política moderna. En su informe oficial, Lord Denning definió a Ward como un "simpatizante comunista", "sometido a la influencia de Ivanov", un agente del Servicio Secreto del Sóviet, que mantenía relaciones con Christine Keeler al mismo tiempo que Profumo. Si bien puede ser verdad que Ward se hallase bajo la influencia de Ivanov, no hace falta recurrir al proselitismo para explicar cómo llegó a complicarse en actividades pro soviéticas, ya que su estilo de vida debía determinar, por rigurosa lógica, sus veleidades políticas. Porque en nuestro tiempo una protesta personal, como la de Ward, por fuerza ha de ser también, en cierto grado, una protesta política: así andan las cosas en el mundo y Ward era un personaje mundano. Desde 1920 ninguna rebeldía, por privada que sea en su origen, ha dispuesto de libertad para expresarse en términos estrictamente privados. Si en las primeras décadas del siglo, el rechazo de

los valores morales de la clase media pudo circunscribirse al modo de vivir de cada uno, o atribuirse a una necesidad personal de ver claramente la realidad social, hoy exigimos que cualquier protesta se escude en la responsabilidad social. No sólo en beneficio propio, sino de la humanidad entera, y aún en salvaguardia de la supervivencia material de la especie, declara ahora el individuo su rechazo de la autoridad social establecida. En nuestra década la rebelión carente de una causa social es patrimonio exclusivo de los ignorantes o de quienes se encuentran desesperadamente desligados de la sociedad.

En tales circunstancias, la ignorancia política o la ligereza de espíritu que imputamos a Ward sobre la mera base de los datos biográficos, no obstan para una toma de posición política. Y la más asequible a quienes, como Ward, dividen su vida entre la adaptación a la clase media, y el repudio de la moral que le es inherente, es la "progresista". La contradicción aparente entre las simpatías comunistas de Ward y su ambición, por lo demás satisfecha, de abrirse paso entre los ricos y los aristócratas, ha dejado de constituir una anomalía hace mucho tiempo. Lejos de inhabilitarlo para alternar con el gran mundo, sus ideas políticas avanzadas acaso hubieran podido proporcionarle el contrapeso de solidez social necesario para compensar los alarmantes excesos de su aventura sexual.

Pero entonces, se nos preguntará ¿también habría que considerar "progresistas" a Profumo, miembro del gobierno conservador de Macmillan, o a Lord Astor, por ejemplo, pese a su filiación política manifiesta? Opino que sí, aunque deben señalarse algunas diferencias fundamentales . . . Personalmente, tanto Ward como sus amigos pueden ser ubicados en la extrema izquierda; pero éstos, a diferencia de aquél, se mantuvieron al margen de la política más acorde con su elección cultural y personal. Sin duda la heterogénea concurrencia que frecuentaba la casa de Lord Astor, había sido seleccionada atendiendo a ciertas afinidades personales y sexuales, sin pensar en las posibles discrepancias políticas, que los placeres prohibidos se encargarían de allanar. Empero, el estilo de vida elegido por el grupo implicaba una niveladora libertad de costumbres, que en nuestros días desemboca las más de las veces en una política de izquierda, o por lo menos va minando lentamente los cimientos de la política conservadora. El fenómeno norteamericano, o internacional, conocido con el nombre de *Café Society*, muestra cómo se desarrolla el proceso. Si se considera lo caro que resulta este tipo de vida, cabe suponer, a falta de un censo político de sus integrantes, que congrega tanto a republicanos como a demócratas. Sin embargo, aparte toda posible divergencia de opinión en cuestiones de econo-

mía, la *Café Society* no es ni política ni culturalmente conservadora, ya que los términos "chic" y "conservador" se contradicen. En un sector de la sociedad donde la última moda determina los gustos en materia de comida, ropa, música, teatro y cine, una política conservadora resultaría hoy tan anticuada como las preferencias culturales de otra era; y esto se aplica tanto a demócratas como a republicanos. Y si en América, por lo menos en los Estados Unidos, el liberalismo republicano está evolucionando inevitablemente, bajo la influencia de las miras más progresistas del partido demócrata, en Inglaterra el Torysmo ha tenido que adoptar ciertas actitudes de izquierda. Tal es la ley que rige el desarrollo político en las democracias contemporáneas, por lo menos hasta que la reacción consiga organizarse e imponer su poder maligno sobre las huestes dispersas del progreso: progresismo, liberalismo e ilustración son los caracteres dominantes, y el conservadorismo es el recesivo, en la democracia moderna. Vemos actuar esta ley hasta en el informe de Lord Denning, donde el tono moral de un jurista tory apenas se distingue del que podría esperarse de un orador de la izquierda.

Pero también está la verdadera izquierda inglesa, que contribuyó no poco a las contradicciones presentadas por el caso Profumo. Por cierto el oportunismo político nunca ha dejado pasar en silencio un buen escándalo cuando pudo valerse de él para poner al adversario en aprietos; pero que hubiera sido precisamente el Partido Laborista, la vanguardia de Inglaterra en materia de reforma social, el que encendió la mecha de este escándalo público, es un aspecto del caso al que los comentaristas de criterio liberal han restado toda importancia, y por muy buenas razones: no es cómodo comprobar a qué extremo llegó el Partido Laborista por aprovechar la ocasión que le ofrecía la inconducta de Profumo. Porque si bien el socialismo ha defendido siempre, a lo largo de la historia, los valores puritanos en el terreno de la moralidad personal, hace algún tiempo que las democracias occidentales vienen asimilando una cantidad aun indeterminada y poco estudiada de anarquismo, tanto político como personal y cultural. Cuando la revolución rusa abandonó la plataforma de libertades personales y culturales que al principio se había formulado —amor libre, aborto libre, divorcio libre— sus adictos de las democracias occidentales debieron realizar un tremendo esfuerzo para acomodarse a esta regresión. Hasta podría decirse que, a raíz de este viraje cultural, la revolución rusa dejó de ser en opinión de mucha gente un experimento social, para transformarse, a lo sumo, en una nueva forma del poder establecido. Cuantos intentaron seguir viendo una diferencia significativa entre el comunismo soviético y

el socialismo democrático, han debido enfrentarse, no sólo con el autoritarismo político, que tiene en el autoritarismo cultural tan sólido baluarte, sino también con la represión de todo conato de disidencia cultural que se halla vigente en Rusia.

Al reconocer que el régimen soviético niega todas las expresiones de emancipación personal y cultural, el simpatizante de los Sóviets en las democracias se ve en el trance de ejercer su libertad de elección política, en defensa de un régimen que quita al individuo su libertad de elección moral. Se trata de resolver el conflicto, aplicando un sistema de normas a la situación internacional, y otro sistema a la situación interna. Sólo en los últimos años, cuando la generación más joven de escritores soviéticos ha dado voz a una disidencia cultural que verosímilmente incluye asimismo cierta protesta personal y sexual, el contrasentido parece atenuarse. Ahora bien, al hacer un escándalo de la conducta personal de Profumo, el socialismo inglés tomó una dirección ética más adecuada al autoritarismo ruso que al anarquismo de sus propios adeptos, y sobre todo al de los aliados con que cuenta entre los partidarios cultos de la extrema izquierda, cuyo esfuerzo —al menos en su propio país— tiende a lograr la más íntima conciliación posible de sus valores personales, culturales y políticos.

Correspondió a Mr. Harold Wilson, como dirigente del Laborismo, hablar en nombre de la ilustración, y —al parecer con relativa conciencia de la absurda situación provocada por su partido— se tomó el trabajo de separar las indiscreciones sexuales de Profumo de sus indiscreciones políticas, afirmando en la Cámara de los Comunes que el único interés de su partido en el caso, era la seguridad nacional, que Profumo comprometía compartiendo una amante con Ivanov. Comoquiera que fuese, hubo en su alegato una nota de mojigatería frente a la cual la posición adoptada por el *Times* de Londres, al sostener la índole puramente sexual y moral del escándalo, tuvo un reconfortante acento de honradez.

Y ocurrió que la interpretación del *Times* fue la más acertada, no sólo por haber localizado exactamente el origen del escándalo, sino por la apreciación objetiva de los hechos. Como era presumible, todas las supuestas proyecciones del caso en la seguridad nacional se desvanecieron en la investigación, si bien cuando esto se averiguó el Partido Laborista ya había logrado en gran parte sus fines, ocasionando al gobierno de Macmillan una irreparable pérdida de prestigio. He aquí una paradoja más del asunto: el partido que representa la ilustración y la tolerancia políticas, y por lo tanto el que menos debía desconfiar del comunismo, fue el que utilizó una táctica política ordinariamente imputada a la reacción. Es cierto que en al-

guna oportunidad se había pedido a Christine Keeler que sonsacara al Ministro de Guerra informaciones militares, en beneficio de los rusos. Pero nunca existió la más mínima prueba de que Profumo traicionara su cargo, o a su país, ni de que sintiese siquiera la tentación de hacerlo. Todo cuanto el laborismo pudo achacar al gobierno de Macmillan en el escándalo, fue que Profumo, en caso de desearlo, hubiera podido revelar secretos al enemigo, y que tal vez el Primer Ministro no se había precavido adecuadamente contra esta peligrosa eventualidad. Pero inclusive la vulnerabilidad de Profumo hubiera requerido mejores pruebas. Porque ¿acaso la intimidad sexual, en este tiempo en que vivimos alardeando de su intrascendencia, quita al hombre el gobierno de sus actos hasta el punto de incapacitarlo para guardar un secreto de supremo interés nacional? Seguramente el concepto de la pasión sexual implícito en el temor del Partido Laborista por la seguridad de Inglaterra, no corresponde a la época que vivimos, sino a la del cine mudo cuando el hombre, cegado por el deseo, se volvía loco de lujuria, y estaba dispuesto a entregar o a revelar cualquier cosa, para satisfacer su apetito desesperado.

Aquí, Mr. Wilson debió advertir de nuevo oscuramente el anacronismo en el que se hallaba atrapado, y disparó su artillería contra la negligencia en que había incurrido Macmillan en el mantenimiento de la seguridad, en vez de extenderse sobre los peligros a que se había expuesto Profumo. Sin descartar la hipótesis de que Macmillan mereciera el cargo, resulta sumamente extraña la ansiedad del Partido Laborista por este aspecto del interés nacional. Tentados estaríamos de preguntar en qué momento llegó a ser para Mr. Wilson una cuestión de vida o muerte protegernos contra el comunismo, y recomendarnos cautela en el trato con los comunistas. El partido y las personas a quienes alarmó tanto que Profumo compartiera una amante con un agente ruso ¿estarían dispuestos a indicarnos el límite que no debe traspasarse en la fraternización con los comunistas? ¿Convendría que el Servicio Secreto pusiera en guardia al Primer Ministro cada vez que dos hombres, uno inglés y otro ruso —así fuesen un funcionario público inglés y un diplomático ruso— se sentaran a jugar al bridge a la misma mesa? ¿O sería preferible aguardar hasta que el motivo de la reunión no fuera una partida de naipes, sino beber unas copas juntos? ¿O acaso el interés nacional estaría a salvo mientras la cordialidad se mantuviera al margen de la alcoba? Desde América, y de acuerdo con una lógica elemental, hasta podría preguntarse si el caso Profumo no ha hecho que los ingleses cultos, naturalmente inclinados a presumir la inocencia de todos los inculpados por Mc Carthy, establezcan ahora un paralelo entre el macarthismo

americano y el socialismo inglés. Sin duda estas preguntas suenan a impertinencia, pero son pertinentes; al recogerlas aquí tal vez lo que más importa destacar es que un sector de la opinión pública inglesa tan calificado para hablar, como el constituido por sus escritores de izquierda, se mostró excesivamente reacio a formularlas.

Frente a la incoherencia absoluta con que el Partido Laborista actuó en el asunto, llama la atención la congruencia del comportamiento de Macmillan, que anteriormente sólo nos había parecido prueba de una lamentable estrechez de miras. Su único recurso a través de todo el escándalo fue el código tradicional del honor. Cuando le llevaron la información contra Profumo, había preguntado a su ministro de guerra si lo que se decía era verdad; y al asegurársele que las acusaciones eran infundadas, aceptó sin reservas el testimonio de Profumo, como la palabra de un caballero igual a él. ¡Pobre Macmillan! Al parecer no se había enterado de que estamos en una época en la que un hombre puede ser, como Profumo, un caballero y un conservador, y sin embargo aplicar al juego reglas nuevas y extrañas. No se había enterado siquiera de algo más desconcertante aún: que en un mundo donde todavía para los asuntos de negocios merecen confianza los pactos entre caballeros para los asuntos de estado no se puede confiar en ellos y por consiguiente no debe contarse con que un colega sea fiel a la verdad, como no se contaría con que fuera fiel a su mujer.

Se comentó que ante el ataque laborista en el Parlamento, el Primer Ministro pareció de pronto viejo y quebrantado. Sabemos ahora que, además de enfrentar el derrumbe de su carrera, Macmillan estaba enfermo; pero cabe presumir que el choque con esta nueva moralidad ad hoc que encontraba a derecha e izquierda, lo afectó tanto como la mala salud y la amenaza a su poder político.

En cuanto a las víctimas directas del caso, aparte de Ward, que hubo de cargar con el peso mayor del oprobio social hasta el desenlace trágico, quedó Profumo, inhabilitado en lo sucesivo para toda función pública. Aunque su intervención accidental en el drama justifica borrarlo de la memoria, no nos decidimos a bajar el telón sobre su figura, sin intentar un pequeño esfuerzo más para entender por qué mintió a Macmillan. Es evidente que su vida de privilegio no lo había preparado en modo alguno para un acto de desafío moral y que a falta de intransigencia moral, forzosamente debía dejarse dominar por la histeria. Pero esta explicación puramente psicológica no basta, si se piensa que, en vez de mentir, tenía a su alcance una sencilla solución. Pudo haber dicho: "No he hecho nada que perjudique a mi país, y mi vida privada es asunto

exclusivamente mío." Por cierto que más de una vez en el curso del caso se nos recordó la actitud del Duque de Wellington ante la extorsión, cuando la famosa cortesana Harriette Wilson lo amenazó con mencionarlo en sus memorias: "¡Publíquelas y al diablo con usted!" fue la respuesta de Wellington en aquella coyuntura. Se cita el precedente de Wellington para sugerir cuánta calidad han perdido, con el correr de los años, los hombres de estado y las damas galantes. ¿Quién se atrevería a discutirlo observando a Profumo y a Christine Keeler, cuyo concepto de la vida podría haber sido el engendro de un ínfimo escritorzuelo de Hollywood? Pero si Profumo fue incapaz de igualar a Wellington en entereza, la causa no ha de buscarse sólo en una debilidad personal, sino también en una debilidad social. Se nos invita a comparar el comportamiento de uno y otro en la misma emergencia, pero no se nos pide que consideremos el deterioro que sufrió la sociedad en el lapso transcurrido: el desarrollo paralelo de la hipocresía y de la libertad sexuales, la confusión creciente que se acopla al deseo de equiparar el progreso realizado en la ciencia y en la técnica, con un progreso correlativo en sabiduría moral. Si se compara nuestra época con la de Wellington, desde el punto de vista de la cultura sexual, se puede incurrir en el error de creer que hoy tenemos lo mejor en todo. Pero la verdad es que si el Ministro de Guerra hubiera admitido su asunto con Christine Keeler, quién sabe si Macmillan hubiera podido sostenerlo eficazmente, si la sociedad hubiera respaldado a un Profumo veraz, como respaldó a un Wellington veraz. Las presiones de la opinión respetable acaso hubieran sido demasiado poderosas, y las presiones de esta índole parecen aumentar en nuestra sociedad a medida que la libertad sexual se va convirtiendo en uno de los derechos democráticos de cada hombre.

En su libro *Growing up absurd*, Paul Goodman describe nuestro período histórico como una etapa de revoluciones incompletas, no sólo en la esfera sexual sino en todos los órdenes de la vida. Contemplamos retrospectivamente el caso Profumo, y nos preguntamos dónde podríamos encontrar una demostración más crítica de este diagnóstico. La nuestra es una época de "casos" que se inicia con el de Sacco-Vanzetti en 1920, se continúa con los de Hiss y Oppenheimer, ha llegado a los de Rosenberg, Chessman, Eichmann, y en la actualidad culmina, si a esto puede llamarse una culminación, con el reciente caso Profumo. Que en 1963, un importante conflicto entre principios antagónicos haya empezado con el descubrimiento de las relaciones sexuales ilícitas de un funcionario del gobierno; que luego haya sido explotado astutamente por el partido que sostiene en Inglaterra con más vigor los valores liberales —entendiendo por este nombre los valores

de la decencia— y que el caso se haya acercado a la única apariencia posible de un desenlace moral, gracias al suicidio de un hombre con el carácter de Ward— debería hacernos recapacitar en que la vida de la razón sigue teniendo sus dificultades.

DIANA TRILLING

(Traducido por M. A. O. de Grant y Guillermo Whitelow.)

UNA METÁFORA

Como lo ácido busca lo ácido,
y el calor se inclina a lo cálido,
y el jugador de verdad
juega hasta el fin, hasta que pierde,
ni de día ni de noche ceja
el adorador de la bestia.

Dentro de nosotros
es vigilado y abrigado,
soportarlo
es nuestra recompensa, el borrar
la idea de que una piel y una imagen
es la del hombre, otra la de la bestia,
mostrarnos
que cuanto sucede con los hombres
y cuanto sucede con la bestia
un mismo suceso es,
dígase
cualquiera de las mutaciones
que mueve el comercio humano,
el animal hechizo, sortilegio
nacido de la bestia y su presa,
dígase
llorar, compadecer,
crear, crecer, confiar,
imponer, añadir,
curvarse, ser molde, figura,

tender el arco,
ampliar las grietas,
andar en puntillas,
juntar las manos,
darse y desnudarse,
reconocer los ángulos
de cuartos, curvas,
sótanos, espejos,
juzgarse centro, reducto,
ser hijo y simiente,
mansa y salvaje flor,
difundirse, comunicarse.

Enumérense, incontables,
todas las inmediateces
que sin la bestia
se nos escaparían,
reducido nuestro andar
a viciosas contemplaciones,
añoranzas de eunuco.

SEMÁNTICA

Cuál
con certeza
es
la palabra sacrificial,
o sea la que enriquece,
cuál,
la cósmica, inicial y final,
cuál,
la enterrada, presa,
codiciado venero de las lenguas,
cuál,
la que es fórmula,
no se nos revela
al absorberlas
y decantarlas
pasando como por cribas
sus asociaciones, el vario
rumor de sus desarrollos,
energías y límites.

Nunca conseguiríamos
llegar a la médula,
atrapar
qué significó, exactamente,
Dante con *amor*,
qué quiso Sócrates
con *areté*.

RELACIONES Y OPUESTOS

¿Fuera de lo que refleja
el espejo de su mujer,
el de su amante,
el de la mujer que quiere,
es él
alguna otra cosa?
¿Es una mujer
más que lo que toman su esposo,
su amante,
y el hombre que quiere?

Cuando la cercanía
se manifiesta como recibir,
no como dar,
¿bajo qué suelo
entierran
lo que los afecta,
y lo que los afecta
cuando fusión
y perfección
se desvanecen
para seguir estando
ella, él, o ambos,
ligados a lo inmodificable,
a su propio cordón umbilical?

¿Cómo
despierta
y adquiere autoridad
la despótica zona
del sarcasmo, agresión,
y en especial del silencio,
él y ella
perjuros,
un perjuro
dentro de un perjuro?

Oh, de sus desamparos
no vendrán ayudas,
inequívocamente
se extinguen en el choque
el epitalamio
y el recuerdo del epitalamio,
y ya ningún pudor
servirá como ayuda, ¿se borran acaso
las excrecencias, la caducidad
de los votos,
tapándonos las narices,
cosiéndonos la boca?

ALBERTO GIRRI

BIBLIOTECA NACIONAL

LA EXPIACIÓN

Desde su comienzo mismo esta persona, Anthony Burns, había revelado el instinto de incluirse en cosas que lo absorbieran. Quince niños había reunido su familia: a él apenas le habían prestado atención. Y cuando tuvo que trabajar, terminada la educación secundaria en la clase más numerosa que hubiera registrado nunca aquel colegio, buscó empleo en la casa mayorista más grande de la ciudad. Todo lo absorbía, todo se lo tragaba; sin embargo, no se sentía seguro. Era en los cinematógrafos donde se sentía más a salvo que en cualquier otra parte. Le gustaba sentarse en las últimas filas de los cines, donde la penumbra lo absorbía tan dulcemente que él era como una partícula de alimento disolviéndose en una gran boca tibia. El cine lamía su mente con lengua suave y fluctuante que lo arrullaba hasta casi adormecerlo. Sí: una perraza maternal no lo habría lamido mejor, no le habría procurado reposo más blando que el cine cuando entraba en él después de su trabajo. La boca se le abría ante la pantalla, la saliva se acumulaba en ella y le goteaba a ambos lados, y su ser entero se aflojaba a tal punto que desaparecían todas las punzadas y tensiones de un día de ansiedades. No seguía la anécdota en la pantalla, pero miraba las figuras. Lo que decían o hacían era inexistente para él; sólo le importaban las imágenes que le transmitían calor, como si hubieran estado acurrucadas junto a él en la oscura sala. Las quería a todas, salvo las que tenían voces agudas.

Anthony Burns era de las personas más tímidas: siempre corriendo de una forma de protección a otra, sin que ninguna durara bastante para satisfacerlo.

Ahora, a los treinta años, tanta protección le hacía conservar en su cara y su cuerpo el aire inmaduro de un niño. Y se movía como un niño en presencia de adultos severos. En cada actitud de su cuerpo, en cada inflexión de su voz, en cada gesto había una disculpa dirigida al mundo por el espacio minúsculo que, por algún motivo, había elegido en él. No era la suya una mentalidad inquisitiva. Sólo aprendía lo que se le exigía saber; acerca de sí mismo, nada se preguntaba. No tenía la menor idea sobre sus verdaderos deseos. El deseo es algo hecho para ocupar más espacio que el concedido

al ser individual. Y esto era especialmente válido en el caso de Anthony Burns. Sus deseos, o más bien, su deseo esencial, era tan grande para él que se lo tragaba como un abrigo dos o tres números mayor: muchos otros Anthony Burns se habrían necesitado para llenarlo.

Los pecados del mundo son en realidad sus parcialidades, sus deficiencias, y esto es lo que deben expiar los sufrimientos. Una pared omitida en una casa por falta de ladrillos; un cuarto sin amueblar por falta de medios de su dueño: por lo común, estas deficiencias se disfrazan u ocultan con cualquier recurso transitorio. La naturaleza humana abunda en esta suerte de recursos urdidos para disimular su deficiencia. El hombre siente que una parte de sí es como una pared ausente o un cuarto sin muebles y trata de arreglárselas lo mejor que puede. La imaginación, acudiendo a los sueños o los propósitos más altos del arte, es una máscara que el hombre inventa para ocultar su defecto. Y violencias tales como la guerra entre dos hombres o cierto número de naciones es también una ciega, insensata compensación de lo que aún está informe en la naturaleza humana. Pero hay otro modo de compensación. Está en el principio de la expiación, la entrega del yo a un violento tratamiento por parte de otros que, de ese modo, purifican al yo de su culpa. Ésta era la vía que Anthony Burns había elegido inconscientemente.

A los treinta años, estaba a punto de descubrir el instrumento de su expiación. Como todos los acontecimientos de su vida, se presentó sin esfuerzo ni intención.

Una tarde, la tarde de un sábado de noviembre, Anthony acabó su trabajo en la inmensa casa mayorista y se dirigió a un lugar con un letrero de neón rojo que decía "Baños turcos y masajes". En los últimos tiempos lo había molestado un vago dolor en la base de la espina dorsal y otro empleado en la casa mayorista le había dicho que el masaje lo aliviaría. Supondrán ustedes que la simple mención de tal idea infundiría pánico a Anthony; pero cuando el deseo vive en la perpetua compañía del miedo, sin límite alguno entre ambos, el deseo se hace muy taimado. Debe volverse tan astuto como el adversario: y ésta fue una de esas ocasiones en que el deseo fue más listo que su íntimo enemigo. Ante la palabra "masaje", el deseo despertó y exhaló una especie de vapor anestésico que envolvió los nervios de Burns, engañando al miedo y permitiendo a Burns hurtarle el cuerpo. Casi sin saber qué estaba haciendo, marchó hacia los baños, aquella tarde de un sábado.

Los baños estaban situados en el sótano de un hotel, en medio de los excitados nervios mercantiles de la zona céntrica de la ciudad; sin embargo,

los baños eran allí un minúsculo mundo autónomo. La atmósfera del lugar era el secreto, y parecía su propósito. La puerta de entrada tenía un óvalo de vidrio lechoso a través del cual sólo podía percibirse un fulgor confuso.

Una vez admitido, el parroquiano se encontraba en un laberinto de tabiques, corredores, cubículos separados por cortinas, cámaras de puertas opacas, globos lechosos sobre las luces, nubes de vapor. Por todas partes, recursos para ocultarse. Los cuerpos de los parroquianos, despojados de sus ropas, se envolvían en ondulantes sábanas de lona blanca. Se arrastraban descalzos sobre los húmedos azulejos blancos, blancos ellos mismos y callados como espectros, salvo por su respiración; todas las caras tenían una expresión ausente. Deambulaban como si ningún pensamiento los guiara.

Pero de cuando en cuando un masajista aparecía en el corredor central. Los masajistas eran negros. Parecían muy oscuros y macizos contra las sueltas colgaduras blancas de los baños. No llevaban sábanas, sino amplios calzones de algodón, y se movían fuertes y resueltos. Sólo ellos parecían tener autoridad en ese lugar. Sus voces resonaban audaces, nunca con el susurro apologético que los parroquianos empleaban para pedirles instrucciones. Ésa era su provincia por derecho exclusivo y apartaban las blancas cortinas con grandes palmas negras: viéndolos, sentía uno que con la misma facilidad habrían podido tomar rayos y arrojarlos de vuelta contra las nubes.

Anthony Burns permaneció indeciso a la entrada de la casa de baños. Pero una vez traspuesta la puerta de paneles lechosos, su suerte quedó echada y ya no fue necesaria más acción o voluntad de su parte. Pagó dos dólares con cincuenta, precio del baño y el masaje, y a partir de ese momento sólo tuvo que seguir instrucciones y someterse al tratamiento. Poco después un masajista negro se acercó a él, lo empujó por un corredor, le hizo doblar un ángulo y lo llevó a uno de los compartimientos aislados por cortinas.

—Quítese la ropa —dijo el negro.

El negro ya había percibido algo insólito en este parroquiano: por eso no salió del compartimiento; se quedó en él, apoyado contra una pared, mientras Burns obedecía y se desvestía. El hombre blanco volvió la cara contra la pared para apartarla del negro y se afanó torpemente con sus oscuras ropas de invierno. Le llevó un largo rato quitárselas de encima, no sólo porque se demorara adrede, sino a causa del estado de ensoñación en que iba hundiéndose profundamente. Una remota sensación lo absorbía; manos y dedos no parecían suyos, estaban agarrotados y calientes, como presos en el apretón de alguien que, junto a él, dirigiera sus movimientos. Pero al fin se desnudó, y cuando se volvió hacia el masajista negro, los ojos del

gigante parecieron no verlo. Sin embargo, había en ellos un nuevo fulgor, un brillo líquido que los asemejaba a pedazos de carbón mojado.

—Póngase esto —ordenó, tendiendo a Burns una sábana blanca.

El hombrecito se envolvió agradecido en la enorme tela rústica y levantándola delicadamente sobre sus pies diminutos, femeninos, siguió al masajista negro por otro corredor de susurrantes cortinas blancas, hacia la entrada de un compartimiento de vidrio opaco. Era la cámara de vapor. Ahí el guía lo abandonó. Las paredes desnudas fluctuaban y suspiraban cuando el vapor salía de ellas. Y el vapor se enroscaba en torno a la figura desnuda de Burns, envolviéndolo en el calor y la humedad de una boca tremenda, narcotizándolo y casi disolviéndolo en ese vaho ardiente que silbaba desde paredes invisibles.

Poco después volvió el masajista negro. Masculló una orden que devolvió al trémulo Burns al cubículo donde había dejado su ropa. En su ausencia, habían instalado una mesa blanca en la cámara.

—Acuéstese ahí —dijo el negro.

Burns obedeció. El negro le echó alcohol en el cuerpo primero sobre el pecho, después sobre el vientre y los muslos. Le corrió por encima como si lo mordieran insectos. Burns jadeó débilmente y cruzó las piernas sobre la violenta queja de las ingles. Entonces, sin aviso, el negro levantó la negra palma y la dejó caer con fuerza terrible en medio del blando vientre de Burns. El hombrecito dejó escapar el aire de su boca en su jadeo; durante unos segundos no pudo volver a respirar.

Pasada la primera conmoción, corrió en él un sentimiento de placer. Se difundía como un líquido de un extremo a otro de su cuerpo y en el hormigueante hueco de las ingles. No se atrevió a mirar, pero sabía qué debía ver el negro. El gigante negro sonrió.

—Espero no haberlo golpeado muy fuerte —murmuró.

—No —dijo Burns.

—Vuélvase —dijo el negro.

Burns trató en vano de moverse, pero se lo impidió esa deliciosa lasitud. El negro rio; lo tomó de un puño y lo volvió tan fácilmente como a una almohada. Entonces empezó a amasarle hombros y nalgas con golpes cuya violencia aumentaba. Y a medida que la violencia y el dolor aumentaban, crecía en el hombrecillo el ardor vehemente de esa primera satisfacción verdadera, hasta que un nudo se le deshizo en las ingles y liberó un cálido flujo.

Así, por sorpresa, se le descubre el deseo al hombre; una vez descubierto,

sólo debe sometérsele para aceptar lo que ofrece sin hacer preguntas: y esto era algo para lo cual Burns estaba hecho expresamente.

Una y otra vez el empleado de cuello blanco volvió al masajista negro. Entre ambos se aclaró muy pronto lo que Burns necesitaba: iba en busca de expiación, y el masajista negro era el instrumento natural de esa expiación. Odiaba los cuerpos de piel blanca porque humillaban su orgullo. Le gustaba ver postrada ante él esa piel blanca y golpear violentamente su pasiva superficie con la palma de la mano o el puño. Apenas podía contener ese placer, o dominar el deseo de golpear con más vehemencia, hasta usar todo su poder. Pero ahora, por fin había aparecido la persona adecuada en la órbita de su pasión. En el empleado de cuello blanco estaba todo cuanto había anhelado.

En los momentos en que el gigante negro descansaba, sentado al fondo de los baños, fumando cigarrillos o devorando una barra de chocolate, la imagen de Burns fluctuaba en su mente: un cuerpo desnudo con furiosas marcas rojas. La barra de chocolate se detenía ante sus labios y los labios se distendían en una sonrisa soñadora. El gigante amaba a Burns, y Burns adoraba al gigante.

Burns se distraía en su trabajo. Dejaba de teclear una orden de compra, se echaba hacia atrás en su silla y el gigante nadaba en la atmósfera, ante él. Entonces sonreía y sus dedos envarados por el trabajo se aflojaban y descansaban sobre el escritorio. A veces, el patrón se le acercaba y lo llamaba con enojo. "¡Burns, Burns! ¿En qué está pensando?"

Durante el invierno, la violencia del masaje aumentó en grados muy razonables; pero en marzo se agudizó de golpe.

Un día Burns salió de los baños con una costilla rota.

Cada mañana cojeaba a su trabajo más lentamente, más penosamente; pero el estado de su cuerpo aún podía explicarse por el reumatismo.

Un día el patrón le preguntó qué hacía para curarse. Burns le dijo que se daba masajes.

—No parecen mejorarlo —dijo el patrón.

—¡Oh, sí, estoy mejorando mucho! —dijo Burns.

Esa noche visitó por última vez los baños. Se le fracturó la pierna derecha. El golpe que rompió el hueso fue tan terrible que Burns no pudo contener un alarido. El encargado de la casa de baños lo oyó y entró en el compartimiento.

Burns vomitaba al borde de la mesa.

—¡Qué demonios pasa aquí! —dijo el encargado.

El gigante negro se encogió de hombros.

—Me pidió que lo golpeara más fuerte.

El encargado miró a Burns y le descubrió las marcas.

—¿Dónde cree usted que está? ¿En una selva? —preguntó al masajista.

El gigante negro volvió a encogerse de hombros.

—¡Mándese mudar! —aulló el encargado—. ¡Llévese a este monstruito pervertido! ¡Y será mejor que no aparezcan más por aquí!

El gigante negro alzó suavemente a su camarada semiinconsciente y se lo llevó a un cuarto en el barrio negro.

Allí, la mutua pasión continuó durante una semana.

Ese intervalo ocurrió durante la Cuaresma. Frente al cuarto en que vivían Burns y el negro, había una iglesia cuyas ventanas abiertas dejaban oír las urgentes exhortaciones de un predicador. Todas las tardes se repetía el tremendo poema de la muerte en la cruz. Ni el predicador ni sus oyentes, que se quejaban y se retorcían ante él, tenían clara conciencia de lo que querían. Todos se sumían en una expiación en masa.

De cuando en cuando ocurría alguna manifestación: una mujer se levantaba para exponer una herida en el pecho; otra se había cortado una arteria en el puño.

¡Sufrir, sufrir, sufrir!, aullaba el predicador. ¡Nuestro Señor fue clavado en la cruz por los pecados del mundo! Lo sacaron de la ciudad hasta el Calvario, le mojaron los labios con vinagre, hundieron cinco clavos en su cuerpo, y Él era la Rosa del Mundo sangrando en la cruz!

La congregación no podía permanecer en el edificio: se precipitaba a la calle en una enloquecida procesión, desgarradas las ropas.

¡Los pecados del mundo están perdonados! —clamaban.

Durante esta celebración de expiaciones humanas, el masajista negro completaba su propósito con Burns.

Todas las ventanas estaban abiertas en la cámara de la muerte

Las cortinas fluctuaban como lengüecitas blancas para lamer la calle, que parecía rezumar una miel subyugante. Una casa se había incendiado en la manzana, a espaldas de la iglesia. Las paredes cayeron y las cenizas flotaban en la atmósfera dorada. Las bombas de incendio escarlata, las escaleras, las poderosas mangueras eran inútiles contra la pureza de la llama.

El masajista negro se inclinó sobre su víctima, que aún respiraba.

Burns susurraba algo.

El gigante negro asintió

—¿Sabes qué tienes que hacer ahora? —preguntó la víctima.

El gigante negro asintió.

Levantó el cuerpo, casi deshecho, y lo depositó suavemente en una mesa bien limpia.

El gigante empezó a devorar el cuerpo de Burns.

Veinticuatro horas le llevó limpiar los huesos.

Cuando terminó, el cielo estaba sereno y azul, los apasionados servicios de la iglesia habían terminado, las bombas de incendio escarlata habían desaparecido y ya no quedaba en la atmósfera el rezumo de miel.

La quietud había retornado: había un aire de consumación.

Esos blancos huesos desnudos, restos de la expiación de Burns, metidos en un saco viajaron hasta la terminal de un ferrocarril.

Allí el masajista caminó por un muelle solitario y arrojó su carga bajo la quieta superficie del lago.

De regreso a su casa, el gigante negro meditaba sobre su satisfacción.

"Sí, es perfecto —pensaba—. ¡Ahora está consumado!"

Entonces metió sus cosas en el saco donde había llevado los huesos: un limpio traje azul para ocultar su peligroso cuerpo, algunos botones de perla, un retrato de Anthony Burns a los siete años.

Se mudó a otra ciudad, obtuvo un nuevo empleo como masajista experto. Y allí, en un lugar de cortinas blancas, serenamente consciente de que el destino le enviaría otro que sufriría la misma expiación de Burns, aguardó impasible al próximo parroquiano tras una puerta de paneles lechosos.

Y mientras tanto, lentamente, pensando apenas en ello, la población de la tierra toda se retorcía y enroscaba bajo los negros dedos de la noche y los blancos dedos del día, con esqueletos astillados y carne reducida a pulpa, a medida que la respuesta a este problema improbable —perfección— se desarrollaba lentamente a través de la tortura.

TENNESSEE WILLIAMS

(Traducido por Enrique Pezzoni.)

EL ROSTRO DEL ACTIVISMO

Por todas partes aflora en nuestro mundo una mano: la de un tipo de hombre que ha realizado ya muchas cosas pero sobre el cual nadie podría precisar quizá si ha llegado ya a su plenitud o cuándo lo hará. Una mano independiente y enérgica, llena de exigencias, que ha terminado por implantar el dominio más completo de su hacer en el campo de lo humano, previamente delimitado de tal manera que ese dominio pudiera llegar a ser efectivo. Una mano que arrastra detrás de sí al hombre entero, previamente reducido a la condición de una dependencia suya, de su pulgar oponible. Una mano que antes de apoderarse del contorno, y para poder hacerlo, ha debido domeñar a su aparente dueño, y llevarlo a la situación de motor de sus quehaceres.

Pero cabe también, por cierto, otra perspectiva. Decir que esa mano se ha independizado y reina sola es dejarse llevar demasiado lejos por la dudosa luz pedida a una metáfora. Ella integra un brazo que es la extremidad de un cuerpo en donde está instalado bien claramente el beneficiario de todos los trabajos, un señor real y no aparente, el autor de todas las empresas y los planes que luego son ejecutados con docilidad para él. Bien lejos de toda independencia, la mano es su instrumento, e incluso la mejor y, con la capacidad para hacer uso inteligente de ella, quizá la única prueba de su señorío.

Sin embargo, dentro de este camino, tal vez haya que aceptar que la inteligencia no es el origen del pulgar, sino al revés. Tal vez haya que aceptar como muy probable que la inteligencia sólo se haya desarrollado a partir del pulgar y reclamada por él. ¡Ah cierto! Pero siempre se podría afirmar que hoy, y más allá de toda relación de génesis, es la inteligencia la que manda, la que traza los planes, la que dictamina sobre su ejecución. Podrá ser el pulgar la *ratio essendi* de la inteligencia, pero es ésta, en cuanto *ratio cognoscendi* de las posibilidades del trabajo, la verdadera *ratio dominandi.* ¿Sí? ¿No habría que pensar mejor, en esta línea, que la razón de ser de la razón de conocer es la auténtica razón del dominio sobre las cosas? ¿Volvemos entonces al tema de una mano que trabaja por su cuenta y que arrastra al hombre detrás de sí, como a su dueño sólo aparente? ¡Ah, sí y no! Lo que sucede en realidad, y que habíamos olvidado por un momento es que la

mano constituye en verdad a la humanidad. La mano es lo humano. Su independencia es nuestra independencia. ¡Cierto! No es un instrumento. Pero tampoco es cierto que su dominio caracterice a un tipo de hombre que haya surgido en un punto intrahistórico. Por el contrario, ella da comienzo a la historia, por lo menos a la historia humana. Y si se hace patente que en los últimos siglos se asiste a una progresiva liberación de su energía, entonces lo que se debe concluir es que lo anterior fue historia preparatoria, prehistoria, en marcha hacia la plenitud histórica. Porque la mano es el hombre, y cuando ella gobierna nada nos es cercenado, sino que por el contrario, somos conducidos hacia nuestra realización. ¿Un destino? *Ignorabimus*. Pero en todo caso allí radicaría nuestra jerarquía, en esa capacidad para emprender, para construir, para hacernos dueños, hombres reyes, promulgadores de órdenes que han de ser obedecidas. Ah, y además, la fuerza de esa mano mágica no es ciega, no es nocturna. De las yemas de sus dedos brotan ojos que ven, inteligencia que prevé. La mano trae el día. La praxis se da sus propias luces, toda la luz del mundo. La luz y un reino. O un reino y por añadidura la luz.

¿Pero para qué trabaja esa mano maravillosa, para el reino o para la luz? Para el reino, sin duda. La luz es *para* el reino. El reino es *por* la luz. Pero también podría decirse lo inverso; afirmar, con mayor generosidad, que el reino es *para* la luz, la luz *por* el reino. También podría decidirse que la mano trabaja originariamente para la luz a través de su persecución del reino. O para ambos fines, sin distinción posible. Porque la mano trae a la vez el despertar del día y el de la fuerza.

Si el hombre es una mano entonces es un hacedor, y el universo entero un taller, un sitio de trabajo dotado de buena luz. Tal el hombre, tal el mundo. Pero también tal la luz: la claridad del taller. La luz de foco, bien concentrada, que permite la tarea aplicada. Hombre, mundo y luz van siempre juntos.

El reino del hacedor es así un taller. Su claridad la que instaura la mano. Lo que lo constituye la acción del trabajo. Sus proyectos corrientes la extensión de su imperio. Y en ese reino, por cierto, nacemos hoy, trabajamos y morimos. Nadie va a negar que es hechura nuestra, ni que esos proyectos imperiales nos arrastran a todos como una marea poderosa. Pero lo que sí puede discutirse es que todo esto agote a lo humano o sea su culminación a la manera de algo que de una manera esencial y exclusiva lo constituya. La luz que proyecta la mano, con sus ojos que ven y que prevén, deja ver un taller y un hacedor. ¿Pero la visión misma y lo visto no están en una precisa relación de dependencia respecto de esa luz? El hacedor es sí, como todo

hombre cabal, un iluminado, ¿pero no tenemos derecho a pensar que como todo iluminado es a la vez un fanático, y como todo fanático al mismo tiempo un ciego?

Un ciego en la medida en que, sin penetrar verdaderamente en lo que tiene detrás y en lo que está adelante, ha llegado a concebir como *el* día a lo que no es sino *su* día. *Un* día que es, claro, el nuestro, y de una gloria por cierto bastante amenazada. Un ciego en cuanto olvida que toda luz humana, como ocurre en Rembrandt, ilumina y oculta.

Y sin embargo si esa mano que por todas partes aflora, nos arrastra y nos seduce con fuerza irresistible, es porque alumbra una verdad. Basta mirar para ver que, en efecto, bajo su resplandor, el universo se aparece como un taller que reclama nuestra actividad. Lo que nos arrastra es ese descubrimiento que nos descubre a nosotros mismos como a los empresarios de una tarea de transformación. Al poner así en libertad a la mano y someternos a la realización de sus trabajos, nos encontramos sometidos a una verdad que alumbra un camino abierto, aunque ese camino sólo consista en la ejecución de una tarea cuyo sentido último ya cae en la penumbra. La seducción aparece allí donde nacen las ilusiones, allí donde se olvida que toda luz alumbra precariamente en la noche un camino, pero *nada* más. Una seducción necesaria, porque sólo se puede navegar bajo el supuesto de que las boyas y balizas que demarcan el canal seguro no han sido dispuestas por un genio maligno para perdernos. Tan necesaria que subsiste aún después de encontrarnos en la ruta con la soledad, el desamparo y lo inexplicable.

Una verdad que arrastra, por otro lado, tampoco es algo que esté allí a la disposición de su descubridor, como una simple pertenencia suya, ni algo en sí mismo manejable, aunque permita, en el caso más favorable, el manejo del mundo. Aun dominador del mundo, siempre estará el hombre —todo lo más— en la cresta de una ola, y nunca será señor del señorío mismo, salvo bajo la especie de la ilusión.

*

Es difícil, al menos en nuestro ámbito cultural, concebir al hombre como otra cosa que un centro de actividad. Y esto se refleja en la filosofía, como se refleja en ella todo cuanto ocurre, bien que de una manera conceptual. Esto aparecería desmentido por esa concepción tradicional que habla de un animal racional. La razón produce la teoría. Y la teoría se aparece, al menos en su acepción corriente, como algo que está en los límites de lo activo, como algo que no es actividad. Se aparece como un no vivir,

como un desocuparse de las cosas, como un mero contemplarlas para tratar de ver en ellas lo que ellas son.

Sin embargo, este desocuparse, este contemplar el ser de las cosas en su esencia, es también, en cierta manera, un modo de vivir, de estar activo. Incluso, en Aristóteles, esta vida teórica está concebida como la actividad más alta del hombre, como el sumo bien. La concepción de Aristóteles depende de una visión del mundo bajo cuya imagen todo aparece constituido por un orden de esencias, orden que la razón, en la vida teórica, sólo reproduce o descubre. De modo que esta suprema praxis de la teoría se inscribe en un orden que la sobrepasa, se sujeta a él, pero no lo crea ni instaura. El hombre es un ser activo, pero su actividad está circunscripta. Luego, en el círculo mediador de esa teoría ha de venir a inscribirse esa otra praxis posible para el hombre, la del ethos. Pero el primado está del lado de la teoría, de una actividad libre en su obediencia —¿por qué no decirlo?— piadosa, inclinada sólo ante la divinidad.

*

Lo que se va reflejando en momentos posteriores de la visión conceptual de lo real es una liberación progresiva y acentuada de lo práctico. En los escritos de Kant no es esa praxis de la teoría la que está presentada como la suprema ni como la llamada a decidir de por sí en qué hemos de acabar. El ethos se adelanta y se independiza de la instancia teórica. No es el ver sino el querer lo decisivo aquí, la praxis de la voluntad que lleva a un comportamiento. Sólo que todavía en la visión de Kant la voluntad que vale se inscribe también ella en un orden racional que la trasciende y sobrepasa, un orden que manda en último análisis no contradecirse. Pero la voluntad se inscribe en ese orden sin la mediación de la teoría, incapaz de verlo. La voluntad sabe de ese orden en el curso de su acción a través de la conciencia moral, y es ella la que media entre ese orden y el mundo. Primado de lo práctico: la praxis del querer ilumina, descubre; y en virtud de ésa su mediación manda sobre lo humano. Pero sólo en tanto mediadora manda, y sólo sobre lo humano; por medio de una verdad que ella alumbra —conviene decirlo— piadosamente, pero que no le pertenece. Kant era un pietista. A cargo y a riesgo del querer corren ahora los gastos del establecimiento de un reino visto por él mismo, pero no inventado ni dispuesto por él. Así el querer, que debe establecer el reino en la historia de ser ello posible, no dispone del reino, que no le pertenece, que sólo ha descubierto. Pero tampoco el reino dispone del querer, del hombre, a la manera de una sujeción,

porque sólo manda sobre él en cuanto aparece con la conciencia de un descubrimiento que por el solo hecho de serlo está delatando una libertad.

*

Praxis de la teoría antes. Praxis del querer ahora. Una y otra conllevan la conciencia de una iluminación que, aunque obtenida por vías diferentes, muestra un mundo confiable y una libertad central. Si veo, entonces puedo ver. Y como lo que veo es un mundo confiable y no absurdo, entonces además adquiero también la certeza de que si veo un deber tengo que tener la posibilidad de cumplirlo. Estos dos pasos adelante de la praxis, la teoría y el ethos, al tiempo que liberan en tanto descubren, preservan, junto con la conciencia de sus alcances, de su naturaleza y origen, la de la situación y condición humana. En ambos casos, esa praxis que descubre, al mostrar un mundo confiable, arma y —sobre todo— otorga raíces. Nos inscribe en un círculo cuyo centro ocupamos con derecho, pero en virtud de un orden. Y queda preservada la conciencia de no haberlo creado, de ser —todo lo más— sus destinatarios, de que nos sobrepasa aunque no para aplastarnos.

La acción que constituye nuestra dignidad, contemplación como razón teórica en un caso, querer iluminante llamado razón práctica en el otro, es las dos veces razón, razón humana que al actuar descubre y así se entrega a un orden confiable, esto último porque él no está constituido por otra cosa sino también por una razón, sólo que trascendente. Una y otra vez la acción nos introduce en un diálogo, el de una razón con otra. Y aunque acentúe nuestra independencia también muestra que ella radica en nuestra dependencia de una razón que manda, a la manera del dios que verdaderamente reina. Claro que, porque su reino es también el nuestro, esta dependencia sólo nos subordina a nosotros mismos: autonomía, agentes autónomos. Pero el acento puesto sobre el *agere* va sin mengua de la conciencia de la situación de diálogo, en cuyo transcurso la espontaneidad humana se aparece como la respuesta dada a una interpelación que la espontaneidad misma devela.

*

Todo diálogo es difícil, de resultados inciertos. Difícil es escuchar bien, y responder bien. Y hay que hacerlo cuando el otro está allí. Pero la palabra justa se nos ocurre tal vez al pie de la escalera, cuando la puerta ya se ha cerrado detrás. El diálogo es difícil y peligroso, pero es la situación humana, aun en los momentos en que la conciencia de ella se pierde. Ah entonces

Gott ist tot. Y los filósofos que toman nota de lo ocurrido, proceden también ellos a matar a su dios gremial. Hay que borrar el círculo y el centro. Las luces eran falsas. El diálogo está cerrado. Los andamiajes caen solos. Las raíces se secan. Aparecen el desamparo y la deliberación solitaria. Si no hay un círculo ni un centro, entonces hay que construirlo y tomar en él el mejor sitio que sea posible. ¿Pero la idea de la construcción aparece sólo para llenar el hueco dejado por la desaparición de la visión anterior? ¿O constituirá esta idea una nueva visión que provoca con la fuerza de lo nuevo la revocación de la otra? De todos modos la construcción se implanta. Un orden racional, desde la eternidad y para ella, no está ya allí visto, destinado para el hombre en la historia, por cuyo cauce astutamente su realización avance. Los oídos sobran porque no hay nada que interpele y llame. El hombre es un monólogo. A la fe en el diálogo le sucede la fe cerrada en la deliberación. En ninguna parte está ya dibujado un mundo humano de tal modo que baste descubrirlo para hacer surgir un llamado poderoso. Si lo queremos tendremos que planearlo, inventarlo y hacerlo. A lo sumo, para inspirarnos, podremos tener a la vista las líneas de las visiones anteriores en la medida en que demuestren todavía conservar alguna vigencia, *mutatis mutandis*, en nuestra nueva posición de constructores solitarios, pero ya desprovistas de mando.

Después de la teoría, después del ethos, es la mano la que se independiza y da el paso adelante, inaugurando una praxis que, lejos de inclinarse ante un orden previo ahora va a instaurarlo. La teoría era instancia mediadora que subordinaba al ethos. El ethos era instancia mediadora que subordinaba a la teoría. La praxis de la mano en cambio se atribuye el primado no bajo la especie de una mediación, porque no reconoce nada por encima de ella, sino a título del mero mando que emana de su espontaneidad absoluta y de su capacidad para instaurar. Así sujeta a sus dictados a la teoría y al ethos.

Bajo su imperio, en adelante, sólo un nuevo ethos va a ser válido; el que dice simplemente: poner manos a la obra. Y sólo una teoría: la que suministran los ojos de sus dedos. En el desamparo, hemos de ampararnos a nosotros mismos. Habrá que poner manos a la obra y vivir ocupados con las cosas. Con toda su fuerza aparece como lo fundamental la tarea de transformar al mundo y ya no pensarlo o meramente quererlo. El pensar habrá de pensar en adelante en la tarea y no en el mundo, y el querer habrá de querer que la tarea avance. La luz originaria surge y surgirá de la tarea misma de transformación que dirá —sí— o dirá —no— a los planes que se tracen en última e inapelable instancia.

Todo esto está reflejado quizá con claridad tremenda en escritos de Marx

y de sus descendientes. Pero no sólo allí. La autoposición del hombre como una mano imperial surge y domina progresivamente y hace estallar muchas cosas. Aparece también allí en el terreno en donde la ciencia contemporánea acaece para hacer factible la tarea, y como su trasfondo. Comte escribe premisas como ésta: aquí está la ciencia, de la ciencia sale la previsión, de la previsión sale la acción. Comte, claro, no es Marx; podría ser su antítesis, un filósofo conservador. Pero en tanto se pone al servicio del mismo ethos ilustra sobre el carácter planetario del reclamo de ponerse a la obra.

La mano imperial no inaugura sólo una nueva praxis que es una tarea sino que instaura una nueva fe que abre un nuevo futuro en donde todas las esperanzas están puestas sobre el hombre mismo, sobre su trabajo solitario auxiliado por la técnica. La instaura o se instala sobre ella. La nueva fe en tanto ha reunido a todos detrás de ella se presenta entonces y por eso con los caracteres de una fe religiosa. Se trata, claro, de una religión atea, porque *Gott ist tot*, el de las viejas religiones y el interlocutor de los filósofos. La nueva fe gobierna como verdadera religión mundial, ya sea en forma expresa, ya sea en forma subyacente, oculta. Y no sólo en aquellos centros mundiales en donde existe la posibilidad inmediata de llevarla adelante, sino también en los sitios aledaños. Es algo que nos concierne e incluye a todos. Si por un lado se habla de construcción del socialismo, por el otro el capitalismo propone nuevas fronteras; para el tercer mundo se ha reservado la palabra: desarrollo. Para todos los sectores vale la misma exigencia de ponerse a la obra; en todas partes se atribuye el verdadero mando a una praxis independiente y rectora, y es ella misma la que establece el programa real. Por eso, y cualquiera sea el valor que la tarea represente, es por razones esenciales que ella no pide pensamiento sino servicio.

Pero esa exigencia de servicio que un día insurgió como lo nuevo de lo cual y por lo cual se habría de vivir, que un día se apareció como lo necesario para abrir un futuro, que armó y —como todo lo que realmente pasa— también hizo crecer raíces, ya no está en su momento inaugural sino en aquél en el cual ha triunfado y gobierna al mundo, convertida incluso en nuestra religión. Quizá ya no tenga hoy ningún sentido valedero amoldarse y hacerle propaganda. Cada época presenta sus propios desafíos. Lo que ayer tal vez fuera heroísmo, hoy puede quedarse en conformismo. Lo que ayer abrió un futuro puede ser lo que hoy, precisamente, lo cierra.

*

La mano se auxilia con la técnica y en esa palanca se apoya. Ella se le aparece como la prolongación de su pulgar oponible y la posibilidad de multiplicar al infinito su fuerza. Se le aparece así también como el instrumento por excelencia e indispensable puesto al servicio de la tarea de transformación trazada. El propósito es el de apresar el universo, para manejarlo y hacerlo así servir. Para obtener ese servicio sirve a su vez la técnica que se presenta así dotada con los caracteres de neutralidad de un instrumento, cuyo valor se agota en la condición que le es inherente de dejarse utilizar ya para esto ya para aquello; ya para el bien, ya para el mal. ¿Y es un bien o es un mal obtener el dominio a través de la técnica? Ah esto ya depende de la utilización que se haga a su vez del dominio, en sí mismo neutral, otro instrumento; y esta materia ya no es de incumbencia de la técnica sino de la ciencia. La ciencia está antes y después de la técnica, y le sirve de base de este modo en un doble sentido. Antes, porque sin ella no hay técnica; después, porque ella debe dictaminar sobre qué hacer. La técnica es una mano de gigante; la ciencia una extensión al infinito de la inteligencia.

¿Es esto realmente así? Porque si la inteligencia es una luz que se da la praxis de la mano, ¿no es la ciencia —la contemporánea— una luz que se da la técnica, de tal modo que las relaciones de fundamentación quedan invertidas? Pero si la técnica en el orden de la fundamentación está antes, como *ratio essendi* de la ciencia, entonces ésta es por y para aquélla, es utilizada. Es la técnica la que da el juicio sobre el valor de la ciencia, y no al revés, y la que conserva de esta manera el mando. La ciencia se aparece como una luz interna que hace practicable un camino abierto y señalado por la técnica. Ésta ya no se aparece así como lo neutral que meramente sirve, para esto o para aquello, sino como aquello que, al abrir un camino, lo instala con sus medios y sus fines, como la responsable de toda exigencia de servicio, para bien o para mal, como la instancia originariamente iluminante y, por eso, suprema.

*

¿Iluminante o iluminada? ¿O ambas cosas? Si decimos iluminante la palabra nos lleva a acentuar el carácter independiente de la acción transformadora, en tal sentido no sólo suprema sino también ab-soluta; es decir, libre, desenajenante, o puesta por una libertad entendida como propiedad, como pertenencia que a través de esa acción se expresa y afirma. Creo que ya Lessing, aproximadamente, en los albores del iluminismo, creyó en la idea de que el hombre puede por sí mismo descubrir todo aquello que una revelación eventualmente pueda darle. Si decimos iluminante, aunque ya re-

conocemos el parentesco de toda acción humana en el mundo con la verdad, lo que ya es mucho, nos afirmamos todavía en la creencia de que la acción es lo ab-soluto, porque sólo ella arranca una verdad que de otra manera quedaría oculta siempre, al menos en el plano de lo humano. La acción humana se aparece como solitaria. La historia como un cargado monólogo matizado por un grano de rencor y otro de orgullo. Estamos en un plano en donde solamente hay hombres (Sartre). Pero entonces, la acción transformadora, que además de ab-soluta es suprema, hace restallar *su* verdad como *la* verdad.

*

La acción transformadora, al iluminar, presenta al mundo sobre el que estamos volcados, ya no bajo el aspecto de la cosa develada en su esencia por una contemplación; lo presenta, por el contrario, como un vasto capital del que se puede disponer. El universo como capital disponible, utilizable, es lo que descubre la técnica al abrir el camino de un dominio. Y frente a él, ella misma queda descubierta como un afán y como la capacidad de construir con él un círculo en cuyo centro pueda después alojarnos. Un círculo, un paraíso terreno. Es el humanismo de la técnica.

Un humanismo, así entendido, ambiguo —por no decir derechamente mentiroso o encantado—, porque propone un momento de detención que queda vacío, enteramente a oscuras, y en todo caso incompatible con el tipo de verdad que la técnica alumbra. Porque lo iluminado y presentado por ella como capital redarguye con la fuerza de su presencia contra la posibilidad de toda detención, y la descubre a esta última como mero hechizo arrojado siempre más lejos, y por razones esenciales, como un momento en el cual, en el centro de un círculo acabado, seremos mecidos.

Por el contrario, en el terreno de la sinceridad, lo iluminado como capital sólo confirma, de otra manera, la existencia, la oportunidad, la posibilidad e incluso la necesidad de una praxis transformadora. Y si el universo queda descubierto como capital, entonces se reafirma otra vez que esa praxis es ab-soluta y suprema. Pero también inacabable.

La posición de un acabamiento, en el terreno del hechizo, se hace necesaria para evitar que florezca bajo la luz de la técnica, de una manera inesperada, y justo allí donde se prometía un reino propio, la visión de una condena: para evitar que el reino mismo se aparezca como la erección de una pirámide siempre más alta en donde un día cerraremos los ojos en el fragor de la construcción. La dialéctica de la sinceridad y el hechizo hace patente que la verdad que la técnica hace restallar es incapaz de sostener-

nos de por sí. Su mando real necesita hacer un lugar para las hadas, pero no por eso es menos efectivo.

*

Y sin embargo la mano de la técnica es una mano humana. Hay humanismo real en ella. Pero lo hay en la medida en que abre un camino e ilumina una verdad, aunque ésta no sea dulce, ni suficiente, ni completa, como ocurre por otra parte con todas las que nos toca en suerte enfrentar.

La verdad de la técnica no es dulce porque, para empezar, manda sin apelación. El universo, del que se debe disponer, debe ser previamente dispuesto. Incluso el hombre, que debe disponer de las cosas, debe ser ante todo dispuesto para ello, con lo que se está disponiendo de él. El mando es sobre el universo, pero incluidos nosotros (Heidegger). La instancia inapelable está en la praxis iluminante. Basta mirar a nuestro alrededor para verlo fácticamente cuando por todas partes nos apremia el ruido de la construcción que nos incita a emular la eficiencia, la eficacia del vecino, que se ha movido más rápido. ¿Qué hacer? ¿Qué hacer para alcanzarlo? He ahí el problema. Desfallecer: he ahí el fracaso. Obedecer la voz de mando que se presenta con toda la autoridad de su iluminación: he ahí la posibilidad que está abierta. ¿Acaso hay otra mejor? Aun si experimentamos esa voz como ab-soluta, nuestra obediencia como sometimiento se nos presenta como necesaria. Y la experimentamos así porque sus órdenes resuenan fuerte, en cuanto conectadas con un afán de dominio; piden una entrega incondicional. En la entrega rendimos todas nuestras armas, para reaparecer transfigurados como soldados de la filosa potencia iluminante.

Toda verdad, al hacerse epocal y olvidar sus orígenes, quizá implique —no sé— el riesgo de terminar en mando y sometimiento. La de la técnica lo incluye inicialmente. Porque en cuanto mano imperial que, a cuenta de la desenajenación, trabaja solitaria y asume la tarea de salvar, se encuentra dueña y juez de las cosas, del hombre y de la verdad misma. Sólo su tanteo previo, a título de deliberación y monólogo interior, precede a sus órdenes. Éstas abren un futuro de cuya superficie ha desaparecido la piedad, porque lo iluminante ilumina para dominar.

*

A pesar de todo, si en el terreno del trabajo técnico se deja divisar un humanismo cierto, es porque también allí subyace, bien que soterrada, una

situación de diálogo, en la que siempre está plantado el hombre, radicalmente, con todas sus potencias. El diálogo excluye al mando y al sometimiento, aunque sólo aparece, junto con la piedad, allí donde lo iluminante se reconoce al mismo tiempo como iluminado. ¿Pero la índole de la iluminación recibida en todo caso por la mano técnica permite o hace posible este reconocimiento? ¿O no la coloca más bien e inicialmente en el desvío de la impiedad? Porque si somos constitutivamente un diálogo, todo diálogo es difícil, y además peligroso e inevitable; y con un misterio central, de las develaciones de cuyo secreto, que en su transcurso ocurren, se va viviendo. La iluminación recibida por la mano técnica la planta como una mano solitaria, como tal exigente, y olvidada del diálogo constitutivo. De esa iluminación se vive hoy, puesto que ella detenta el verdadero mando. Como tal exige el sometimiento de la mano del artista, cuya luz es distinta y no ilumina a las cosas como capital disponible. Como mano gobernadora la mano de la técnica le exige a la mano del artista colaboración y renuncia a su propia luz, le asigna diversas tareas subsidiarias, le pide a veces que decore la pirámide, todo lo más que diseñe sus planos, o aun que le escriba odas. Y el artista de la renuncia obedece. También le exige al filósofo que piense sólo en lo que se debe hacer para ir más rápido. ¿Qué hacer? —he ahí el problema que se puede pensar.

Pero el pensador ve que ningún mero hacer cambiará el estado del mundo (Heidegger).

*

Cada época presenta sus propios desafíos. Cuando el ethos de ponerse a la obra con el auxilio de la técnica ya ha triunfado, unido a todos detrás de sí, sobre la base de una develación del mundo como capital disponible, estructurable, acumulable, utilizable y ya no como mero objeto a contemplar, hacerle propaganda es ya conformismo y oponerse a él quizá sin sentido.

El futuro abierto de esta manera se nos presenta, claro, como interminable, no como algo que va a acabar en un producto, sino como un afán de estructuración continua de la tierra, y no sólo de ella, que no es más que un planeta del sistema solar. En tanto interminable, ya se nos aparece la tarea de transformación del mundo como algo fuera de la escala humana, y el futuro abierto, por lo mismo que infinito, por este lado, cerrado.

Lo que exige de la naturaleza que ésta se presente como capital disponible para la empresa —esto es claro también—, exige lo mismo del hombre. La empresa es para el hombre, pero para un hombre descubierto como capi-

tal utilizable, maleable, estructurable, que debe también suministrar sus energías y potencias mientras sean necesarias, y amenazado de ser colocado de derecho en esa posición, so pena de ser expulsado de la pirámide, es decir: del universo; una situación que, en cuanto ahora por primera vez universal, puede ser presentada incluso como justa.

¿Cómo sortear la amenaza y aplacar al peligro si además los hechizos se interponen, a cada paso, entre nosotros y una verdad que no es dulce; que, al mandar como ab-soluta, exige con el sometimiento la obstrucción de toda otra posible vía de iluminación? Hay una fe que gobierna todo este proceso en el que estamos incluidos. Ella afirma que la acción humana es capaz de resolver todas las cuestiones, si ellas han de tener de alguna manera solución, y así salvarnos. Sin embargo, por lo que se refiere a la salvación, una sola cosa es segura: que esta acción humana de transformación lo único que puede realizar es llevar el proceso adelante pero no aplacar a la cerrazón ni al peligro que lo amenazan desde adentro. Y porque la acción humana no puede de por sí cambiar el estado del mundo, la valoración unilateral del hombre como actividad, en el momento en que con más fuerza se presenta, puesto que esta actividad ha sido llevada al plano de lo ab-soluto, es también cuando tiene que ser modificada.

Toda verdad, y no sólo la que la técnica descubre, se muestra siempre en conexión con una acción humana; pero también, y al mismo tiempo, como revelación de un misterio central que en cuanto tal queda oculto, y nos enfrenta siempre, antes y después de los descubrimientos. La acción encuentra, junto con una verdad, lo otro que la acción misma, y así se aparece ya no como mera espontaneidad sino como reacción o respuesta, en la trama de un diálogo en el que está entretejida la historia: un diálogo riesgoso, variable, con interregnos y silencios, como ocurre siempre en la literatura de ley, y en el que la determinación del protagonista real tal vez tampoco sea fácil. Después de transformar al mundo quizá haya que transformar las esperanzas, aunque nadie pueda decir cómo ello podrá ocurrir. Es posible que el dolor enseñe; que aun en medio del ruido que apremia y no deja oír se reabra de alguna manera un diálogo sólo en la superficie cerrado, cuando se haga intolerable el resentimiento, la soledad, el rencor, el peligro, la amargura. El diálogo requiere escuchar y es piedad. En la era de la técnica lo que nos desafía no es amarrarnos al agarre de la verdad revelada ya, sino asumir un nuevo asedio del misterio central. Por eso el artista real y el pensador real saben que corren el riesgo de tener muy poco que decir. ¿Qué hacer? Al lado de esta pregunta de orden afloran mientras tanto las

interrogaciones del pensador real. Interrogarse es la piedad del pensador en esta época. *Die Frömmigkeit des Denkens* (Heidegger). ¿Una piedad inocua? Es de esperar que ella ayude a abrir otro turno del tiempo. Pero aunque así no ocurra, ella mantiene despierta en la espera la conciencia de nuestra situación real.

ALDO PRIOR

DESTRUIR LA CASA

Destruir La Casa
a golpes
de voz
liviana
y cruzar un cabello hacia otros pájaros.

En la toca muy blanca de la pena
¿Qué insecto?

MEDIODÍA ME SORPRENDE EN EL BALCÓN NATURAL DE LA CASA, SABIA Y RECIENVENIDA AL SISTEMA SOLAR.

No turbéis
su dulce
voluntad
de reposo:
¡destocadla, más bien!

Caída estival
de piedras verdes
con temblor
de Otro Mundo.

Agita una rama de voces
la Reina Sombría

y va
y viene.

Velada amenaza:
un ciprés de ojos vueltos.

Ondula
en el agua extrema
de los pasos
la Ausente
y es del color
del ángel
cuando bebe
su extraña criatura.

MARTA ÁLVAREZ

CRÓNICAS

"RAYUELA", UNA BÚSQUEDA A PARTIR DE CERO

Cortázar ha escrito la gran novela que esperábamos de él, la que anunciaba "El perseguidor" (la intensa *nouvelle* de *Las armas secretas*). *Rayuela* * es un libro complejo y rico, situado en la mejor tradición que abre la novelística desde sus comienzos –aunque él insista en que quiere realizar una antinovela, escribir antiliteratura—. Digo en la mejor tradición novelística porque es la que se instaura con Cervantes, la que al abrir la novela a la vida la incluye en su totalidad: los hombres con sus acciones y sus pasiones, con sus problemas y sus imaginaciones, y también los productos de lo que imaginan, la literatura y el arte, sin olvidar el análisis, la pasión o la burla sobre ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad creadora ha producido.

Cortázar nos propone con Horacio Oliveira otro perseguidor en escala mayor y más compleja, con las posibilidades que el género novela le ofrece. El negro Johnny Carter era un hombre ingenuo, primitivo, que en algunos momentos intuía y expresaba por su arte de saxofonista una chispa del misterio; el misterio quedaba sugerido en su inefabilidad por la presentación de un genio tosco, incapaz de analizarlo racionalmente y que lo transmitía sólo en comparaciones pueriles, elementales, aproximativas, transcriptas por un Boswell conformista y burgués a quien se le escapaba casi siempre la profundidad de lo intuido.

En *Rayuela,* el perseguidor es un intelectual en grado extremo, que todo lo problematiza y a la vez se burla y denuncia los límites de la razón. Busca encarnizadamente un camino iluminado por una crítica corrosiva que pone también en tela de juicio los instrumentos del conocimiento, especialmente el lenguaje y la literatura.

El protagonista aparece en la historia confrontado con otros seres (Oliveira con la Maga, con Pola, con la Clocharde, con Gekrepten, con Talita; Oliveira con Traveler; Talita entre Traveler y Oliveira), incluido en diversos grupos (el club de la serpiente, la cerrada hermandad porteña frente a la fauna del vecindario francés o argentino, y la del circo o del manicomio), viviendo en dos ciudades (París y Buenos Aires) donde se respiran atmósferas tan distintas a pesar de las líneas que las unen. (Digamos de paso que la capacidad para crear atmósferas es uno de los dones de nuestro autor). El protagonista Horacio Oliveira va destruyendo sistemáticamente sus ligaduras y preservando su liber-

* Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

tad hasta llegar a una disponibilidad total que lo pone en el borde de la vida listo para el salto final, aunque sienta la atracción de los lazos humanos (amor, amistad, compasión). Al mismo tiempo el escritor Cortázar destruye las formas novelísticas y el lenguaje tradicional que las sustenta en la práctica de su propia novela. Y paralelamente queda incorporado al libro, por boca de las personajes, por las citas de Morelli o por otros textos intercalados, el comentario sobre el sentido de la vida y del arte, volviendo una y otra vez a la radical dificultad de comprensión del universo o a las traiciones del lenguaje que es el instrumento de esa comprensión y el trasmisor inapto. Hay, pues, en *Rayuela* un actuar de los personajes —en el sentido más lato—, una técnica novelesca y un comentario de ambos, conjugados en sabia y compleja unidad estética bajo la apariencia del caos.

En la teoría y en la práctica, el autor postula una renovación total, no por el prurito de la originalidad sino por una necesidad interna: destrucción de los caracteres, de las situaciones, del estilo literario, de las formas ("de las fórmulas" aclara), del lenguaje. Se pronuncia contra la engañosa facilidad narrativa ("novela rollo"), contra la literatura de relleno, contra los clichés verbales y pide una literatura "lo menos literaria posible" una anti-literatura en suma, que se atreva a transgredir el hecho literario total, el libro. Quiere hacer estallar el orden literario cerrado e instaurar un orden abierto que ofrezca perspectivas múltiples y aún más, que sea el desorden central, rompiendo la articulación lógico-discursiva en un relato desconectado y fragmentario cuya mejor definición lo compara a un calidoscopio: una cristalización de elementos que no altere el desorden, que sea el desorden "pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi*..."

La novela ha de presentarse, pues, como materia en gestación, como dibujo fragmentario que invita al lector a participar activamente. Desde la primera página lo sacude y lo irrita (yo diría que no rechaza sólo al "lector hembra"), lo saca de sus casillas, lo zarandea de uno a otro capítulo, de una escena de amor o de muerte a un texto de Ceferino Piriz o a una nota periodística del *Observer* sobre los peligros del cierre relámpago. Como en los saltos de la rayuela, sigue entre tumbos la dolorosa búsqueda de este nuevo perseguidor a través del asco de la clocharde, la ternura de la carta a Rocamadour, el pozo angustiante de su muerte, la gran sinfonía cómica de Berthe Trépat, el lirismo de París-sexo, la tensión cómico-dramática del puente, hasta sentirse aferrado y llevado al límite en la escena final del manicomio.

La autodestrucción se realiza para llegar a lo esencial, la multiplicidad de líneas tendidas y la apertura de formas para señalar a través de ellas ese absoluto buscado. Anticonformismo y anticonvención en la vida como en la literatura, relación íntima entre lo que se dice y cómo se dice. La "novela-almanaque" traduce en su calculada organización aparentemente surgida del azar el absurdo de este mundo que se empeña en ahogar la angustia central con la rutina y los convencionalismos, borrando las momentáneas intuiciones del misterio.

Cualquier lector avisado contestará "¡Famosa novedad!". Eso es repetir lo que estamos cansados de leer en los mejores novelistas desde comienzos del siglo: denuncia de la novela tradicional bien ordenada, "realista", "psicológica", con escenario, con caracteres descriptos minuciosamente, con argumento detallado en sus peripecias. El mismo autor les contesta por boca de un personaje:

"Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de desescribir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre" (p. 502).

Hay quienes se molestan por el trastorno tipográfico que obliga a saltar los capítulos y a leerlos en un orden diverso del de la impresión (con la posibilidad de elegir dos o más órdenes de lectura), por la interpolación de textos extraños a la historia narrada (citas de otros autores, comentarios literarios o existenciales de Morelli, escenas de difícil localización), por los juegos con el lenguaje (letras intercaladas, capítulos compuestos como las cartas rusas o escritos en gíglico, párrafos con palabras seriadas del diccionario, llamado "el cementerio", preguntas-balanzas).

Cortázar no adopta esta conducta narrativa sólo por asombrar al lector ingenuo o por estar con el último grito de la moda literaria (no olvidemos que vive en París y nada fundamental le debe al objetivismo, sarampión de algunos de nuestros jóvenes porteños, ni tampoco a cierto tipo de literatura desintegradora a la manera de un Beckett o de un Musil al que sin embargo admira). Dentro de un cosmos estético que quiere "ser el caos", la organización del relato y la invención idiomática cumplen una función y se justifican en el dibujo total, por eso sospecho que a Cortázar no debe de importarle mucho que lo acusen de snobismo o de manejar "novedades envejecidas".

El mundo que presenta *Rayuela* es un mundo sin sentido, porque la especie erró el camino desde sus orígenes, un absurdo infinito al que el hombre occidental ha intentado —inútilmente— encontrarle sentido apoyado en la razón, en el sentimiento, en el pragmatismo; mundo que oculta un misterio, quizá percibido al ingresar en él, en la infancia, pero que luego vamos olvidando parcializados y fosilizados por capas de convenciones, de hábitos de familia, de trabajo, de estudio, de lenguaje, por los engranajes de las diversas rutinas que nos apresan. Unas veces parecería que el hombre es limitado por esencia, otras que el rumbo seguido por la especie ha ido limitándolo, otras que por temor a la vida o por cobardía para lanzarse a fondo en una búsqueda que rompa todas las ataduras se parapeta en su pequeña felicidad (televisión, heladera, casita con jardín) o en su especialización, a la que Cortázar tiene una tirria particular (tesis doctorales sobre el gerundio en Tirso de Molina).

Pero ese mundo emite por momentos algunas señales del misterio: sensación de compartir dos lugares y dos tiempos en una unidad (Burzaco y París, infancia y vida adulta) con el énfasis puesto en "lo otro" (Burzaco, infancia), signos como algunos gestos de la Maga o el saltito del niño, sueños y vigilias que se intercambian, sentido de excentración que permite vivir y verse vivir, o interpretar la vida como símbolo de "otra cosa", mensajes ininteligibles como el que Traveler oye a través del relato de Talita, ambos con la sensación de estar habitados por otro, empujados a una aventura que amenaza arrebatarlos. Esta existencia se desenvuelve desgarrada entre opuestos: rebelión y conformismo, individuo y especie, acción y contemplación, racionalidad e irracionalidad, cuerpo y espíritu, tiempo y eternidad, memoria y olvido, soledad y comunión, realidad e irrealidad, anhelando siempre una unidad nunca alcanzada y una armonía quizá inalcanzable.

La novela es la historia de la persecución de un absoluto que debería darse en esta tierra y en este momento, un absoluto que no puede precisarse (ni con-

viene estéticamente que se precise) y que toma diversos nombres. Se llama *mandala, camino, vedanta, viaje, peregrinación, descenso a las madres, pasaje, puente, ventana, dibujo secreto, llave,* cuando acentúa el carácter de movilidad, de búsqueda, de ir hacia un más allá, es decir cuando imaginativamente se presenta en su devenir o cuando se ve en ella el instrumento y la mediación. Se llama *centro, kibbutz, ygdrassil, unidad, armonía, encuentro, cielo de la rayuela, paraíso perdido, más allá* cuando visto en la dinámica que desemboca en la meta o en el reposo alcanzado, se acentúa el fin al cual se tiende, el sentido de esencialidad y totalidad que la búsqueda se propone como ideal.

La aventura de la trascendencia parte de una negatividad radical en el protagonista: desconfianza de todos los sucedáneos —ya lo vimos— aun de aquellos más nobles, como el amor, la amistad, la acción por una causa social justa. Así va cortando amarras en sus varias experiencias de París y de Buenos Aires para crear la disponibilidad que lo enfrente con el salto final. El *gran desorden* es unas veces metáfora de su concepción del absurdo de nuestra existencia, pero otras es el camino que debe seguirse, pues sólo con su instauración podrá —quizás— llegarse al orden y a la unidad anhelada, como sólo la excentración violenta permitirá volver a encontrar el camino que nos conduzca al centro. Sin embargo Horacio Oliveira se caracteriza por ser un buscador cuya lucidez no le permite ocultarse que el mandala, el camino, el puente, pueden desembocar en un pozo sin fondo, la ventana puede abrirse al vacío y el centro ser un hueco que nos sorba definitivamente. Lo sabe y persiste contra toda desesperanza porque ha jurado no pactar.

Después de este análisis, los lectores que no conocen el libro se encontrarán con la novela destrozada y, lo que es peor, empobrecida y falseada por la reducción a un esquema conceptual, que he realizado con ese instrumento de la razón que Cortázar y su personaje denuncian y al mismo tiempo utilizan hasta las últimas consecuencias.

Rayuela es otra cosa, porque estos problemas esenciales se desenvuelven con naturalidad en aventuras que oscilan de lo patético a lo ridículo, del humor porteño o la concentración lírica a la dialéctica expositiva. En ella los elementos centrales analizados son algo más que ideas o metáforas de ideas. A menudo se habla metafóricamente de un puente, pero se vive además el puente en la portentosa, absurda, real, intensamente dramática aventura del tablón tendido entre las ventanas de Traveler y Oliveira, en el que Talita hace equilibrios para llevarle un paquete de yerba y unos clavos, y elige —tironeada por uno y otro— entre Oliveira y Traveler, entre el absoluto y esta tierra de los hombres... que quizás sea el único camino posible hacia el absoluto. También se habla a menudo de un mandala, de una ventana abierta al misterio, pero la clínica de locos es un laberíntico mandala donde se dan la comicidad desatada, el disparate, el misterio o la angustia, y en la habitación de Oliveira se abre la ventana para el salto final entre locos insinuantes, marañas de hilos, escupideras y rulemanes. Se predica el gran desorden y el concierto de Berthe Trépat, la escena de la clocharde, la muerte de Rocamadour, el mismo manicomio lo instauran en toda su plenitud con predominio de la nota cómica, de la náusea, de la tragedia, del lirismo, de la ternura, del dramatismo, del pudor que vela los lazos humanos esenciales.

Aunque en buena parte el autor haya buscado "desescribir", la "forma novela" triunfa finalmente, porque ha querido realizar lo que expone por boca de

HENNEBERG TESCA
MOSKVA, TVERSKOJ BULVAR

Morelli: "Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre" (p. 453). Tampoco se autodestruye el propio protagonista —el que por otra parte ya había explicado con sesgo unamuniano: "yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres" (p. 507). La novela termina con el triunfo de este lado de acá: triunfo hermoso y precario, porque Talita y Traveler se sienten salvados y se aferran a la ternura de esta tierra con una vaga nostalgia de la aventura que Horacio les proponía, y Horacio, al borde de su aniquilación, cede —¿hasta cuándo?— ante ese llamado de lo humano en lo más puro y valioso que podía proponerle.

Dicho así lo he convertido en una horrenda moraleja de libro de lectura para niños, que estremecerá al autor de *Rayuela*. Pero había que formularla de alguna manera. Sólo un creador como Cortázar puede decirlo a través de una historia universal y porteñísima, que concluye la tragi-cómica aventura de su perseguidor dejando una ventana abierta, en una noche de verano infernal, en un manicomio, entre escupideras y rulemanes.

ANA MARÍA BARRENECHEA

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

FILOSOFIA, ENSAYOS

VÍCTOR MASSUH: *Sentido y fin de la historia en el pensamiento religioso actual.*

(Eudeba, Buenos Aires, 1963.)

Desde la última guerra mundial la Filosofía parece haber renunciado al conocimiento de la historia universal. Por más de un siglo habían imperado doctrinas del progreso elaborado por hombres de la Ilustración, retomadas y difundidas por pensadores del siglo XIX tanto desde la cátedra y el libro como desde la barricada. Ahora pocos toman en serio esas teorías. Una corriente de pesimismo que comenzó en la literatura de fines de siglo, confirmada por las horribles catástrofes, padecimientos y amenazas del siglo XX, configura la mentalidad del hombre de las grandes ciudades y concuerda con las afirmaciones de los existencialistas de café y con los filósofos académicos que admiten las dificultades del conocimiento de la realidad histórica y ya no se apresuran a extraer leyes universales acerca del sentido de la marcha temporal del hombre sobre el planeta.

En lugar de pretender grandes construcciones metafísicas los pensadores se han vuelto más modestos. Muchos alientan la convicción de que si en general es posible formular hipótesis verosímiles sobre el trazo general de la historia humana, el juicio debe aplazarse hasta que historiadores, arqueólogos y sociólogos de la cultura nos informen mejor acerca de las efectivas peripecias que constituyen nuestra aventura colectiva.

Pero no pocos han tomado el camino —completamente opuesto y, por tanto, complementario—, de la investigación científica, positiva, de la historia. Son los teólogos para quienes la Filosofía de la historia ha mostrado su irremediable insuficiencia y la reemplazan con una perspectiva basada en la revelación, es decir, en un punto del tiempo que escapa a las indagaciones empíricas o racionales de la ciencia histórica y de la Filosofía de la historia.

Estos teólogos se fundan en la Biblia o al menos en una de sus partes. Entre los más notables representantes contemporáneos de esta posición se encuentran judíos como Buber, católicos como von Balthazar y Pieper, protestantes como Löwith, Bultmann y Niebuhr, y ortodoxos rusos con Berdiaeff. De todos ellos se ocupa Víctor Massuh en el reciente libro que Eudeba acaba de publicar en su colección de ensayos: *Sentido y fin de la historia en el pensamiento religioso actual,* donde examina la legitimidad de las concepciones escatológicas ofrecidas por estas teologías.

Ante todo admite Massuh el fracaso de la filosofía progresista de la historia y la oportuna contribución de la teología al problema del sentido y fin último de los tiempos humanos sobre la tierra. Ya era hora de abandonar la reiterada ilusión en cualquier clase de vida perdurable que habría de establecerse aquí abajo después de ciertos sacrificios, y que ha justificado primero cruentos fanatismos y ahora profundos descreimientos. El hombre hoy quiere que su existencia histórica se realice cumplidamente dentro de los límites y posibilidades de su vida, de su generación. Las últimas cosas deberán dársele no en la prolongación indefinida de una recta horizontal hacia el futuro sino en el contacto directo y vertical del presente con la Eternidad.

Las posiciones teológicas están en principio mejor dotadas que las filosóficas para satisfacer esta exigencia, porque pueden apelar a Dios, que es la Eternidad, es decir, la Presencia que en sí resume todos los tiempos. Pero ¿responden efectivamente los teólogos examinados a los requisitos de la escatología mística que Massuh defiende como solución justa al problema del sentido y meta de la historia?

Según Massuh la mayoría de sus autores se inclinan hacia una teología pasatista o futurista —especialmente hacia el futurismo profético, utópico o apocalíptico—, y por tanto se alejan de la visión de la Eternidad que supone una absoluta valoración del presente en lo que éste tiene de único e irremplazable como base real de experiencia de lo eterno. Sólo el teólogo existencialista protestante Rudolf Bultmann, que acentúa la importancia de la decisión y de la libertad que crea en el instante del ahora presente, escapa a estos reproches.

Pero en el fondo ninguna de las posiciones teológicas satisface a Massuh, ni siquiera la de Bultmann, pues en tanto tesis teológica supone la dependencia de la criatura con respecto al Creador y por ende una limitación de su autonomía. Contra Niebuhr, Massuh confía en que la responsabilidad inherente al ejercicio de la auténtica libertad sea capaz de poner cerco a los desenfrenados arbitrios de la voluntad humana sin recurrir a una instancia trascendente. Massuh bosqueja, en fin, una metafísica de la existencia histórica del hombre

asentada en una escatología del *presente eterno*. Descartada toda dependencia teológica, recurre a la experiencia de la cultura para señalar casos que si bien no pueden considerarse pruebas formales le sirven para mostrar hechos que abonan su doctrina. Massuh recuerda ante todo la experiencia mística, pero añade también los actos de grandeza moral, las realizaciones artísticas y las "hazañas políticas de liberación". Si el fin de la historia es la salvación, todas ellas, dice, pueden ser propuestas como metas últimas de la aventura humana.

En poco más de cien páginas Massuh expone siete teologías escatológicas, las critica y propone su propia solución. Sería injusto pedirle más precisiones que las que naturalmente caben en su breve libro. Pero quizá no sea inoportuno insinuar aquí dos o tres preguntas que nos hemos formulado al leer este brillante ensayo y que seguramente Massuh podrá retomar con más holgura en su próximo trabajo.

¿La experiencia mística puede legítimamente colocarse en el mismo plano que los actos morales, las realizaciones estéticas y las hazañas políticas? Estos actos, en particular el de la mística, ¿pueden proponerse como soluciones al problema del sentido y meta de la historia o se refieren más bien a la salvación de la existencia personal? Y finalmente ¿no se justifican todas las escatologías, tanto las criticadas por Massuh como la suya propia, a partir de ciertas experiencias históricas y religiosas que dan lugar a teologías o metafísicas representativas de las diversas experiencias y por tanto diferentes entre sí?

Si la respuesta sugerida por este último interrogante es correcta nos encontraríamos con el hecho básico de una pluralidad histórica, existencial, de experiencias religiosas vitales para ciertos hombres y grupos de la humanidad, y por tanto irrefutables. Porque si las escatologías —metafísicas o teológicas— pueden discutirse racionalmente como otras tantas ideologías, las formas de vida de donde emergen reclaman nuestra comprensión y, para ello, nuestra simpatía y nuestra convivencia. Lo cual es sin duda una petición difícil; pero no más que la exigencia de una escatología mística.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

ERNST JÜNGER: *Tratado del rebelde.*
Traducción de Norberto Silvetti Paz.
(SUR, Buenos Aires, 1963.)

Ante todo, un elogio de carácter formal: pocas veces se respetó más la máxima *si brevis melior,* tan frecuentemente dejada de lado por quienes, sin verdadera necesidad, menosprecian el tiempo y la capacidad perceptiva del lector. Así, no habría faltado el intelectual que nos diera la psicología, la sociología y aun la fenomenología del rebelde. Provisto de un raro espíritu de síntesis, Jünger, filósofo y novelista, penetra resueltamente en el fondo del asunto y nos da, por añadidura, en el caos de un mundo difícil, no sólo un retrato del rebelde, sino su catecismo y, a través de éste, un programa de vida, una esperanza. No es

por cierto Jünger el primero que nos habla del recurso a la selva como de un alto en el áspero camino del hombre, hoy amenazado, paradójicamente, por su propia obra: retiro purificador capaz de volverlo a la serenidad perdida. Pocos lo han hecho con tal penetración y limpieza. Quizá el aporte más original del autor consista en la exaltación de lo cualitativo en medio de una circunstancia que sólo parece hacer caso de la estadística. Idea que lo lleva a enfrentar la cantidad allí donde se diría que reina de modo incontestable: esa *mayoría* que decide la victoria electoral, la bondad del sufragio. En este campo, el rebelde no gravita por su número. Vale por la negación, el silencio, el sacrificio, y es, por lo tanto, ejemplar: se lo sigue y se lo teme. Jünger nos muestra la acción del rebelde en los escenarios más diversos. En un orbe tan mecanizado como temeroso, el héroe es capaz, también, de sacudir la enfermedad de su tiempo, y por causar ésta tanto estrago no es aventurado admitir en los párrafos sobre la salud lo mejor de este libro, enderezado a restituirla en quienes, derrotados por la crisis, la persiguen morbosamente. Jünger nos invita a buscarla en nuestra propia naturaleza gracias a esa sabiduría del cuerpo que ningún médico puede reemplazar. "Este encuentro es solitario, y en ello está su encanto: no asiste a él ni notario, ni sacerdote, ni dignatario."

MARIO A. LANCELOTTI

CARLOS ASTRADA: *Ensayos filosóficos.*
(Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1963.)

Este libro del conocido pensador argentino está constituido por escritos de valor desigual —explicable porque pertenecen a épocas distintas del pensamiento del autor— fruto de un largo y penetrante tratamiento de los problemas y filósofos y en los que se observa por momentos cierta propensión a un barroquismo que perjudica su rigor. No voy a referirme a su "conjunto" porque el hecho de versar sobre las más variadas cuestiones y figuras filosóficas impide reunirlos en una unidad temática. Tampoco es posible abordar cada uno en particular ya que la longitud que esto llevaría saldría de los límites de un comentario bibliográfico. Sin embargo, a través de su lectura, hay algo que emerge de estos escritos y logra conferirles una unidad: la que está dada por la actitud del autor frente a la filosofía. Entender esa actitud es importante para quienes creemos que conocer a un pensador filosófico no es saber qué piensa de Hegel, Marx, Heidegger o Husserl, sino *por qué* lo piensa, es decir, cuáles son las líneas directrices de su íntimo filosofar en virtud de las cuales aborda los problemas de *éste* y no de cualquier otro modo. Podemos penetrar en esa actitud básica, tomando como punto de referencia uno de los ensayos, el titulado *Desvaloración y progreso en filosofía*.

Astrada afirma en este trabajo la imposibilidad de comprender el ámbito histórico de la filosofía desde la perspectiva que considera el progreso como categoría fundamental de los procesos históricos. Así como esta idea, aplicada al dominio del conocimiento científico da de sí el máximo rendimiento, aplicada

al conocimiento filosófico desvirtúa el peculiar modo de ser histórico de la filosofía. El punto de vista del progreso no sólo es inesencial para la historia de la filosofía sino que nos desvía de su verdadero sentido. Lo mismo ocurre con las nociones de corrección, superación y desvaloración, íntimamente unidas a la idea de progreso. La historia de la filosofía no puede ser resuelta en un proceso cuyos momentos deban ser corregidos, superados o desvalorizados por los momentos sucesivos. El modo peculiar de la historicidad filosófica se basa en la naturaleza del saber y del objeto filosófico: un saber esencial —de esencias— se sustrae necesariamente al desarrollo progresivo.

El ser histórico de la filosofía sería como la sucesión de universos distintos, cada uno de los cuales —surgido de una intuición original— concentra de un modo único la fuerza especulativa de la humanidad entera. Mundos completos y acabados, no sometidos a cambio pero sí en intercambio e interacción recíproca. La naturaleza de este intercambio está dada por la posibilidad de un re-pensarse mutuo en que cada filosofía se ve enriquecida por las otras. No se trata de una relación de subordinación a través de la cual cada filosofía es vista como etapa, que por serlo de un proceso progresivo, ha de ser a su turno superada. El curso histórico de la filosofía se da —según imágenes del mismo Astrada— no a través de la relación entre infinitos eslabones de una cadena sino de la relación entre "astros de igual magnitud" que "se influyen recíprocamente por el contacto de sus campos gravitatorios".

Lo expuesto configura a mi entender una actitud "atemporalista" frente a la filosofía que permite recoger toda la historia de la filosofía en un ahora en el que las distintas filosofías de las distintas épocas se influyen y se confrontan. Pienso que se debilita aquí en gran medida la gravitación del tiempo histórico en la edificación del pensamiento filosófico. Según esto, podría definirse el papel de la historia de la filosofía en esta actitud como la mera actualización en forma de diálogo histórico, de las distintas respuestas filosóficas que estarían ya dadas, como posibilidad, desde siempre.

Pienso que esta actitud está en la base de la disponibilidad del autor a las más distintas líneas problemáticas y puede dar también razón de su adhesión vital, en el curso de su quehacer filosófico, a los caminos más opuestos de solución. Astrada se ha querido colocar en el corazón mismo de cada filosofía dialogante y entablar desde sí mismo el diálogo, polémica y apasionadamente, asumiendo su parte por entero. Este es el modo en que ha ejercido la voluntad —permanente animadora de su tarea— de recreación.

Los ensayos que componen este libro constituyen un claro testimonio, a mi juicio, de la radical apertura fundada en la actitud que he intentado elucidar. Astrada, transitando por Descartes, Spinoza, Kant, Herder, Goethe, Schelling, Hegel, Dilthey, Husserl, Heidegger, Jaspers (son dignos de especial referencia los ensayos titulados *En torno a la Wissenschaftslehre de Husserl* y *La problemática schellingiana de la libertad*), nos presenta los distintos universos filosóficos recíprocamente abiertos y con una ilimitada posibilidad, por tanto, de enriquecimiento mutuo.

MARÍA ELENA LASALA

ROGER CAILLOIS: *Medusa y Cía.*
Traducción de Manuel F. Delgado.
(Seix Barral, Barcelona, 1962.)

El subtítulo de este libro de ensayos resume con exactitud su contenido: *Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre.* El enfoque de estos temas que hace su autor, no podría ser más original e interesante: con una prosa diáfana y precisa que la traducción no parece haber alterado, expone una teoría muy personal acerca de las posibles relaciones entre algunos mitos y temores ancestrales de la especie humana, y la apariencia o la conducta de ciertos animales, en particular insectos. Entre la imitación de una especie por otra y la afición al disfraz; entre el mimetismo con relación al medio circulante y la mitología de la invisibilidad; entre la intimidación por una apariencia aterradora y la máscara de las sociedades primitivas, o el poder fascinante de los ocelos y la creencia en el mal de ojo y el encantamiento producido por la mirada, Roger Caillois ve algo más que simples analogías fortuitas y halla correspondencias profundas, tendencias que se encontrarían en seres vivos muy alejados en la escala zoológica y se manifestarían de maneras diversas pero convergentes. Lo que para el insecto constituye parte de su organismo o esquema de comportamiento instintivo e invariable, en el hombre aparecería como creación de su mente o como actividad esporádica y libre. Es bien conocida la universalidad de los mitos esenciales del folklore humano y de las supersticiones vinculadas con la hechicería; lo que resulta inesperado es su asimilación, en este trabajo, con los hábitos de especies inferiores y hasta con la apariencia externa que éstas han logrado en el curso de su evolución.

Uno de los ensayos más interesantes del libro, compara los diseños en las alas de las mariposas con la pintura no figurativa. Sin dejar de tomar en cuenta el hecho obvio de que unos son patrimonio inmutable de la especie y la otra es el resultado de la creación por un ser dotado de libre albedrío, el autor entra en apasionantes consideraciones sobre el significado de la belleza y concluye sugiriendo la hipótesis de que en los lepidópteros, es la especie entera quien actúa como un pintor, y que el resultado es necesariamente bello porque obedece a la misma ley orgánica del universo que produce la tela del artista. En el mundo biológico hay un orden estético, que siguen sin saberlo el insecto y el hombre.

En el capítulo siguiente, en el que se analiza la hermosura de las vetas en los minerales, dice Caillois: "Alejándose de su ambición tradicional de representar el universo humano, los pintores, al parecer, han emprendido un camino en el que no es posible que algún día no se encuentren enfrentados con la más temible de las competencias: la de la propia naturaleza." Porque, si juzgamos los resultados, las cualidades plásticas de las obras que se examinan, "no hay por qué descalificar de buenas a primeras unas composiciones de evidente e indiscutible esplendor, y a menudo de una aplastante superioridad, por la única razón de que no se deben a la iniciativa y al esfuerzo de un ser inteligente, sino al metamorfismo confuso de otra parte, menos diferenciada, de la materia. Los pintores se han buscado semejante competición y tan grande riesgo. ¿Reflexionaron al elegir lo informe, que en las vitrificaciones inmemoriales del profundo laboratorio de las larvas, quién sabe qué sonambúlica seguridad se había adelantado a su noble y titubeante audacia?"

Baste este ejemplo para que el lector advierta cuánta incitación a la reflexión y a la polémica puede hallar en esta obra, sin contar el placer que proporciona la lectura de un trabajo escrito con una inteligencia lúcida, curiosa y atrevida, dispuesta a un serio análisis científico pero también a todas las aventuras del pensamiento.

ALICIA JURADO

NOVELA, RELATOS

VALENTÍN FERNANDO: *Tiempo del miedo.*
(Goyanarte, Buenos Aires, 1963.)

La última novela de Valentín Fernando (n. 1921) propone una historia de intrigas ubicada en Buenos Aires durante un año crucial en el largo carnaval peronista: el de 1952. Ese hecho no la convierte en una novela "histórica"; es, sin embargo, un testimonio interesante de uno de los más distinguidos narradores argentinos contemporáneos.

Veamos ante todo de qué se trata. Mario Seguí, oscuro empleado de una compañía de seguros, divorciado tres años antes de Irene, pensionista residente en la casa de un jubilado ferroviario, ilumina la opacidad de sus días con una "barra del café". Allí cultiva la amistad de Oscar, un gordito bueno cuyo padre tiene una zapatería y cuyas ambiciones personales se centran en abrir un establecimiento semejante, casarse y hacer dinero. Oscar tiene conexiones con el mundo oficial; Mario conoce a un abogado dueño de minas de carbón que, por ser opositor al régimen, no puede exportar su producto. El obvio arreglo de la situación se realiza, o mejor dicho está en trámite de realización durante todo el desarrollo de la novela, en un hotel residencial que sirve de fachada a las actividades de una banda en la que intervienen: un capitán del ejército, Jijena, que posa como telefonista del hotel; un tal Miranda a quien nunca ve, pero de quien se sabe que conoce a mucha gente en los ministerios; y don Paco, un general que mantiene a su manceba en el hotel y que se mantiene a sí mismo cerca de los "negocios" debido a su vinculación con el personaje verdaderamente todopoderoso, a saber el cocinero de la mujer de Perón. En medio del proceso del negociado —a principios de aquel año, en los días en que arrecian los rumores sobre la muerte inminente de Eva Perón—, Mario anuda una relación sentimental con Jessie, una muchacha a quien ha conocido tiempo antes y que ha padecido de contratiempos similares a los suyos. Cuando el negociado está a punto de concretarse, los delincuentes oficiales han decidido eliminar a Oscar a fin de acrecentar su ganancia; éste va a ser asesinado en un baldío, pero Mario consigue sobreponerse a su miedo y asustar a su vez a los captores de su amigo, salvando a éste de la muerte.

Varios niveles pueden considerarse en esta historia. Uno es el de la trama

en sí, en su relación con el mencionado período de la historia argentina reciente. Otro es el de la evolución de los personajes; un tercero, el del ambiente en que éstos se mueven. Y si el estilo fuera algo distinto de todo esto, ciertos elementos estilísticos deberían ser tenidos en cuenta igualmente en la valoración total.

La relación de una novela argentina con esa realidad argentina que fue el peronismo plantea, a mi modo de ver, uno de los problemas más difíciles al creador de nuestro país. En los escritos políticos ajenos a la literatura, cualquier toma de posición o de partido puede expresarse con relativa claridad. Pero si el hecho político es tema de novela, el mismo no puede permanecer allí sin cierta interpretación o explicación, y en esta necesidad de clarificación doctrinaria se originan escollos que dificultan el libre fluir del hecho novelístico. Aunque la novela de Valentín Fernando no intenta una explicación total de este tipo, tiene algunos momentos en los que la dificultad apuntada se advierte de la peor forma posible: como una ruptura de la continuidad temporal. "Negocio como el que traíamos no era común pero aparecían frecuentemente, más aún *en aquella época*", comenta por ejemplo uno de los personajes, p. 19 (los subrayados son míos); o bien, "*Durante aquellos años,* en Buenos Aires, ver un uniforme de cualquier clase, era sentir de inmediato la opresión que podía sugerir un montón de ratas saliendo de su cueva", p. 107. La relativa proximidad del lector a los hechos, a través de un narrador neutral, queda afectada cuando este narrador, además de prestar su voz, interviene también con comentarios que súbitamente remarcan que aquello que se mostraba en el pasado convencional de la ficción es también algo sobre lo que tenemos que pensar en términos del pasado real de la cronología. Un ejemplo más: "la red de espionaje, de delación, estaba tan perfectamente sincronizada, que abarcaba casi enteramente a una ciudad enorme como Buenos Aires. La infamia, el miedo llegaba también a través de alguien que acechaba en la penumbra y que escuchaba nuestra voz sin que lo supiésemos. Era una gigantesca araña que nos envolvía en su enorme red con sus hilos invisibles. Pocos podían escapar al aprisionamiento, al control", p. 112. Es decir que Valentín Fernando no intenta una explicación total del fenómeno peronista; nos da en cambio enfoques parciales, determinados por el curso de la acción. Lo malo es que estos elementos, que aparentemente necesitamos saber a fin de entender mejor lo que ocurre, no están *mostrados* con técnica novelista, sino meramente *referidos*. En lugar de hacernos vivir la infamia, el autor nos dice que la infamia existía. Lo sabemos, pero no nos conmueve.

La presentación de los personajes podría quizá describirse diciendo que están delineados con técnica de cuento, no de novela. Lo que sabemos sobre cada uno de ellos es sumamente sumario. Nada los destaca de la vulgaridad. Oscar es un buen muchacho, buen hijo, buen novio, futuro buen marido, que sólo quiere hacer unos pesos en un negocio fácil. Mario, que habla siempre de su afición a la lectura sin que al parecer ese hábito le haya ayudado a cultivarse, es un ser igualmente oscuro; ni siquiera se sabe, ni sabe él mismo, por qué se le despertó súbitamente el ansia de dinero que lo precipita en ese negocio absurdo. Irene aparece sólo a través del recuerdo de Mario, Jessie está presente, pero apenas si es algo más que el nombre de una muchacha rubia. Dos fuerzas parecen mover a los hombres en ese mundo; una es el dinero como instrumento para escapar a la mediocridad ("desde el fondo de mi corazón quise ganar ese dinero. Un hilo de plata me sacudió nuevamente por dentro. Fue un rayo furtivo en una noche oscura. El deseo de Oscar era tan fuerte que me

contagiaba", p. 34; la otra, una fijación sentimental asumida como explicación de la mediocridad vital ("Parecía que todo había sido clausurado, muerto con la separación de Irene, y que mis vanos intentos de sobrevivir fueron sólo eso, vegetar, rumiar una soledad sin matices, sin sentido, mientras afuera la vida, el mundo se deslizaba como una cinta neumática, sin fin", p. 46).

La vulgaridad del personaje central y de la forma de vida a la que pertenece se exponen en forma repetida, explícitamente o no. En forma explícita, por ejemplo, Mario relata su vida: "ir al cine, sentarme a leer en un café, a veces un partido de fútbol, aunque en verano había poco fútbol y tampoco existía la emoción del campeonato, alguna fiesta aburrida donde se hablaba de literatura y se bailaba, una mujer encontrada de casualidad; un sábado a la noche y un domingo largo de verano que nunca llegaba a la noche; y libros, libros que me esperaban en la casi pensión de los Gandulfo, libros que no sabían a nada", p. 44. Y también se muestra lateralmente, a través de un hecho que no sé —por algo es una novela porteña— si ha de llamar mucho la atención: la importancia que estos personajes asignan a la comida. Pues sin duda todo lo que se refiere a la alimentación es el tema individual más veces mencionado en estas páginas, inclusive más que el peronismo que se propone denunciar. He aquí una selección parcial de aspectos vinculados con esto: *1)* El general del negociado es importante porque "es el enlace directo" *con el cocinero* de Eva Perón, p. 23. *2)* Mario consume una tortilla fría y leche que encuentra en la heladera de los Gandulfo, p. 27. *3)* Mario reflexiona que quizá los deseos o la meta de Oscar "fueran llegar a sentir que un buen almuerzo en un sábado a la tarde necesitaba también de una buena siesta, y que un buen almuerzo más una buena siesta dan como resultado una acidez, un sabor acre en la boca, la cabeza abombada y el cuerpo pesado", p. 44-45. *4)* Mario, por inercia, entra "en un restorán que estaba a la vuelta, sobre Viamonte. Nunca había comido allí. Estaba vacío. Era temprano aún para un almuerzo en día sábado. Comí como si realmente tuviera hambre", p. 45. *5)* "—¿Qué le parece una parrillada en el puerto? Estamos cerca, a unas pocas cuadras", propone Mario a Jessie (quien, de paso, ya lo sabía, pues estaban en ese momento en el departamento de ella), p. 51. *6)* La invitación es aceptada. "Pedí una parrillada mixta y media botella de vino tinto... Teníamos hambre y comíamos en silencio... Ella comía lentamente y bebía pequeños sorbos de vino, mientras yo devoraba lo que tenía delante. Me dio vergüenza comer tanto delante de ella", p. 53. *7)* "No quería estar solo con la espiral de mis pensamientos y me metí en un cine del centro, en la primera función del día, después de comer rápidamente", p. 65. *8)* En una excursión al Tigre, "Nos alejamos de la entrada del recreo, donde la gente comía o bebía o jugaba a las cartas", p. 69. *9)* Un rato más tarde, después de ciertas expansiones, "Nos sentamos ante una mesita al aire libre, en la vereda de una confitería atestada de gente. Pedimos bebida fresca, sandwiches", p. 80. *10)* "Me instalé en la mesa más apartada del comedor de la Y.M.C.A., de manera que mis compañeros no pudieran encontrarme, y bebí rápidamente un té tibio", p. 84. *11)* Perspectivas: "Después de mucho tiempo no tendría que buscar una guarida, inventar el refugio para comer acompañado... Una cena simple, quizá, pero que me hacía bien. En Buenos Aires es común almorzar, cenar solo", p. 85. *12)* Comida y predestinación: "Esta era la tierra donde las vacas nunca enflaquecen, la tierra cobijada a la sombra de Dios, donde el trigo crece al menor soplo de viento, donde los animales pastan y engordan al sol, sólo porque Dios nos ha señalado

para que engordáramos sonriendo, siempre comiendo el pan y la carne de Dios", p. 88. *13)* Comida y política: "Los corazones seguían mudos porque había comida, las bocas estaban repletas de comida. Las barrigas repletas de comida. Era suficiente. ¿Para qué más si se podía dormir con la panza llena? Pan y circo. ¿Qué otra cosa importaba?", p. 92. *14)* Recuerdo infantil: "Aquel domingo fue muy lindo... Estábamos almorzando... Mi madre se afanaba en servir la comida caliente y rica", p. 96. *15)* Mario invitado a casa de Jessie: "un pescado al horno que es como para chuparse los dedos", p. 109, "una suculenta corvina a la vasca", p. 110, "tartaletas de manzanas y chantilly", p. 111 (a lo cual Mario reacciona exclamando: "¡Es el paraíso!"). *16)* Comida y situación mundial: "Aquí estábamos seguros. Nunca podría llegar la guerra. Comeríamos todos los días del año de la misma manera que ayer, que desde siempre, hasta hartarnos. ¿Por qué el miedo, entonces, si esto estaba bien y marchaba a las mil maravillas?", p. 118-119. Espero que estos ejemplos den idea de lo que quiero decir cuando hablo de la intrínseca vulgaridad de los personajes.

Relativamente mayor interés tiene la visión de Buenos Aires a través de estas páginas. No es una visión del Buenos Aires físico (aunque el autor explica convincentemente, p. 55, las razones por las cuales prefiere el puerto a Palermo), sino más bien del Buenos Aires humano: una visión impresionista de los hombres y mujeres que se ven en la capital argentina, insistiendo en ciertas nociones frecuentemente aceptadas tales como las de la soledad personal, la incomunicación, el aburrimiento de "un largo monólogo difícil de destrozar", p. 53. No sé en qué medida se relaciona esa atmósfera con el auténtico perfil de Buenos Aires, o en qué medida se trata de rasgos comunes a todas las grandes ciudades del mundo; anoto, en cambio, que parece darnos el contrafondo ideal para unas vidas sumergidas en un ámbito opaco, cuya insatisfacción vital lleva al negocio turbio y cuya ínsita carga de fracaso predetermina su marcha hacia un encuentro o consigo mismo o con los aspectos más sórdidos de la realidad.

Si hasta aquí tuviera que intentar un resumen, diría que esta breve novela de Valentín Fernando (unas 120 páginas) desarrolla una trama de relativo interés, con ciertos elementos de relato cinematográfico del género llamado "de acción" (la confabulación para un fácil acceso al dinero, la salvación final del amigo en el momento culminante): ubica ese relato en un año crucial de la dictadura peronista y presenta a algunos personajes vinculados con aquella organizada corrupción, pero sin resolver el problema de la integración de esas nociones en términos novelísticos, no de editorial periodístico ni de crónica; hace recaer el peso de la acción sobre personajes de peculiar opacidad psicológica, que dedican bastante tiempo a rumiar frustraciones sentimentales, a satisfacer exigencias estomacales o a ambicionar la rápida adquisición de dinero; y ubica el total de la acción en un Buenos Aires visto como el magnificado recinto de la radical incomunicación de los seres humanos.

Todos esos hechos, como es natural, configuran el estilo de Valentín Fernando en esta novela. Sin embargo, quizá haya que referirse a otros elementos estilísticos no comprendidos en las notas precedentes. En general, *Tiempo del miedo* impresiona como una novela escrita con bastante descuido, sorprendente si se quiere comparar con trabajos anteriores, como los cuentos publicados en esta misma revista. Hay descuidos de estructura y de organización del material;

aquí y allá aparecen el clisé retórico y el lugar común convencional; hasta hay errores que por infantiles son incomprensibles (en la p. 40 un presunto hombre de negocios y Oscar —con Mario de testigo— sacan el diez por ciento de 12.200.000 pesos, concluyen que es 1.250.000, y los tres se quedan tan contentos). Hay alguna cursilería de expresión (como "el cuerpo era bañado por la fresca brisa", p. 30) y alguna cursilería de concepción, como este breve pasaje (p. 110) que parece extraído de una antología del radioteatro:

"—¿Ah, no? ¿Y qué es lo que sabés?

—Que te quiero mucho —me acerqué y la enlacé.

Se desprendió rápidamente.

—¡Nada —dijo—, nada! ¡Si no sabés que sos mi novio no te doy nada!"

Pero todo esto es en realidad incidental. Lo que daña más a *Tiempo del miedo,* casi hasta dejarla completamente inválida, es la ya aludida indefinición de planos entre el narrador y la cosa narrada; las intrusiones del novelista para aclarar puntos que teme resulten oscuros, y el desdichado vaivén de los párrafos entre el *entonces* de la narración (que es una forma de presente, pues está fuera del tiempo) y el *entonces* que designa una época cronológicamente bien ubicable pero vista desde la perspectiva de hoy (que sí es pasado, y ojalá lo siga siendo). Es curioso que un novelista tan experimentado como Valentín Fernando no haya atinado a corregir estos defectos, pero esa es la realidad.

En lo que se refiere a la presentación del libro, éste hace pensar que o la profesión de linotipista, o la de corrector de pruebas, o ambas, están a punto de desaparecer de la vida argentina, a juzgar por la variedad y el número increíbles de las erratas. Entre centenares de ellas, hay algunas que merecen ser exhibidas: la jitanjafórica "un bochinche de los mil deminios", p. 96; la hasta cierto punto defendible "reemplazar a los ídolos ya gestados por el tiempo", p. 88; y la enigmática "voy a vendar zapatos a plazos como él", p. 23, por ejemplo. Si bien un cierto margen de invención en esta materia es permisible, y hasta saludable, el lector llega a pensar que la búsqueda de las palabras en medio de la maraña de las erratas es un ejercicio indebidamente fatigoso.

DAVID LAGMANOVICH

MARIO LANCELOTTI: *La casa de afeites.*
(Seijas y Goyanarte, Buenos Aires, 1963.)

Ante *La casa de afeites* conviene tener en cuenta la posible distinción entre lo fantástico y lo mágico dentro de la literatura conceptuada como de lo "extraordinario". Lo fantástico puede ser racionalizado o demostrado. La ciencia-ficción, por ejemplo, no supone el género de lo ignoto, sino de lo que se conoce y es proyectado conjeturalmente hacia comarcas supuestas donde tal esencia, viajera pero imperturbable, adopta los rasgos exteriores que esa circunstancia le impone sin modificarla. En suma la carne es una sola y el alma también; Gulliver y Robinson, precursores literarios de los astronautas, no se alteran esen-

cialmente, sino que se asombran o causan asombro. Se sabe además que la fantaciencia presta a los marcianos o venusinos los mismos intereses y prejuicios que la novela a los humanos y que de esta literatura son propios el personaje sobresaliente y su actitud de iniciativa, coincidente con la creación del relato mismo.

El lente de lo mágico suele en cambio otorgar dimensiones curiosas a un ser oscuro y convencional, al que magnifica sólo para tornarlo en una partícula de un orbe donde lo extraordinario no reside en el contraste entre la índole humana, fiel a sí misma, y un ámbito poco común, sino en el súbito descubrimiento de esa índole en un contexto que la desconcierta y cuestiona. Oscilaciones radicales ponen a prueba, precisamente, lo normal, lo cotidiano y hasta lo vulgar de la condición de ese personaje, víctima de su captura por lo irreal o, si se prefiere, por lo que Mario Lancelotti (incidental teórico del género en uno de sus cuentos) llama "la realidad, sin embargo, ese horrible fantasma" cuyas "infinitas variantes" la razón no puede apresar u organizar. En este orden prevalecen la fatalidad y lo pasivo del protagonista.

Más bien a este orden que al de lo fantástico pertenecen los subyugantes relatos reunidos en *La casa de afeites*, cuyas dieciocho composiciones, mediante su diversidad, ponen de manifiesto hasta qué punto lo mágico es un reino susceptible de una infinidad de exploraciones dotada cada una, autónomamente, de riesgo y virtud. Algunos cuentos de Lancelotti ("El dato", "La carta") apenas parecen organizar más que impresiones, especulaciones o sospechas dejadas en un ánimo por contactos con lo mágico, factor que en tal caso se limita a operar sobre y en el alma como mero coeficiente de lo desconocido, que sólo se muestra bajo la forma de un ocultamiento o un rehusamiento. Otras narraciones ("Las píldoras", "La reducción", o la que da título al volumen) abordan con decisión y lucidez un fenómeno inusitado y específico, un hecho objetivo. Probablemente estos logros sean inseparables del lenguaje que emplea Lancelotti. Pues para abordar los sutiles mecanismos de este mundo que tan perfectamente reproduce, para vincular entre sí las casi imperceptibles degradaciones de matices de cuya súbita acumulación puede finalmente resultar, en estas extrañas páginas, lo pasmoso o lo aterrador, Mario Lancelotti, poseedor indudablemente del arte de combinar lo minúsculo y lo formidable en una revelación instantánea, emplea un lenguaje cuya exactitud tiene la ambigua eficacia de distraer al lector por sus valores propios y al mismo tiempo abismarlo en la rara coincidencia de que se trata en cada relato. No todos los cuentos de Lancelotti parecen tener la misma fuerza de convicción. A veces, cuando su virtuosismo tiende a cifrarse en una suerte de puntillismo sintáctico, se crean zonas de detención verbal que, si carecen de compensación dentro del relato, pueden determinar una excesiva gravitación recíproca, o demasiada compenetración mutua entre las narraciones sujetas —en medida por lo demás escasa— a esta característica, que puede restarles individualidad. Pero también cabe preguntar: ¿hasta qué punto no responde esta variante a lo muy ubicuo de los rostros de lo mágico indagados por el autor? Tan fácil es el acceso a este libro, tan rápido y atractivo el desarrollo de sus narraciones, que probablemente el lector se inclinará por esta hipótesis.

LUIS JUSTO

JULIA HELENA DURAÑONA: *La llave.*
(Huemul, Buenos Aires, 1963.)

La llave incluye una serie de cuentos que podrían calificarse como memorias de infancia. Se sabe que no son suficientes la buena fe, el conocimiento del medio, el plan metódico, para que este tipo de relatos tengan nivel artístico, cosa que Julia Helena Durañona ha logrado. Protagonista de estas finas e intensas descripciones es una mujer que intenta afirmarse en el rescate de los menores detalles, los más lejanos recuerdos, los más imperceptibles sentimientos. La infancia, adolescencia y juventud delinean a un ser situado en una isla, que, erguido, aislado, distante, se aproxima a otras islas sin llegar a fusionarse con ellas: Lo mismo ocurre en la serie final de cuentos agrupados como *de tía Delfina,* en los que de todos modos la actitud contemplativa será sólo aparente, por cuanto definirá el futuro del personaje mucho más allá de aquella supuesta lejanía.

Una de las dificultades que Julia Helena Durañona ha superado es la ausencia de trama. Así sucede en el cuento inicial, *La llave,* historia de una angustia nacida ante la imposibilidad de una liberación definitiva. En *El desván,* una chiquita celosa, habituada a ser el centro de los afectos, conoce la tristeza de perder aquello que considera exclusivamente suyo. En *Las voces,* ficción y realidad se funden en una situación agobiante. En *Teresa y el jardín* un episodio ultraterreno deja en suspenso las infinitas posibilidades del misterio. En *La lluvia,* el equívoco de una interpretación dual modificará una relación que ya no volverá a ser fraterna.

Un atributo común a todos los relatos de *La llave* es el amor a la naturaleza. Aparecen terrazas, jardines, crepúsculos, exteriores tamizados por el sol; aun la tierra misma, pintada con delectación en su contacto con los seres, casi sensorialmente transmitida.

Y también los cuartos, interminables cuartos rasgados de penumbra, en los que pasan las irreversibles peripecias de un destino no elegido, cargado de dolor y de gozo, de bien y de mal, de luz y de sombra. Y aunque prevalecen los personajes femeninos, el hombre, en los cuentos de Julia Helena Durañona, tiene, asimismo, una gravitación real, definitiva. Es el protagonista en *Las voces;* destruye una vida en *La llave;* nutre, con el amor que inspira, en *Unos pensamientos;* morigera la ambición de un ser que sólo en el delito se sentirá compensado de la frustración de carecer, en *Las mosquetas.* La expectación, la melancolía o el atisbo de drama de estos relatos permiten a Julia Helena Durañona trazar con sencillo y sereno lenguaje el bosquejo de una irónica, despiadada, seductora contingencia.

CELIA ZARAGOZA

LITERATURA

GUILLERMO DE TORRE: *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana.* (Losada, Buenos Aires, 1963.)

El desenvolvimiento del complejo proceso cultural hispanoamericano ha sido objeto de constante reflexión para Guillermo de Torre a lo largo de su extensa producción ensayística. En reiteradas ocasiones ha detenido su atención en temas de tan vivo interés como el de la unidad lingüística española, resquebrajada en apariencia por la diversidad de matices regionalistas en que se fragmenta el idioma. No obstante la abundancia de rasgos diferenciales y la variada entonación estilística de nuestra literatura, sostiene de Torre la persistencia de una tradición estética que afirma sus raíces en España a través del vínculo medular de la lengua aunque muchos otros lazos se hayan roto desde que los países de América se independizaron de la soberanía peninsular. Esa continuidad subsiste pese a la decisiva influencia que han ejercido en la formación mental hispanoamericana las corrientes literarias francesas, el pensamiento filosófico germánico y ciertas tendencias de la narrativa norteamericana.

Hispanoamérica, con esa facultad de asimilación que la constituye, según Guillermo de Torre, en "el continente de la porosidad espiritual", está dispuesta permanentemente al diálogo constructivo. Diálogo que no encuentra siempre reciprocidad pues como bien lo observa el autor de *La aventura y el orden,* el afán de acercamiento mutuo de los pueblos americanos se agota en el conocer lo ajeno sin alcanzar la divulgación de lo propio. El contacto con culturas tan dispares produce, además de una activa incitación creadora, un efecto transformador de los aportes heredados que hace de América latina una especie de crisol donde se amalgaman los más opuestos elementos: "Su misión última no puede ser otra que la de superar diferencias y conciliar contrarios; y esto no sólo en lo étnico y en lo político, como ya se ha dicho, sino también en lo cultural" (p. 16). Esta capacidad de entendimiento, esta "virtud receptiva y asimiladora" que nos atribuye Enrique Díez Canedo, llega a ser una de nuestras claves definitorias desde la cual podría lograrse una interpretación más ecuánime del fenómeno literario hispanoamericano cuya autonomía —y hasta su existencia— se ha discutido durante largos años.

Al reconocimiento de esas manifestaciones literarias efectuado a fines del siglo XIX y comienzos del XX por tres notables escritores españoles —Valera, Menéndez Pelayo y Unamuno— se refiere Guillermo de Torre en los capítulos iniciales de *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana.* La posición de estos críticos, aunque difiere en su criterio, está orientada por una perspectiva común que no siempre resulta válida para juzgar la mezcla de "elementalismo y refinamiento" que da fisonomía peculiar a lo americano. Falta en esos tres conceptos, en esas tres maneras de entender nuestra personalidad literaria, una captación más penetrante del clima de inseguridad temporal que condiciona nuestro modo de pensar y nos lleva a un "pluralismo conciliador" que sólo es en el fondo, aspiración de universalidad. La comprensiva actitud de estos escritores señala

sin embargo un punto de partida en la visión española de América que iría evolucionando paulatinamente hacia una valoración más justa y objetiva de nuestra realidad intelectual. Cabe destacar en ese sentido, frente a las apreciaciones lúcidas pero impregnadas aún de cautelosa reserva de Valera y Menéndez Pelayo, la avanzada postura americanista de Unamuno que buscaba la integración de las divergencias localistas en una "venidera lengua secular" que armonizaría todas las notas individuales. Como lo subraya de Torre, ese "interés americanista no era algo accidental o fortuito: como que en rigor se identificaba sustancialmente con su pasión idiomática. Este idioma, esta lengua hispánica, más que española, su preocupación primera y última" (p. 72).

Varios estudios, referidos a temas hispanoamericanos, completan esta serie de ensayos que pese a su diverso contenido y a la disparidad de fechas —se reúnen conferencias, prólogos y artículos dados a conocer entre 1945 y 1962— acusan una esencial unidad ya que todos ellos refirman de alguna manera la identidad espiritual que nos liga a lo hispánico.

Crítico y evocador ameno, Guillermo de Torre sabe conciliar la expresividad con la erudición ofreciéndonos junto al dato preciso sobre el hecho literario, la imagen vivaz de sus creadores. Así ocurre con Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y César Vallejo, quienes a la luz de ese testimonio se nos revelan en su total plenitud humana. En otros casos, el análisis, centrado en un escritor o en un aspecto de su obra, le sirve para trazar el panorama de toda una zona literaria, como sucede con sus esquemas de la poesía y de la narrativa al ocuparse de Clara Silva, Marta Brunet, Miguel Otero Silva. Sus consideraciones sobre la polémica creacionista y sobre el ensayo americano, aunque de tono más especializado, no carecen de la agudeza de la acotación personal —basada en sus recuerdos o en sus experiencias— con que se complace de Torre en matizar sus planteos críticos.

Al establecer los límites y enlaces del ensayo, género de tan difícil encasillamiento por sus múltiples facetas constitutivas, nos presenta como ejemplos típicos del ensayismo hispanoamericano, "que todavía no fueron debidamente subrayados", a Eduardo Mallea, Mariano Picón Salas, Germán Arciniegas, Salvador de Madariaga, Angel del Río y Alfonso Reyes relacionándolos con algunos críticos literarios —Roberto F. Giusti, "Alone", Federico de Onís, Benjamín Carrión— que desde distinto punto de mira animan e incitan con su acción orientadora las letras de América. Sus referencias finales a la significativa importancia que adquiere la figura de Larra para las generaciones románticas de Hispanoamérica, permiten a Guillermo de Torre retomar el problema de la aparente ruptura de vínculos espirituales con España, problema que unifica este conjunto de ensayos en un definido propósito: fundamentar la línea de continuidad que da su razón de ser a la literatura americana y que nace de su no interrumpido contacto con los orígenes hispánicos que la sustentan.

NÉLIDA SALVADOR

MATICA GOULARD: *Juan Ramón Jiménez y la crítica en Escandinavia.* (Insula, Madrid, 1963.)

Matica Goulard —Matilde Goulard de Westberg— es profesora titular de español de la Handelshöscola sueca, de la cual depende el Instituto Ibero-Americano Sueco y también es lectora de español en la Universidad de Gotemburgo. Su formación matritense —en Madrid egresó licenciada de la Facultad de Filosofía y Letras—, le otorga conocimiento menudo de la literatura española, por eso, cuando marcha hacia el norte —Suecia—, se erige en difusora de la cultura española en Escandinavia. Recíprocamente, traslada al español poemas de escritores suecos con esa dedicación que los buenos traductores ponen, tratando de salvar para la poesía el escollo de las lenguas.

Este volumen, compuesto de dos partes, informa sobre el conocimiento que de Juan Ramón Jiménez se tenía en Suecia, Noruega y Dinamarca hacia 1956. Su material dispone, en primer término, las páginas introductoras de Matica Goulard y, seguidamente, buen número de artículos aparecidos en revistas y periódicos de Oslo, Estocolmo, Gotemburgo, Helsingfors y Copenhague, en traducciones de la misma Matica Goulard y de Ernesto Dethorey. La intención de la autora es bien precisa: hacer un recuento objetivo de lo que *era* la imagen del escritor moguereño para el público, poco antes de que sus más notables críticos lo distinguieran. El apelativo *público,* resulta en este caso limitado a escritores y críticos literarios y no al lector anónimo que de hecho no determina la elección. En ningún momento se programa aquí la crítica encomiástica de Juan Ramón Jiménez, o el análisis de su obra; cierto que una y otro juegan en el interior de la autora que no oculta el desagrado por la ignorancia que del poeta se tiene en el país que habita. De ahí su intención de salvar errores y ordenar editorialmente una abundante documentación del vaivén informativo acerca del autor de *Soledad Sonora,* antes y después de 1956.

Ya en las primeras páginas, curiosidad y estupor se alían al descubrir que el Presidente de la Asociación de Escritores de Suecia, Stellan Arvidson, confiesa en declaración periodística no poder abrir juicio sobre Jiménez *por la simple razón de no haber leído una línea suya y no tener la menor idea de por donde va.* En este punto se ha declarado en nosotros la sensación de asistir a una contienda de final glorioso conocido, cuyos atajos, paradójicamente, se presentan inseguros e indescifrables. ¿Cómo puede otorgarse el premio Nobel a un escritor en un país donde sus autoridades intelectuales le conocen mal o lo ignoran? Sin embargo, para limar responsabilidades tan altas como la declaración citada, Goulard une treinta y cinco artículos de autores diversos, que comienzan a aparecer en la prensa nórdica antes del premio y se multiplican luego del veredicto.

Preciso es señalar que Jiménez sólo tenía por entoncens (1956) dieciséis poemas vertidos al sueco por Hjalmar Gullberg, y se acababa de traducir *Platero y yo.* Esto explica algunos titulares de diarios que comentaban el premio de la siguiente manera: *Español desconocido recibe el premio Nobel* (Göteborgs-Posten, Gotemburgo, 26-X-56). Pero tan importante distinción ha excitado la curiosidad de los críticos, quienes recorren ahora con avidez la obra del poeta; descubren la trascendencia de su personalidad como maestro en Hispanoamérica y lo analizan particularmente en su calidad de *poeta puro.* En este sentido, los artículos más

logrados son los de Hjalmar Gullberg y Arne Häggqvist. No falta el vaivén ideológico que lo aplaude en su *aislamiento* o critica con lente social-popular su marcada *lejanía;* pero tampoco faltan aquellos que saben encontrar la causa de su voluntario exilio de España desde 1936.

La traducción de *Diario de un poeta recién casado,* debida a Arne Häggqvist y Ernesto Dethorey, motiva reflexiones y comentarios tan sutiles como el que lleva firma de Artur Lundkvist (1957). Por cierto que si una consecuencia positiva esperábamos de todo este material informativo, ya la tenemos ante nosotros. Anotamos las traducciones sucesivas, aunque parciales de la obra, y, lo importante, se enjuician las versiones, advirtiendo al lector de la imposibilidad de trasladar matices sugestivos de la poesía juanramoniana. También surgen intentos de analizar la producción total, ya que se inician análisis temáticos y, si éstos no agregan nada especial a los estudios españoles existentes hasta la fecha, operan como guía develadora para un lector inquieto en aquellas latitudes. El resultado de todo este movimiento crítico que hojeamos ahora, culmina un 26 de octubre de 1956 cuando se vota la candidatura de Jiménez apoyada por dieciséis de los dieciocho miembros que componían la Academia Sueca, entre los que figuraban Henry Olzsen, Hjalmar Gullberg, Pär Lagerkvist, Harry Martinsson, Dag Hammarskjöld y Bertil Malmberg.

Matica Goulard incorpora así una información sustanciosa de la trayectoria de Juan Ramón Jiménez en Escandinavia y mediante ella podemos verificar que —aún bajo la forma del recelo nórdico— se cumple para el poeta aquella apetencia suya expresada en unos versos de arte mayor: *Sí, la inactualidad. Vivir siempre una vida / de después o de nunca, agua de este desierto.*

ISABEL DE SANTA CATALINA

GUILLERMO ORCE REMIS: *Seis destinos y otros rostros.*
(Troquel, Buenos Aires, 1963.)

Cuando un poeta se vuelve hacia la prosa, ésta puede verse, de pronto, enriquecida no sólo con la magia sino también con el rigor interior que caracteriza la poesía. Tal es el caso de este libro: Guillermo Orce Remis, su autor, es poeta y el libro —una evasión a la prosa— no deja en ningún momento de encantar al lector por esa participación en la poesía a que nos referimos. Tras el título tan sugestivo de *Seis destinos y otros rostros,* Orce Remis agrupa dos formas de pequeños estudios; el primero, *seis destinos,* recorre fugazmente las vidas, un poco dejadas en el olvido, de seis tucumanos ilustres; la segunda, *otros rostros,* trae, como algo vivo, la voz y la presencia de la poesía a través de dieciséis nombres.

La primera parte se inicia con una *Introducción a los destinos* donde dice el autor: "Tucumán ha consumido la vida de muchos hombres. Se alimentó de su sangre o de sus obras; de su dolor, a veces. O se ha nutrido de su soledad y su prestigio melancólico. A cambio, sólo supo dar el olvido". Buscando corregir el olvido, Orce Remis, también tucumano, elige destinos, conocidos a través

de un trato personal, que le permitieron la admiración y la gratitud. Así nos introduce en la soledad y el silencio de Miguel Lillo, cuyo tesón formó el instituto de fama universal que lleva su nombre; de Juan Terán, el catedrático; de Ernesto Padilla, el hombre público; de Juan Heller, el juez sabio; de Julio Prebisch, espíritu de la Universidad y del filósofo Alberto Rougés. Todos pasan brevemente pero con el sentido cabal de lo que fueron sus vidas: sacrificio y trabajo. Orce Remis destaca casi con ternura a uno de ellos, Miguel Lillo; como si la soledad del poeta compadeciera la solitaria vida del sabio, su renuncia casi claustral al mundo de los hombres, a su realidad dura y agresiva.

En esta primera parte, el amor de Orce Remis por sus comprovincianos adquiere un tono íntimo, confidencial.

La segunda parte, los *otros rostros*, es la búsqueda de la poesía. Hombres de las más distintas épocas y países se mezclan: San Juan de la Cruz, Borges, Miguel Hernández, Rilke, Neruda, Tallón, Juana de Ibarburu, Molinari... De los dieciséis nombres elegidos por Orce Remis quizá sean los más felizmente estudiados Juan de la Cruz, Miguel Hernández y, entre los argentinos, Borges, aunque en un plano completamente distinto del que emplea para situar a los otros.

"El amor llegó a Juan de la Cruz humildemente, se introdujo en su pecho y no lo dejó más. Hay en él un ser desventurado, un pobre ser llorando, un alma enamorada. El amor y el dolor la colmaron de la vida más honda." Con estas palabras inicia Orce Remis el capítulo dedicado a Juan de la Cruz. Elige, para apoyar sus ideas, los versos más bellos del místico español y logra, en cuatro páginas, dar una visión completa de los temas del poeta. El mismo tratamiento recibe Miguel Hernández "marcado con el signo del dolor... que se complace en sí mismo, hasta llegar a ser toda la poesía". Estudia luego la renovación que el nombre de Hernández trajo a la poesía y, en una parábola descriptiva, se apoya Orce Remis en Boscán, Herrera y Garcilaso para ubicar mejor a Hernández; logra así mostrar "cuatro hombres ante el misterio, devorados por la poesía, la más vana de las bellas inutilidades indispensables".

Dijimos que la aproximación de Orce Remis a Borges es distinta, ya que es simplemente la exteriorización del asombro que todos, los que leemos y conocemos a Borges, sentimos frente a su extraordinaria personalidad.

Seis destinos y otros rostros es una obra poco común, es un cuadro hecho de mosaicos —algunos muy bien labrados— que en conjunto forman una verdadera creación literaria y un ejemplo, lo repetimos, de admiración y gratitud.

MARÍA ESTHER VÁZQUEZ

POESÍA

RICARDO E. MOLINARI: *El cielo de las alondras y las gaviotas.* (Emecé, Buenos Aires, 1963).

Nada nuevo puede decirse de Ricardo Molinari, bien conocido ya a través de su vasta obra y sus reconocidos méritos; entre otros: *Hostería de la rosa y del clavel* (Primer Premio Municipal, 1933), *El alejado* (Segundo Premio Nacional, 1943), *Unida noche* (Primer Premio Nacional, 1957).

En este nuevo libro recorremos otra vez su honda vena lírica, engarzada en la naturaleza como un paisaje más. Su poesía es justa, adecuada. Todo nos da la sensación exacta para la que estuvo hecha. Es inútil buscar en ella la frase desnuda, que golpee y nos encierre, elaborada en la desolación y pureza contenidas. Aquí las imágenes son claras, las fija una calma que fluye dentro de las palabras, en su orden. Un orden que por lo general (no necesariamente), corresponde a un tipo de verbalismo estético, de complacencia en la palabra misma.

En gran parte de la poesía moderna, o la imagen, o la palabra, o el sentido, aparecen casi siempre despojados de la intención comunicativa. Su expresividad radica, justamente, en su aridez. Es posible que esto se logre también porque existe en el ánimo del lector contemporáneo la predisposición a ese tipo de comunicación. Y esto, a su vez, debido a que la relación autor-lector ha variado de manera que su participación sea considerada cada vez más como un índice causal, en un sentido sociológico, concreto, de relación. El escritor o el poeta ya no se pertenecen. Les ha llegado la hora de ser también funcionales o de estar ligados al mundo cotidiano de una manera que tal vez no quisieran. Y son individuos en la medida en que cumplan mejor o peor su función; el mundo moderno es un mundo que impone la condición de no ser desaprensivo. Sustraerse es un lujc que no puede darse. Por eso ante la nueva realidad, el poeta-escritor tiene dos alternativas: el tomar partido, o el suicidio.

Está claro que el tomar partido significa una asunción de conciencia como hombre (que también es ser-político), pero que de ningún modo significa afiliarse al partido comunista o conservador.

O sea que, en cuanto a la poesía, no se trata de si el valor en sí es más real en la forma verbal o en la ascética: es inherente a la forma y al uso que a la forma se le dé.

Girri, por ejemplo, poeta ascético, utiliza la parquedad, nos habla desde lo profundo del lenguaje. Y habla con su propia voz. Y nos reconocemos. Con lo que quiero decir que todo radica en cómo se vive la poesía, de qué clase de proceso está hecho el paso de la realidad a la poesía.

Yo dividiría a la poesía argentina, y a toda poesía, en estas dos tendencias, viejas como la historia: la que se expresa por medio de una estratificación verbal en términos de un ser abstracto y en un terreno exclusivamente cultural. Y la que expresa con conciencia de su impotencia la intensidad de su acto. Algo más que una crónica, éste es un hecho que tiende a reconocernos, a identificarnos, a descifrar en él nuestra esperanza.

Los poemas de *El cielo de las alondras y las gaviotas,* escritos por Molinari probablemente entre los años 1957 y 1962, recopilan el panorama: los ríos mansos, los pájaros, el campo, secretas y lentas agonías disimuladas en los crepúsculos.

¡Oh, muerte, río alto del alma!

Toda la poesía de Ricardo Molinari despierta así un estado transitorio, una sensación de estadía pasajera. La noción más próxima a su estilo es una melancolía grata. En el poema a Lavalle, en la elegía a Alfonso Reyes, ésta se hace personal, placenteramente turbada. Cuando más, señala una estimable soledad que descubre su virtud, algún acierto fundamental que se desarrolla luego lentamente en algo distinto, demasiado blando, demasiado ajeno a nuestra desolación, nuestra búsqueda. No podemos reconocernos.

Decir que Molinari es un poeta, no nos dice nada nuevo. Decir que es un buen poeta o que tiene reconocidos méritos, creo que tampoco. Pero decir que en su poesía falta la visión pura, descarnada, la unión íntima y muda que fatalmente compromete toda mísera existencia, es comenzar a reconocernos.

RAÚL VERA OCAMPO

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, *Poemas de cada día.*
(Losada, Buenos Aires, 1963.)

El curioso de la literatura, aficionado a repasar viejas y efímeras revistas, tiene ocasión de hacer desconcertantes comprobaciones. Si, por ejemplo, ha caído en sus manos el número de *Verde memoria* correspondiente a junio de 1942, se habrá quedado perplejo al leer una demoledora reseña de los *Poemas elementales* de Bernárdez. No hace al caso el nombre del comentarista, a la sazón muy joven, que la firmaba, ni los ácidos argumentos en que fundaba la condena. Baste recordar, para que se vislumbre el tono, que comparaba ciertos sonetos del autor con "una señora vestida de rayas desde el sombrero hasta los zapatos", y negaba toda posibilidad de que en semejante prodigio de regularidad geométrica alentara el más leve soplo de poesía.

Descontado el rigor juvenil del juicio, aquella crítica irreverente, y en su oportunidad injusta, parece una profecía de la situación actual. Se expidió con unos veinte años de adelanto, y eso es todo. Porque, en efecto, los *Poemas de cada día* recientemente editados por Losada en un pequeño volumen, contienen casi todos los temas de las colecciones anteriores, enfocados desde los mismos ángulos; iguales motivos, distribuidos a lo largo de las mismas líneas de simetría, en moldes inexorablemente fijos; parejas o equivalentes imágenes, tratadas con idéntica precisión retórica. De todo lo cual resulta la misma pulcritud, la misma elegancia, el mismo decoro: para decirlo en sus propios términos, "la misma voz eternamente repetida".

Seguramente los admiradores de Bernárdez no podrán evitar un sentimiento melancólico al leerlos. Será como encontrar la fotografía amarillenta de un rostro

que amaron. O como reconocer y desconocer, a través de una grabación gastada, el eco de una música que en otro tiempo los conmovió.

Por desgracia ese tiempo ha consumido la sustancia poética, y sólo ha dejado tras de sí la forma, impecable y vacía. Tanto, que los admiradores de Unamuno, más felices que los de Bernárdez, sentimos la vigencia de su consejo: "Cuando oigas de alguien que es impecable, en cualquiera de los sentidos de esa estúpida palabra, huye de él, sobre todo si es artista."

Lo malo de Bernárdez es que encontró la perfección formal demasiado pronto y, naturalmente, no necesitó buscar más. Pero en arte, donde acaba la búsqueda empieza la muerte. Si acaso, la supervivencia. Desde que el artista descubre una forma perfecta y la adopta para siempre, nunca más puede llenarla con nada, porque ya no tiene nada con qué llenarla.

No sin razón se vuelve el poeta a las cosas que alguna vez inspiraron su canto —lejanos bronces, nube fugitiva, brisas, frondas o río— y las interroga familiarmente, con una morosa nostalgia que anticipa la respuesta: "Si este vago calor que hasta mi mano, / Y hasta la pluma que en mi mano espera / Llega desde mi pecho con desgano, / No es el de alguna brasa que reitera / (Perdida en mi rescoldo moribundo) / El resplandor de la extinguida hoguera; / Si esta voz cuyo son meditabundo / Brota en mi ser y dulcemente insiste / En acordarse de mi yerto mundo, / No es lo poco que resta y que subsiste / De aquella cuyo vivo sentimiento / Fue reflejo de un sol que ya no existe..."

Sólo en éstos y algunos otros vagos acentos, lamentablemente escasos en los *Poemas de cada día*, recupera el lector, si no la vibración, la sinceridad persuasiva que conquistó su amistad en *La ciudad sin Laura* y en *El buque*.

MARÍA ANTONIA OYUELA DE GRANT

LUIS JUSTO: *Invención del día.*
(Américalee, Buenos Aires, 1963.)

Una evidente dificultad rodea y constituye estos poemas de Luis Justo. En algunos —pocos— casos, esa dificultad se identifica con la oscuridad proveniente de complicaciones en la expresión, quizá superables en una nueva aproximación a los mismos temas ("Tierra silenciosa", por ejemplo). En otros, los más, es el correlato aparente de una densidad esencial que no tolera aproximaciones más desganadas; un poema como "Por ahí", que quiere ver la indudable diversidad del mundo reflejada en esa suerte de iluminación que es el momento último de la vigilia, ilustra lo inevitable de esa condición.

Sin estar arrojada al orden de la extrema novedad formal, la poesía de Luis Justo destaca muy bien su carácter de objeto contemporáneo y parece decidida a no transar con la convención que se viene arrastrando a través de las últimas décadas de poesía argentina. No es que no reconozca antecedentes; creo que muestra con claridad sus influencias, pero también que las asimila y supera. Me parece advertir, por ejemplo, la marca de Girri ("la adustez de tu ceño ante arrebatos/ cuyo calor te irrita,/ convencido como estás de prosperar/

en tu orden, grave señor estático,/ príncipe de la evasión/ antes de entrar"); la de Murena ("Tenía un rostro ambiguo al volver/ la tierra explorada por los días, una esquina/ familiar, como si la casa/ aún estuviera allí/ y yo me llamara al verme caminando hacia ella"); y por cierto la de Borges, menos ostensible pero que a veces aparece en frases aisladas: "Algún otro lugar, entre miles más/ cuyo número fortuito ignoro"... Si estoy en lo cierto, debo agregar de inmediato que esas definitorias influencias se cuentan entre las más saludables para un escritor argentino actual; pero también hay que decir, en justicia, que son sólo ráfagas en medio de textos de acentuado carácter personal.

Uno de los elementos que les da este último carácter es de índole temática: su insistencia, no frecuente en la Argentina hoy, en una imaginería en la que el agua tiene papel predominante. Esa modalidad tiene su punto máximo en el primer poema, "Arca", donde precisamente la base operativa es la analogía entre el hombre y una embarcación. En este poema y en otros aparecen palabras y expresiones inusitadas: proa, quilla, velamen, barco, arca, velas, cubierta, arboladura, diluvio, flotar, navegantes parejas, naufragada, pez abismal, sondear, pez de profundidad, pecera, branquia, el agua rápida de algún mito, flotación, alga... El mundo nocturno (como en el ya citado poema "Tierra silenciosa") y el continuo reexamen del mundo desde una perspectiva distinta (como en "Criatura un instante abismal") constituyen otras de las vertientes de la poesía de Luis Justo. Como gran parte de la poesía de nuestros días, la suya no es cántico celebratorio de la realidad sino empeñosa tentativa de penetración y reinterpretación.

Parte de esa reinterpretación llega a conclusiones negativas, una y otra vez tangencialmente manifestadas: "te instalan/ todo un convidado de piedra en el pecho, tu culpa"; "y la armonía sea pura lástima caída de tanto volar/ sin objeto"; "mientras distraído acaso por el remordimiento/ miraba un cuarto creciente de esperanza/ que algo destituyó y lamento/ como un error"; "Te recuerdo... idéntico/ a mí mismo, sospechando tu propio/ miserere de vez en cuando". Tal sentido de desconsuelo, fatiga vital y estimación pesimista de las posibilidades del mundo no puede ser, sin embargo, la única actitud de Luis Justo. En otros de sus poemas encontrará los pasos de aquella "tarde ejemplar, dadora/ voraz de tiempo" de que habla en otro momento; y a partir de esa constancia del poder germinativo del instante, que tan bien analiza, no sólo ofrecerá un testimonio de pesares, sino también de afirmación vital.

D. L.

ROMILIO RIBERO: *Libro de bodas, plantas y amuletos.*
(Losada, Buenos Aires, 1963.)

Pienso que la poesía de Romilio Ribero no es un mundo muy extraño. Creo sí, que es un circuito de palabras —muchas veces repetidas— que transcurren con cierta inercia que las olvida, y así reunidas las va acumulando como en un almacén o jungla de sentidos, sin memoria. El mecanismo que las mueve obedece a un tipo de poesía que luego de leída, durante varias páginas, parece volver a

nombrarnos lo mismo y a ejercitar de ese modo una suerte de reloj transitorio en el que los objetos y el tiempo que éstos recorren se demoran en una monocromasia abrumadora, con resentimiento de su capacidad imaginativa y por lo tanto de su creación auténtica.

Nos obliga entonces a una revisión de muestrario no siempre recomendable y de ejecución un tanto dudosa. Parece, por otra parte, bastante claro que la poesía de Ribero recorre "oníricamente" los terrenos de la de Enrique Molina, más cercana, más directa.

Romilio Ribero intenta transitar mundos que él tal vez olfatea virginalmente, pero a los cuales nosotros sentimos el olor desde hace tiempo. Incurre a veces en uso abusivo de determinadas palabras del vocabulario de Molina, y de otras —por cierto propias— no muy aceptables (pág. 57: *agoniosas*).

Sin embargo, hay en su libro una soltura, un ritmo, un trasfondo, que inclinan a pensar en Ribero como poeta. Pero su "misterio", su "teología del sueño", todas las *magias* que lo *hechizaron* no lo han *condenado* a la poesía. Sus años hablan mal y bien de él. La poesía verdadera se nutre en la propia imagen asumida y ésta no puede ser sino la realización de un solo destino, hecho para la poesía: el signo no es el símbolo. De esta confusión surge la poesía que se olvida, como el acto reflejo que se pierde por carencia de un sentido.

Tal vez exista un misterio en este *Libro de bodas*, —cuya tapa ilustró Xul Solar— tal vez la magia de Romilio Ribero esté todavía sumergida en un hechizo involuntario. Cuando su comunicación con el corazón de las cosas elementales, sus revelaciones secretas, hayan trascendido su sonambulismo y se devuelva él, se escriba él, entonces hablará su poesía. Mientras, llegará una crónica en lenguaje oblicuo, casi prestado. La verbal poesía acumulada, hecha para el olvido.

Antes de terminar quiero señalar el descuido ortográfico, o de imprenta, en numerosas páginas del libro; pág. 37: *dá, fué;* pág. 38: *inglé,* repetida en dos versos; pág. 39: *tu;* pág. 46: *colibriés;* pág. 47: *medreselvas;* etc.

R. V. O.

ARTES PLASTICAS

RICARDO GULLÓN: *De Goya al arte abstracto.*
(Ediciones La Torre, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1963.)

Presenta Ricardo Gullón en este libro una segunda edición ampliada de su serie de ensayos sobre artistas españoles, aparecida hace años Es evidente que no se propone aquí el conocido crítico exponernos una completa relación del arte español en los últimos siglos, sino simplemente puntualizar la común filiación de actitudes entre algunos artistas dispersos en tan dilatado lapso.

Sin duda el mayor atractivo del libro —además de su densa y precisa información de primera mano— es su tono entusiasta y polémico. Gullón no se detiene en artistas para él indiferentes o anodinos. Y así su juicio oscila entre la exaltación y la diatriba, sin componendas ni términos medios. Por eso, a pesar de que ya se han desplazado en parte los campos en que el arte libra sus contiendas, el libro posee un seductor aire de arremetida, una frescura renovadora que reviste de audacia juicios hoy día casi unánimes.

Su punto de partida lo encontramos sin esfuerzo en los capítulos dedicados a la Escuela de Altamira, de la que Gullón ha sido, al parecer, activo y denodado miembro. Constituida en 1949, este cenáculo juvenil tuvo algo de temerario en el medio sojuzgado y pacato en que surgió. Dicho grupo se proponía derribar las vetustas rutinas que convertían al arte moderno en un predio de extravagantes minorías. Tratábase ante todo de aunar esfuerzos para crear una nueva actitud, acorde con las concepciones artísticas que se abrían camino en el mundo. Altamira —santuario del arte prehistórico— les brindó su nombre como divisa y ariete.

Sus metas eran por cierto más ambiciosas que lo que podía inferirse de sus declaraciones, pues se proponía nada menos que sacudir de su letargo una crítica anquilosada, crítica que negaba existencia a lo que escapaba a su comprensión, y, además, llevar una palabra de aliento a muchos artistas que se debatían, aislados, por imponer su verdad en medios incomprensivos u hostiles. Muchas cosas han pasado en el mundo del arte desde la creación de este simpático grupo altamirense. Otros son los acicates y otras también las rémoras; pero felizmente la actitud tendrá vigencia mientras no se cierren los rumbos de la fantasía creadora.

Tal actitud de la Escuela de Altamira constituye quizás el punto de partida de este libro, aunque puede que sea al revés. Así lo advertimos en la mayoría de los asertos que aquí se expresan, incluso en los apuntalados por una sólida información sobre los movimientos artísticos de Europa. Y así lo empinado de ciertos elogios y también lo buido de algunos ataques hallan su plena justificación en la circunstancia en que fueron sentidos y formulados. Por otra parte, ya que de artistas españoles se trata —o como dice Gullón: "Héroes ibéricos del cercano ayer"—, aunque muchos hayan accedido a la universalidad, la mención de sus luchas y sus triunfos podía servir de confortante ejemplo contra claudicaciones y desfallecimientos.

En un capítulo inicial analiza Gullón la crítica de Charles Baudelaire. Según el poeta, sólo podía el artista acceder a sus metas auténticas cuando la "inspiración" romántica aparecía dosificada por prudente artesanía. No tardamos en advertir, a medida que avanzamos en la lectura de este libro, que con estas reflexiones preliminares está Gullón arrimando el ascua a su sardina, es decir, que está corroborando su propio método crítico, más flexible e intuitivo que sistemático, sin que esto implique ausencia de rigor ni propósito de conferir validez intelectual a meras impresiones.

A continuación se ocupa de Goya, jalón inicial de la serie de ensayos. Le interesa sobre todo su realismo, rezumante de indómita subjetividad, su entronque irrenunciable con el iberismo esencial, su temperamento eminentemente romántico, tan arisco ante coacciones ajenas a su propio impulso creador.

Como representante del "impresionismo" español, refiérese a la curiosa pintura de Darío de Regoyos, que apuró los mismos cálices que sus coetáneos franceses sin cosechar a la larga sus lauros. Enamorado de la impresión fugaz, valorador

de la luz creadora de mundos, vióse limitado por "su" realidad, la cual sólo se entrega en plenitud a los que se atreven a dar el salto que la trascienda.

También se halla en esta línea la sombría pintura de Solana, impregnada de disconformismo, con su españolísima predilección por lo infrarreal como testimonio y denuncia.

No es fácil ya hablar de Picasso, el "andaluz universal", si bien su proteismo ofrece siempre nuevos francos de abordaje. Gullón acierta a mantenerse a elegante equidistancia de la huera divagación, tan frecuente en más de un caso, y la elucubración plagada de tecnicismos cuya lectura resulta farragosa para el profano. En este ensayo sobre Picasso resalta otra condición de este crítico, no siempre palmaria en muchas páginas forjadas por ese juvenil entusiasmo que señalé al principio; la precisión terminológica y conceptual y, además, el poder de síntesis, el atinar a expresar con sorprendente brevedad una posición estética o los motivos de algún trueque en la escala de valores que preside toda creación.

"Un adalid del cubismo", llama Gullón a Juan Gris, cuya fidelidad al cubismo acabó por convertir en "manera" hasta sus hallazgos. Siguiendo a Gertrude Stein, puntualiza la estirpe española del cubismo. Denso capítulo dedica al superrealista Juan Miró, en cuyas realizaciones se disciernen reminiscencias de encendido lirismo. En cambio, Salvador Dalí merece a Gullón el más franco desdén estético y personal, aunque deba reconocer su avezado oficio.

No sólo se refiere aquí a pintores. También figura el escultor Ángel Ferrant, que prefirió seguir sus propios derroteros a someterse a las rutinas mostrencas de su arte. Aquellos lo llevaron desde la reproducción de lo cotidiano a las mayores audacias técnicas para desembocar en la "abstracción" o depuración de la realidad según pautas ideales. El ceramista José Llorens y Artigas es también un emancipado que sólo se ajusta a sus propios cánones, hasta donde se lo permite la índole de su arte, tan sujeta al albur de la ignición, a las imprevisibles contingencias del "gran fuego". Miró y Artigas han colaborado en una obra común, en un duplicado conato renovador de concepciones y técnicas.

En los últimos ensayos Gullón se refiere a algunas cuestiones generales, implícitas en los anteriores. En primer término aborda la relación entre el artista y el público. El arte moderno es sin duda impopular o, si se prefiere, un arte de minorías. El llamado "gran público" se resiste a admitir estas obras de arte que aspiran a expresarse por sí mismas, con su propio lenguaje, sin interferencias más o menos espúreas. No creo que el *quid* de este conflicto se centre en la connotación de los términos "realidad" y "abstracción". Pero evidentemente la dilucidación semántica debe preceder cualquier planteo. Gullón intenta precisar el alcance de la "abstracción" en arte. La abstracción no implica una reticulación geométrica de la realidad, ni mucho menos una deliberada huida hacia la no figuración, sino una penetración fecundante de la realidad que extrae de ella sus más puras esencias.

En el último capítulo titulado *Introducción al arte abstracto,* amplía el radio de sus consideraciones, pues se refiere a artistas y movimientos de diversas latitudes. Con ello robustece sus afirmaciones anteriores, al par que corrobora su primer alcance. Cuando más abarcador sea el ángulo de mira, más señera y fiel a sí misma nos parecerá esta pintura española y, sobre todo, no tan heterodoxa como haría suponer una observación superficial, pues por fortuna existe una tradición de rebeldía junto a una tradición de docilidad y servilismo. Todo artista

genuino ha debido trasponer su propia encrucijada. Queda así este libro de Gullón no sólo como una exposición de amena lectura, sino como una rara muestra de crítica artística en que fervor y seriedad conviven en fecunda armonía.

DELFÍN LEOCADIO GARASA

ARTES PLÁSTICAS

DEBIÓ SER UNA CRÍTICA

Cuando me disponía a comentar y recomendar las pinturas de Francisco da Silva que se exponían en El Taller, 25 de Mayo 758, 1º B, me volví a preguntar si alguien lee las críticas de artes plásticas. En caso de que alguien las lea ¿le hacen algo?

Creo que el efecto seguro de una crítica es afirmar al lector en sus propias primeras impresiones sobre las obras de que se trata. Impresión favorable más crítica elogiosa igual a "yo te lo decía". Impresión desfavorable más crítica adversa, igual a "yo te lo decía". Si te gustó el cuadro y el crítico dice que no vale, no te gusta el crítico y si no te gustó el cuadro y el crítico dice que vale, tampoco te gusta el crítico.

Lo mismo sucede con el profesor, la mesa redonda o la conferencia. Me decía un señor, ciego por naturaleza delante de los cuadros, de criterio estético paupérrimo, pero dotado de muy buena voluntad, que una pintora amiga de él se había dedicado durante un año a educarlo visualmente y agregaba que durante el tiempo de la explicación que ella le daba él veía algo. Cuando la pintora se iba, él no veía más.

Si con buena voluntad, que es lo primero, y una profesora —era "monísima"— abnegada a su servicio, ese alumno adulto no conseguía abrir los ojos, qué puede esperar el crítico que en su paginita de comentario echa una explicación al viento por si ese mismo espectador, el ciego, que es quien más la necesita, quiere recogerla.

Por otra parte, qué me dicen de las coincidencias. "A los dos nos gustan los cuadros de Macció. Pero resulta que a mí, porque los veo bien pintados y a usted, porque tienen mucha crema." ¿Hay que pelearse también con los que aceptan la pintura actual porque la aceptan mal? Sería exagerar el malhumor. Además, quién sabe si no es cierto que la crema parece buena pintura. Es difícil salir del círculo.

Se puede improvisar una explicación de este estado de cosas diciendo que la causa de la impermeabilidad del público y del inútil desgañitarse de los críticos, los profesores, los directores de algunos museos (los de arte "moderno" en particular, por supuesto) se debe al desprestigio de la *autoridad,* considerada en general y a la resistencia que hacemos todos para volver sobre nuestros juicios o nuestras impresiones. Digo "nuestros" por falsa humildad porque estoy pensando exclusivamente en los demás. Pienso en ese público que incluye tanto al hombre de fortuna antepasada como al nuevo rico que quiere rodearse de cosas "artísticas"; al alumno de las escuelas de bellas artes como al estudiante de odontología o de ciencias económicas que organiza extensiones culturales, conciertos,

exposiciones, funciones de cortometraje y debates sobre la nueva visión. Ese público abunda, naturalmente, en señoras amigas de museos y hasta en artistas de gran vocación social, es decir, de los que no se pierden cóctel, vernissage o velorio más o menos vistosos durante la temporada.

Los integrantes de esa gran familia son héroes de la defensa de sus propios juicios y rara vez se someten a la experiencia en verdad interesante (y recomendable) de dar un voto de confianza a la autoridad por la sola razón de que se trata de una autoridad.

Me parece escuchar un avispero de objeciones. "Yo voy a conferencias para instruirme", "antes de comprar un cuadro, me hago asesorar", "leo todas las críticas de arte en diarios (escasas) y revistas", etcétera.

Ya lo sé y sé también que la mayoría de los infaltables a las exposiciones y a los cursos tienen, como aquel señor ciego, buena voluntad. Aunque esto sea lo primero, no basta.

Ni con total buena voluntad ni entregando los resortes o los espejos mentales en manos del profesor o del crítico, el discípulo logra distinguir lo bueno de lo malo. La docilidad intelectual y la buena educación facilitan la tarea del maestro, pero la aceptación de una obra equis porque el maestro dice que es buena es el resultado de algo más que docilidad y buena educación. Algo tan en desuso como un auténtico acto de fe cuyo fruto, a la larga, redunda en un afinamiento de la sensibilidad.

La experiencia "me gusta" no es el resultado de una demostración sino más bien del hábito de mirar cosas buenas que aceptamos como buenas porque el que sabe y las vio antes (la autoridad) nos lo ha dicho. En general se actúa, en cambio, de este otro modo: "no tengo por qué creer lo que dice fulano por el sólo hecho de tratarse de fulano. Lo creeré cuando yo lo pueda comprobar". Si ocurre que lo puedo comprobar, se esfuma el acto de fe que, precisamente, requiere no comprobar, no por pereza ni por fetichismo sino por reconocimiento de la validez de la autoridad.

He aquí el punto bravo: es difícil toparse con una auténtica autoridad. Que no sea improvisada, sospechosamente exitosa, misteriosamente comprometida con tal o cual artista, movimiento, editorial o revista; fogosamente arbitraria o contradictoria a sangre fría.

Y lo más grave es que, desencadenados hoy todos los resortes que "difunden" la cultura y el arte y los ponen al alcance gratis de todo público (preparado o no para digerirlos) se ha facilitado no sólo la proliferación de los artistas sino también de los profetas, los pontífices y los prologuistas de catálogos.

Se han dado armas a la multitud. En general los proyectiles son únicamente palabras pertenecientes a la jerga de los entendidos que se disparan sobre las obras con el aplomo del que sabe su oficio. Las críticas, las condenas o las alabanzas se pronuncian o se escriben a menudo con gestos de autoridad y, claro está, se desprestigia la autoridad.

En la encrucijada se reúnen los que no recurren a la autoridad y los que la detentan. El resultado es esa incomunicación perfecta que decía al principio. Cien críticos, entre los cuales hay tres buenos, insisten en sus proclamas y los cien son cuidadosamente consultados y desoídos. "A mí que no me vengan a decir..."

Y bien, de este calambre no se sale así nomás. Ni quizás valga la pena salir.

Las obras de arte que actúan por sola presencia siempre hacen su camino y, al fin, son asimiladas.

No conviene sumar agitación al desorden ni es serio definir este momento con ironías y paradojas, pero tampoco hay que hacerse ilusiones sobre la clarificación de los valores auténticos ni sobre la unificación de criterios para acabar con el caos de una buena vez. De querer ensayarlo, habría que proceder así:

Yo, que soy el más inteligente, culto, equilibrado y prestigioso sujeto de entre todos los que alternan con el arte actual, congregaré en el estadio de River a todos los pintores, escultores, grabadores y popartistas porteños (unos tres mil digamos) y junto con ellos a todos los críticos, profesores, marchands, dueños de galerías, amigos y amigas de museos y a una considerable cantidad de representantes del gran público de refinado y rico para arriba y les diré: "señoras y señores, papel y lápiz en la mano, escriban: los únicos artistas auténticos son:...; las únicas obras delante de las cuales hay que gozar o, en todo caso, interesarse respetuosamente son:...; los únicos profesores que deben ser escuchados son:...; las únicas galerías que no tienen como finalidad el negocio a cualquier precio son:... etcétera. Aprendan bien todo esto de memoria. Desde este momento nadie opine por cuenta propia, nadie escriba un prólogo, compre un cuadro, otorgue un premio, organice un curso o un concurso, edite un libro o done una obra sin consultarme. ¿Todos de acuerdo? Bien, la confusión ha terminado. Vuelvan a sus casas".

*

Pido perdón por no haber comentado la pintura de Francisco da Silva. Ya no tengo espacio ni tiempo. Les aseguro que integra la lista aprobada en el estadio.

HUGO PARPAGNOLI

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

H. Bustos Domecq es el seudónimo con que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares firman las obras que escriben en colaboración. En fecha próxima se publicarán dos libros de Bustos Domecq: uno sobre "temas literarios", al que pertenece el trabajo que publicamos y un tomo de "obras completas"; Francesco Tentori Montalto nació en Roma en 1924. Es poeta y traductor. Ha vertido al italiano, entre otras, obras de Borges, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda; Mario Luzi es florentino. Nació en 1914. Ha publicado seis libros de poesía: *La barca, Avvento notturno, Un brindisi; Quaderno gotico; Primizie del deserto, Onore del vero, Il giusto della vita.* Entre sus ensayos se cuentan: *Studio su Mallarmé* y *La generazione napoleonica;* Diana Trilling nació en Nueva York. Es autora de ensayos y artículos sobre temas literarios, políticos y sociales. El trabajo que publicamos pertenece a su libro *Claremont Essays,* que acaba de aparecer, publicado por Harcourt, Brace & World de Nueva York; Aldo Prior nació en Buenos Aires, donde estudió Derecho y Filosofía. Es ensayista y profesor de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Marta Álvarez es una joven poeta argentina, que vive en Puerto Belgrano.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

ANÓNIMO: *Doinas y baladas populares rumanas.* Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti. (Losada, Buenos Aires, 1963); Isaac ASIMOV: *Con la tierra nos basta* (E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1963); Francisco AYALA: *De este mundo y el otro* (E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1963); Nemer BARUD: *Tríplice* (Américalee, Buenos Aires, 1964); Daniel BARROS: *Mujer en la calle* (Ediciones Ancú, Buenos Aires, 1963); Mair José BENARDETE: *Hispanismo de los sefardíes levantinos* (Aguilar, Madrid, 1963), Alma BRESSAN: *La colmena* (Talía, Buenos Aires, 1963); Leonor CALVERA: *La plaza distante* (The Ghost Writers Organization, Buenos Aires, 1963); Ariel CANZANI D.: *Los gladiadores y los teatros* (Veleta al Sur, Granada, 1964); Katherine Garrison CHAPIN: *The other journey* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959); Abelardo CASTILLO: *Discusión crítica a "La crisis del marxismo"* (Biblioteca "El escarabajo de oro", Buenos Aires, 1964); Willa Cather: *La casa del profesor* (Plaza y Janes, Buenos Aires, 1964); Sergio de CECCO: *El reñidero* (Talía, Buenos Aires, 1963); Héctor CIOCCHINI: *Góngora y la tradición de los emblemas* (Instituto de Humanidades, Universidad Nac. del Sur, Bahía Blanca, 1960); Julio CORTÁZAR: *Final del juego* (Sudamericana, Buenos Aires, 1964); Juan CRISTÓBAL: *Cantual* (Lima, 1963); Salvador M. DANA MONTAÑO: *La crisis argentina y la educación común y superior* (Emecé, Buenos Aires, 1963); Susan ERTZ: *El círculo encantado* (Kraft, Buenos Aires, 1963), Howard FAST: *El filo del futuro* (Minotauro, Buenos Aires, 1963); Arturo S. GARCÍA SANABRIA: *Alberdi, abogado permanente de la patria* (Buenos Aires, 1963); Julio GARET MAS: *El hilo de Ariadna* (Numen, Montevideo, 1964); Vicente GEIGEL POLANCO: *Bajo el signo de Géminis* (San Juan de Puerto Rico, 1963); Rafael GUILLÉN: *Canto a la esposa* (Veleta al Sur, Granada, 1963); *Elegía* (Veleta al Sur, Granada, 1961); *Pronuncio amor* (Veleta al Sur, Granada, 1961); Carlos GOROSTIZA: *El puente; El pan de la locura* (Talía, Buenos Aires, 1963); Romano GUARDINI: *Panorama de la eternidad* (Emecé, Buenos Aires, 1963); Ricardo GULLÓN: *Direcciones del modernismo* (Gredos, Madrid, 1963); Odó HURTADO: *La condena* (Hermes, México, D. F., 1963); Carlos IBÁÑEZ: *La geografía en el viento* (Buenos Aires, 1963); Julio IMBERT: *Los navegantes del Génesis; Electra* (Talía, Buenos Aires, 1964); Joseph KESSEL: *El caso Bernan* (Editorial Pomaire, Buenos Aires, 1963); Eugenia AGNETTI DE LÓPEZ WEIGEL: *Perfiles* (Buenos Aires, 1963); Velia MALCHIODI PIÑERO: *Adán y Eva* (Talía, Buenos Aires, 1963); Robert MC. CLINTOCK: *Reflexiones sobre la diplomacia* (Emecé, Buenos Aires, 1964); José Luis MUÑOZ AZPIRI: *Capricho italiano. Un reportaje y algunas opiniones* (Buenos Aires, 1964); Nicolás OLIVARI: *Pas de Quatre* (José Luis Trenti Rocamora editor, Buenos Aires, 1964); Raúl ORTELLI: *El último malón* (Mercedes, Buenos Aires, 1963); Vance PACKARD: *Los trepadores de la pirámide* (Sudamericana, Buenos Aires, 1964); Angelo M. PELLEGRINI: *Siete vidas* (Plaza y Janes, Buenos Aires, 1963); Roger Peyrefitte: *La naturaleza del príncipe* (Sudamericana, Buenos Aires, 1964); Joseph PRESCOTT: *Exploring James Joyce* (Sou-

thern Illinois University Press, Carbondale, Illinois, U.S.A., 1964) ; Giovanni PREVITALI: *Ricardo Güiraldes and "Don Segundo Sombra". Life and works* (Hispanic Institute in the United States, New York, 1963) ; Eugen RELGIS: *¿Qué es el humanitarismo?* (Ediciones Humanidad, Montevideo, 1964) ; Ophelia de ROUGE: *Alto mar.* Pour une guitare ibérique. (Jean Subervie, Rody, 1963) ; Nélida SALVADOR: *Canto de extramuros* (Américalee, Buenos Aires, 1963) ; Filoteo SAMANIEGO: *Signos* (Quito, 1963) ; Sara SAN MARTÍN: *Yo soy América* (Instituto Provincial de Arte y Cultura, Jujuy, 1962) ; Eileen y Raymond SCHUSSLER: *Camino de las estrellas* (Plaza y Janes, Buenos Aires, 1963) ; Néstor Alberto SOFÍA: *Autoral de las horas* (Colección Laurel, Buenos Aires, 1963) ; Roberto Themis SPERONI: *Paciencia por la muerte* (La Plata, 1963) ; Vittorio STRADA - Rossana ROSSANDA: *Arte y partidismo* (Ediciones Pasado y Preente, Córdoba, 1963) ; Lowell THOMAS: *El Dalai Lama* (Plaza y Janes, S.A., Buenos Aires, 1963) ; Rubén VELA: *Poemas americanos* (Losada, Buenos Aires, 1963) ; Aurora VENTURINI: *François Villon, raíz de iracundia* (Colombo, Buenos Aires, 1963) ; María Elena WALSH: *El reino del revés* (Fariña, Buenos Aires, 1963) ; Juan E. ZANETTI: *Rostros del caos* (Editorial Reportaje, Córdoba, 1963).

ÍNDICE

Pág.

Homenaje a César Paladón, por H. Bustos Domecq 1
Mario Luzi o desde el punto fijo, por Francesco Tentori Montalto 4
En un punto; Cuántas sombrías moradas ya rozaste; Abril-Amor; A un muchacho; Con tal que...; Orilla del río; Amantes, por Mario Luzi 6
El "Problema de España" a la fecha, por Francisco Ayala 20
Después del caso Profumo, por Diana Trilling 27
Una metáfora; Semántica; Relaciones y opuestos, por Alberto Girri 42
La expiación, por Tennessee Williams 47
El rostro del activismo, por Aldo Prior 54
Destruir la casa, por Marta Alvarez 67

CRÓNICAS

"Rayuela", una búsqueda a partir de cero, por Ana María Barrenechea 69

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Juan Adolfo Vázquez: *Sentido y fin de la historia,* de Víctor Massuh 73
Mario A. Lancelotti: *Tratado del rebelde,* de Ernst Jünger 75
María Elena Lasala: *Ensayos filosóficos,* de Carlos Astrada 76
Alicia Jurado: *Medusa y Cía.,* de Roger Caillois 78
David Lagmanovich: *Tiempo del miedo,* de Valentín Fernando 79
Luis Justo: *La casa de afeites,* de Mario Lancelotti 83
Celia Zaragoza: *La llave,* de Julia Helena Durañona 85
Nélida Salvador: *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana,* de Guillermo de Torre 86
Isabel de Santa Catalina: *Juan Ramón Jiménez y la crítica en Escandinavia,* de Matica Goulard 88
María Esther Vázquez: *Seis destinos y otros rostros,* de Guillermo Orce Remis 89
Raúl Vera Ocampo: *El cielo de las alondras y las gaviotas,* de Ricardo E. Molinari 91
María Antonia Oyuela de Grant: *Poemas de cada día,* de Francisco L. Bernárdez 92
D. L.: *Invención del día,* de Luis Justo 93
R. V. O.: *Libro de bodas, plantas y amuletos,* de Romilio Ribero 94
Delfín Leocadio Garasa: *De Goya al arte abstracto,* de Ricardo Gullón 95

ARTES PLÁSTICAS

Debió ser una crítica, por Hugo Parpagnoli 98

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 100

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 101

Este número 288
de SUR terminó-
se de imprimir el
día 21 de mayo
de mil novecientos sesenta
y cuatro, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argen-
tina.

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia.

La Redacción de la revista recibe los miércoles y viernes de 16 a 18 horas.

La revista no se responsabiliza por las colaboraciones que se le envíen, ni mantiene correspondencia sobre ellas.

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Tucumán 685, 2º D, de 16 a 18.30, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

Los trabajos acompañados de un sobre franqueado serán remitidos a los autores.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

GALERÍAS DE ARTE

GALERIA BONINO

Próximas exposiciones:

Brizzi, MacEntyre, Silva y Vidal

Del 29 de mayo al 16 de junio

Nemesio Antúnez

Del 18 al 30 de junio

Maipú 962, Buenos Aires
Barata Ribeiro 578, Río de Janeiro
7 West 57th St., New York

GALERÍA

"EL TALLER"

Exposición permanente de pintura ingenua

Lunes a sábados de 18 a 21 hs.

25 DE MAYO 758, 1º B

RIOBOÓ - NUEVA

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948

Teléfono 32 - 2544

GALERÍA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

BUENOS AIRES

GALERIA INTERNACIONAL DE ARTE

LASCAUX

Junio 1 al 13
CELIA ADLER Oleos y dibujos
Junio 15 al 30
ALONSO - GONZALEZ - MARTINEZ HOWARD Oleos y dibujos

galería arthea

charcas 961

t. e. 31 - 9874

exposición de pintura argentina

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: Garay 227
BUENOS AIRES
Teléfonos: 33-2744 y 33-2681

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



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 orillo



La planta industrial que produce en el país las máquinas Olivetti constituye un importante aporte al desarrollo fabril argentino.

OLIVETTI ARGENTINA, **la mayor industria latinoamericana de máquinas para oficina**, ya produce, vende y exporta las dos nuevas sumadoras del último modelo, SUMMA PRIMA 20 y QUANTA, mientras continúa la fabricación de la afamada máquina de escribir LEXIKON 80 y de la mundialmente difundida calculadora eléctrica DIVISU[illegible]

Además de su producción, Olivetti A[illegible] doras super automáticas, contables[illegible] turadoras electrónicas y equipos de[illegible] importados desde Ivrea, Italia, con lo[illegible] ple plenamente con la función de br[illegible] escritura y cálculo, destinado a sati[illegible] necesidades de nuestro mercado.

olivetti

H0008086

S1CJ.15.1.2

PRE