Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

HENRY MILLER	Analogías, afinidades, correspondencias y repercusiones.
ALBERTO GIRRI	Poemas.
ENRIQUE MOLINA	La Aventura; Memoria; Geografía.
EUGENIO BULYGIN	Lenguaje y realidad.
ALEJANDRA PIZARNIK	El Verbo encarnado.
ANTONIN ARTAUD	Poemas.
WILLIAM TREVOR	A Tiempo de nacer.
ANDRÉ COYNÉ	Fe de errores.
PABLO ANTONIO CUADRA	Juana Fonseca.
MARIO A. LANCELOTTI	El mito de la interpretación única.
RICARDO GULLÓN	El rayo de Miguel.

CRÓNICAS Y NOTAS

Sylvia Molloy: Edith Sitwell: excentricidad y permanencia ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Alejandra Pizarnik, Miguel E. Dolan, Eduardo A. Rabossi, Delfín Leocadio Garasa, Julio Crespo, Luis Justo, Enrique Pezzoni y Aurora de Albornoz ● Adolfo de Obieta: Los trabajos y los días.

294

MAYO Y JUNIO DE 1965

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
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 75.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 400.—
Número suelto: $ 75.—

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

S1CJ.15.1.2 14

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
522

H0008091

Top. 201.551

NATHALIE SARRAUTE

RETRATO DE UN DESCONOCIDO

UNA ANTINOVELA QUE SE LEE COMO UNA NOVELA POLICIAL

Jean - Paul Sartre

"Lo mejor de Nathalie Sarraute —dice Jean-Paul Sartre en el prólogo de esta obra— es su estilo lleno de tropiezos, titubeante, tan honesto, tan colmado de arrepentimiento, que se acerca al objeto con precauciones piadosas, retrocede de pronto —por una suerte de pudor o de timidez— ante la complejidad de las cosas y que, a fin de cuentas, nos entrega bruscamente el monstruo todo baboso, pero casi sin tocarlo, por la virtud mágica de una imagen. ¿Hay aquí psicología? Acaso Nathalie Sarraute, gran admiradora de Dostoiewski querría hacérnoslo creer. En cuanto a mí, pienso que, al dejar adivinar una autenticidad inaprehensible, al mostrar aquel vaivén incesante de lo particular a lo general, al dedicarse a pintar el mundo tranquilizador y desolado de la auténtico, ha depurado una técnica que permite alcanzar, más allá de lo psicológico, la realidad humana en su **existencia** pura".

SUR

VIAMONTE 494, 8º

BUENOS AIRES

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

comentario

revista trimestral

Tribuna para el pensamiento y los problemas contemporáneos

Editada por el Instituto-Judío Argentino de Cultura e Información

Relaciones humanas.
Problemas de Argentina y Latinoamérica.
Sociología.
Letras.
Bibliografía.

Suscripción anual	Número suelto
$ 300.—	$ 80.—

Redacción:

San Martín 663, 2° piso **T. E. 31-6040**

Administración:

Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**

Magnette 1622

AGENS

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 Goitía. – Luis Díez del Corral. – Enrique Lafuente Ferrari. – Pedro Laín Entralgo. – Rafael Lapesa. – José L. L. Aranguren. – José Antonio Maravall. – Julián Marías. – José Luis Sampedro. – Fernando Vela.*

ÍNDICE DEL Nº 23 (Febrero 1965)

Francisco Giner de los Ríos: *Carta a Ortega.*
Walter Gropius: *Ambiente urbano y planificación.*
P. José M. González Ruiz: *Cristianismo y desmitización.*
Tibor Dery: *El circo.*
Marc Sieber: *El anticolonialismo.*

Notas: *Francisco R. Adrados*: Baroja y la "Ilíada". *Gabriel Celaya*: La poesía oral. *Ángel Crespo*: Tiempo libre, tiempo de vida. *C. de Castro Aguirre*: Estereotipos y caracteres nacionales.

Crítica: por *Antonio Truyol, J. López Pacheco, Antonio Elorza, José Luis Serrano, M. Valls.*

Viñeta de *Chillida*

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

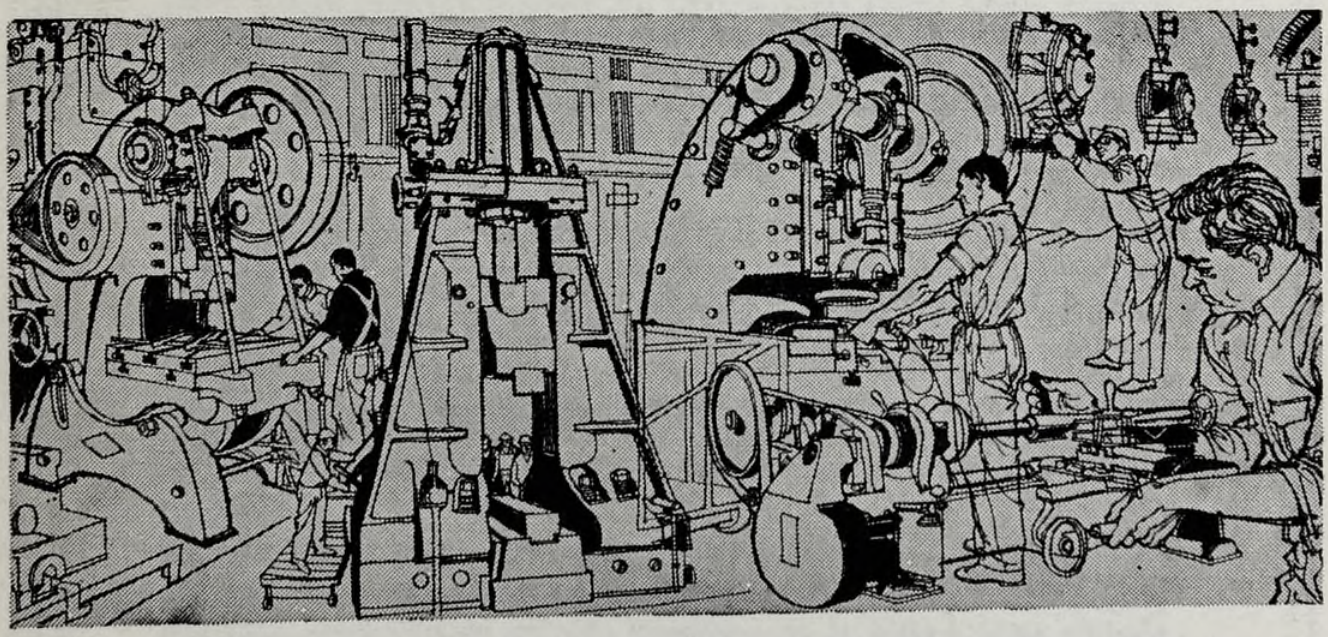
EL ESFUERZO INDUSTRIAL ES IMPULSADO CON MAS ENERGIA!



SEÑOR INDUSTRIAL:

Los planes de expansión y las importantes realizaciones llevadas a cabo por SEGBA, en materia de centrales y redes de transmisión y distribución, permitieron levantar las restricciones al uso de la energía eléctrica. Actualmente se puede trabajar a cualquier hora y todos los días.
Consúltenos sobre condiciones generales y tarifarias.

Edificio Volta, Avda. Pte. R. S. Peña 812
T. E. 45-0151



UNA EMPRESA DE LOS ARGENTINOS EN PERMANENTE EXPANSION

segba

SERVICIOS ELECTRICOS DEL GRAN BUENOS AIRES S.A.

PANORAMAS

Revista bimestral

Número 16 **Año III** **Julio-agosto de 1965**

CONTENIDO

Hipocresía y discriminación raciales en América Latina.

¿Quién impondrá la democracia?, por SACHA VOLMAN.

La juventud aislada, por V. BLANC.

La nueva generación española, por JOSÉ R. MARRA-LÓPEZ.

La planificación del desarrollo, por JOHN K. GALBRAITH.

Los gobernantes, educadores de pueblos, por JULIO LARREA.

Juicio a un "parásito militante".

AGUJA DE MAREAR: *Los complejos de los pequeños países - La izquierda nacional rioplatense - Homo sapiens - A contrapelo - Fichas - Historiografía de la guerra civil española - Notas de lectura.*

UN MANUAL DE EDUCACIÓN CÍVICA: *El frentismo.*

Director: VÍCTOR ALBA

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

CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN SOCIALES, A. C.

Apartado 5-468, México 5, D. F. México

IBER-AMER ARGENTINA

NOVEDADES SEIX - BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

LOS ALBAÑILES, de VICENTE LEÑERO.

Los Albañiles es una novela construida sobre un tema policíaco y se desarrolla en cierto sector del proletariado mejicano. En ella se verifican un análisis en profundidad de la realidad colectiva y un examen brillantísimo de lo que es historia común e historia de cada uno de los personajes.

Los Albañiles, obtuvo el premio "Biblioteca Breve" 1963 al que habían optado 74 manuscritos de España e Hispanoamérica.

HUMANISMO Y SOCIEDAD, de ENRIQUE TIERNO GALVÁN.

Tierno Galván —una de las personalidades más importantes y discutidas de nuestra vida intelectual y universitaria— articula en este libro cuatro ensayos escritos de 1961 a 1963 sobre temas conexos entre sí: *Los supuestos de la "radicalización" en las sociedades. Los síntomas de decadencia de los principios del humorismo clásico en nuestros días. El cambio del contenido del entusiasmo como fenómeno social* y *La presencia de la ambigüedad en el comportamiento social y en la literatura de nuestros días.*

SIGNOS, de MAURICE MERLEAU-PONTY.

Merleau-Ponty, muerto prematuramente en 1961, fue profesor del "Collège de France", y juntamente con Sartre, animador de la primera etapa de la revista "Les Temps modernes".

Signos y *Las aventuras de la dialéctica* son probablemente las obras más importantes de Merleau-Ponty, uno de los pensadores más significativos de la postguerra europea que en la etapa final de su vida se dedicó al análisis político y sobre todo a la problemática marxista.

LA AVENTURA Y OTROS RELATOS, de HEINRICH BÖLL.

Este libro de relatos que se inicia con *La aventura* —la breve y completa confesión de un solo pecado— es la última obra editada en España de Heinrich Böll, el hombre más importante de la literatura alemana de la postguerra, ya conocida de nuestros lectores por sus novelas *Casa sin amo* y *Billar a las nueve y media.*

en todas las buenas librerías y en

BOLÍVAR 260 T. E. 30 - 4036 BUENOS AIRES

ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA e IDEAS

Director: JUAN LISCANO

Redacción: GUILLERMO SUCRE

LUIS GARCÍA MORALES

Año 1 - Nº 7-8 Diciembre 1964

SUMARIO

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: *Sobre la situación del pensamiento de hoy.*

GUILLERMO SUCRE: *Los libros en 1964.*

ISAAC CHOCRON: *Teatro este año.*

ALFREDO GERBES: *Vida musical 1964.*

JUAN LISCANO: *Poemas.*

CÉSAR DÁVILA ANDRADE: *Poemas.*

LUIS GARCÍA MORALES: *Poemas.*

GONZALO ARANGO: *El pez ateo de tus sagradas olas.*

BAIVA DÁVALOS: *Interregno.*

PIERRE DE PLACE: *René Char en el infinito de la palabra.*

RENÉ CHAR: *Poemas.*

DAVID ALIZO: *Literatura actual, actualidad futura.*

DENIS DE ROUGEMONT: *El erotismo.*

CARLOS REYES: *Fundación Mendoza: Obra social y cultural. Antología Hermética.*

ALEJANDRA PIZARNIK: Olga Orozco.

Suscripción anual u$s. 5.—

Número suelto u$s. 0.25

Redacción y administración

Edificio Disconti, piso 7, Sierra a Muñoz, Apartado 8349, Caracas

PP

Nº1



NUEVA LINEA DE TOCADOR PARA EL HOMBRE MODERNO!

Nº1 ... en todo!

DAVAR

Revista Literaria editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Director

Secretario de la Subcomisión de DAVAR
Dr. MARCOS DINER

Asesor Literario: **BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT**

La Sociedad Hebraica Argentina, que alcanza en su actividad cultural la cabal realización de sus fines, se propone ahora, con su revista literaria, dar una mayor amplitud a la acción que en ese plano viene cumpliendo a lo largo de más de un cuarto de siglo. Bajo el signo de DAVAR, que en el hebreo designa la Palabra y su matiz y dignidad del Verbo (el Logos griego) aparece esta manifestación nueva de viejos propósitos. La fisonomía de DAVAR está determinada por la convicción de que el arte y la cultura, expresión vital de los pueblos, pueden y deben ser instrumentos para perfeccionar las formas de la convivencia humana.

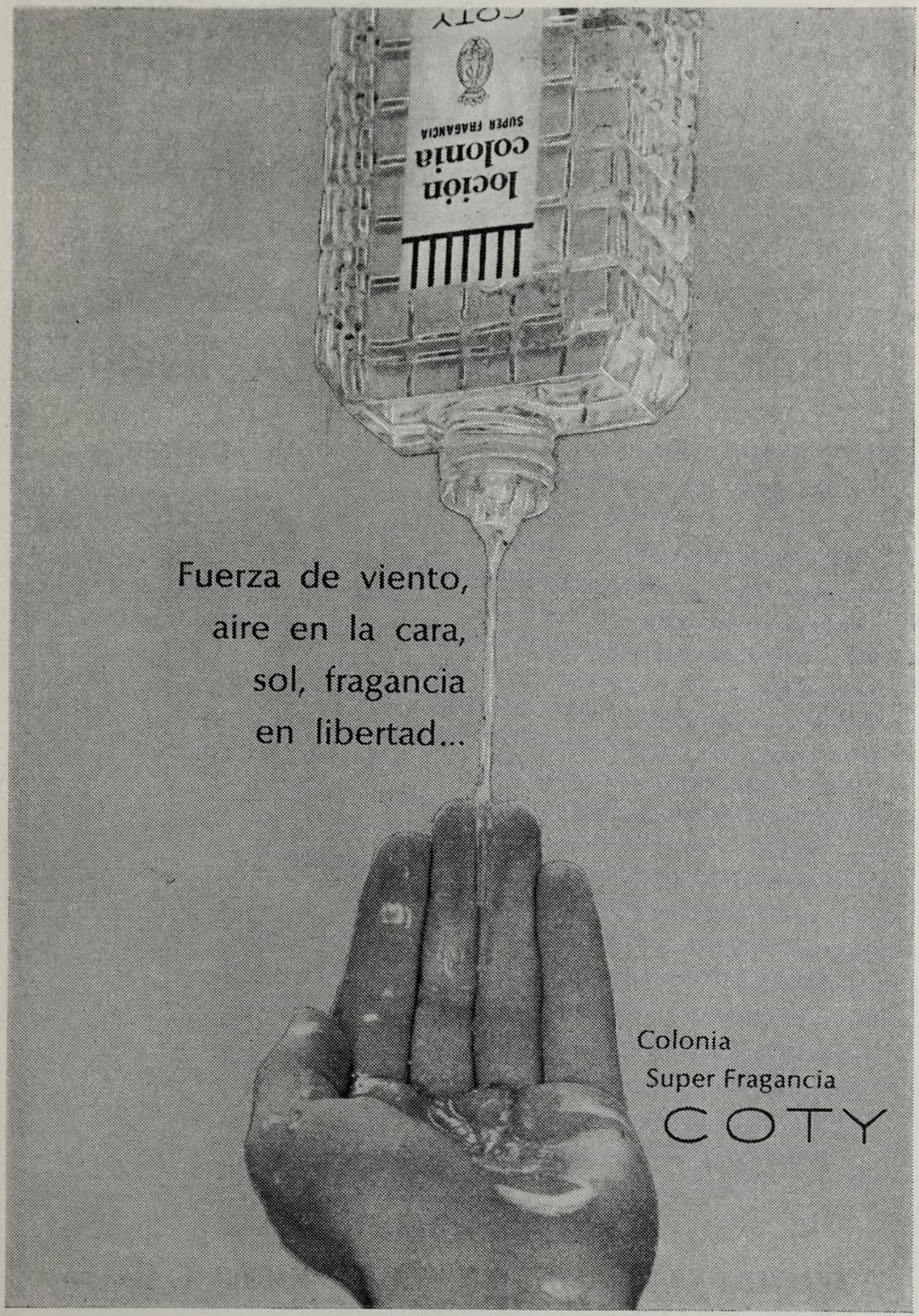
DAVAR, Número 1 (Julio-Agosto 1945).

Suscripción anual:

Para socios	$	240.—
Para no socios	„	300.—
Exterior	u$s.	2.—

Dirección y Administración

SARMIENTO 2333 **BUENOS AIRES**


Loción
colonia
SUPER FRAGANCIA
Fuerza de viento,
aire en la cara,
sol, fragancia
en libertad...
Colonia
Super Fragancia
COTY

índice

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

Los temas más vivos del pensamiento contemporáneo:

POLITICA - LITERATURA - ARTE - CIENCIA - 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:

JEAN SERVIER:	*El progreso humano no existe.* *20 argumentos contra el evolucionismo.* *Los secretos del rombo.*
GERARDO DIEGO:	*En la muerte de Cansinos Assens.*
S. G. ARECHABALA F. DELGADO J. A. SOMOZA	*Unamuno: 100 años.*
CARLOS EDMUNDO DE ORY:	*El surrealismo de par en par.*
JOSÉ L. SAEZ:	*Blancos y negros. James Baldwin y su última obra.*
4 páginas ilustradas:	*El tango y Gardel.*
J. A. SOMOZA LUIS TRABAZO	*Aldous Huxley.*
JOSÉ L. DEPETRE:	*La materia prima.*
ENTREVISTAS:	con *Salvador de Madariaga, P. Riaza Morales, Serge Mallet, Padre Alejandro, Jean Roche.*

Y las habituales secciones de *LIBROS. POESIA. CINE. TEATRO. ARTE CARTAS...*

índice DICE LO QUE NO SE DICE (en España)

APARTADO 6076 - MONTE ESQUINZA 24 - MADRID 4 - ESPAÑA

EL MAS AMPLIO, POTENTE Y LUJOSO AUTOMOVIL ARGENTINO

Ambassador 990

RAMBLER

para el que exige lo mejor!

CON MOTOR TORNADO-JET



LA ESTAFETA LITERARIA

aparece sábados alternos con
36 páginas de 27 x 39 cms.

LA ESTAFETA LITERARIA

publica en junio-julio de 1965 un número triple: el **MAPA LITERARIO DE GALICIA. Estudio y crítica, historia y reseña de todos los escritores nacidos en las cuatro provincias del Noroeste español.**

LA ESTAFETA LITERARIA

reside en el Ateneo, calle del Prado 21; Madrid-14; España. Suscripción anual para España, 300 pesetas. Para América (correo aéreo) 1.150 pesetas o 20 dólares USA.

PUBLICACIONES
"RICORDI"

ACABA DE APARECER LA ANTOLOGÍA

FLORILEGIUM MUSICUM

HISTORIA DE LA MÚSICA EN 180 EJEMPLOS, DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XVIII

Selección y comentarios de: *ERWIN LEUCHTER*

Complemento necesario para vivificar los estudios de la música.
Los comentarios informan sobre las peculiaridades estilísticas de las obras incluidas.
Todos los ejemplos, que en su mayoría no figuran en otras colecciones de esta índole, son trozos completos.
Traducción de los texos y discografía.

Edición bilingüe: castellano - inglés

Un tomo con lujosa encuadernación, de 360 páginas de música y 75 de texto.

PRECIO $ 2.000.- m/n.

Ediciones
R
Ricordi

Salones de venta:

FLORIDA 677 **CANGALLO 1560**
SARMIENTO 1771

BUENOS AIRES

HUMBOLDT

Revista trimestral dirigida por Albert Theile

ÍNDICE DEL Nº 21 (1965), DEDICADO A LOS PROBLEMAS DE EDUCACIÓN EN AMÉRICA DEL SUR Y ALEMANIA

NICOLAUS SOMBART: *Planificación y planetarización.*
JUAN LISCANO: *¿Hacia un hombre nuevo?*

FRITZ KLENNER: *La libertad en un mundo planificado o ¿La consecuencia de planear será la planificación del hombre?*

RALF DAHRENDORF: *El sismógrafo de la libertad. Ideas para una reforma universitaria.*

JOGANNES ZIELINSKI: *El amor, fundamento antropológico de la pedagogía.*

PABLO HUNEEUS: *Problemas y estrategias del planteamiento educativo en América Latina.*

HERMANN REGNER: *La obra didáctica de Orff (''Orff-Schulwerk''). Nuevos métodos para la educación musical.*

HERBERT MESCHKOWSKI: *Paradoja y antinomia. Las ciencias exactas en la educación del hombre.*

FRIEDRICH SCHNEIDER: *La técnica y la economía, motores de la pedagogía de los pueblos. Una aportación a la pedagogía comparada.*

ROLAND GROSS: *Construcción de escuelas teniendo en cuenta las necesidades de la pedagogía moderna.*

KLAUS von BISMARK: *La televisión, factor de educación.*

Crónica — Crítica — Libros — Marginalia — Revista de revistas — Calendario ibero-alemán — Horizonte abierto — Contactos entre el mundo ibérico y el germánico.

Se ruega dirijan la correspondencia en lo relativo a la venta, suscripción y publicidad a la editorial.

Übersee - Verlaf. Hamburgo 36. Neue Rabenstr. 28

ANTOLOGÍA DEL CRIMEN

(Primera serie)

Selección de Elizabeth Lee.

Con criterio sagaz, inspirado en su profundo conocimiento del género policíaco, Elizabeth Lee ha seleccionado esta *Antología del crimen* cuyo primer volumen —el segundo aparecerá próximamente— contiene once puntos, entre los cuales algunos, de autores de la talla de Edgard Allan Poe y sir Arthur Conan Doyle, alternan con otros, más modernos aunque, por cierto, no menos conocidos, como Somerset Maughan y Dickson Carr.

Figuran asimismo en estas páginas, nombres de cuentistas brillantes que, siendo desconocidos para nuestro público, le son presentados aquí en carácter de primicia.

Los trabajos escogidos representan todas las etapas que el cuento policial registra en su ya larga evolución: desde aquéllas en que la intriga gira en torno a un revólver o a un veneno misterioso, hasta los procedimientos más originales y complejos que hoy ofrecen las mil técnicas con que la maestría de los autores ha sabido rodear el hecho culminante del asesinato.

No menos apasionante resulta esta Antología como muestra de capacidad imaginativa en la construcción de la intriga, la admirable dosificación del suspenso y el ingenio que se manifiesta en los desenlaces más sorprendentes.

Vale decir, que los amigos de sumergirse en la ficción del horror, o de olvidar las preocupaciones de la realidad cotidiana siguiendo de jugada en jugada el ajedrez de lo espeluznante, podrán distraerse a sus anchas o temblar. Pero, tanto el que se divierte como el que se estremezca, estará seguro de no haber leído este libro en vano.

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**



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

Año XII - Nº 48 Octubre-diciembre de 1964

SUMARIO

JOSÉ BERGAMÍN, *Razón del tiempo.*

JOAQUÍN CASALDUERO, *Un personaje del cantar de Mío Cid: Per Vermudez.*

JOSÉ DE ALBA, *Las conmemoraciones en honor de Shakespeare.*

GALIENNE FRANCASTEL, *Un vuelco en el arte del renacimiento: El techo de la Sixtina.*

ANTONIO OTERO SECO, *Sobre la última "Interview" de García Lorca.*

JACOBO KOGAN, *Personalidad estética y actividad creadora.*

FERNANDO DÍAZ-PLAJA, *El día de un caballero en la España del Siglo XVI.*

A. RODRÍGUEZ OLLEROS, *Colesterol, virtudes y pecados.*

JEAN MALAQUAIS, *El novelista y sus personajes.*

JOSÉ SCHRAIBMAN, *Variantes de la novela en el tranvía de Galdós.*

DAVID WILLIAM FOSTER, *Adiciones a la bibliografía de Unamuno.*

Bibliografía Puertorriqueña. – Bibliografía Española. – Reseña: Miguel Cruz Hernández. – La filosofía árabe.

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

Dirija sus pedidos directamente a:

Editorial Universitaria, Apartado X
Universidad de Puerto Rico
RÍO PIEDRAS. Puerto Rico

"EL ATENEO"

presenta:

ENCICLOPEDIA DE LA ANTIGÜEDAD. — El Mundo Antiguo, Literatura, Biografía, Religiones, Mitología, Arquitecura, Pintura, Escultura, Magia, Arqueología, Geografía, Derecho e Instituciones. Precedido de una historia de las principales culturas del mundo antiguo. 2 tomos, 1110 págs., ilustrados en negro y color. Encuadernados en cuerina y estampado en oro.

BREVES HISTORIAS

BIRNBAUM, I. — Breve Historia de la U.R.S.S. 200 págs.
HÖPFL, H. — Breve Historia de Inglaterra. 200 pgs., ilustr.
KASTER, H. L. — Breve Historia del Cercano Oriente. 182 págs., ilustr.
LÖWENSTEIN, H. de. — Breve Historia de Alemania. 212 págs.
WICKENBURG. — Breve Historia de Austria. 210 págs.
RICHTER, W. — Breve Historia de los Estados Unidos. 191 págs., ilustr.
ROWE D. N. — Breve Historia de la China Moderna. 236 págs.
SCHMITZ VAN VORTS, J. — Breve Historia de Italia. 184 pgs., ilustr.
SETHE, P. — Breve Historia de Rusia. 196 págs., ilustr.
SIEBURG, F. — Breve Historia de Francia. 219 págs., ilustr.
WUCHER, A. — Breve Historia de los Papas. 336 págs.

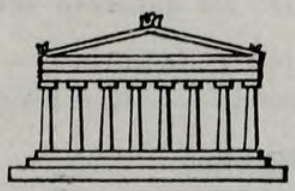
BIOGRAFÍAS

MUNTZ, E. — Leonardo de Vinci. El artista. El pensador. El sabio. 400 págs., 106 láminas.

PALCOS, A. — Hechos y glorias del General San Martín. 593 págs., 41 ilustraciones.

SCHURE, E. — Los grandes iniciados. Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Pitágoras, Platón, Jesús. 489 págs., ilustr. (2ª edic.).

VERA, F. — Inventores célebres. Este libro es un homenaje a quienes, preocupados de hacer cada vez más amable la vida de sus semejantes, han creado por medio de la imaginación cosas nuevas, que tal es el oficio del inventor, a diferencia del descubridor, que encuentra lo que estaba oculto o ignorado; y así decimos, por ejemplo, que Gutenberg inventó la imprenta y Colón descubrió América. 540 págs., ilustr.



LIBRERÍA "EL ATENEO" EDITORIAL
FLORIDA 340 — CÓRDOBA 2099
BUENOS AIRES

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 33 Abril 1964

ÍNDICE

ALFREDO ASCANIO GUEVARA: *Problemas estructurales del desarrollo regional venezolano.*

LEWIS HANKE: *Ramón Menéndez Pidal vs. Bartolomé de las Casas.*

RAMÓN SENDER: *Doctrina y realidad. La ecuación Libertad = Dios en la política.*

JORGE L. MARTÍ: *La cuestión racial en la evolución constitucional cubana.*

DORA ISELLA RUSSEL: *La antorcha intelectual de Mayo.*

Mirador Político — Libros y Escritores — Actividad Cultural — La Ciencia — La Economía — Los Sindicatos — Documentos.

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

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

Coca-Cola refresca mejor



Acabamos de publicar:

AL DIABLO CON LA CULTURA

por *Herbert Read*

REBELDE EN EL PARAISO YANQUI

por *Richard Drinnon*

EDITORIAL PROYECCIÓN

Av. de Mayo 1370 — T. E. 38-4196 Buenos Aires

SURVEY

N° 56 July 1965

RUSSIA SINCE KHRUSHCHEV

The summer 1965 issue of *Survey* presents a critical analysis of trends in Soviet domestic and foreign policy in 1964-65, particularly since the fall of N. S. Khrushchev last year. Among the subjects reviewed: the state of Soviet industry and agriculture, the introduction of reforms in the economic field, Soviet foreign policy, military strategy, and diplomacy in recent years, changes in party structure and leadership, the 'new men', their policies and aims. Leading Western scholars also comment in this special number of *Survey* on the new cultural policies and the work of the younger poets.

Recent visitors to the Soviet Union report their impressions gained in various parts of the Soviet Union. Documentary articles deal with subjects only infrequently discussed in the past, such as the automobile in Soviet life and tourism in the Eastern bloc.

SURVEY is published quarterly
Free specimen copy on request
Annual subscription rates: £ 10 *or* $ 4.
Special reduced rates for students.

Editorial office:
Summit House, 1 Langham Place, London W.1.

Subscription office
Ilford House, 133 Oxford Street, London, W.1.

FELIZ VIAJE

EN CONFORTABLES BUQUES ARGENTINOS

SERVICIO DE CLASE ÚNICA

A VIGO – LE HAVRE – HAMBERES – LONDRES
HAMBURGO Y A LISBOA – BARCELONA –
NAPOLES – GENOVA



Tarifa económica y a crédito

Reservas y Pasajes en su Agencia de Viajes o en:

LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

E.L.M.A.

CORRIENTES 389

Línea Norte de Europa T. E. 31-3181; Línea Mediterráneo T. E. 31-2493

CADERNOS BRASILEIROS

REVISTA BIMESTRAL

Maio-Junho de 1965 — Ano VII - nº 29

SUMÁRIO

CLARIVAL VALLADARES: *Pintura de um esteta.*
KEITH BOTSFORD: *Jorge Luis Borges.*
MICHAEL POLANYI: *A mente moderna.*
MARLY DE OLIVEIRA: *E amor em Dante.*

TEMAS E VARIAÇÕES:
ALEJANDRE CARRÓN: *América descobriu a Europa.*
JOSÉ REINALDO MAGALHÃES: *Mercado para a Ciência.*

CONTO:
GENARO MUCCIOLO: *Um cavaleiro do Norte.*

POESIA:
PE. ARMINDO TREVISAN: *Ulises.*

LIVROS:
Resenha de FERNANDO PY: *Dez Mandamentos* (Vários autores).
Resenha de JOSÉ A. PESSANHA: *Paixão segundo G. H.* (Clarice Lispector).
Resenha de LUIZ S. CRUZ: *O Desconcerto do mundo* (Gustavo Corção).

Diretor: Afrânio Coutinho

Assinaturas:

Assinatura Anual: (seis números): US$ 5.00
(doze números): U$S. 9.00

Endereço para assinaturas: Rua Prudente de Morais, 129
Ipanema — ZC — 37 Rio de Janeiro — BRASIL

EDITORIAL UNIVERSITARIA

NOVEDADES

GOBIERNO MUNICIPAL, Efrén Córdoba.
Extenso estudio del gobierno municipal en sus aspectos sociológicos, políticos, históricos y jurídicos.
420 páginas ..... u$s. 3.50

EL SEMBLANTE, Evaristo Ribera Chevremont.
Obra poética de uno de nuestros valores culturales. Con prólogo de Concha Meléndez.
126 páginas ..... u$s. 2.50

LA ECONOMÍA DEL HEMISFERIO OCCIDENTAL, Toynbee, A. J.
Un lúcido análisis de los procesos de cambios internos en las economías y sociedades de los países latinoamericanos.
100 páginas ..... Rústica .. .. u$s. 2.00
Encuadernado u$s. 2.50

EL PROBLEMA DEL LIBERALISMO, Francisco Ayala.
Una integrada colección de ensayos sobre la historia y los problemas de la libertad en el presente, que plantea temas de actualidad e interés como la garantía de los derechos individuales en el Estado moderno.
290 páginas ..... u$s. 3.50

MITO Y EXISTENCIA, Ludwig Schajowicz.
Su autor, catedrático de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico expone sus ideas sobre el politeísmo griego.
414 páginas ..... u$s. 3.25

ENSAYOS SOBRE SUBVERSIÓN, Héctor A. Murena.
Un análisis profundo y ágil de los problemas de la vida intelectual en el movido mundo de nuestro tiempo.
90 páginas ..... Rústica .. .. u$s. 2.00
Encuadernado u$s. 2.50

ENSAYOS DE ANTROPOLOGÍA POPULAR, Eugenio Fernández Méndez.
La antropología es una de las ciencias más populares de nuestro tiempo, pues se ocupa de temas tan variados como el origen del hombre, la evolución de la cultura, el contacto moderno de pueblos y razas, y la relación entre su personalidad y cultura.
152 páginas ..... u$s. 1.25

PSICOLOGÍA EDUCATIVA, E. Sánchez Hidalgo.
Para el público que desee obtener una visión sintética y autorizada de los métodos de la psicología, en su modalidad norteamericana.
800 páginas ..... Encuadernado u$s. 5.00

Pídalos a su librero o a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA

APARTADO X, UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

IL CAFFÈ

Bimestrale di Letteratura eccentrica e grottesca

Antologia dell'Umorismo Mondiale

Diretta da GIAMBATTISTA VICARI

Abbonamento annuo	lire	3.000
Francia	franchi	4.000
Altri paesi	dollari	10
Un numero	lire	500

In autunno "Il Caffè" inizierà la pubblicazione di un supplemento SATIRICO

Via della Croce 67 **ROMA**

ASOMANTE

Revista literaria trimestral editada por la

ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Fundada en el año 1945

Directora: NILITA VIENTÓS GASTÓN

Subdirectora: MONELISA L. PÉREZ MARCHAND

NÚMERO 1, VOLUMEN XXI **ENERO-MARZO 1965**

SUMARIO

IN MEMORIAM: *Mariano Picón-Salas - Esteban Salazar Chapela.*
MONELISA L. PÉREZ MARCHAND: *"Crisis" de una idea en la edad de ASOMANTE (1945-1965).*
RICARDO GULLÓN: *Alegrías y sombras de Rafael Alberti, Segundo momento.*
MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ: *Las décimas de Lloréns Torres.*
TRES POETAS: *Cintio Vitier, Juan Antonio Corretier, Jacinto Luis Guereña.*
EDUARDO ANGUITA: *Novela y libertad.*
JOSÉ LUIS CANO: *Carta de España.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Carta de París.*
GIUSEPPE BELLINI: Carta de Italia.
H. A. MURENA: *Carta del Río de la Plata.*
Los libros: José Emilio González, Antonio Otero Seco, Iris M. Zavala, Emilia de Zuleta.
GUÍA DEL LECTOR.

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

APARTADO 1142, SAN JUAN, PUERTO RICO

NOVEDADES

	Pesos	Dólares
EL PROBLEMA FUNDAMENTAL DE LA AGRICULTURA MEXICANA, por el Ing. Jorge L. Tamayo, autor de la Geografía General de México. Esta obra es algo así como un grito de alarma sobre el futuro del campo mexicano	20.00	2.00
DIÁLOGOS CON AMÉRICA, por Mauricio de la Selva. El autor entrevistó a veinte escritores destacados de veinte naciones americanas ..	15.00	1.50

De venta en las principales librerías

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035

Apartado 965 Tel.: 23-34-68

México 12, D. F.

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

N O R T E

Revista Hispánica de Amsterdam

Año V - Nº 3 **mayo-junio 1964**

SUMARIO

VICENTE ALEIXANDRE: *Dos poemas corporales.*
ÁNGEL JULIÁN VALBUENA-BRIONES: *La idea política en la novela de Gallegos.*
CÉSAR VALLEJO: *Un poema y un retrato del poeta por Picasso.*
JUAN GOYTISOLO: *Color Local (fragmento de una novela inédita).*
I. BAR-LEWAW: *La obra educadora vasconceliana.*
ARTURO SERGIO VISCA: *Paisajes.*
B. J. FERNÁNDEZ DE LA MATA: *El dichoso diccionario.*
MARGOT KAMPMAN-PORCELIJN: *La guerra civil española...*

Suscripción anual ..... u$s. 2.25
Números sueltos ..... u$s. 0.50

Redacción y Administración:

Polak & Van Gennep. Ltd. Publishers, 820 Prinsengracht, AMSTERDAM-C



PAPELES DE SON ARMADANS

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Sumario del número 108 - Marzo de 1965

Redacción: JOSÉ GALLEGO DÍAZ

CAMILO JOSÉ CELA: *Carta a Fidel Castro.*

C. P. OTERO: *Unamuno y Cavafy: Il gran rifiuto.*

JUAN MARICHAL: *Torres Villarroel: Autobiografía burguesa al hispánico modo.*

DIONISIO RIDRUEJO: *Poesías.*

CARLOS PINTO GROTE: *Como un grano de trigo.*

JOSÉ GARCÍA LORA: *Al cielo, en limousine.*

ANTONIO DE VIÑUELAS: *El teatro es sueño.*

PEDRO GIMFERRER: *Noticia y memoria del Dau al Set.*

Índice del tomo XXXVI.

Suscripción por 12 números 12 dólares

Redacción y administración:

Francisco Vidal 175, LA BONANOVA. Palma de Mallorca, España

DIÁLOGOS

REVISTA DE LETRAS Y ARTES

Dirección: Enrique P. López - Ramón Xirau
Redacción: José Emilio Pacheco

NÚMERO 5 JULIO-AGOSTO

Colaboración de:

Max Aub, Ulises Carrión, Augusto Monterroso, Álvaro Mutis y Juan Manuel Torres en CUENTO.

José Luis Abellán, H. A. Murena, Jorge Edwards, Alejandra Pizarnik, William Styron (continuación del número anterior) y Ángel Valente en ENSAYO.

Carlos Barral, R. Bonifaz Nuño, R. Castellanos, Roberto Juarroz, M. A. Montes de Oca, y Gabriel Zaid en POESÍA.

Suscripción anual 3.00 **dólares**
Precio ejemplar 0.50 **dólar**

Insurgentes Sur 594-302
México 12, L. F.
MÉXICO

LES LETTRES NOUVELLES

Directeur : Maurice Nadeau

un numéro spécial

ECRIVAINS
HONGROIS
D'AUJOURD'HUI

Numéros spéciaux précédents :

Jeunes écrivains français.
Ecrivains soviétiques d'aujourd'hui.
Nouveaux écrivains d'Amérique Latine.
"Beatniks" et jeunes écrivains américains.
"France, mère des arts?" (Aspects présents de l'activité intellectuelle et artistique en France).

Abbonnement : 30 NF

Rédaction et administration :

30, rue de l'Université PARIS VII

NEUE RUNDSCHAU

Vierteljahrsschrift
Begründet von S. Fischer
im Jahre 1890

Eine Zeitschrift für moderne Literatur, Politik und geistiges Leben. Die repräsentative Vierteljahrsschrift, in der Autorem von Rang sich mit den Problemen unserer Zeit auseinandersetzen.

ERZÄHLUNGEN. GEDICHTE.
ESSAYS. BERICHTE.
REZENSIONEN. GLOSSEN.

Autoren: Theodor W. Adorno. Ilse Aichinger. Ingeborg Bachmann. Johannes Bobrowski. Elías Canetti. Paul Celan. Tibor Déry. Hilde Domin. Max Frisch. Günter Grass. Rudolf Hartung. Herbert Heckmann. Peter Huchel. Walter Jens. Franz Kafka. Karl Löwith. Georg Lukács. Golo Mann. Thomas Mann. Harry Pross. Christa Reinig. Ernst Schnabel. Gershom Scholem. Peter Szondi. Martin Walser. Roland H. Wiegenstein.

Einzelheft DM 4,50
Jahresabonnement DM 16,—

SFV

S. FISCHER VERLAG

HISTONIUM

Revista mensual ilustrada

En este número publica:

- CLAUMAR: *Brasil y Argentina identidad frente al destino de América.*
- SELENIO: *La Libertad no se regala: Hay que conquistarla.*
- ANGEL VILLALBA: *La ingenuidad vence al demonio.*
- GERMÁN GALFRÁSCOLI: *Para la iconografía del genio de Bonn.*
- MIREILLE LEDOT: *Pintan con llamas de acetileno y versifican con calculadoras.*
- LORENZO BOCCHI: *Manual dialogado de la estrategia galante.*
- MARÍA DEL CARMEN SHELL: *Toulouse Lautrec, un ejemplo de humana dignidad.*
- J. A. MAHIEU: *Crónica de soledad y ternura.*

Además de las notas de sus corresponsales en Europa y las secciones habituales de teatro, cine, música, el libro y su crónica, etc.

Administración y Redacción:
PARANÁ 464
Tel. 40-4045

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de la Península Ibérica y de la América Latina

Director: J. M. Bertini
Universidad de Turín

Colaboran: B. Turcato, V. R. B. Oelschläger, H. Castillo, J. L. Guereña, O. Macrì, C. Romero, F. J. Pierone, L. Panarese, R. Esquer Torres, J. Arce, M. Sancipriano, E. Caldera, G. M. Bertini, P. L. Ávila, R. Wieprecht, A. Castrillón.

Precio de cada fascículo: 1.25 dólares
Suscripción a cuatro fascículos: 4.00 dólares

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Via Po, 19
Turín, Italia



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 500.—
Suscripción semestral $ 300.—
Número suelto $ 30.—

Alsina 840 Buenos Aires

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

REVISTA IBEROAMERICANA

Órgano del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor:
ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero:
SAÚL SIBIRSKY

Suscripción anual:
U.S.A. y Europa: 6 dólares; Iberoamérica: 2 dólares

1617 Cathedral of Learning,
University of Pittsburgh,
Pittsburgh, Penna 1523, U.S.A.

Una revista especializada en las letras de Iberoamérica, que responde al lema:
A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Han aparecido 57 números.
(Véase *Indice*, publicado por la Unión Panamericana.)

Solicite colección completa o números atrasados.

alcor

Publicación Paraguaya de Cultura

Director: *Rubén Bareiro Saguier*

●

Aparición Bimestral

Suscripción anual: u$s 2.—

Libros publicados:

- *El Grabado en el Paraguay*, por Josefina Plá.
- *Zumos* (poemas), por Ramiro Domínguez.
- *La mano en la tierra* (cuentos), por Josefina Plá.

En preparación:

- *Biografía de ausente* (poemas), por Rubén Bareiro Saguier.
- *Mitos y leyendas Guaraníes*, por Gustavo González.
- *Historia de las Artes Plásticas en el Paraguay*, por Josefina Plá.

ITURBE 870 **ASUNCIÓN** **PARAGUAY**

PREUVES

publie dans son numéro de JUIN

MAURICE LE LANNOU: *La petite ville.*
HERBERT LUTHY: *L'Indonésie aux prises avec les démons (I).*
JEAN STAROBINSKI: *Les directions nouvelles de la recherche critique.*
ELENA DE LA SOUCHERE: *Le Venezuela, un pays en accusation.*
MICHEL COLLINET: *Albert Einstein.*

PREUVES: 18, Avenue de l'Opera **PARIS (1er)**
Le N° de 96 pp. illu. – France: 3 F.60 – Etranger: 4 Frs.
C.C.P. PARIS 178-00

Un ancien numéro sera gracieusement envoyé
sur simple demande, comme spécimen.

MERCURE DE FRANCE

Revue mensuelle fondée en 1890 par Alfred Vallette
Secrétaire de la rédaction : Blaise Gautier

publiera dans ses prochans numéros

Les rondes de nuit de Bonaventura.
Gustave Flaubert, *Réve du 3 mars 1856.*
Albert Glatigny, *Lettres à Stéphane Mallarmé.*
Hommage à Remy de Gourmont.
Jules Laforgue, *Dimanche matin.*
Alfred Jarry, *Ontogénie.*
Jean de Tinan, *Chronique de l'été 1896.*
Arthur Symons, *Aventures spirituelles.*
Leon-Paul Fargue, *Aubierge.*
Valery Larbaud, *Une campagne littéraire.*
Jacques Rigaut, *Grimpé sur mon piano.*
Ossip Mandelstam, *Le cocher du phaéton.*
Yves Bonnefoy, *Un sentiment inconnu.*
Jorge Luis Borges, *La société du phénix.*
Pierre Boulez, *Nécessité d'une orientation esthétique.*
Gabrie Bounoure, *La perle blanche.*
Paul Celan, *Poèmes.*
Julien Gracq, *Nothes sur l'écriture.*
Georges Limbour, *Une cour à quatre murs.*
Henri Michaux, *Centre en déplacement.*
Gaetan Picon, *L'oeil double.*
Francis Ponge, *Le savon.*
George Poulet, *Jacques Rivière.*
Jacques Prevert, *Fatras.*
Raymond Queneau, *Poèmes.*
Marcel Raymond, *Senancour.*
Nathalie Sarraute, *Le silence.*
George Schehadé, *L'emigrant de Brisbane.*
Jean Starobinski, *Les anagrammes de F. de Saussure.*
Kateb Yacine, *La tête de Kleblout.*
Louis-Renes de Forets, *Les mégères de la mer.*

Abbonnement un an F. 56
six mois F. 32
Le numéro F. 6

Rédaction et administration
26, rue de Condé PARIS VIe.

CUADERNOS

La revista mensual de América Latina

Director: GERMÁN ARCINIEGAS

Nº 90 **Noviembre 1964**

JOAQUÍN MAURÍN: *John F. Kennedy en el pedestal de la historia.*
RICHARD ROVERE: *Goldwater, ¿enfermedad de las derechas?*
ARNOLD TOYNBEE: *Jawaharlal Nehru.*
MATTEO BANDELLO: *Historia original de Romeo y Julieta.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Miguel Ángel inventor.*
DAVID LAGMANOVICH: *Lo americano en* Los Raros *de Rubén Darío.*
CARLO COCCIOLI: *Cayó el águila azteca.*
JUAN ANTONIO CAMPUZANO: *Los cuatro grandes bloques económicos.*

DIÁLOGO ● ARTE ● POESIA ● CIENCIA ● LIBROS ● NOTAS

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

Distribuidor exclusivo:
EDITORIAL SUDAMERICANA
ALSINA 500 *BUENOS AIRES*

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors:

OTIS H. GREEN

ARNOLD G. REICHENBERGER

Subscription price: $ 7.50

BENNET HALL
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA
Philadelphia 4, Pennsylvania

NOVELAS

ALEANDRE ARNOUX: **La Cifra.**
FRANCISCO AYALA: **El As de Bastos.**
RICCARDO BACCHELLI: **El Hijo de Stalin.**
RICCARDO BACCHELLI: **La Mirada de Jesús.**
RICCARDO BACCHELLI: **Una Pasión Conyugal.**
GIORGIO BASSANI: **Los Anteojos de Oro.**
SAMUEL BECKETT: **Molloy.**
MAXIMO BONTEMPELLI: **Gente en el Tiempo.**
H. BUSTOS DOMECQ (Borges-Bioy Casares): **Seis Problemas para Don Isidro Parodi.**
ÀLBERT CAMUS: **La Peste.**
JORGE CAPELLO: **La Hermosa Vida.**
OSAMU DAZAI: **El Sol que Declina.**
LAWRENCE DURRELL: **El Cuaderno Negro.**
E. M. FORSTER: **Donde los Ángeles no se Aventuran.**
JOHN GALSWORTHY: **El Manzano.**
DAVID GARNETT: **Aspectos del Amor.**
CAROLINE GORDON: **Los Hijos Extraños.**
JUAN GOYTISOLO: **Para Vivir Aquí.**
JULIEN GREEN: **Medianoche.**
GRAHAM GREENE: **El Fin de la Aventura.**
GRAHAM GREENE: **El Revés de la Trama.**
GRAHAM GREENE: **Un Caso Acabado.**
CHRISTOPHER ISHERWOOD: **Adiós a Berlín.**
JAMES JOYCE: **Esteban el Héroe.**
HERMANN KASACK: **Falsificaciones.**
NIKOS KAZANTZAKI: **El Pobre de Asís.**
NIKOS KAZANTZAKI: **La Última Tentación.**
NIKOS KAZANTZAKI: **El Jardín de las Rocas.**
JACK KEROUAC: **El Ángel Subterráneo.**
ALEXANDER LERNET-HOLENIA: **Barón Bagge.**
YUKIO MISHIMA: **Confesiones de una Máscara.**
ALBERTO MORAVIA: **La Desobediencia.**
H. A. MURENA: **El Centro del Infierno.**
H. A. MURENA: **La Fatalidad de los Cuerpos.**
H. A. MURENA: **Las Leyes de la Noche.**
ROBERT MUSIL: **Las Tribulaciones del Estudiante Törles.**
VLADIMIR NABOKOV: **Invitado a una Decapitación.**
VLADIMIR NABOKOV: **La Verdadera Vida de Sebastián Knight.**
SILVINA OCAMPO: **La Furia.**
OLIVIA: **Olivia.**
JUAN CARLOS ONETTI: **Los Adioses.**
SHOHEI OOKA: **Hogueras en la Llanura.**
ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES: **La Muchacha Debajo del León.**
KATHERINE ANNE PORTER: **Pálido Caballo, Pálido Jinete**
HORACIO QUIROGA: **Anaconda y Otros Cuentos.**
V. SACKVILLE WEST: **Toda Pasión Concluida.**
ABRAHAM TERZ: **El Proceso Continúa.** — ANÓNIMO: **¿Qué es el Realismo Socialista?**
ELEMIRE ZOLLA: **Cecilia.**

Editorial SUR S. A. — Viamonte 494, 8º — T. E. 31-3220

ENSAYOS

FRANCISCO AYALA: **El Escritor en la Sociedad de Masas.**
ARTURO BAREA: **Unamuno.**
ROGER CAILLOIS: **La Incertidumbre que nos Dejan los Sueños.**
ROGER CAILOIS: **La Poética de St-John Perse.**
RICHARD CHASE: **La Novela Norteamericana.**
LEÓN CHESTOV: **La noche de Getsemani**
LANZA DEL VASTO: **Principios y Preceptos del Retorno a la Evidencia.**
FRIEDRICH DURRENMATT: **Problemas de Teatro.**
T. S. ELIOT: **Sobre la Poesía y los Poetas.**
DORIS V. FALK: **Eugenio O'Neill y la Tensión Trágica.**
M. K. GANDHI: **La Civilización Ocidental y Nuestra Independencia.**
JEAN GIONO: **El Caso Dominici.**
ROMANO GUARDINI: **El Fin de los Tiempos Modernos.**
ROMANO GUARDINT: **La Cuestión Judía.**
MARTIN HEIDEGGER: **La Pregunta por la Cosa.**
KARL JASPERS: **Esencia y Formas de lo Trágico.**
KARL JASPERS: **Leonardo como Filósofo.**
C. G. JUNG: **Sobre Cosas que se Ven en el Cielo.**
C. G. JUNG: **Presente y Futuro.**
ERNST JUNGER: **Tratado del Rebelde.**
VICTORIA KENT: **Cuatro Años en París.**
LANCELOT LAW WHYTE: **La Forma de lo Desconocido.**
DWIGHT MACDONALD: **El Cine Soviético.**
EDUARDO MALLEA: **La Vida Blanca.**
ANDRÉ MALRAUX: **Discurso ante el Acrópolis.**
THOMAS MANN: **Advertencia a Europa.**
P. MANSELL JONES: **Charles Baudelaire.**
JACQUES MARITAIN: **Los Judíos entre las Naciones.**
HENRI MICHAUX: **Un Bárbaro en Asia.**
MAX MULLER: **Crisis de la Metafísica.**
IRIS MURDOCH: **Sartre.**
H. A. MURENA: **Homo Atomicus.**
H. A. MURENA: **Ensayos Sobre Subversión.**
VICTORIA OCAMPO: **De Francesca a Beatrice.**
VICTORIA OCAMPO: **Juan Sebastián Bach (El hombre).**
VICTORIA OCAMPO: **La Belle y sus Enamorados.**
VICTORIA OCAMPO: **Tagore en las Barrancas de San Isidro.**
VICTORIA OCAMPO: **Testimonios (6ª serie).**
VICTORIA OCAMPO: 338171 T. E.
VICTORIA OCAMPO: **Virginia Woolf en su Diario.**
GEORGE ORWELL: **Ensayos Críticos.**
Panorama de la Cultura de los Estados Unidos.
THEODOR REIK: **Masoquismo en el Hombre Moderno.**
DENIS DE ROUGEMONT: **El Amor y Occidente.**
JEAN-PAUL SARTRE: **Reflexiones sobre la Cuestión Judía.**
JEAN-PAUL SARTRE-MARTIN HEIDEGGER: **Humanismo y Existencialismo.**
MAX SCHELER: **Amor y Conocimiento.**
ALBERT SCHWEITZER: **Filosofía de la Civilización.**
C. P. SNOW: **Las Dos Culturas.**
CECIL SPRIGGE: **Benedetto Croce.**
ENID STARKIE: **André Gide.**
LIONEL TRILLING: **Imágenes del Yo Romántico.**
EDMUND WILSON: **Literatura y Sociedad.**
VIRGINIA WOOLF: **Un Cuarto Propio.**
ELEMIRE ZOLLA: **Antropología Negativa.**

Editorial SUR S. A. — Viamonte 494, 8º — T. E. 31-3220

TEATRO

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

COLECCIÓN BLANCA

ISAIAH BERLIN: **Karl Marx.**
JORGE LUIS BORGES - ADOLFO BIOY CASARES: **Libro del Cielo y del Infierno.**
JORGE LUIS BORGES: **Antología Personal.**
ALBERT CAMUS: **El Verano - Bodas.**
LANZA DEL VASTO: **Comentario del Evangelio.**
LANZA DEL VASTO: **Las Cuatro Plagas.**
LANZA DEL VASTO: **Peregrinación a las Fuentes.**
LANZA DEL VASTO: **Vinoba.**
LAWRENCE DURRELL: **Lo Mejor de Henry Miller.**
KARL JASPERS: **Autobiografía Filosófica.**
EDUARDO MALLEA: **La guerra Interior.**
THOMAS MANN: **La Novela de una Novela.**
ROBERT MERLE: **El Destino del Homosexual.**
HENRY MILLER: **El Mundo del Sexo.**

COLECCIÓN "TERCER MUNDO"

GEORGES BALANDIER: **África Ambigua.**
MORROE BERGER: **El Mundo Árabe Actual.**
ROBERT GUILLAIN: **600 Millones de Chinos.**

COLECIÓN ESPECIAL

GEORGES BATAILLE: **El Erotismo.**
GIUSEPPE FAGGIN: **Las Brujas.**
ALFRED METRAUX: **Vodú.**
RABINDRANATH TAGORE: **El Libro de los Cumpleaños**
VARIOS AUTORES: **Vampiros.**

Editorial SUR S. A. — Viamonte 494, 8º — T. E. 31-3220

APARECIÓ

Tercera edición

LOS SIETE PILARES DE LA SABIDURÍA

por *T. E. Lawrence*

"LOS SIETE PILARES DE LA SABIDURÍA es una narración de guerra y aventuras y un resumen de todo lo que significan los árabes para el mundo... La riqueza y energía del tema, la calidad de la prosa, el sentido de la mística, inconmensurable personalidad que yace tras ella, elevan decisivamente esta obra por encima del nivel de las producciones contemporáneas..." A estas palabras, escritas por Sir Winston Churchill cuando LOS SIETE PILARES apareció en Inglaterra, podríamos añadir que este sorprendente documento de un episodio de la Primera Guerra Mundial era premonitorio en el terreno histórico y que el lector contemporáneo sigue encontrando en este libro todas las cualidades permanentes de literatura de primer orden: vivacidad, concisión, hondura psicológica, posibilidad de armar un relato coherente gracias a la dosificación de los detalles y su integración en un gran esquema generalizador, en el cual se destaca la compleja y enigmática figura de su autor, T. E. LAWRENCE.

EDITORIAL SUR S.A.
VIAMONTE 494
T. E. 31 - 3220
BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 294 MAYO-JUNIO DE 1965

ANALOGÍAS, AFINIDADES, CORRESPONDENCIAS Y REPERCUSIONES

Fue en 1927, en el subsuelo de una sórdida casa de Brooklyn, donde oí mencionar por primera vez el nombre de Rimbaud. Tenía por aquel entonces 36 años y me encontraba sumido en las profundidades de mi propia e interminable Temporada en el Infierno. En la casa había un libro fascinante sobre él pero nunca le eché ni siquiera un vistazo, porque detestaba a la mujer a quien pertenecía y que vivía en esa época con nosotros. Esa mujer era, en su porte, conducta y temperamento, como descubrí después, lo más parecida a Rimbaud que cabe imaginar.

Como decía, aun cuando Rimbaud era el perpetuo y absorbente tema de conversación entre Thelma y mi mujer, no hice ningún esfuerzo por conocerlo. En realidad, me debatí como un verdadero demonio para desterrarlo de mi mente; se me antojaba que era él, precisamente, el genio maléfico que, involuntariamente, inspiraba todas mis angustias y miserias. Veía que Thelma, a quien despreciaba, se había identificado con él y lo imitaba en todo lo que podía, no sólo en su conducta sino hasta en la clase de poesía que escribía. Todo se aliaba para hacerme repudiar su nombre, su influencia, su existencia misma. Me encontraba por aquel entonces en el peldaño más bajo de mi carrera, con la moral hecha pedazos.

Me recuerdo sentado en ese subsuelo frío y húmedo, tratando de escribir con un lápiz, a la luz vacilante de una vela. Trataba de escribir una pieza de teatro sobre mi propia tragedia. Nunca llegué más allá del primer acto.

En ese estado de desesperación y esterilidad, era natural que me mostrara profundamente escéptico sobre el genio de un poeta de diecisiete años. Todo lo que sabía de él me parecían inventos de esa loca de Thelma. En esa época, era capaz de creer que ella podía conjurar los más sutiles tormentos con que fastidiarme, ya que me detestaba tanto como yo a ella. La vida que llevábamos los tres y que he narrado extensamente en *La Crucifixión en Rosa,* parecía extraída de uno de los relatos de Dostoievsky. Hoy me parece irreal, increíble.

De todos modos, la cuestión es que el nombre de Rimbaud se me quedó clavado. Aunque sólo seis o siete años más tarde, en casa de Anais Nin, en Lovenciennes, echaría por primera vez un vistazo a su obra, su presencia no me abandonó nunca. Y era una presencia molesta. "Algún día tendrás que habértelas conmigo", me repetía incesantemente su voz en el oído. El día que leí la primera línea de Rimbaud, recordé de pronto que Thelma deliraba por el "Barco Ebrio". ¡El Barco Ebrio! Qué expresivo resulta ahora ese título, después de todo cuanto he vivido y experimentado. En el ínterin, Thelma murió en un hospicio y si yo no hubiera ido a París y no hubiera comenzado a trabajar en serio, creo que habría terminado como ella. En ese subsuelo de los altos de Brooklyn, mi propio barco había encallado. Cuando, finalmente, la quilla estalló y me encontré en alta mar, navegando a la deriva, me di cuenta de que estaba libre y que la muerte por la que acababa de pasar me había liberado.

Si el período de Brooklyn fue mi Temporada en el Infierno, el de París, especialmente entre 1932 y 1934, fue el de mis Iluminaciones.

En esa época, en que me sentía como nunca fecundo, jubiloso y exaltado, tropecé con una obra de Rimbaud, pero tuve que dejarla de lado, ya que mi propia obra me resultaba más importante. Me bastó echar una ojeada para darme cuenta de lo que me esperaba. Era dinamita pura, pero antes tenía yo que aprender a poner mi propio huevo. En ese entonces, no sabía nada de su vida, salvo alguna que otra migaja que Thelma me dejara caer años atrás. No había leído aún nada de su biografía. Sólo en 1943,

cuando vivía en Beverly Glen, con John Dudley, el pintor, empecé a leer algo sobre él. Leí *Una Temporada en el Infierno,* de Jean-Marie Carré y luego la obra de Enid Starkie. Quedé atónito, abrumado. Me pareció que jamás había leído nada sobre una vida tan desdichada como la de Rimbaud. Olvidé completamente mis propios sufrimientos, mucho más negros que los suyos. Olvidé las frustraciones, las humillaciones que había soportado, los abismos de desesperación e impotencia en que me hundiera, una y otra vez. Como Thelma en los viejos tiempos, no hacía otra cosa que hablar de Rimbaud. Todo el que viniera a mi casa tenía que aguantar la misma cantilena.

Sólo ahora, dieciocho años después de haber oído pronunciar por primera vez su nombre, estoy realmente en condiciones de verlo nítidamente, de leerlo como un clarividente. Ahora *sé* cuán grande fue su contribución y qué terribles sus tribulaciones. Ahora comprendo el sentido de su vida y de su obra, al menos en la medida en que podemos entender la obra y la vida de alguien fuera de nosotros mismos. Pero lo que veo más claramente es cómo pude milagrosamente escapar a su misma horrible suerte.

Rimbaud experimentó su gran crisis a los dieciocho años, cuando su vida llegó al borde de la locura. Desde entonces, su vida comenzó a florecer. Rimbaud abandonó la literatura para vivir. Yo tomé el camino inverso. Rimbaud huyó de las quimeras que creara; yo corrí a su encuentro. Llamado a la cordura por la propia locura y el despilfarro que significa la mera experiencia de vida, me detuve para encauzar toda mi energía en la creación. Me puse a escribir con el mismo fervor y el mismo celo con que me había dedicado a vivir. En vez de perder mi vida, la gané; se sucedieron los milagros y todas las desgracias parecieron transformarse en algo positivo. Rimbaud, por el contrario, aunque entregado a un mundo de atmósferas y panoramas fabulosos, de fantasías tan extrañas y maravillosas como sus poesías, fue haciéndose cada vez más amargo, taciturno, vacío y luctuoso.

Rimbaud devolvió la literatura a la vida. Yo he tratado de devolver vida a la literatura. En ambos es igualmente poderoso el impulso confesional e igualmente potente la preocupación moral y espiritual. La predilección por la *lengua,* por la música, antes que por la literatura misma, es otro rasgo que tenemos en común. Como él, mi naturaleza intrínsecamente primitiva se manifiesta de extraña manera. Claudel lo llamó "un

místico en estado salvaje". Nada podría describirlo mejor. Rimbaud no "pertenecía" a ninguna parte. Yo siempre he pensado otro tanto de mí mismo. Los paralelos son innumerables. Me ocuparé de ellos con cierto detalle, porque al leer sus biografías y su correspondencia, me parecieron tan evidentes las coincidencias que no pude resistir la tentación de anotarlas. No creo ser el único: creo que hay muchos Rimbaud en este mundo y que su número aumentará fatalmente con el tiempo. Creo que en el mundo futuro, el tipo Rimbaud reemplazará al tipo Hamlet y al tipo Fausto. La tendencia es hacia una escisión aún más honda. Hasta que el mundo antiguo se haya extinguido totalmente, el individuo "anormal" tenderá, cada vez más, a convertirse en norma. El hombre nuevo se encontrará a sí mismo sólo cuando haya cesado la pugna entre la colectividad y el individuo. Entonces veremos al tipo *humano* en todo su esplendor.

Para advertir toda la importancia de la Temporada en el Infierno, que duró dieciocho años, es necesario leer su correspondencia. La mayor parte de ese tiempo lo pasó en la Costa Somalí y muchos años en Adén. He aquí la descripción de ese infierno terrenal, extraída de una carta enviada por Rimbaud a su madre:

"No te puedes imaginar lo que es este lugar: ni un árbol —ni siquiera seco— ni una mata de hierba, ni una parcela de tierra, ni una gota de agua dulce. Adén es el cráter de un volcán apagado, colmado hasta el borde por la arena del mar. Sólo se ve y se toca lava y arena por todos lados, que no pueden producir la menor vegetación. Los alrededores son un desierto de arena absolutamente árido. Las paredes del cráter impiden la entrada del aire y nos asamos vivos en el fondo de este agujero como en un horno de cal."

¿Cómo un hombre genial, un hombre lleno de energía, de grandes recursos, fue a encerrarse, a asarse y retorcerse en semejante mísero agujero? ¿Un hombre a quien no hubieran bastado mil vidas para explorar las maravillas de la tierra; un hombre que rompió con amigos y parientes, a edad temprana, para vivir la vida a fondo y en toda su plenitud; y a quien encontramos, sin embargo, abandonado en este agujero infernal. ¿Cómo puede explicarse? Sabemos, naturalmente, que todo el tiempo estaba mordiendo el freno, que rumiaba constantemente infinitos planes y proyectos para liberarse y liberarse no sólo de Adén, sino de todo el mundo de fatigas y luchas. A pesar de su espíritu aventurero, Rimbaud estaba,

sin embargo, obsesionado por la idea de conquistar su libertad, que confundía con su seguridad económica. A los veintiocho años de edad, escribe a los suyos que lo más importane, lo más urgente para él es independizarse, no importa dónde. Lo que omitió agregar fue *no importa cómo.* Hay en todo esto una curiosa mezcla de audacia y timidez. Tiene el coraje de aventurarse hasta donde ningún hombre blanco había puesto el pie y no el de encarar la vida sin una renta permanente. No teme a los caníbales y sí a sus propios hermanos blancos. Aunque trata de amasar una confortable fortuna, con la cual poder recorrer plácidamente y cómodamente el mundo o instalarse dondequiera encuentre el lugar adecuado, sigue siendo el soñador y el poeta, el hombre que no sabe adaptarse a la vida, el hombre que cree en los milagros, que sigue buscando en una u otra forma el Paraíso. Al principio cree que cincuenta mil francos le bastarán para garantizarle la seguridad que ambiciona durante toda la vida, pero cuando está a punto de reunirlos, resuelve que lo mejor es ahorrar cien mil. ¡Esos cuarenta mil francos! ¡Qué momentos míseros, horribles, pasa llevando su botín a cuestas! Prácticamente, eso lo pierde. Cuando lo llevan desde Harrar a la costa, tendido en una litera —jornada que, entre paréntesis, puede compararse al Calvario— sus pensamientos se detienen con frecuencia en el oro que lleva en el cinto. Hasta en el Hospital de Marsella, donde le amputan la pierna, sigue obsesionado por su dinero. Cuando no es el sufrimiento lo que le impide conciliar el sueño durante la noche, es la idea de sus ahorros, que tiene que esconder para que no se los roben. Querría meterlos en el banco, pero ¿cómo llevarlos si no puede caminar? Escribe a su casa, rogando que venga alguien a hacerse cargo de su pequeña fortuna. Todo esto es tan trágico, tan grotesco, que no sabe ya qué decidir ni qué pensar.

¿Qué es lo que hay en el fondo de esta manía de seguridad? El temor familiar a todo artista creador: el de no ser deseado, no ser útil al mundo. Cuán a menudo insiste Rimbaud en sus cartas en que no está en condiciones de volver a Francia y reanudar la vida del ciudadano común. No tengo oficio ni profesión ni amigos allí, dice. Como todos los poetas, ve al mundo civilizado como una jungla en la que no sabe cómo protegerse. A veces añade que es demasiado tarde para pensar en regresar —¡siempre habla de sí mismo como si fuera un anciano!— está demasiado habituado a la vida libre, salvaje, aventurera, para volver al yugo. Lo que siempre ha detestado es el trabajo honesto y, sin embargo, en África, en Chipre, en Arabia, trabaja como un negro, privándose de todo, hasta de café y

tabaco, usando año tras año la misma ropa de algodón, ahorrando cada *sou* que consigue ganar, en la esperanza de poder un día comprar su libertad. Aunque hubiera triunfado, sabemos que nunca habría podido sentirse libre ni feliz; nunca habría podido liberarse de la esclavitud del aburrimiento. De la temeridad de la juventud pasó casi sin transición a la cautela de la vejez. Tan profundamente era el paria, el rebelde, el réprobo, que nada habría podido salvarlo.

Hago hincapié en este aspecto de su naturaleza porque explica muchos de los rasgos ingratos que se le atribuyen. No era un avaro, ni un campesino en el fondo, como algunos de sus biógrafos arguyen. No era duro con los demás, sino consigo mismo. En realidad, su índole era generosa. "Su caridad era pródiga, modesta, discreta", dice Bardey, su antiguo patrón. "Era, probablemente, una de las pocas cosas que hacía sin disgusto y sin una mueca de desdén."

Otro íncubo llenaba sus días y sus noches: el servicio militar. Desde que empieza a vagabundear hasta el día de su muerte, lo atormenta el temor de no estar *en règle* con las autoridades militares. Pocos meses antes de morir, en el hospital de Marsella, con la pierna amputada, retorciéndose entre dolores feroces que aumentan día a día, el temor de que las autoridades descubran su paradero y lo manden a la cárcel, lo persigue como una pesadilla. "La prison après ce que je viens de souffrir? Il vaudrait mieux la mort!" Ruega a su hermana que le escriba sólo cuando sea absolutamente imprescindible y sin poner en el sobre "Arturo Rimbaud", sino sólo Rimbaud, y que despache sus cartas desde un pueblo vecino. La trama misma de su carácter es visible en estas cartas, desprovistas prácticamente de toda calidad o atractivo literios. Vemos su apetito feroz de experiencia, su insaciable curiosidad, sus deseos ilimitados, su coraje, su tenacidad, su masoquismo, su ascetismo, su sobriedad, sus temores y obsesiones, su morbosidad, su soledad, su miedo al ostracismo y su inconmensurable hastío. Vemos, sobre todo, que como la mayor parte de los creadores, era incapaz de aprender por experiencia. Toda su vida es un círculo vicioso, de idénticas pruebas y tormentos. Lo vemos, víctima de la ilusión de que la libertad puede lograrse por medios externos. Lo vemos seguir siendo un adolescente toda su vida, negándose a aceptar la prueba del sufrimiento o a acordarle alguna significación. Para medir la magnitud de su fracaso en la segunda mitad de su vida, bastará con que comparemos su viajes con los de Cabeza de Vaca.

Pero dejémoslo en medio del desierto que él mismo se creara. Mi intención es señalar ciertas afinidades, analogías, correspondencias y repercusiones. Comencemos por los padres. Como Madame Rimbaud, mi madre era del tipo nórdico, frío, crítico, orgulloso, puritano, incapaz de perdonar. Mi padre era del sud, de ascendencia bávara, en tanto que el padre de Rimbaud era de Borgoña. Entre ambos había una continua discordia, una permanente porfía, con las consecuencias clásicas en la personalidad del vástago. La naturaleza rebelde, tan difícil de domeñar, halla aquí su matriz. Como Rimbaud, yo también empecé a gritar a temprana edad: "¡Muera Dios!" Era desear la muerte a todo aquello que los padres aprobaban o defendían. Y se extendía incluso a sus amigos, a quienes yo insultaba abiertamente en su presencia, aún cuando era todavía un muchachito. El antagonismo no cesó hasta que mi padre estuvo virtualmente al borde de la tumba; sólo entonces empecé a darme cuenta de lo mucho que nos parecíamos.

Como Rimbaud, yo odiaba el lugar en que había nacido; y lo odiaré hasta el día de mi muerte. Mi más antiguo impulso es el de huir de casa, de la ciudad que detesto, del país y de su gente con la que no siento nada en común. Como él, he sido un niño precoz que ya recitaba versos en lengua extranjera cuando todavía me sentaba en una sillita alta. Empecé a caminar y a hablar mucho antes de lo normal y a leer el diario antes de ir al jardín de infantes. Siempre fui el más chico de la clase y no sólo el mejor alumno sino el favorito de mis maestros y compañeros. Pero, como él, yo también despreciaba los premios y recompensas que se me otorgaban y fui expulsado varias veces de la escuela por mi mala conducta. Mientras fui a la escuela, mi sola misión parecía ser la de burlarme de los maestros y de las lecciones. Todo era demasiado fácil, demasiado estúpido para mí. Me sentía como un mono amaestrado.

Desde edad muy temprana, fui un lector voraz. Para Navidad, sólo pedía libros, veinte o treinta por vez. Hasta los veinticinco, casi nunca salía de casa sin llevarme uno o dos libros bajo el brazo. Leía de pie, mientras me dirigía al trabajo y, a menudo, aprendía de memoria largas tiradas de poemas de mis poetas favoritos. Recuerdo que uno de ellos era el *Fausto* de Goethe. La consecuencia más inmediata de esta permanente absorción en la lectura fue inflamar aún más mi rebeldía, estimular en mí el deseo latente de viajes y aventuras y hacerme anti-literario por naturaleza. Me sentía lleno de desprecio por todo cuanto me rodeaba, aleján-

dome gradualmente de mis amigos e imponiéndome ese carácter solitario y excéntrico que hace que los demás nos tilden a menudo de "bichos raros". Desde los dieciocho años (edad en que se produjo la crisis de Rimbaud) me sentí decididamente infeliz, desventurado, mísero y abatido. Sólo un cambio radical de ambiente parecía capaz de disipar ese malhumor. Me mandé mudar a los veintiuno, pero no por mucho tiempo. Como en el caso de Rimbaud, mis primeras escapadas tuvieron siempre consecuencias desastrosas. Siempre volvía a casa, voluntariamente o no, y siempre desesperado. Parecía no haber salida ni manera de conquistar mi liberación. Me dediqué a los trabajos más insensatos, es decir, a aquellos para los cuales estaba menos capacitado. Como Rimbaud en las canteras de Chipre, empecé con el pico y la pala, como jornalero, trabajador de temporada, vagabundo. Hasta hubo esta similitud: que cuando me iba de casa, era con la idea de vivir una vida al aire libre, de no abrir jamás un libro, de ganarme la vida con mis dos manos, de ser un hombre de espacios abiertos y no un habitante de pueblos o ciudades.

Pero mi manera de hablar y mis ideas me delataban siempre. Era un hombre de letras, aunque no quisiera. Aunque podía alternar con cualquier clase de personas, especialmente con las más humildes, siempre acababan por desconfiar de mí. Y lo mismo sucedía cuando entraba en una biblioteca: siempre pedía el libro que no debía. Por grande e importante que fuera la biblioteca, el libro que yo pedía o no figuraba en los catálogos o me estaba prohibido. Parecía, en esos tiempos, que todo cuanto yo necesitaba de la vida, me estuviera vedado. Naturalmente, yo reaccionaba con las más violentas recriminaciones. Mi lenguaje, que ya de niño había sido escandaloso —recuerdo que a los seis años me llevaron a la comisaría por deslenguado— se hizo aún más escandaloso e indecente.

¡Qué sobresalto cuando leí que Rimbaud, en su juventud, firmaba sus cartas: "Ese sin corazón de Rimbaud". "Sin corazón" era una cualidad que me encantaba oír aplicada a mi persona. Yo no tenía principios ni lealtad ni código alguno; cuando me venía bien, podía ser absolutamente inescrupuloso tanto con mis enemigos como con mis amigos. Generalmente pagaba la bondad de los demás con insultos e injurias. Era insolente, arrogante, intolerante, hinchado de violentos prejuicios, implacablemente obstinado. En suma, mi personalidad era netamente desagradable y muy difícil de tratar. Sin embargo, le caía bien a la gente y todos parecían impacientes por perdonar mis defectos en pago del entusiasmo y la simpatía que

yo les dispensaba. Semejante actitud sólo servía para que yo me tomara mayores libertades. A veces, me preguntaba cómo diablos hacía para ser tolerado. Las personas que más me gustaba insultar e injuriar eran precisamente las que se consideraban superiores a mí, en uno u otro sentido. Contra ellas, mi guerra era implacable. Sin embargo, en el fondo yo era lo que se llama un buen muchacho. Era, por naturaleza, de índole amable, alegre, generosa. En mi infancia, solían decir que era "un ángel". Pero el demonio de la rebeldía se había apoderado de mí a edad muy temprana. Y fue mi madre la que me lo insufló. Contra ella y contra todo cuanto ella representaba dirigí mi incontrolable energía. Ni una sola vez, hasta la edad de cincuenta años, pensé en ella con afecto. Aunque nunca me puso trabas —simplemente porque mi voluntad era la más fuerte— yo sentía su sombra, constantemente, en mi camino. Era una sombra de desaprobación, callada e insidiosa, como un veneno que se va inoculando lentamente en las venas.

Me quedé estupefacto cuando leí que Rimbaud había permitido a su madre leer el manuscrito de *Una Temporada en el Infierno*. Nunca se me había pasado por la cabeza mostrar a mis padres nada de lo que escribía, ni siquiera hablar del tema con ellos. Cuando les comuniqué que había resuelto hacerme escritor, se horrorizaron; fue como si les hubiera informado que había decidido hacerme criminal. ¿Por qué no me dedicaba a algo sensato, que me permitiera ganarme la vida? Nunca leyeron una línea de lo que escribí. Era una broma ya clásica, cuando los amigos les preguntaban qué estaba haciendo yo, contestar: "¿Qué hace? . . . Escribe", con el tono de quien estuviera diciendo: "Está loco; se pasa todo el santo día haciendo tortitas de barro."

Siempre me imaginé a Rimbaud niño, acicalado como un "mariquita" y, luego, joven, vestido como un "dandy". Al menos, así ocurrió conmigo. Como mi padre era sastre, era inevitable que mis padres se preocuparan por mi ropa. Cuando crecí, heredé el guardarropas de mi padre, más bien elegante y suntuoso. Teníamos exactamente el mismo talle. Pero, también como Rimbaud, en la época en que mi individualidad estaba afirmándose vigorosamente, me vestía en forma grotesca, de modo que la excentricidad exterior hiciera juego con la interior. También yo era objeto de las pullas y el ridículo de mi barrio. Recuerdo que me sentía sumamente torpe, inseguro de mí mismo y especialmente tímido en mis charlas con hombres de cualquier cultura. "No sé hablar", exclamaba Rimbaud en

París, al hallarse rodeado de otros hombres de letras. Y sin embargo ¿quién podía hacerlo mejor que él cuando estaba libre de inhibiciones? Hasta en el África se comentaba la fascinación de su charla, cuando se le daba la gana. ¡Cómo entiendo lo que le pasaba! ¡Qué penosos recuerdos tengo de la época en que balbuceaba y tartamudeaba en presencia de las personas con quienes me moría por entablar conversación! Y sin embargo, con un cualquiera, era capaz de hablar el idioma de los ángeles. Desde niño me enamoré del sonido de las palabras, su magia, su poder de encantamiento. Solía pescarme verdaderas borracheras verbales, por decirlo así. Era capaz de inventar durante horas, hasta poner a mis oyentes al borde de la histeria. Entre paréntesis, fue esta cualidad la que descubrí en Rimbaud apenas lancé una ojeada a una de sus páginas. En Beverly Glen, mientras estaba enfrascado en su vida, escribí algunas de sus frases con tiza en las paredes, en la cocina, en el "living", el cuarto de baño, y hasta en el frente de la casa. Esas frases nunca perderán su fuerza para mí. Cada vez que las encuentro, vuelvo a experimentar la misma emoción, el mismo júbilo, el mismo temor de perder el juicio si me demoro demasiado en ellas. ¿Cuántos escritores hay capaces de producir el mismo efecto? Todo escritor crea algunos trozos obsesionantes, ciertas frases memorables, pero en Rimbaud son incontables, están en todas las páginas, como gemas caídas de un cofre saqueado. Es este don el que hace indisolubles los vínculos que me unen a Rimbaud. Y es lo único que le envidio. Hoy, después de todo cuanto he escrito, mi más profundo deseo es poder hacer a un lado los libros que tengo planeados para entregarme a la creación de la tontería pura, de la fantasía absoluta. Nunca seré el poeta que él fue, pero aún quedan vastas latitudes de la imaginación que explorar.

Y ahora, llegamos a "la niña de los ojos violeta". Poco y nada es lo que sabemos de ella, excepto que fue su primera y trágica experiencia amorosa. No sé si fue refiriéndose a ella o a la hija del fabricante que Rimbaud usó la expresión: "tan asustado como 36.000.000 de falderos recién nacidos". Pero no me cuesta creer que ésa haya sido su reacción ante el objeto de su amor. Por de pronto, sé que así reacciono yo y que mi amada también tenía los ojos de color violeta. Es probable que, también como Rimbaud, vuelva a pensar en ella en mi lecho de muerte. Toda mi vida está teñida por esa primera y desastrosa experiencia. Y lo más curioso es que no fue ella quien me rechazó; fui yo mismo quien, por venerarla y reverenciarla demasiado, se alejó de ella. Me imagino que en el caso de Rimbaud debe de haber sucedido algo por el estilo. Natu-

ralmente, en su caso —hasta los dieciocho años de edad— todo tuvo que comprimirse en un espacio de tiempo increíblemente breve. Así como recorrió toda la gama de la literatura en unos pocos años, así apuró todo el curso de la experiencia humana en forma breve y rápida. Le bastaba con probar algo para darse cuenta de todo cuanto prometía o contenía. Del mismo modo, su vida amorosa, en lo que a las mujeres se refiere, fue increíblemente efímera. No volvemos a oír mencionar el amor hasta Abisinia, donde convive con una nativa. Y se tiene la sensación de que eso apenas si puede llamarse amor. Más bien podríamos decir que quien le inspiró realmente este sentimiento fue Djami, su muchachito harari, a quien trató de dejar un legado. Es poco probable, sabiendo la clase de vida que llevó, que Rimbaud haya podido volver a amar de corazón.

Parece que Verlaine dijo alguna vez de él que nunca se había entregado completamente a nadie, ni a Dios, ni al hombre. Lo que haya de verdad en ello, es cosa que queda a criterio de cada uno. A mí me parece que nadie pudo desear más ardientemente entregarse que él. De niño se dio a Dios, de joven al mundo; y en ambos casos se sintió engañado y traicionado, y retrocedió, especialmente después de su experiencia en la sangrienta Comuna. De ahí en adelante, la esencia de su ser permanece intacta, inexpugnable, inaccesible. En ese sentido, me recuerda a D. H. Lawrence, que abundó mucho en esta cuestión, o sea, cómo mantener intacta la propia esencia.

HENRY MILLER

(*Traducido por Carlos Viola Soto.*)

POEMAS

AL SIERVO FIEL Y PRUDENTE, AL CUAL PUSO SU SEÑOR SOBRE SU CASA PARA QUE LES DÉ EL ALIMENTO A TIEMPO

Lobo devorador
que por la mañana devora su presa
y por la tarde la comparte.

Serpiente del sendero,
víbora del camino
mordiéndole el talón al que pasa.

Asesino
en crímenes hechos de juegos,
de indagar
qué nace del horror.

Aparezca como aparezca,
lo que de él se saca
es por obediencia,
no obstante
que en su intimidad la rechace
y sea Dios quien la quiera por él, fiel
servidor en tanto que de su servicio
no pretenda elegir, no busque

excluir esto o aquello,
ni para sí tome
más que la grandeza del servicio,
y dejando la voz de Dios
para servir a las mesas,
renunciando
a lo que le agradaría oír,
a que le digamos lo que le agradaría oír.

A UNA CIUDAD REPENTINAMENTE VISTA DESDE OTRO ÁNGULO

Similar destino,
el sufrimiento de las ciudades
y el de quienes las construyen
y planifican;
no importa el lugar,
sus áreas, demencial crecer,
nos siguen,
cada casa
confortable medio circundante
de alguien que perdura hasta lograr
cuanto desea,
molesto
con los que persiguen los mismos deseos.

Las calles, las calles,
el sueño de las materiales
y hermosas cosas
gratificándonos con tensiones,

emocionales colapsos,
y la uniforme
sentencia que ronda por los aledaños,
cubre los accesos,
la diáfana,
realista síntesis:
Se acabó el espacio,
aquí todo es calles; aquí
no espanta la muerte sino el porvenir.
¿Y a qué reino
nos confiaríamos mejor?;
qué reconciliación
ennegrecernos
bajo esa lluvia, esa hora
en que la ciudad oscurece,
escondida,
sola en su omnipresencia.

ALBERTO GIRRI

LA AVENTURA

Latido a latido
Busco mi expresión
Sucesos de tiempo insomne que retornan
Y la pobre María crece con los nudos de la
madera
Al pie del ciprés
Donde la hierba le lava los labios
Entre la orgía de la niebla
Radiante de olvido y de servidumbre
Sin ni siquiera un pájaro en su sueño
Sin embargo
Tantas gentes se aferran a sus muertos
Como si fuera lo único que conservaran
De sus vidas y las hojas centelleantes
De los bananos en la carretera polvorienta
A través de los médanos
Sumergido para siempre en la ola
De su pelo caliente de su cuerpo desnudo
He corrido una tierra furtiva
Donde tales mujeres reverberan
Fiebres costumbres enfermedades de la memoria
La llamarada
Que disuelve mi corazón y habito extrañamente
Un reseco lugar vestimentas y muebles

A punto de ser degollados temblorosamente reunidos
Con la ciudad en todas direcciones

Pero quizás resucite entre esas piernas queridas
Abriéndose bajo la tierra y ahora
Buscando mi idioma
Rescate sólo una blanca llanura a lo largo de una espalda
donde el deseo irisa sus perlas sin fin
Apenas una nube una caricia
Un golpe de ola en una piedra
Un tambor de ataúd lleno de polvo
O cualquier sitio donde estuve
—¡el inconstante!—
Perezosamente tirado al sol del desorden

Arranco entonces mi alma
A sus rejas de infancia
Introduciéndose
Lentamente en el centro de la tierra
El ávido paraíso de la pornografía
Cabelleras convulsas en un convento obsceno
Páginas y hechizos
Imaginarios y estranguladores
Luego el relámpago
Deslizándome furtivamente en la oscuridad
Hasta la gigantesca aparición iluminada por la luna
en su cuarto de sirvienta
Con los senos desnudos
Brillantes de saliva y de un pan pan salvaje
Para mi mano posada por primera vez sobre el vello
de un cuerpo de mujer
Y después
Hasta en la misma tumba donde ella canta

Recojo una palabra una gota de lluvia
Una dádiva de la locura

Idiomas insaciables
La trama ardiente de dos lenguas
Tantos altares de abismo en ojos entrecerrados
Una serpiente humeante
Soledad y pasión y bocas que destilan
La incertidumbre de haber estado aquí o en
sueños
Y de todo ello
Recobro una miel un grito una desgarradura
De cosas adorables y busco
Mi expresión:
Trato de hablar y de comunicarme.

MEMORIA

Extinguidas aquellas frenéticas caricias
Pasada la luna del ceremonial de los besos
Se abre una jaula de demencia
Los bellos gatos de espasmo decapitado que aullan
Y un foco de imágenes extintas se instala en tu
médula
Como una peste real. En la sombra
La mujer se desnuda y penetra a su lecho
Y emprende su vuelo nupcial hasta las últimas hogueras
del cielo
Y él madura a su lado para la muerte
En el cálido invernáculo de sus sonrisas junto a
sus senos que desaparecen.
Jamás despertarán sobre sus besos
A lo largo de gomosas colinas en ondulantes dormitorios
Donde brota una hierba carnívora
Caminos irreversibles llenos de anzuelos
Un vestido que late sin nadie
Un retrato con dientes de fuego
Sonriendo a través de los muros.

¿Y quién no reverencia esas gracias en pena
Abrazos vacíos dichas de fracaso y de vértigo
Que me adulan como el demonio para despellejarme
Para homenajearme con países quemados sobre el
corazón?

Entonces
De esas lunas enormes que fermentan

En un calor de maleza tropical
Lleno de piernas de mujer
La luz de una lengua se expande
Y de nuevo estamos perdidos
De nuevo imploramos a ídolos de orgullo y desamparo
Que hieren a ciegas
Monos de grandes falos azules
Trozos de paisaje
Bocas de sacrilegio que no piden socorro

Que no tienen socorro.

GEOGRAFÍA

¿Es una región seca? Ahí permanezco
Petrificado en el fondo de una laguna de amnesia
Surgen objetos ausentes:
Una mujer diminuta al final de una calle larguísima
Unos viejos jugando a las cartas un jinete
Unas lámparas de sótano iluminando el pueblecito
disecado
Colchones en ruinas en torno a los cuales
El lugar retrocede incesantemente desaparece
Como la cola de una rata en su agujero

Tal vez el humo allí es otra cosa:
Tu presencia indestructible en lluvias jamás borradas
En escenas de transfusión de sangre —de una gran
palidez. Ya no existen
Los santuarios de la costa las uñas de los ladrones
Los rostros conocidos (oh, conocidos . . .)

¿Pero quién conoce esas bocas que crujen como un
postigo
Como una polvorienta escalera de madera que lleva a
un lugar nulo?
¿Esos ojos por los que pasan baldíos inmensos y luces
de otro siglo . . . ?

ENRIQUE MOLINA

LENGUAJE Y REALIDAD

(*Ludwig Wittgenstein y su Tractatus Logico-Philosophicus*)

1. *Introducción.*

A pesar de la fuerte gravitación del pensamiento de Wittgenstein en la filosofía contemporánea y del creciente interés por su obra en el momento actual, su nombre permanece poco menos que desconocido fuera del reducido círculo de filósofos profesionales. Este hecho no puede explicarse aduciendo —como es habitual— la sola dificultad de su obra. La lectura de sus libros y en especial del *Tractatus*, exige sin duda cierta preparación y no poco esfuerzo, pero no es mucho más difícil que la de cualquier libro de Kant, Hegel o Heidegger. Sin embargo, estos pensadores han logrado, gracias a sus comentaristas y divulgadores, atravesar los sólidos muros de los claustros académicos y penetrar en las capas más anchas del llamado "público culto". En el caso de Wittgenstein ha intervenido, además, otro factor: muchos adeptos de determinadas escuelas filosóficas que todavía gozan de cierto prestigio en algunos países europeos y, en especial, en la América latina, suelen asociar oscuramente el nombre de Wittgenstein con el positivismo lógico —movimiento al que no consideran digno de llevar el honroso título de "filosófico", y al que sitúan al margen de la "gran tradición" de la filosofía occidental. Buen ejemplo de esta actitud es la *Historia de la filosofía* de Julián Marías en la que el nombre de Wittgenstein ni siquiera es mencionado. Pero si es arbitraria la exclusión del positivismo lógico de la lista de las filosofías occidentales, mucho más lo es la identificación del pensamiento de Wittgenstein con el de una escuela de la que no formó parte y cuyas ideas no aceptó nunca, a pesar de haber influido poderosamente sobre ella. La filosofía del *Tractatus* es confesadamente metafísica y por lo tanto, contraria a todo positivismo.

Difícilmente pueda exagerarse el papel desempeñado por Wittgenstein en la filosofía contemporánea. Tres escuelas de gran importancia —el atomismo lógico, el positivismo lógico y la escuela de Oxford— le deben

buena parte de sus ideas. Su influencia comienza casi desde el momento en que en 1912 —a la edad de 23 años— decide abandonar sus estudios de ingeniería y se traslada a Cambridge para estudiar filosofía con Bertrand Russell, el ya entonces famoso autor de *Principia Mathematica*. La relación que se establece entre el célebre profesor inglés y el joven y desconocido estudiante austríaco —muy pronto ya no se sabría quién era el maestro y quién el discípulo— no tiene parangón en la historia de la filosofía y habla elocuentemente tanto a favor de la precoz genialidad de Wittgenstein, como de la abierta mentalidad de Russell. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Wittgenstein abandona Inglaterra y se alista en el ejército austríaco. Cuatro años después, en 1918, escribía Russell en el Prefacio a su *Filosofía del Atomismo Lógico*: "Lo que sigue es el texto de ocho conferencias . . . dedicadas en gran parte a explicar ciertas ideas que he aprendido de mi amigo y ex discípulo Ludwig Wittgenstein. No he tenido oportunidad de conocer sus puntos de vista desde agosto de 1914 y ni siquiera sé si vive o no."

Afortunadamente, los temores de Russell eran infundados: Wittgenstein vivía y en el mismo año daba forma definitiva a las ideas en las que había trabajado durante la campaña militar y su cautiverio en Italia y que luego serían publicadas bajo el título de *Tractatus Logico-Philosophicus*. Estas 80 páginas de aforismos numerados, escritos en una prosa fascinante, presentan en forma tremendamente condensada todo un sistema metafísico, deducido —en el sentido kantiano del término— de una teoría de la lógica y del lenguaje. El *Tractatus* representa la culminación del atomismo lógico pero contiene también, como suele suceder a veces con las grandes obras filosóficas, los gérmenes de su propia destrucción y superación. Sin embargo, la caída del atomismo lógico no significó en absoluto el ocaso del *Tractatus*, cuya influencia se mantuvo a través del positivismo lógico. Esta corriente filosófica que tuviera su origen en el Círculo de Viena, llegó a adquirir gran influencia en la década del 30, especialmente en Austria, Alemania y Polonia y dejó de existir como movimiento organizado por razones ajenas a la filosofía, con el advenimiento del nacionalsocialismo.

Wittgenstein no participó personalmente en las reuniones del Círculo de Viena, pero estuvo en contacto con Schlick —jefe del movimiento hasta su asesinato en 1936— Waismann y Feigl. Poco después de la publicación del *Tractatus*, su autor resuelve abandonar la filosofía, a la que no vuelve sino después de muchos años de completo silencio. Si su silencio fue consecuencia directa de la posición filosófica asumida en el *Tractatus*, su vuelta

a la filosofía coincidió con una profunda transformación de sus ideas que se manifestó en una crítica demoledora a los fundamentos en los que se apoyaban las tesis del *Tractatus* y que condujo a la elaboración de una filosofía enteramente nueva. A través de su enseñanza oral en Cambridge contribuyó Wittgenstein en forma decisiva a la renovación del pensamiento filosófico que tuviera lugar en Inglaterra antes de la Segunda Guerra Mundial y que se extendiera a otros países después de su finalización. En 1953, dos años después de la muerte de su autor, se publican las *Investigaciones filosóficas* que constituyen la expresión más importante de una corriente de pensamiento que, curiosamente, hasta hoy carece de denominación "oficial" ("análisis terapéutico", "escuela de Cambridge" y "escuela de Oxford" son los nombres más usados).

Con todo, el *Tractatus* ocupa un lugar central en la obra de Wittgenstein, ya que no es sólo la expresión más profunda del atomismo lógico y la principal fuente de inspiración del positivismo lógico, sino que es además indispensable para la comprensión del último período de este pensador. El mismo Wittgenstein ha señalado en el Prefacio a *Investigaciones filosóficas*, que sus nuevas ideas sólo pueden ser entendidas si se las confronta con las viejas. La oposición y la superación son también formas de continuidad del pensamiento filosófico.

En lo que sigue nos limitaremos a la exposición de las principales líneas de pensamiento de este libro, que ciertamente no puede ser pasado por alto, cualquiera que sea la actitud que se adopte en definitiva frente al mismo.

2. *El punto de partida: la Teoría del Nombre.*

"El libro quiere trazar un límite al pensar, o mejor, no al pensar, sino a la expresión de los pensamientos: pues para trazar un límite al pensar, tendríamos que ser capaces de pensar ambos lados de este límite (tendríamos que pensar lo que no se puede pensar). Este límite, por lo tanto, sólo puede ser trazado en el lenguaje y todo lo que quede al otro lado del límite, será simplemente sin-sentido." (*Tractatus*, Prefacio).

Wittgenstein se propone establecer los límites del lenguaje significativo para fijar de esta manera los límites del mundo, ya que sólo podemos *hablar* del mundo, en la medida en que éste es expresable en el lenguaje. Parafraseando a Kant: las condiciones de posibilidad del lenguaje significativo son, al mismo tiempo, las condiciones de posibilidad del mun-

do. Erik Stenius [1] ha señalado el profundo parentesco entre los enfoques de ambos pensadores, con la diferencia de que Wittgenstein habla del lenguaje en vez del conocimiento; en su sistema la lógica ocupa el lugar de la gnoseología.

Wittgenstein parte de una concepción del lenguaje que se podría llamar "Teoría del Nombre" y que él hereda de sus maestros Frege y Russell. Según esta concepción, que desde su primera formulación por Platón, ha tenido amplia aceptación en la tradición filosófica, el lenguaje consta de palabras y las palabras son nombres. El nombre tiene un significado; este significado es el objeto (particular o universal) designado por el nombre. Aquella palabra que no designa ningún objeto carece de significado y, en rigor, no es una palabra, sino un mero ruido. Así por ejemplo, la palabra "Buenos Aires" designa una ciudad, la palabra "azul", una determinada cualidad cromática. La ciudad capital de la República Argentina es el significado de la palabra "Buenos Aires", el color azul es el significado de la palabra "azul".

Tal vez sería aventurado afirmar que todas las palabras son nombres, pero parece inevitable la conclusión de que al menos la palabra (sustantivo o pronombre) que figura como sujeto de un juicio, tiene que ser necesariamente un nombre; si no lo fuera, el juicio no tendría objeto, es decir, no sería un juicio. Platón formula esta cuestión en *Teetetos* de la siguiente manera: "Al juzgar, juzgamos algo; al juzgar algo, juzgamos algo real; pues al juzgar algo irreal, no juzgamos nada; pero al no juzgar nada, no juzgamos en absoluto."

Pero afirmar que todo sujeto de un juicio (o de una proposición) es un nombre, implica reconocer la existencia de objetos tan extraños y poco verosímiles como la viuda de Kant o el cuadrado redondo, ya que las proposiciones "la viuda de Kant es rubia" y "el cuadrado redondo no existe" parecen ser perfectamente significativas. La segunda de estas proposiciones es particularmente interesante: es verdadera si el cuadrado redondo no existe, pero entonces cabe preguntar qué es lo que no existe y acerca de qué estamos hablando. Algunos filósofos, como Meinong, trataron de solucionar el problema distinguiendo entre dos modos de ser, existencia y subsistencia, e introduciendo al lado de los objetos reales (que existen), objetos ideales (que subsisten). Pero ésta es tan sólo una solución aparente: la admisión de objetos contradictorios como el cuadrado redondo, conduce a contradicciones. Un caso particularmente grotesco de una ontología abul-

[1] STENIUS, ERIK, *Wittgenstein's Tractatus*, Basil Blackwell, Oxford, 1960, p. 214 y ss.

tada es el de Nicolai Hartmann, quien introduce como categorías del ser, además de la realidad y la idealidad, la posibilidad y la imposibilidad. Esto le permite hablar de objetos reales actualizados (*realwirklich*), reales posibles (*realmöglich*), ideales actualizados (*ideal wirklich*), ideales posibles (*ideal möglich*) e imposibles, poblando de este modo el mundo con toda suerte de objetos harto exóticos.

Este intrincado problema lógico, con fuertes implicaciones ontológicas, ha sido elegantemente resuelto por Bertrand Russell con su célebre Teoría de las Descripciones. Russell comienza distinguiendo entre *forma gramatical* y *forma lógica*. No toda expresión que aparece como sujeto gramatical de un juicio es realmente un sujeto en sentido lógico; sólo estos últimos son nombres. Con frecuencia, la forma gramatical de una proposición oculta su verdadera forma lógica; tal es lo que ocurre con las proposiciones mencionadas en las que las expresiones "la viuda de Kant" y "el cuadrado redondo" figuran como sujetos gramaticales, sin ser sujetos lógicos y, por lo tanto, no son nombres. Russell llama "descripciones" a estos sujetos aparentes que pueden ser eliminados mediante un análisis adecuado. Para encontrar la verdadera forma de la proposición es necesario *analizarla*, es decir, reformularla de tal manera que la forma lógica coincida con su forma gramatical, descomponiendo las proposiciones complejas en sus partes constitutivas (proposiciones simples). Conforme al esquema de análisis propuesto por Russell, la proposiciones de nuestro ejemplo deberían analizarse aproximadamente así: "El cuadrado redondo no existe" equivale a "No existe un objeto tal que es cuadrado y redondo al mismo tiempo" (que es verdadera) y "La viuda de Kant es rubia" significa lo mismo que la conjunción de las dos proposiciones siguientes: "Existe un objeto único que es viuda de Kant" y "Este objeto es rubio". En este último caso, como la primera de las dos proposiciones es manifiestamente falsa, la conjunción de ambas también lo es, en virtud de elementales leyes lógicas.

Este análisis revela: (a) que las proposiciones pueden reformularse de manera tal que los *sujetos* "la viuda de Kant", y "el cuadrado redondo" quedan eliminados, apareciendo en su lugar los *predicados* "(ser) viuda de Kant" y "(ser) cuadrado redondo"; (b) que las proposiciones analizadas no son atributivas, sino existenciales (no atribuyen una cualidad a una sustancia, sino que afirman o niegan la existencia de un objeto); (c) que las proposiciones existenciales carecen de sujeto y (d) que, en consecuencia, es falsa la vieja creencia (proveniente de Aristóteles y sustentada todavía por Kant) de que todo juicio tiene la forma atributiva (S es P) y

debe tener necesariamente un sujeto. Se desprende además, que una de las principales tareas del filósofo consiste en analizar las proposiciones para encontrar su verdadera forma lógica.

La solución de Russell permite mantener la Teoría del Nombre sin necesidad de admitir una ontología exagerada.

3. *Nombres y objetos.*

Aceptando la Teoría de las Descripciones de Russell, Wittgenstein sostiene que toda palabra (con excepción de los términos lógicos) designa directa o indirectamente un objeto. Los nombres designan en forma *directa*: el objeto designado es su significado. Los términos que no son nombres designan en forma *indirecta*: a través de otras palabras. Tal es el caso de todas las palabras que pueden ser *definidas*. Si definimos "hombre" como "animal racional", el significado del término definido ("hombre") está dado por el significado de los términos de la definición ("animal" y "racional"). Así, la palabra "hombre" tiene significado, pero su significado no es un objeto —como en el caso del nombre— sino el significado de otras palabras. Éstas a su vez, pueden ser definidas mediante otras palabras y así sucesivamente. "Todo signo definido designa *a través* de aquellos signos, por medio de los cuales fue definido; y las definiciones indican el camino" (3.261).

Pero el proceso no puede seguir al infinito; si la cadena de definiciones no es circular, en cuyo caso ninguna palabra se referiría a un objeto y el lenguaje sería un sistema cerrado de signos sin contacto alguno con la realidad, tenemos que admitir la existencia de *términos indefinibles*, términos que no pueden ser definidos mediante otras palabras, sino tan sólo por medio de la llamada *definición ostensiva*: la mostración del objeto designado (como ocurre cuando señalamos un color y decimos "esto es azul"). Estos términos indefinibles son los nombres propios en sentido lógico.

Podemos resumir los primeros resultados del análisis wittgensteiniano: 1) el lenguaje necesariamente contiene nombres; 2) los nombres son indefinibles, y 3) los nombres designan objetos. De ahí se infiere: a) que los objetos designados por los nombres son *simples*, ya que si los objetos fueran compuestos, sus nombres podrían ser definidos en términos de sus partes y, por consiguiente, no serían nombres en virtud de (2); b) que los nombres garantizan la existencia de los objetos. En efecto: si el objeto no existiera, el nombre no tendría significado, ya que su significado es el objeto designado (3.203).

Aquí se ve la importancia del nombre dentro del lenguaje: éste entra en contacto con la realidad al nivel de los nombres. Los nombres garantizan la existencia de la realidad, o más exactamente, la de sus componentes simples, es decir, de los objetos. La existencia de *simples* es un requisito necesario para que el lenguaje pueda ser significativo. Partiendo de las consideraciones lógicas acerca del lenguaje, se infiere de esta manera una conclusión muy importante acerca de la estructura de la realidad. La lógica conduce a la metafísica.

4. *Proposiciones y hechos.*

Los objetos son los componentes últimos de la realidad o, como dice Wittgenstein, "los objetos forman la substancia del mundo" (2.021). Pero el mundo no es un mero conjunto de objetos: para saber cómo es el mundo no es suficiente enumerar los objetos que lo componen, es necesario saber de qué manera estos objetos están configurados o relacionados entre sí. Si quiero describir mi habitación, no basta enumerar las cosas que se encuentran en ella (mesa, sillas, paredes, libros); hay que describir las relaciones y propiedades de estas cosas. Esto se realiza mediante proposiciones que describen *hechos*: el hecho de que la pared es blanca, el hecho de que el libro está sobre la mesa, etc. La descripción completa del mundo no es, por lo tanto, un catálogo de nombres, sino la totalidad de las proposiciones verdaderas acerca del mundo. Como a las proposiciones del lenguaje corresponden los hechos de la realidad, "el mundo es la totalidad de los hechos y no de las cosas" (1.1). La concepción del mundo como conjunto de hechos (y no de cosas) es una tesis revolucionaria que rompe con toda la tradición ontológica de la filosofía occidental.

Ya hemos mencionado que para Russell y Wittgenstein, una de las principales tareas filosóficas es el *análisis*. La descomposición de las proposiciones en otras más simples conduce, en última instancia, a las *proposiciones elementales*, o sea a aquellas que no están constituidas por otras proposiciones, sino por nombres y se encuentran, por consiguiente, en contacto directo con la realidad. Las proposiciones elementales son las unidades funcionales del lenguaje, ya que los nombres sólo pueden ser usados como partes de las proposiciones y, en consecuencia, no tienen significado más que dentro del contexto de una proposición (3.3).

Una de las tesis centrales del *Tractatus* (tesis que no podemos analizar aquí) afirma que todas las proposiciones son funciones de verdad de

las proposiciones elementales. Esto quiere decir que la verdad o falsedad de una proposición compuesta está íntegramente determinada por la verdad o falsedad de las proposiciones que la componen. Así pues, el valor de verdad de las proposiciones elementales determina el valor de verdad de todas las proposiciones (ya que las proposiciones que no son elementales son compuestos de proposiciones elementales). De aquí se infiere que la totalidad de las proposiciones elementales verdaderas constituye la descripción completa del mundo.

A las proposiciones elementales del lenguaje corresponden los *hechos atómicos* de la realidad. El hecho atómico no es simple en el mismo sentido en que lo es un objeto: tiene partes constitutivas, pero éstas no son hechos sino objetos (2.01). El mundo se compone de los hechos atómicos, cuyas características fundamentales son su mutua *independencia* (un hecho puede ser o dejar de ser, sin que esto afecte a los demás hechos) y su *contingencia* (no hay hechos necesarios). Correlativamente, las proposiciones elementales son contingentes (su verdad no es necesaria) y lógicamente independientes.

Conviene tener presente que las aserciones de Wittgenstein sobre la estructura de la realidad (objetos y hechos atómicos) y del lenguaje (nombres y proposiciones elementales) no son generalizaciones empíricas extraídas de la observación, sino típicas proposiciones metafísicas, basadas en consideraciones *a priori*. Esto explica su absoluta falta de interés por suministrar ejemplos de hechos atómicos o de proposiciones elementales; sus tesis pretenden ser válidas aún en el caso en que de hecho sea imposible identificarlos. Esta posición rígidamente racionalista lo distingue de Russell y de los positivistas lógicos.

5. *El sentido de la proposición.*

¿Qué relación hay entre la proposición y el hecho? Podría pensarse, siguiendo a Frege, que la relación es análoga a la que existe entre el objeto y el nombre y que, por lo tanto, la proposición es el nombre del hecho, y el hecho el sentido de la proposición. Pero Wittgenstein rechaza esta solución por varias razones: 1) porque a cada hecho corresponden dos proposiciones, una verdadera y otra falsa. Por ejemplo, el hecho de que esta mesa sea redonda, hace que la proposición "Esta mesa es redonda" sea verdadera, y que la proposición "Esta mesa es cuadrada" sea falsa. Es evidente que el hecho no puede ser el sentido, ya que estas dos proposiciones

tienen sentidos diferentes. En otras palabras, las proposiciones falsas son significativas, sin embargo no les corresponde ningún hecho. 2) Para comprender el significado de un nombre tenemos que aprenderlo; toda nueva palabra debe ser enseñada y aprendida —mediante una definición verbal o una mostración ostensiva. Si la proposición fuera el nombre del hecho, tendríamos que aprender el sentido de cada proposición nueva. Sin embargo, para comprender una proposición basta con comprender el significado de las palabras que la componen. "Está en la esencia de la proposición que pueda comunicarnos un *nuevo* sentido" (4.027).

Señala G. Pitcher [1] que esta característica, muy importante y hasta sorprendente de nuestro lenguaje, es la que llevó a Wittgenstein a formular su teoría del sentido —uno de los pilares en los que se apoya el edificio metafísico del *Tractatus*. Según Wittgenstein, la proposición es una imagen (*Bild, picture*) del hecho. La relación entre la proposición y el hecho es similar a la que existe entre una imagen y lo representado por ésta, por ejemplo, entre una fotografía y lo fotografiado. Toda imagen tiene algo en común con lo representado: una imagen espacial, la forma externa, una imagen en colores, el color. La proposición es una imagen lógica. Así como la imagen espacial (una fotografía, un cuadro, un mapa) representa la forma espacial de lo representado, la proposición representa la *forma lógica* del hecho, entendiendo por tal la forma cómo están combinados los objetos en el hecho.

La diferencia entre objetos y hechos determina la diferente función de los nombres y de las proposiciones. Únicamente los hechos pueden ser descriptos, los objetos sólo pueden ser nombrados. Para describir los hechos, nombramos los objetos.

A fin de subrayar la diferencia entre nombres y proposiciones, Wittgenstein distinge entre *significado* (*Bedeutung*) y *sentido* (*Sinn*). Los nombres tienen significado, es el objeto nombrado. Las proposiciones tienen sentido, es la imagen lógica de un hecho.

"La proposición *muestra* su sentido. La proposición *muestra* cómo estarían las cosas *si* fuera verdadera y *dice que* las cosas están así" (4.022). La proposición tiene sentido cuando describe (es una imagen de) un hecho posible, y es verdadera cuando el hecho descripto existe (es real). Por eso entendemos inmediatamente el sentido de la proposición, sin necesidad de saber si el hecho representado existe o no (4.024). Pero para saber si la proposición es verdadera o falsa, tenemos que *compararla* con

1 PITCHER, GEORGE, *The Philosophy of Wittgenstein*, Prentice Hall, 1964, p. 75 y ss.

la realidad. Si el hecho representado existe, la proposición será verdadera, en caso contrario, falsa.

El sentido de la proposición es, por lo tanto, *independiente* de su verdad o falsedad, pero sólo una proposición con sentido puede ser verdadera o falsa. No todas las expresiones lingüísticas que tienen la forma gramatical de una proposición lo son de verdad. La proposición tiene sentido sólo cuando es imagen lógica de un hecho posible. Las proposiciones que no describen hechos carecen de sentido. Por consiguiente, una proposición elemental sólo puede decir cómo es un hecho atómico y es verdadera si este hecho existe. El lenguaje significativo, en cuanto totalidad de las proposiciones con sentido, sólo puede referirse a los hechos; las proposiciones verdaderas son las que se refieren a los hechos reales, es decir, al mundo. Por el contrario, las proposiciones falsas carecen de correlato en la realidad, describen hechos posibles pero inexistentes.

6. *Lenguaje y mundo.*

De acuerdo con la teoría del sentido desarrollada en el *Tractatus* (la llamada *picture theory of meaning*), el lenguaje es la imagen lógica del mundo y como toda imagen tiene la forma de lo representado, el lenguaje tiene la misma forma lógica que el mundo. La combinación de los nombres en la proposición muestra cómo están combinados los objetos en el hecho; el lenguaje *muestra* la forma lógica del mundo. El análisis lógico pasa a desempeñar un papel metafísico de importancia primordial: al descubrir, detrás de la estructura gramatical, la forma lógica de las proposiciones, revela la forma de la realidad.

La forma del mundo está determinada por la substancia (los objetos). Los objetos pueden configurarse de determinadas maneras y cada configuración posible determina un mundo posible. Hay pues, tantos mundos posibles como configuraciones posibles de objetos. El espacio lógico es la totalidad de los mundos posibles. Nuestro mundo es la realización fáctica de una de las posibilidades, es un mundo posible que acaece. Pero como no hay hechos necesarios, la existencia del mundo es rigurosamente contingente. Lo único necesario es la forma del mundo, ya que ésta está determinada por la substancia y la substancia existe con independencia de lo que acaece.

El paralelismo estructural entre el lenguaje y el mundo pone de manifiesto la importancia de aquél para la filosofía ("toda filosofía es crítica

del lenguaje" (4.0031), a la vez que señala sus limitaciones. La proposición puede *decir* que un hecho existe, pero tan sólo puede *mostrar* la forma de este hecho (la forma no es un hecho y no se puede hablar más que de los hechos). La forma lógica del mundo puede ser mostrada, pero no expresada en el lenguaje. "Lo que *puede* ser mostrado, *no puede* ser dicho." (4.1212).

Esta limitación de la capacidad expresiva del lenguaje trae consigo consecuencias importantes. Como la existencia del mundo no es necesaria, la verdad de las proposiciones descriptivas del mundo (y éstas son las únicas que tienen sentido) es contingente. Las únicas proposiciones necesarias son las proposiciones de la lógica, es decir, las *tautologías*. Las tautologías son verdaderas *a priori* precisamente porque no describen nada. "Las proposiciones de la lógica no dicen nada (son proposiciones analíticas)" (6.11). Su función consiste en exhibir la forma lógica del mundo, pero como no describen hechos, en rigor, no tienen sentido, aunque tampoco son contrasentidos (son *sinnlos*, pero no *unsinning*).

Esta doctrina implica negar la posibilidad de formular juicios sintéticos *a priori* y constituye una diferencia radical entre Kant y Wittgenstein, diferencia que ya fuera preparada por la evolución del pensamiento científico durante el siglo XIX. Kant partía del supuesto de que las proposiciones de la aritmética, de la geometría y (por lo menos algunas) de la física, son sintéticas *a priori;* su problema consistía en explicar la posibilidad de tales proposiciones. El descubrimiento de las geometrías no euclidianas por Lobatschevsky y su generalización por Riemann, la axiomatización de la geometría llevada a cabo por Hilbert, las investigaciones de Frege, Peano y Russell en el campo de la filosofía de la aritmética y los últimos desarrollos de la física, han conducido a la concepción —generalmente aceptada en la filosofía de la ciencia— de que las proposiciones de la aritmética y de la geometría pura son analíticas, mientras que las de la geometría aplicada y de la física son empíricas, es decir, *a posteriori.* La teoría del lenguaje de Wittgenstein proporciona fundamento filosófico a esta concepción.

7. *Lo inexpresable.*

El propósito de Wittgenstein consistía en trazar los límites a la posibilidad de expresión de pensamientos para fijar de este modo los límites del mundo. "Los límites de mi lenguaje señalan los límites de mi mun-

do" (5.6). Como resultado de sus investigaciones sobre la esencia del lenguaje, Wittgenstein llega a la conclusión de que los hechos son lo único de lo que podemos hablar, ya que sólo es significativo el lenguaje que describe hechos. Por eso el mundo es *definido* como la totalidad de los hechos. La descripción del mundo es la tarea de las ciencias naturales. El término "ciencia natural" es usado en este contexto en un sentido amplio que abarca a todas las ciencias fácticas. "La totalidad de las proposiciones verdaderas es toda la ciencia natural (o la totalidad de las ciencias naturales)" (4.11).

Afirmar que el mundo es aquello que puede ser expresado en el lenguaje, no implica que no haya nada fuera de lo expresable. No todo puede ser dicho; ya hemos visto que la forma del mundo no puede ser expresada, sino sólo mostrada en el lenguaje. Las proposiciones de la lógica (y de la matemática) reflejan la forma del mundo, aunque no dicen nada.

Pero también hay algo que está fuera del mundo, acerca de lo que no se puede hablar y que no se muestra en el lenguaje. Es lo *inexpresable*, lo que Wittgenstein llama *lo místico*. Lo místico se muestra en el plano emocional. El sentimiento de que el mundo es limitado (6.45), es decir, que hay algo que está más allá del mundo, así como el sentimiento de asombro de que el mundo *es* (6.44) revelan lo místico.

No deja de ser curiosa esta referencia a lo emocional, sobre todo si se piensa en la importancia del papel que desempeñan ciertos sentimientos como angustia, miedo o soledad en los escritos de algunos filósofos llamados existencialistas (Heidegger, Sartre).

Al ámbito de lo inexpresable pertenecen gran parte de los problemas tradicionalmente considerados como filosóficos: el problema del sentido de la vida, el bien y el mal, Dios, muerte, inmortalidad. Estos problemas están estrechamente relacionados entre sí: "Sé que el bien y el mal están de alguna manera vinculados con el sentido del mundo. El sentido de la vida, esto es, el sentido del mundo, lo podemos llamar Dios. La oración es el pensamiento acerca del sentido de la vida" (*Note-books*, anotación del 11.6.16). Se trata de preguntas de vital interés para el hombre, al lado de las cuales pierden toda importancia los problemas que pueden ser resueltos por la ciencia. "Sentimos que incluso si todas las posibles cuestiones científicas pudieran responderse, no habríamos ni siquiera rozado los problemas de nuestra vida..." (6.52).

Todo intento de contestar, e incluso de formular estos interrogantes, está condenado al fracaso. En la medida en que las proposiciones filo-

sóficas (metafísicas) pretenden ocuparse de estos problemas, no son falsas, sino carentes de sentido (*Unsinn*). La metafísica es el intento siempre renovado de expresar lo inexpresable, el esfuerzo no realizable de decir lo que no puede decirse. Sin embargo, el hecho de que los filósofos (inclusive el mismo Wittgenstein) persistan en esta tarea de Sísifo, no es casual: estos problemas son *los* problemas de la vida. Pero nuestro lenguaje no nos permite hablar sobre estos temas y "de lo que no se puede hablar, hay que callarse" (7). Tal es la conclusión pesimista del *Tractatus*.

Señala Max Black [1] que la *Weltanschauung* del joven Wittgenstein presenta dos aspectos en cierto modo opuestos: por un lado, tenemos el mundo de los hechos atómicos, cuyos rasgos salientes son la pluralidad, la contingencia y la separación (atomismo lógico), por el otro, el ámbito de la forma (espacio lógico), donde reinan el orden, la regularidad y la necesidad. Todo conocimiento del mundo es contingente, sólo en la lógica —que muestra las propiedades formales del lenguaje y del mundo— hay cabida para verdades necesarias.

A diferencia de Russell, Wittgenstein no pretende sustituir nuestro lenguaje ordinario por un lenguaje "lógicamente perfecto"; para él el lenguaje corriente está "en orden" (5.5563). Su búsqueda de la forma lógica es la búsqueda de lo que es esencial a todo lenguaje, inclusive al corriente. El análisis lógico revela la esencia *del* lenguaje y ésta, a su vez, refleja la esencia del mundo. Esta concepción esencialista presupone que hay algo así como *el* lenguaje, es decir, un lenguaje único, esencial. Este presupuesto tiene sus raíces en la vieja creencia filosófica de que las palabras tienen significado esencial (*unum nomen, unum nominatum*), creencia que arranca de Parménides y es compartida en forma más o menos consciente por casi todos los filósofos hasta Wittgenstein. Contra este esencialismo se dirige la crítica destructiva de las *Investigaciones filosóficas*, que va acompañada de una concepción nueva del lenguaje. Si la palabra "lenguaje" cubre una extensa gama de significados relacionados, pero diferentes, y se reconoce, por lo tanto, la existencia de una pluralidad de lenguajes con estructuras y funciones diversas, ninguno de ellos puede aspirar al privilegiado papel de ser el reflejo del mundo. El paralelismo lenguaje-realidad resulta insostenible y con esto se derrumba una vieja tradición filosófica (que se deja remontar hasta Aristóteles), pero también gran parte de las doctrinas del *Tractatus*.

[1] Black, Max, *A Companion to Wittgenstein's Tractatus*, Cambridge University Press, 1964, p. 10.

Sin embargo, este extraño libro sigue ejerciendo una fuerte fascinación, aun sobre las sobrias mentes de lógicos austeros, que tiende a acentuarse en los últimos años, como lo prueba la aparición de siete libros (además de muchos artículos) dedicados a su exégesis, entre 1959 y 1964) [1]. Es que el valor de los sistemas metafísicos reside a menudo más que en la verdad de sus conclusiones, en los impulsos que los filósofos reciben de ellos. En este sentido, el atomismo lógico provocó, al situar el lenguaje en el centro de la reflexión filosófica, un cambio de orientación del pensamiento, comparable al que originó la aparición del idealismo con Descartes. Ningún otro libro ha contribuido tanto como el *Tractatus* a este paulatino pero firme desplazamiento del interés filosófico hacia los problemas del lenguaje, que constituye, quizás el rasgo más característico de la filosofía actual.

EUGENIO BULYGIN

1 Además de los ya citados: ANSCOMBE, G. E. M., *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus,* London, 1959; MASLOW, A., *A Study in Wittgenstein's Tractatus,* Berkeley, University of California Press, 1961; GRIFFIN, J., *Wittgenstein's Logical Atomism,* Oxford University Press, 1964, y PLOCHMANN, G. K. y J. B. LAWSON, *Terms in Their Propositional Contexts in Wittgenstein's Tractatus,* Southern Illinois University Press, 1962.

EL VERBO ENCARNADO

Moi je reproche aux hommes de ce temps, de m'avoir fait naître par les plus ignobles manœuvres magiques dans un monde dont je ne voulais pas, et de vouloir par des manœuvres magiques similaires m'empêcher d'y faire un trou pour le quitter. J'ai besoin de poésie pour vivre, et je veux en avoir autour de moi. Et je n'admets pas que le poète que je suis ait été enfermé dans un asile d'aliénés parce qu'il voulait réaliser au naturel sa poésie.

ANTONIN ARTAUD (*Lettres de Rodez.*)

Aquella afirmación de Hölderlin, de que "la poesía es un juego peligroso", tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud . . .

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado —o querido anular— la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida.

Artaud no ha entrado aún en la normalidad de los exámenes universitarios, como es el caso de Baudelaire. De modo que es conveniente, en esta precaria nota, apelar a un mediador de la calidad de André Gide, cuyo testimonio da buena cuenta del genio convulsivo de Artaud y de su obra. Gide escribió ese texto después de la tan memorable velada del 13 de enero de 1947 en el Vieux Colombier, en donde Artaud —recientemente salido del hospicio de Rodez— quiso explicarse con —pero no pudo ser "con" sino "ante"— los demás. Este es el testimonio de André Gide [1]:

"Había allí, hacia el fondo de la sala —de esa querida, vieja sala del Vieux Colombier que podía contener alrededor de 300 personas— una media docena de graciosos llegados a esa sesión con la esperanza de bro-

[1] Publicado en "84", nº 5-6, París, 1948. (Número dedicado a A. Artaud.)

mear. ¡Oh! Ya lo creo que hubiesen recogido los insultos de los amigos fervientes de Artaud distribuidos por toda la sala. Pero no: después de una muy tímida tentativa de alboroto ya no hubo que intervenir . . . Asistíamos a ese espectáculo prodigioso: Artaud triunfaba; mantenía a distancia la burla, la necedad insolente; dominaba . . .

"Hacía mucho que yo conocía a Artaud, y también su desamparo y su genio. Nunca hasta entonces me había parecido más admirable. De su ser material nada subsistía sino lo expresivo. Su alta silueta desgarbada, su rostro consumido por la llama interior, sus manos de quien se ahoga, ya tendidas hacia un inasible socorro, ya retorciéndose en la angustia, ya, sobre todo, cubriendo estrechamente su cara, ocultándola y mostrándola alternativamente, todo en él narraba la abominable miseria humana, una especie de condenación inapelable, sin otra escapatoria posible que un lirismo arrebatado del que llegaban al público sólo fulgores obscenos, imprecatorios y blasfemos. Y ciertamente, aquí se reencontraba al actor maravilloso en el cual podía convertirse este artista: pero era su propio personaje lo que ofrecía al público, en una suerte de farsa desvergonzada donde se transparentaba una autenticidad total. La razón retrocedía derrotada; no sólo la suya sino la de toda la concurrencia, de nosotros todos, espectadores de ese drama atroz, reducidos a papeles de comparsas malévolas, de b. . . y de palurdos. ¡Oh! No, ya nadie, entre los asistentes, tenía ganas de reír; y además, Artaud nos había sacado las ganas de reír por mucho tiempo. Nos había constreñido a su juego trágico de rebelión contra todo aquello que, admitido por nosotros, permanecía inadmisible para él, más puro:

"Aún no hemos nacido.
Aún no estamos en el mundo.
Aún no hay mundo.
Aún las cosas no están hechas.
La razón de ser no ha sido encontrada . . ."

"Al terminar esta memorable sesión, el público callaba. ¿Qué se hubiera podido decir? Se acababa de ver a un hombre miserable, atrozmente sacudido por un dios, como en el umbral de una gruta profunda, antro secreto de la sibila donde no se tolera nada profano, o bien, como sobre un Carmelo poético, a un vate *expuesto, ofrecido a las tormentas, a los murciélagos devorantes*, sacerdote y víctima a la vez . . . Uno se sentía avergonzado de retomar el lugar en un mundo en donde la comodidad está hecha de compromisos."

Un escritor que firma L'Alchimiste [1], luego de trazar un convincente paralelo entre Arthur Rimbaud y Antonin Artaud, discierne en sus obras *un período blanco y un período negro*, separados en Rimbaud por la "Lettre du Voyant" y en Artaud por "Les Nouvelles Revelations de l'Etre" (1937).

Lo que más asombra del *período blanco* de Artaud es su extraordinaria necesidad de encarnación mientras que en el *período negro* hay una perfecta cristalización de esa necesidad.

Todos los escritos del *período blanco*, sean literarios, cinematográficos o teatrales, atestiguan esa prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras [2].

He entrado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir absolutamente nada; cuando tenía algo que decir o escribir, mi pensamiento era lo que más se me negaba. Nunca tenía ideas, y dos o tres pequeños libros de sesenta páginas cada uno, giran sobre esta ausencia profunda, inveterada, endémica, de toda idea. Son "L'Ombilic des Limbes" y "Le Pèse-Nerfs" [3].

Es particularmente en "Le Pèse-Nerfs" donde Artaud describe el estado (y resulta una ironía dolorosa el no poder dejar de admirar la magnífica "poesía" de este libro) de *desconcierto estupefaciente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento*. Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano: *Todos los términos que elijo para pensar son para mí TÉRMINOS en el sentido propio de la palabra, verdaderas terminaciones . . .* [4].

Hay una palabra que Artaud reitera a lo largo de sus escritos: *eficacia*. Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de *metafísica en actividad*, y usada por Artaud quiere decir que el arte —o la cultura en general— ha de ser eficaz en la misma manera en que nos es eficaz el aparato respira-

1 *Antonin Artaud, ou l'invitation à la folie.* K. *Révue de Poésie*, nº 1-2, Paris, juin 1948.

2 *On dirat que l'esprit, n'en pouvant plus, s'est résolu aux clartés de la parole.* (ARTAUD: "La mise en scène et la métaphysique".)

Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire. (Carta de Artaud a Jean Paulhan, del 28/9/1932.)

Or, il faut bien admettre . . . que la parole s'est ossifiée, que les mots, que tous les mots son gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte. (Carta de Artaud a Jean Paulhan, del 28/5/33.)

3 Carta de Artaud del 27/7/46 a Peter Watson. (Traducción inédita al español de Juan Andralis.)

4 "El pesa-nervios", traducción de Gerardo Guthmann. *Mundonuevo*, 1959.

torio: *No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre sino extraer de aquello que se llama cultura ideas cuya fuerza viviente es idéntica a la del hambre* [1]. Y si se pregunta en qué consiste, en el plano de la poesía, esa eficacia que Artaud deseó como nadie y encontró más que nadie, puede ser una respuesta propicia esta afirmación que encuentro en Marcel Granet ("Le pensée chinoise"): *Savoir le nom, dire le mot, c'est posséder l'être ou créer la chose. Toute bête est domptée par qui sait la nommer . . . J'ai pour soldats des tigres si je les appelle: "tigres!".*

Las principales obras del *período negro* son: "Au Pays des Tarahumaras", "Van Gogh, le suicidé de la société", "Les Lettres de Rodez", "Artaud le Momo", "Ci-gît précéde de la Culture Indienne" y "Pour en finir avec le jugement de dieu".

Son obras indefinibles. Pero explicar por qué algo es indefinible puede ser una manera —tal vez ve la más noble— de definirlo. Así procede Arthur Adamov en un excelente artículo [2] en el que enuncia las imposibilidades —que aquí resumo— de definir la obra de Artaud:

La poesía de Artaud no tiene casi nada en común con la poesía clasificada y definida.

La vida y la muerte de Artaud son inseparables de su obra *en un grado único en la historia de la literatura.*

Los poemas de su último período son *una suerte de milagro fonético que se renueva sin cesar.*

No se puede estudiar el pensamiento de Artaud como si se tratara de pensamiento pues no es pensando que se forjó en Artaud.

Numerosos poetas se rebelaron contra la razón para sustituirla por un discurso poético que pertenece exclusivamente a la Poesía. Pero Artaud está lejos de ellos. Su lenguaje no tiene nada de poético si bien no existe otro más eficaz.

Puesto que su obra rechaza los juicios estéticos y los dialécticos, *la única llave* para abrir una referencia a ella son los efectos que produce. Pero esto es casi indecible pues esos efectos equivalen a un golpe físico. (Si se pregunta de dónde proviene tanta fuerza, se responderá que del más grande sufrimiento físico y moral. El drama de Artaud es el de todos nosotros pero su rebeldía y su sufrimiento son de una intensidad sin paralelo).

[1] A. ARTAUD: Prefacio a "Le théâtre et son double". (*Oeuvres Complètes* d'Antonin Artaud, tome IV, Gallimard, 1964.)

[2] *L'œvre indéfinissible d'Antonin Artaud.* K. Révue de Poésie (*op. cit.*).

Leer en traducción al último Artaud es igual que mirar reproducciones de cuadros de Van Gogh. Y ello, entre otras muchas causas, por lo corporal del lenguaje, por la impronta respiratoria del poeta, por su carencia absoluta de ambigüedad.

Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo. ¿En dónde, ahora, su viejo lamento de separado de las palabras? Así como Van Gogh restituye a la naturaleza su olvidado prestigio y su máxima dignidad a las cosas hechas por el hombre, gracias a esos soles giratorios, esos zapatos viejos, esa silla, esos cuervos... así, con idéntica pureza e idéntica intensidad, el verbo de Artaud, es decir Artaud, rescata, encarnándola, "la abominable miseria humana". Artaud, como Van Gogh, como unos pocos más, dejan obras cuya primera dificultad estriba en el lugar —inaccesible para casi todos— desde donde las hicieron. Toda aproximación a ellas sólo es real si implica los temibles caminos de la pureza, de la lucidez, del sufrimiento, de la paciencia...

...regagner Antonin Artaud sur ses dix ans de souffrances, pour commencer à entrevoir ce qu'il voulait dire, ce que veut dire ce signe jeté parmi nous, le dernier peut-être qui vaille d'être déchiffré... [1].

ALEJANDRA PIZARNIK

1 Marthe Robert. "84" (*op. cit.*).

POÈME

Il fait très froid
comme quand
c'est
Artaud
le mort
qui
souffle

POEMA

Hace mucho frío
como cuando
es
Artaud
el muerto
quien
sopla

POÈME

J'étais vivant
et j'étais *là* depuis *toujours*
Mangea-je?

Non
mais quand j'avais faim je reculai avec mon corps et ne me mangeai pas moi-même
mais tout cela s'est décomposé
une opération étrange avait lieu
je n'étais pas malade
je reconquerrais la santé
toujours par la rentrée en arrière du corps
mon corps me trahit
il ne me connaissait pas encore assez
manger c'est porter en avant ce qui doit rester en arrière

Dormè-je?

Non, je ne dormais pas
il faut être chaste pour savoir ne pas manger
Ouvrir la bouche, c'est s'offrir aux miasmes
Alors, pas de bouche!
Pas de bouche
pas de langue
pas de dents

POEMA

Yo estaba vivo
y estaba *allí* desde *siempre*
¿Comía yo?

No
pero cuando tenía hambre yo retrocedía con mi cuerpo y no me
comía a mí mismo
pero todo esto se ha corrompido
una operación insólita se efectuaba
yo no estaba enfermo
yo reconquistaba la salud
siempre por un retorno hacia atrás del cuerpo
mi cuerpo me traicionó
él no me conocía bien aún
comer es llevar adelante aquello que debe quedar atrás

¿Dormía yo?

No, no dormía
hay que ser casto para saber no comer
Abrir la boca, es ofrecerse a las miasmas
Entonces ¡nada de boca!
Nada de boca
nada de lengua
nada de dientes

pas de larynx
pas d'oesophage
pas d'estomac
pas de ventre
pas d'anus

Je reconstruirai l'homme que je suis

nada de laringe
nada de esófago
nada de estómago
nada de vientre
nada de ano

Yo reconstruiré al hombre que soy

VAN GOGH, LE SUICIDÉ DE LA SOCIÉTÉ

Je reviens au tableau des corbeaux.

Qui a déjà vu comme dans cette toile la terre équivaloir la mer.

Van Gogh est de tous les peintres celui qui nous dépouille le plus profondément, et jusqu'à la trame, mais comme on s'épouillerait d'une obsession.

Celle de faire que les objets soient autres, celle d'oser enfin risquer le péché de *l'autre*, et la terre ne peut pas avoir la couleur d'une mer liquide, et c'est pourtant bien comme une mer liquide, que Van Gogh jette sa terre comme une série de coups de sarcloir.

Et la couleur de la lie du vin, il en a infusé sa toile, et c'est la terre qui sent le vin, qui clapote encore au milieu des vagues de blé, qui dresse une crête de coq sombre contre les nuages bas qui s'amassent dans le ciel de tous les côtés.

Mais je l'ai déjà dit, le funèbre de l'histoire est le luxe avec lequel les corbeaux sont traités.

Cette couleur de musc, de nard riche, de truffe sortie comme d'un grand souper.

Dans les vagues violacées du ciel, deux ou trois têtes de vieillards de fumée risquent une grimace d'apocalypse, mais les corbeaux de Van Gogh sont là qui les incitent à plus de décence, je veux dire à moins de spiritualité,

FRAGMENTO DE "VAN GOGH LE SUICIDÉ DE LA SOCIÉTÉ"

Regreso al cuadro de los cuervos.

¿Quién ha visto ya como en ese cuadro equivaler la tierra al mar?

De todos los pintores Van Gogh es aquel que más profundamente nos despoja, y hasta la trama; pero como quien se despiojaría de una obsesión.

La de hacer que los objetos sean otros, la de atreverse al fin a arriesgar el pecado de *lo otro*, y la tierra no puede tener el color de un mar líquido y sin embargo, precisamente como un mar líquido, Van Gogh arroja su tierra como una serie de golpes de azada.

Y el color de la borra del vino lo infundió a su tela, y es la tierra que huele a vino, que todavía chapalea en medio de las olas de trigo, que erige una cresta de gallo sombrío contra las nubes bajas que se agolpan en el cielo por todos lados.

Pero, ya lo he dicho, lo fúnebre de la historia es el lujo con que son tratados los cuervos.

Ese color de almizcle, de nardo rico, de trufa salida como de una gran cena.

En las olas violáceas del cielo, dos o tres cabezas de ancianos de humo arriesgan una mueca de apocalipsis, pero allí están los cuervos de Van Gogh que los incitan a más decencia, quiero decir a menos espiritualidad,

et qu'a voulu dire Van Gogh lui-même avec cette toile au ciel surbaissé, peinte comme à l'instant précis où il se délivrait de l'existence, car cette toile a une étrange couleur presque pompeuse d'autre part, de naissance, de noce, de départ,

j'entends les ailes des corbeaux frapper des coups de cymbale forte au dessus d'une terre dont il semble que Van Gogh ne pourra plus contenir le flot.

Puis la mort.

Les oliviers de Saint-Rémy.

Le cyprès solaire.

La chambre à coucher.

La cueillette des olives.

Les aliscamps.

Le café d'Arles.

Le pont où on a envie de plonger le doigt dans l'eau, dans un mouvement de régression violente à un état d'enfance auquel vous contraint la poigne pharamineuse de Van Gogh.

L'eau est bleue,

pas d'un bleu d'eau,

d'un bleu de peinture liquide.

Le fou suicidé est passé par là et il a rendu l'eau de la peinture à la nature,

mais à lui qui la lui rendra?

y eso quiso decir el mismo Van Gogh con este cuadro de cielo rebajado, pintado como en el preciso instante en que se liberaba de la existencia, pues esta tela tiene un extraño color casi pomposo por otra parte, de nacimiento, de boda, de partida,

escucho las alas de los cuervos llamar con golpes de fuerte címbalo encima de una tierra de la cual parece que Van Gogh no podrá refrenar más la marea.

Luego la muerte.

Los olivares de Saint-Rémy.

El ciprés solar.

El dormitorio.

La recolección de las olivas.

Los Aliscampos.

El café de Arles.

El puente donde se tienen deseos de hundir el dedo en el agua, en un movimiento de regresión violenta a un estado de infancia al que obliga la fuerza prodigiosa de Van Gogh.

El agua es azul,

no de un azul de agua,

sino de un azul de pintura líquida.

El loco suicidado ha pasado por allí y ha devuelto el agua de la pintura a la naturaleza,

pero a él, ¿quién se la devolverá?

"POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU"

(Variantes. Premier projet)

Qui a mal aux os comme moi
n'a qu'à penser à moi
il ne me rejoindra pas en esprit par la route des espaces.
Car à quoi bon rejoindre un être en esprit
et ne pas le rejoindre en corps?
Rejoindre un être en esprit
c'est encore plus s'éloigner de le rejoindre un jour en corps.
Mais qui a mal aux os comme moi
et qui pense intensément à moi
ne voit pas
quelle maison tombe,
quel arbre brûle
sur son chemin
mais la maison tombe,
et l'arbre brûle
et un jour il s'en apercevra;
qui a mal aux gencives comme moi
et qui pense à moi
l'espace qui nous séparait poudroie,
il s'amenuise et devient plus petit,
et c'est lui

FRAGMENTO DE "POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU"

(Variantes. Primer proyecto)

Quien siente dolor en los huesos como yo
no tiene sino que pensar en mí
no me alcanzará en espíritu por el camino de los espacios
pues ¿para qué alcanzar a un ser en espíritu
y no alcanzarlo en cuerpo?
Alcanzar a un ser en espíritu
es alejarse aún más de alcanzarlo en cuerpo algún día.
Pero quien siente dolor en los huesos como yo
y piensa intensamente en mí
no ve
qué casa cae
cuál árbol se incendia
en su camino
pero la casa cae
y el árbol se incendia
y un día lo advertirá;
quien siente dolor en las encías como yo
y piensa en mí
el espacio que nos separaba se pulveriza,
adelgaza y se vuelve más pequeño,
y es él

l'espace
qui devient aveugle
et non moi;
et un jour il s'en apercevra?
Qui?
Qui?
mais l'espace qui se sentira plus petit,
les muscles garottés et aux abois;
qui a mal à toutes ses dents,
à toutes ses dents *absentes* comme moi
il ne se verra pas tout d'un coup à côté de moi
mais c'est l'espace qui se sentira loin de lui et de moi;
et qui aura honte d'exister et d'être,
d'être l'espace quand nous sommes là!

el espacio
quien se vuelve ciego
y no yo;
¿y lo advertirá algún día?
¿Quién?
¿Quién?
pues el espacio que se sentirá más pequeño,
los músculos agarrotados y en las últimas;
quien siente dolor en todos sus dientes,
como yo en todos sus dientes *ausentes*
no se encontrará de repente a mi lado
pero es el espacio quien se sentirá lejos de él y de mí;
y quien tendrá vergüenza de existir y de ser,
¡de ser el espacio cuando nosotros estamos allí!

POST-SCRIPTUM DE "LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ"

Qui suis-je?
D'où je viens?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats
et se ramasser
sous dix mille aspects notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m'oublier.

ANTONIN ARTAUD

POST-SCRIPTUM DE "LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ"

¿Quién soy?
¿De dónde vengo?
Soy Antonin Artaud
y apenas yo lo diga
como sé decirlo
inmediatamente
verán mi cuerpo actual
estallar
y recogerse
bajo diez mil aspectos notorios
un cuerpo nuevo
en el que ustedes no podrán
nunca jamás
olvidarme.

ANTONIN ARTAUD

(*Versiones de A. P.*)

A TIEMPO DE NACER

Vivía una vez, en un remoto suburbio londinense, una dama de cierta edad llamada Miss Efoss. Era una persona llena de vida, y mientras de ella dependiese, estaba resuelta a seguir siéndolo. Asistía regularmente al cine y al teatro, leía mucho, y prefería la sociedad de hombres y mujeres cuarenta años menores. Todavía viajaba a Atenas una vez por año, y en cada visita solía preguntarse por qué no se habría radicado nunca en Grecia. Ahora —pensaba— era ya un poco tarde para intentar cualquier cambio, y además le gustaba Londres.

No le habían faltado experiencias en su tiempo. Había amado y había sido amada; hasta había dado a luz un hijo en cierta ocasión. Durante un par de años más o menos, había conocido los altibajos naturales de todo hogar reciente, aunque se hubiese descuidado, por una razón o por otra, la formalidad legal del matrimonio. Luego el bebé murió de un ataque agudo de neumonía, y algo después el padre de la criatura empacó una noche su maleta y se despidió de Miss Efoss en los términos más cordiales, pero ella no volvió a verlo nunca.

Hizo entonces un examen retrospectivo y, considerando que había agotado la gama entera de las emociones humanas, se resignó a la animada superficialidad del diario vivir que se había trazado. Estaba ya perfectamente conforme con su destino, y casi ni le prestaba atención, cuando los Dutt entraron en su existencia.

Todo empezó con un llamado telefónico de Mr. Dutt.

—¿Hola, Miss Efoss? —dijo— desearía saber si nos puede dar una mano. Nos han informado que se encarga usted ocasionalmente de cuidar niños por la noche, y precisamente andábamos buscando una niñera de confianza por la vecindad. ¿Le interesaría probar con nosotros?

—¿Pero quién es usted, señor? —preguntó ella—. Ni siquiera sé cómo se llama. ¿Qué le parece si empieza por decirme su nombre?

—Dutt —respondió la voz—. Vivimos apenas a unos doscientos metros de su casa. Creo que le convendrá.

—Pues . . .

—Venga a vernos, Miss Efoss. Venga a tomar una copa con nosotros. Si le causamos buena impresión, es posible que podamos ponernos de acuerdo. En caso contrario, no nos ofenderemos en absoluto.

—Es usted muy amable, Mr. Dutt. Con tal que me deje su dirección y me conceda algún tiempo, puede contar que pasaré por allí. Le aseguro que iré encantada.

—Bien, bien— y el caballero le proporcionó los datos, que ella apuntó en su agenda.

Los Dutt eran muy parecidos: bajos, menudos y con caritas de lebreles.

—No se imagina lo que nos ha costado encontrar una persona adecuada para dejarle al niño —dijo Mr. Dutt—. Todas esas muchachas jóvenes, Miss Efoss, inspiran tan poca confianza . . .

—Somos dos personas nerviosas —prosiguió, echándose a reír suavemente, mientras le tendía un vaso de jerez—. Demasiado nerviosas. Eso es lo que pasa.

—No tenemos más que a Mickey ¿sabe? —explicó la señora—. Supongo que nos atormentamos sin razón. Aunque hacemos todo lo posible por no malcriarlo.

Miss Efoss meneó la cabeza comprensivamente: —Un hijo único suele constituir un problema.

Los Dutt asintieron, mirándola fijamente, como si le descubrieran alguna virtud oculta.

—Ya ve usted que tenemos televisor —observó el caballero—. No se sentiría demasiado sola si viniera a pasar aquí una que otra velada. Y también hay radio. Los dos aparatos son fáciles de manejar, y las trasmisiones resultan excelentes.

—Por otra parte, Mickey no se despierta nunca —aseguró su esposa—. Y en el peor de los casos, como siempre dejamos el teléfono al salir, podría comunicarse fácilmente con nosotros.

—Ja, ja, ja —la risa contrajo la cara diminuta de Mr. Dutt en una mueca insólita, estirando la piel sobre los pómulos relucientes.

—¡Qué gracioso lo que acabas de decir, Beryl! Mi esposa es aficionada a los chistes, Miss Efoss.

Ella sonrió, aunque ignoraba que se hubiera dicho un chiste.

—Lo raro sería que *no* dejáramos el teléfono al salir —continuó Mr. Dutt. Lo que dejamos es el *número* del teléfono, Beryl. El número del

teléfono de la casa adonde vamos a comer. ¿No le sorprendería recibir visitas que llevaran su teléfono consigo, Miss Efoss?

—Evidentemente, sería algo fuera de lo común.

—"Hemos traído nuestro teléfono particular, porque nos desagrada usar otro..." O bien: "Traemos nuestro teléfono, por si alguien nos llama mientras estamos fuera". ¿Quiere decirme una cosa, Miss Efoss?

—Si puedo, cómo no, Mr. Dutt.

—¿Alguna vez ha buscado en la Enciclopedia Británica la palabra "chiste"?

—No, no me parece...

—Pues vale la pena que lo haga. Aquí tenemos la Enciclopedia completa ¿sabe? Y estará siempre a su disposición.

—Es mucha gentileza.

—No quiero adelantarle lo que dice la Enciclopedia sobre el particular, para que usted misma le dedique un par de minutos algún día que estemos fuera. Pienso que no lo juzgará tiempo perdido.

—Por cierto que no, Mr. Dutt.

—Mi marido es un gran devoto de la Enciclopedia Británica —acotó la señora—. Pasa con ella una buena parte de su tiempo.

—Aunque no siempre por puro placer. El acopio de información sobre diversos temas es un aspecto de mi trabajo.

—¿De su trabajo, Mr. Dutt?

—Como casi todo el mundo en nuestra época, mi esposo trabaja para ganarse la vida, Miss Efoss.

—¿Tiene una ocupación interesante, Mr. Dutt?

—¿Interesante? Pues... sí. Supongo que sí. Pero más que eso no puedo revelar ¿no te parece, Beryl?

—Las actividades de mi esposo son de carácter reservado. Le está prohibido hablar de su trabajo incidentalmente. Hasta con una persona a quien nos disponemos a confiarle nuestro propio hijo. ¿No es una paradoja?

—Comprendo. Por lo demás, el trabajo de Mr. Dutt no es asunto mío.

—Cualquier palabra indiscreta significaría mi exoneración. Le ruego que no lo tome a mal.

—No, por supuesto.

—Hay gente que lo considera una ofensa. Hemos tenido bastantes disgustos por esa causa ¿no, Beryl?

—No todos entienden lo que supone una actividad de carácter reservado, Miss Efoss. ¡Hoy en día se toman en serio tan pocas cosas!

Mr. Dutt había vuelto a revolotear con el botellón de jerez. Llenó de nuevo los vasos de las dos señoras, y dijo: —Bien, Miss Efoss ¿qué opina de nosotros? ¿Aceptará venir de vez en cuando a pasar la velada en esta sala, entretenida con la televisión, y con el oído alerta por si nuestro hijo llora?

—Naturalmente, siempre le dejaríamos preparada la comida —ofreció Mrs. Dutt.

—Con jerez como copetín y coñac para el final —añadió su marido.

—Son ustedes muy generosos, pero no necesitan molestarse. Puedo tomar algo antes de salir.

—No, no, no. De eso no hay ni que hablar. Mi esposa es hábil para la cocina y yo me encargo de que encuentre llenos los botellones.

—Me ofrecen una perspectiva tan grata, que no puedo rehusar. Me encantará contribuir a que salgan tranquilos, siempre que tenga tiempo disponible.

Apuró el resto de su jerez y se levantó. Los Dutt también se levantaron, sonriendo benévolamente a su satisfactoria visitante.

—Entonces, Miss Efoss —dijo Mr. Dutt en el vestíbulo— ¿podrá disponer de tiempo el martes por la noche? Estamos invitados a comer en casa de unos amigos que viven por acá cerca.

—¿El martes? Sí, no creo que haya ningún inconveniente. ¿A eso de las siete les parece bien?

Mrs. Dutt le tendió la mano: —A las siete sería perfecto. Hasta el martes pues, Miss Efoss.

Ese día Mr. Dutt le abrió la puerta, la hizo pasar a la sala y le comunicó que su mujer estaba terminando de vestirse. Después dijo, para entablar conversación, mientras le servía un trago: —Cuando me casé con Beryl, ella estaba a punto de entrar en un convento ¿qué me dice, Miss Efoss?

—Bien . . —titubeó ésta, instalándose cómodamente en un sillón, junto a la estufa acogedora— en realidad no sé qué decirle, Mr. Dutt. Salvo, quizá, que me sorprende un poco.

—Casi todos se sorprenden. Más de una vez me pregunto si procedí bien. Beryl hubiera sido una excelente monja.

—Estoy segura de que los dos actuaron sensatamente en aquella oportunidad. Aunque también es cierto que Mrs. Dutt hubiera sido una excelente monja.

—Había elegido una orden particularmente severa. Muy propio de Beryl ¿no cree usted?

—Apenas conozco a Mrs. Dutt. Sin embargo me inclino a admitir que ésa era la elección que podía esperarse de ella.

—Entonces usted ve a mi esposa como una persona seria. ¿Es eso lo que quiere decir, verdad?

—Me impresionó así en los pocos minutos que la traté. Aunque usted comentó que también es aficionada a los chistes.

—¿A los chistes, Miss Efoss?

—Eso dijo usted la otra tarde, a propósito de un lapsus en su conversación.

—Ah, sí, ya me acuerdo. Tendrá que perdonar si a menudo me falla la memoria. Es el exceso de trabajo.

En este punto entró Mrs. Dutt vistosamente ataviada.

—Tome, Miss Efoss —dijo, entregándole un papelito—. Aquí tiene el número de teléfono de la casa adonde vamos. Si oye que Mickey se despierta, llámenos, por favor. Volveré inmediatamente.

—Oh, pero no hay ninguna necesidad. Sería una lástima estropearles la noche. Yo podría tratar de calmarlo por lo menos.

—Prefiero que se atenga a mis instrucciones. Mickey no se da fácilmente con los extraños. Su habitación queda en el último piso, pero le ruego que no entre. Si se despertara de pronto y la viera, podría asustarse demasiado. Es un niño sumamente excitable. No vacile en llamarnos al menor indicio sospechoso.

—Como usted quiera, Mrs. Dutt. Yo me limitaba a sugerir...

—La experiencia me ha enseñado lo que conviene hacer, Miss Efoss. Le dejo preparada una bandeja en la cocina... Todos son platos fríos pero me parece que están muy ricos.

—Muchas gracias.

—Bueno, ya nos vamos. A eso de las once y cuarto estaremos de vuelta.

—Que lo pasen ustedes bien.

Los Dutt dijeron que así lo esperaban, cuchichearon un momento en el vestíbulo y se marcharon. Miss Efoss inspeccionó la habitación con una mirada crítica.

Era una sala de aspecto corriente: grabados de Utrillo sobre paredes lisas, pintadas de gris; cortinados amarillentos; sillones con fundas amarillentas; unos cuantos muebles comunes, sobre una tupida alfombra gris. El ambiente estaba templado, el jerez era bueno y Miss Efoss se sentía cómoda. Reflexionó sobre las ventajas de un cambio de escenario, que no imponía la obligación de conversar. Unos minutos después, se dirigió a la cocina en busca de su bandeja y la llevó al lado de la estufa. Fiel a su pa-

labra, Mr. Dutt le había dejado coñac. Empezó a pensar que los Dutt constituían todo un hallazgo.

Se había quedado adormilada cuando volvieron. Felizmente los oyó en el vestíbulo, y tuvo tiempo de componer su actitud.

—¿Todo anduvo bien?— preguntó la señora.

—No se ha oído volar una mosca.

—Bueno, lo mejor será que lo cambie en seguida. Un millón de gracias, Miss Efoss.

—Gracias a ustedes. Yo he pasado una velada muy agradable.

—La llevaré a su casa —propuso Mr. Dutt—. Todavía está caliente el motor.

—Qué gran consuelo es un niño —observó, ya en el automóvil—. Mickey es una bendición para nosotros. Y una compañía para Beryl. Se hace largo el tiempo cuando hay que pasar solo todo el día.

—Sí. Un niño es un consuelo.

—Usted probablemente nos juzgue muy aprensivos y exagerados con respecto a Mickey.

—Oh, no. En estas cosas es preferible pecar por exceso que por falta.

—¡Es que significa tanto para los dos!

—Naturalmente.

—Tenemos mucho que agradecer a la Providencia.

—Estoy segura de que merecen lo que les ha dado.

Mr. Dutt se había enternecido hasta lloriquear, cuando depositó a Miss Efoss frente a su puerta. Ella se preguntaba si estaría bebido. El caballero le estrechó la mano cordialmente, y expresó la esperanza de volver a verla pronto.

—En cualquier momento —dijo Miss Efoss al bajar del automóvil—. No tienen más que llamarme. Por lo general estoy libre.

En lo sucesivo Miss Efoss volvió muchas veces a casa de los Dutt, para velar el sueño del niño. Y ellos se mostraban más y más amistosos cada vez. Le dejaban platitos de bombones, y le llamaban la atención sobre ciertos artículos de revistas que, según pensaban, podrían interesarle. Mr. Dutt le sugería nuevas palabras para que buscase en el diccionario, y Mrs. Dutt le copiaba algunas de sus recetas.

Una noche, en el momento de retirarse, Miss Efoss insinuó: —¿No sería tiempo ya de que conociese a Mickey? Quizá fuera conveniente que viniera de día alguna vez. De ese modo dejaría de ser una extraña para él, y podría calmarlo en caso de que se despertara.

—Pero si *no* se despierta, Miss Efoss. No se ha despertado nunca ¿verdad? Usted no ha tenido que telefonearnos nunca.

—No, es cierto. Pero ahora que he llegado a conocer a los padres, me agradaría conocer también al hijo.

Los Dutt aceptaron el cumplido con una sonrisa recíproca y otra para Miss Efoss.

—Es usted muy amable al hablar así —dijo Mr. Dutt— pero a Mickey le causan terror los extraños. De manera que por ahora dejaremos las cosas como están, si no se opone.

—Por supuesto que no, Mr. Dutt.

—Es un niño tan nervioso —intervino la señora—. Hemos reflexionado bien antes de tomar las precauciones actuales.

—Lo lamento.

—No se preocupe, no se preocupe —dijo Mr. Dutt. Y añadió jovialmente—: Vamos a beber todos el último coñac de la noche ¿eh?

Pero Miss Efoss siguió preocupada, porque temía haber estado indiscreta, y durante toda la semana próxima no pudo pensar en los Dutt sin sentirse afligida. Sentía que estaban equivocados en su actitud hacia el niño, pero también que ella no tenía derecho a aconsejarlos. No le correspondía volver a tocar el tema, aunque estaba segura de que cometían un error manteniendo aislado al pequeño, sólo porque la gente lo ponía nervioso. Algún origen debía tener el mal, y no parecía que los Dutt hubieran intentado descubrirlo. Continuó frecuentándolos, más o menos cada diez días, y dejó de preocuparse. Pero después ocurrió algo completamente imprevisto, que por cierto la desconcertó mucho.

El hecho se produjo en una reunión que ofrecían unos amigos suyos, mientras estaba conversando de cosas sin importancia con un caballero de cierta edad, llamado Summerfield. Lo conocía desde algunos años antes, pero cada vez que se encontraban comprobaban, como en esta ocasión, que tenían bastante poco que decirse, más allá de los corteses saludos iniciales. Pensando que un abordaje más directo acaso revelara algo de interés, Miss Efoss dijo, cuando el silencio habitual empezó a prolongarse: —¿Cómo afronta usted el paso de los años, Mr. Summerfield? Me considero autorizada a preguntárselo, ya que se trata de una experiencia que yo misma debo afrontar.

—Bueno, supongo que lo estoy llevando bastante bien. Desde que murió mi mujer llevo una vida muy sencilla, pero en general no tengo motivos de queja.

—A veces se siente la soledad ¿no? Yo pienso que hay que tomarla

como un dolor de muelas o cualquier otro malestar, y buscarle remedio.

—Ah, eso sí. A menudo me siento un poco solo.

—¿Sabe lo que hago yo? Me ocupo de cuidar niños por la noche. ¿A usted nunca se le ha ocurrido que podía hacerlo? No rechace la posibilidad por el hecho de ser hombre. Lo único que se requiere es una persona responsable.

—No, nunca se me ha ocurrido esa idea. Ni se me ocurre ahora. Aunque me gustan los chicos, me han gustado siempre.

—Antes yo trabajaba mucho. Pero actualmente no me quedan más que los Dutt. Sin embargo me llaman con frecuencia y paso veladas muy entretenidas. Me gusta mirar televisión de vez en cuando, y las casas ajenas siempre resultan interesantes.

—Conozco a los Dutt —observó Mr. Summerfield—. Se refiere a los que viven en Raeburn Road ¿no es así? ¿Una parejita de lombrices?

—Es cierto que viven en Raeburn Road, y también que son menudos. Pero me parece una descortesía llamarlos lombrices.

—Mi intención no fue precisamente descortés. Conozco a Dutt hace tiempo. Supongo que uno puede tomarse ciertas libertades cuando describe a la gente.

—Mr. Dutt es una persona interesante. Desempeña un cargo de gran responsabilidad, cuyo secreto me intriga.

—¿Dutt? ¿El del número 25 de Raeburn Road? ¡Si es contador público!

—Creo que se equivoca . . .

—No puedo equivocarme. En un tiempo fue colega mío . . . aunque mucho más joven, por supuesto.

—Oh, en ese caso . . . la equivocada debo ser yo.

—Lo que me desconcierta es que diga que va a cuidar al niño de los Dutt. Me imagino que será otra equivocación.

—¡Oh, no! De eso sí que no me cabe la menor duda. Si los conozco es justamente por esa causa.

—Pues no vuelvo de mi asombro. Porque me consta ¿entiende usted Miss Efoss? me consta que los Dutt no tienen hijos.

Miss Efoss había oído decir que la gente, al envejecer, se va refugiando en un mundo de fantasías. No era posible, sin embargo, que ella hubiera inventado a los Dutt, ya que el propio Mr. Summerfield había corroborado inmediatamente su existencia. ¿Los frecuentaría entonces por algún otro motivo? ¿Se habría perturbado su mente desde que puso los pies en aquella casa, que luego no atinó a recordar el verdadero objeto de sus visitas? ¿La habrían tomado para que prestara otra clase de servicios, y serían

éstos tan subalternos que había necesitado fraguar, aun para sí misma, el pretexto de velar el sueño de una criatura? ¿Se habría convertido en una especie de sirvienta del matrimonio —se preguntó— y no pasarían de imaginaciones suyas la habitación templada y cómoda, el jerez, el coñac y los bombones de chocolate?

—Probablemente estaremos de vuelta a las once, Miss Efoss. Aquí tiene el número telefónico.

Mrs. Dutt le sonrió, y un instante después la puerta de calle se cerraba a su espalda con un golpe discreto.

Todo es absolutamente real —pensó Miss Efoss—. Aquí está el jerez. Ahí el televisor. En la cocina encontraré la bandeja con mi comida. Sí; todo es perfectamente real. Si alguien divaga es el pobre Mr. Summerfield.

Sólo cuando acabó de comer, se le ocurrió la idea de fijar su posición en forma irrebatible. Bastaba que subiera y le echara un vistazo al niño. Sabía andar sigilosamente, de modo que no correría el riesgo de despertarlo.

El primer cuarto donde entró, estaba atiborrado de maletas y cajas de cartón. En el segundo, oyó respirar a alguien y supo que había acertado el camino. Buscó el conmutador a tientas, encendió la luz, y miró a su alrededor. Las paredes estaban pintadas en tonos vivos, y el papel tenía un dibujo de duendes. Vio un caballito de hamaca y una enorme pila de cubos de colores. Al fondo, en un rincón, había una cuna: era muy grande y muy alta y en su interior dormía plácidamente un hombre muy viejo.

Cuando regresaron los Dutt, no les dijo nada. Tenía miedo, aunque no sabía exactamente de qué. Y se alegró al encontrarse de nuevo en su departamento. A la mañana siguiente llamó por teléfono a su sobrina de Devon y le pidió hospitalidad por unos días.

No habló con nadie acerca de los Dutt. Restableció sus energías en el campo, y al cabo de una quincena volvió a Londres tonificada y razonable. Escribió una nota a los Dutt, informándoles que había decidido abandonar sus ocupaciones de niñera nocturna, sin dar ningua explicación, pero expresando su esperanza de que ellos comprendieran. Hecho esto, trató de olvidarlos lo mejor que pudo.

Así pasó un año y luego, en la tarde de un domingo frío y gris, los vio en un parque público vecino. Estaban acurrucados en un banco, muy juntos y con aire de desdicha. Por algún motivo misterioso, que ulteriormente no acertaba a explicarse, Miss Efoss se les acercó.

—Buenas tardes.

Alzaron los ojos hacia ella sin sonreir, con una expresión desolada en los rostros pálidos y flacos.

—Hola, Miss Efoss —dijo Mr. Dutt—. Hace mucho que no nos veíamos ¿verdad? ¿Cómo le va con este tiempo tan feo?

—Muy bien, gracias, ¿y a usted? ¿Y a Mrs. Dutt?

El caballero se puso de pie y la condujo a unos metros de distancia.

—Beryl ha soportado mal el golpe —dijo—. Mickey ha muerto, ¿sabe? Y desde entonces no es la misma, como comprenderá . . .

—¡Oh, cuánto lo siento!

—Yo trato de levantarle el ánimo, pero temo que todos mis esfuerzos son inútiles. También para mí ha sido muy duro el trance, y eso no facilita la situación.

—No sé qué decirle, Mr. Dutt. Para los dos tiene que ser una pena enorme.

Mr. Dutt la tomó del brazo y la llevó de nuevo hasta el banco.

—Se lo he contado a Miss Efoss —dijo a su esposa, que asintió con un movimiento de cabeza.

—Lo siento mucho —repitió Miss Efoss.

La miraron, y en los ojos profundos y tristes leyó una patética necesidad de consuelo. Había algo casi hipnótico en esa mirada.

—Debo irme —balbuceó Miss Efoss—. Adiós.

—Todos han muerto, Miss Efoss —dijo Mr. Dutt—. Uno por uno se nos han ido muriendo todos.

Ella se detuvo en plena retirada. No se le ocurría nada que decir, salvo que lo sentía.

—Nos hemos quedado sin hijos otra vez —prosiguió Mr. Dutt—. Resulta casi intolerable estar otra vez sin hijos. Queremos tanto a las criaturas, y aquí nos tiene, sin saber qué hacer en una tarde de domingo, porque somos un matrimonio solo. La armazón humana, Miss Efoss, no está hecha para resistir semejantes infortunios.

—Aunque me juzgue insensible, Mr. Dutt, le aseguro que la armazón humana resiste una cantidad de cosas. Ya sé que en circunstancias como ésta no lo parece, pero con el tiempo, usted mismo lo comprobará.

—Sí, Miss Efoss, habla usted como una persona sensata. Pero ya lo ha dicho: cuesta razonar con claridad en estos momentos. ¡Hemos perdido tantos a través de los años! Dios nos los da y luego, bruscamente, nos los arrebata. ¡Es difícil comprender la infinita crueldad divina!

—Adiós, Mr. Dutt. Adiós, Mrs. Dutt.

No le contestaron, y se alejó rápidamente.

Miss Efoss empezó a sentirse más vieja. Ahora se apoyaba en un bastón para caminar; descubrió que el cine le fatigaba la vista; leía menos y la acobardaba el esfuerzo de sostener conversaciones largas. Aceptaba cada cambio con perfecto estoicismo, satisfecha de poder tomar así las cosas. Por otra parte, comprobó que había ciertas compensaciones: por ejemplo, disfrutaba más y más pensando en lo pasado. Evocaba con vívida nitidez lo que deseaba evocar, y era agradable llevarle por lo menos esa ventaja a la vida: la posibilidad de escarbar y de elegir.

Entonces tuvo un nuevo encuentro fortuito con Mr. Dutt. Se hallaba una tarde en un anticuado y apacible salón de té, el último lugar de la tierra que se le habría ocurrido asociar con su persona, y sin embargo allí estaba, de pie frente a ella.

—Hola, Miss Efoss —dijo.

—Vaya, pero si es Mr. Dutt. ¿Cómo está usted? ¿Cómo sigue su esposa? Ha pasado bastante tiempo desde la última vez que nos encontramos.

Mr. Dutt se sentó, pidió té, se inclinó hacia Miss Efoss y se quedó mirándola fijamente. Ella se preguntó qué estaría pensando; a pesar de su visible empeño por mostrarse cortés, su mente parecía encontrarse muy lejos, ocupada en otros asuntos. Mientras la miraba, su rostro se iluminó de pronto. Le sonrió y cuando empezó a hablar había perdido aquella expresión ausente.

—Tengo grandes novedades, Miss Efoss. Algo que nos hace muy felices a los dos. Beryl está esperando un niño.

La dama parpadeó levemente. Untó un poco de dulce en su tostada, y respondió:

—¡Cuánto me alegro! ¡Qué maravilla va a ser para ustedes! Supongo que Mrs. Dutt estará encantada. ¿Cuándo... para cuándo lo esperan?

—Ya falta poco, muy poco —Mr. Dutt irradiaba júbilo—. Naturalmente, Beryl no cabe en sí de alegría. Se pasa el día entero ocupada en los preparativos.

—Claro. Hay mucho que disponer en estas ocasiones.

—Ya lo creo. Beryl teje y teje como loca. Parece que temiera no dar abasto.

—El deseo de un hijo es una fuerza extraña. Atender a sus necesidades, brindarle bienestar y ternura... supongo que es una aspiración natural en todos los seres humanos. Hay en ello un simple impulso altruista que no entendemos bien...

—Cuanto más vieja me voy haciendo, Mr. Dutt, más me convenzo

de que uno entiende muy poco. Probablemente no nos crearon para que entendiéramos. Las mejores cosas de la vida son complejas y misteriosas. Y conviene que sigan siendo así.

—¡Qué gran verdad! Es lo que siempre le digo a Beryl. Me complacerá hacerle saber que usted comparte mi opinión.

—En mi caso no es una opinión sino un instinto.

—Hay menos diferencia de lo que muchos pretenden hacernos creer.

—Sí, posiblemente.

—¿Me permitirá hacer algo en su obsequio, Miss Efoss?

—¿De qué se trata, Mr. Dutt?

—De una pequeña atención que me daría un gran gusto. ¿Puedo pagarle el té? A Beryl le agradaría que aceptara.

Miss Efoss se echó a reír: —Sí, Mr. Dutt, puede pagarme el té.

Y mientras pronunciaba esta sencilla frase, vio con claridad meridiana lo que tenía que hacer.

Empezó a vender sus pertenencias. Las vendió en diferentes partes, conservando sólo unas pocas que deseaba regalar. Le llevó bastante tiempo, pues había mucho de que ocuparse. Escribió extensas listas con los pormenores, porque le resultaba el procedimiento más eficaz para ordenar sus ideas. Le causó pena ver cómo iban desapareciendo uno tras otro los objetos familiares, pero sabía que tal sentimentalismo era absurdo. En adelante incumbiría a otras personas sentir algo por ellos, aunque las nuevas vinculaciones que oportunamente se entablaran hubieran de ser, tarde o temprano, tan frágiles como la que entonces se rompía.

Su departamento fue quedando vacío y sin vida, hasta que al fin no quedó en él nada que no perteneciera al dueño del inmueble, a quien escribió informándole que daba por terminada la locación.

Los Dutt miraban televisión cuando llegó Miss Efoss. Mr. Dutt apagó el sonido y salió a abrir. Le sonrió en silencio y la condujo a la sala.

—Bienvenida, Miss Efoss —la saludó la señora—. Estábamos esperándola.

Miss Efoss llevaba una valijita.

—Su bebé, Mrs. Dutt —empezó ansiosamente—. ¿Cuándo debe nacer su bebé? Espero haber llegado a tiempo.

—Muy a tiempo, Miss Efoss, muy a tiempo —la tranquilizó Mr. Dutt—. El niño de Beryl debe nacer esta misma noche.

Las imágenes fulguraban mudas y espectrales, en la pantalla del televisor. Un hombre vestido de pirata rascaba la cabeza de un loro.

Miss Efoss no se sentó. —Estoy muy cansada —dijo—. ¿Les importa si subo directamente?

—No faltaba más, Miss Efoss, suba por favor—. Mrs. Dutt le sonreía. —Ya conoce el camino ¿verdad?

—Sí —suspiró Miss Efoss—. Ya conozco el camino.

WILLIAM TREVOR

(Traducido por María Antonia Oyuela de Grant.)

FE DE ERRORES

Cualquier cosa que exijan de mí, me la exigen. No importa que sea poco: he dejado de ser libre; soy para siempre esclavo.

En cuanto debo ganarme la vida para vivir, la pierdo. Pierdo a Dios. Esclavo, también me pierdo.

Aunque sólo lo fuera una hora por día, lo mismo sería esclavo. Ser o no ser esclavo es lo que cuenta, no el tiempo que se sufre bajo los palos. Basta que haya palos, tarea que cumplir, y uno ya no se pertenece, no pertenece a Dios, sino a los otros.

Una hora basta. El resto —la cárcel, el hambre— es sólo cuestión de grados en la vergüenza, en la derrota.

¿De quién hablaría el hombre si no hablara de Dios? ¿Del hombre qué es lo que sabe? Sólo lo que ve o siente: muy poca cosa, y cosa despreciable. De Dios puede saberlo todo, ya que él Lo inventa.

Porque lo inventa ¿hay que concluir que no existe? Al contrario. No lo inventaría si no recibiera de Él el poder de hacerlo.

De modo que lo sabe todo de Él. Pero es un saber oscuro, que brilla con más sombras que relámpagos, y al que el hombre destruye u olvida conforme lo alcanza. El único saber, sin embargo,

digno de él. Su único saber. A su lado los demás no son más que ciencia. Ciencia, pura nada.

Ver caer la lluvia, pero en un espejo.

La vida, ese suplicio de Tántalo. Todo, todos también —parece— al alcance de la mano. Y nada, nunca, nadie.

Esclavo, hay que mentir. No existe otra salida. Se miente a quien se habla, a quien más se ama; se miente uno a sí mismo.

De mentira en mentira a más y más vergüenza. Y cuando ya nada avergüenza, a la muerte.

Desnudo en las olas, sol al que engaña el sol de todo el mundo, Dios duerme y cree, mientras duerme, que es Dios. Ojo al despertar, a la hora en que Dios es sólo un esclavo más entre otros.

Aunque me gane más o menos la vida, la pierdo. Justamente por eso.

Todo trabajo está maldito. Todo hombre que se somete a él, también. Yo estoy maldito.

Por querer vivir, me he esclavizado. No vivo, sobrevivo.

¿A qué llamo vivir desde que trabajo? Ni siquiera sobrevivo, sub-vivo.

El lunes a la noche, por doquier, las ciudades están desiertas. Que falten los hombres, se tolera. Siempre se encontrará uno en caso necesario. Además, ¿quién se duele por su ausencia? ¿Pero si faltan también los dioses. . . ?

De mis vecinos, sólo conozco sus ruidos. ¿Cómo entonces amarlos, llamarlos mis semejantes —aunque otras veces me parezcan serlo— cuando sus ruidos me quiebran la cabeza, me hacen vivir en el infierno y no les importa?

Además de los suyos, otros ruidos ascienden de afuera. Pero a ellos no les afectan; a mí, sí. Sólo en apariencia habitamos el mismo edificio. No somos de la misma raza. No tenemos nada de común. ¿Por qué los llamaría mis semejantes?

Toda moral que no excluya el ruido, la recuso. Si finjo seguir otras, que la lástima rige, es sólo por atavismo o —¿quién sabe?— porque de niño me di cuenta de que la vida exigiría más de mí que del vecino.

La única moral que podría predicar: la que hiciera del silencio su único mandamiento.

Entre mis vecinos y yo, a causa del ruido, cuestión de especie.

Me acuerdo de Dios. Si fuera sólo de Él . . .

Envuelto en marfil y en gasa. Dios pasa. Podría, sin querer, tocarme. Apenas se aleja, comienza a llover.

Un solo rostro de Dios, ¿qué es? Tiene tantos inaccesibles, tantos perdidos para siempre, tantos por nacer.

Si Dios está en todas partes, me espía y sin querer me lo encuentro, ya no es Dios, forma parte del mundo que me abruma, que mañana me matará, que ya me mata.

Dios mismo está cansado de ser Dios. ¿Quien no lo estaría de que sea?

Culpable, ¿de qué? Basta que haya nacido para sentirme culpable. Y creo que está maldito de antemano aquel que también ha nacido, y olvida su culpa.

Aparte de morir, ¿qué otra certidumbre?

Amaría demasiado la vida, y debo perderla. Que sea dentro de veinte años, de cincuenta o de un minuto, me habrán impedido vivirla, y no estaré más dispuesto que ayer a perderla. ¿Y qué es lo que habré hecho?

Hay que pagar, sin duda. Nunca he dejado de hacerlo. Ya sé, rigen otros tormentos, que destruyen el cuerpo, pero también de ellos he tenido mi parte, la tengo. Éste que me abruma, que día y noche está a punto de extraviarme, no es menos real.

Debería ofrecerlo. Aplacarlo. Sólo podría hacerlo fuera del mundo. Y mi cuerpo está tan mal, mientras tanto; me traicionaría.

Por lo demás, ¿adónde ir? Hoy en día hasta los locos de Dios renuncian a irse. Se erigen en testigos, y en testigos charlatanes. Hablan, supongo, porque saben. Yo no podría hablar: no sé nada (no digo de Dios sino del hombre; pero hablar de Dios al hombre es como no hablarle).

No sé nada. Salvo que moriré a mi vez. Que habiendo nacido, moriré. Un abismo en el que caeré para vivir aún, pero sin que nada de la vida me siga. Creer, entonces, creer; si no es la noche, el pánico. Que Dios crea en él y yo también creeré.

Tontería del marxismo. Pagan mi espíritu. Quienquiera que pague, soy su esclavo. Y el que lo sea en un concierto de esclavos ¿cambia algo?

No bien quiero vivir, soy el esclavo de los otros, sean quienes sean. ¿También ellos son esclavos? ¿Y con eso. . .?

Humildad de Dios. Una vez más, Él se ha hecho hombre y camina así, entre los hombres. Soy el único en ver que es Él. El único ¡ay! en saber que su belleza morirá, que Él morirá que Él sería menos Dios de otro modo: si no hubiera, desde toda la eternidad, decidido su muerte como hombre, aun a riesgo de que todos dudemos de Él, lo olvidemos (sin mí, ya eso se habría cumplido).

Dios tiene prisa esta noche. Prisa de que alguien lo reconozca, y habiéndolo reconocido, lo despida. Seguro de haber sido Dios para uno, cuando en toda la noche, y mañana, y pasado,

sólo encontrará ciegos, que no lo verán, o esos otros, ciegos a medias, que sólo lo verán como hombre, para ultrajarlo.

He rendido homenaje a las tres armas. Adorado tres de los elementos por medio del cuarto: el fuego.

Ellos me torturan con su ruido, me impiden ser. ¡Y tendría que servirlos de buen grado! Por lo menos que sea a sabiendas de que no les debo nada, pero que hay que vivir: que tengo que vivir.

Odio todos esos espectáculos, toda esa publicidad, todo ese turismo.

¿Semejante? Mi destino lo es, por supuesto, al de cualquiera (con la muerte al cabo, próxima). Yo, no.

Hoy todo es sólo caricatura. El amor, entre otras cosas, entregado al cine, a la televisión, a la prensa, que a su vez lo entregan a todos, ni siquiera como alimento: como espectáculo. En tales condiciones tendría que ser santo para no perderse (santo en el sentido que yo lo entiendo), capaz de fulminar a aquellos que se contentan en grupos con su imagen, que lo insultan.

Sólo nuestros actos son semejantes. ¿Pero qué son los actos?

Mi deseo parece perseguir el mismo objeto que el suyo. Pero no es al objeto al que codicio: es a Dios.

Sin embargo este mundo pesa más y más sobre mí. Me obli-

ga a que me prostituya a él, quién sabe a quién. ¿Y Dios qué hace?

Sólo escribo para ti, para que leas entre líneas.

Te hablaba de Dios, te hablaba de ti.

¿Qué es todo ese espacio que tú no has trazado?

¿A cuántas lunas no se llegará mañana? ¿Y a mí qué? No estás aquí esta noche y no hay tanta distancia entre dos estrellas como entre nosotros.

El corazón define el espacio. El corazón también ¡ay! es quien lo sufre. Cuántas lunas no están tan lejos de aquí, esta noche, como Xalapa.

No te quejes de Dios. Se te parece.

Cualquiera vuelve a ser mi semejante cuando sufre. Pero, mientras tanto, sigue invadiendo las paredes, la calle, los espectáculos, contribuye al barullo en torno a mí, me ciega, me ensordece. ¿Le debo algo, entonces? En el plano de Dios, tal vez, ¿pero en el de todos los días. . ?

Enseño. ¿Qué quiere decir enseñar?

Como si se enseñara algo, como si se supiera algo, como si lo único que se busca no fuera disfrazar la relación de amos a esclavos, que es la de los alumnos con el maestro —un solo esclavo ¡y cuánto amos que se turnan!—

Debo enseñarles lo que sé. Como si yo supiera algo. Y que ese algo, si es que existe, les perteneciera.

Finjo saber lo que sé, finjo ser. Mis alumnos se engañan; yo, no.

¿Para qué me pagan? Para enseñar. Pero si no sé nada. Si nadie nunca supo nada.

Hace años que dura esto, y sin embargo yo me habitúo.

Cada vez que entro al aula me parece que no podré decir nada, que mis mentiras se me quedarán en la garganta, me asfixiarán.

Toda la semana pienso en eso; me avergüenzo; me resiento conmigo. Cómo hacen los demás para habituarse, ¿o será que han nacido habituados?

Algunos padres van a enseñar sus niños a las fieras, en el zoo. Otros se los arrojarían, si osaran.

La apariencia de ruina de los bisontes. ¿Y la nuestra?

Esos animales cuyo pelaje por sí solo es un enigma: tigres, jirafas, zebras, jaguares, etc. ¿Pero enigma para quién?

Hago sacrificios a Dios. No es nunca este dios, sino el otro, el único por quien no puedo traicionar a Dios, el ausente.

Si Dios, sabe que es Dios, lo es menos.

No Dios, sino el que cree, sabe quien es Dios.

Dios no cree en Dios.

Dios es Dios cada vez que cualquiera lo inventa, cree en Él.

Dios es para siempre Dios único, objeto de un culto único, con un único fiel.

Cuánto rostro de Dios, lo veo en ti, ausente.

Es tanta mi pereza de vivir. De tener que hacer sacrificios, día tras día, a esto o aquello.

No soy de aquí. Y me obligan a serlo.

Hasta me obligan a que yo me obligue a serlo, a que mañana tras mañana me levante. ¡Oh, esos levantares!

Habituarse a la vida, a lo que ella tiene de maravilla en fuga, y a la vez de simple mala suerte, de tormento ¿cómo hacer?

ANDRÉ COYNÉ

(Versión castellana de E. M.)

JUANA FONSECA

Rogad a Dios
por el eterno descanso
del alma
de Juana Fonseca.
Sus hijos:
Emérita, Fidelina, Juan Ramón,
Justo Pastor, Camila y Pedro
están aquí
de negro.
Doblan las campanas y Emérita solloza.
Emérita
fue la última en acostarse
planchó la ropa de los varones
y el vestido de Camila
Lloró pensando en la madre
"Un día como hoy se estaba yendo"
pero pensó en las flores
en las rosas del barrio
"Fidelina: mojá las flores para que amanezcan frescas"
("Los pobres no tenemos tiempo de llorar"
pero lloraba)
Y vio que Pedro llevaba los zapatos sucios
y sacudió los zapatos del niño con el borde del rebozo
y los ojos rojos
mientras las campanas doblaban.

La viva estampa de la madre
abandonada, como ella, del marido
con sus tres hijos
con sus cinco hermanos
planchadora como ella
Juana Fonseca.

"Libra, Señor, el alma de tu sierva Juana
como libraste a David
de las manos de Saúl
y de las manos de Goliat"

Veníamos esa tarde huyendo y los soldados
nos esperaban en la bocacalle.
Juana tiró de mí, me metió en su tijera bajo la chamarra
y acostó a la Emérita —que era hermosa entonces—
y escuché las voces del Sargento
y la voz de Juana:
—¡Aquí no hay nadie, sólo mi hija enferma
que deben respetar!
y Emérita se reía
pero ahora lloraba

"Apartaos de mí todos
los que obráis la maldad
porque ha oído el Señor la voz de mi llanto.
Señor, Dios mío, en Ti he esperado
sálvame de mis perseguidores y líbrame"

Juana Fonseca
te recuerdo
bajo la lámpara y vos de pronto, llegando,
demudada
—¡¡Me mataron a Pedro!! (tan estupendo

carpintero, pero borracho.
Mi ropero de cedro
jamás lo terminaba
hasta que un día llegó con el mueble
y era como un altar) —¡Me mataron a Pedro!
y no tenemos ni ropa para vestirlo
porque todo lo empeñaba
hasta sus fierros.
Y fui a buscar con los amigos
y reuní para su caja y lo enterramos
con dignidad. Y ella quiso pagarme.
Desquitarme planchando y lavando.
—Juana Fonseca
no es así que se paga
La amistad del pobre es la honra
de mi casa

"Oh Dios, de quien es propio
el compadecerse y perdonar,
humildemente te rogamos
por el alma de tu sierva Juana"

que madrugaba para alistar a los muchachos
y encendía el fuego y ponía las primeras brasas
en el fogonero
cuando se apagaban las últimas estrellas
y cocinaba el desayuno y ya estaba planchando
golpeando la plancha sobre el burro de planchar
desde la aurora
y ordenando
a la Emérita, su oficio
a la Fidelina, su oficio (y regañándola:
—Ese muchacho que se te acerca
no tiene oficio ni beneficio)

a Juan Ramón: —"Me puso quejas el Maistro,
Hijo, no hay que ser divagado".
a Justo Pastor —mi compañero— el que se iba
conmigo a los arroyos a matar iguanas
—Justo Pastor el día que yo sepa
que no vas a la escuela te mato
y Camila, la que iba y venía
de la casa a la pulpería
de la pulpería a la casa
con las tortillas
con el pinol y las chiltomas y la sal y las candelas
y Pedrito en el suelo
dando guerra en el suelo
siempre con hambre
Ahora están todos mirando el humilde catafalco
y los cuatro candelabros
y llorando a la finada
"Dale el eterno descanso
la luz perpetua brille para ella"

Emérita, ¡si supieras
qué pedazo de mundo
qué territorio vasto y dulcísimo
está cediendo al golpe
de esas campanas!

PABLO ANTONIO CUADRA

EL MITO DE LA INTERPRETACIÓN ÚNICA

Corresponde al particular destino de la obra musical su necesidad de actualizarse en la ejecución. Una pintura, una escultura, son, a la vez, la obra y el intermediario en el espacio-tiempo en que se dan. Elocuente y todo por sí mismo, el signo musical, en cambio, necesita del ejecutante como de su propia existencia: el uno *es* en el otro. Sin que obste a esta conclusión la coincidencia de creador e intérprete, desde que, aunque obra y ejecución se impliquen en el punto de partida, suponen siempre actos distintos. Aun improvisando, Beethoven era un intérprete.

Entre la obra, por un lado, y su expresión, por el otro, media, pues, la interpretación y con ella su problemática. Porque interpretar es, tanto como *saber*, postular, *atribuir* un sentido. Así, y aun cuando ambas operaciones no ocurran al mismo tiempo, el movimiento espiritual por el que el ejecutante conoce la obra no es otro, en rigor, que aquel a través del cual la expresa: concebir la sonata de César Franck es, ya, en cierto modo, tocarla. En la medida, pues, en que aquella atribución de sentido depende de una vida individual —y, por lo tanto, de un acto de libertad— puede admitirse que toda interpretación genuina es más o menos caprichosa. Con razón afirma Gisèle Brelet que recrear es, en el fondo, improvisar.

A primera vista, ejecutar adecuadamente un pasaje es tanto como hacerlo según la intención del autor. El intérprete se pondrá en su lugar, y de hecho, con mayor o menor fortuna, así lo hace. Pero, ¿dónde hallará esa intención o espíritu? Desde luego, los signos, precisos o no, son insuficientes por sí mismos. No sólo porque, como las palabras para el escritor, se tornan críticos en la composición —los borradores de Beethoven bastarían para demostrarlo—, sino en razón de que, por mucho que el autor los oiga interiormente o los ejecute en un instrumento a su alcance, ignorará, en el primer caso, su efectiva expresión sonora, obtendrá, apenas,

en el segundo, la versión aproximada, conjetural, que su desdoblamiento le impone.

Existen, es verdad, en toda obra ciertos elementos objetivos capaces de orientar una ejecución con el mayor grado de exactitud musical: tales las normas generales o particulares del fraseo y del estilo. Aun en ausencia de toda indicación sabemos qué notas deben ligarse o separarse, cuáles sugieren una pausa o respiro y hasta, por vía de una experiencia consagrada, cómo encarar un pasaje o la obra entera. Pero estos elementos ponderables no bastan para revelarlos en el misterio de una creación que se da en acto. Entre una sonata de Beethoven y su intérprete actual se interponen no sólo una época, un estilo. Media una escuela pianística, una opinión crítica, una biografía. Para no poner sino un ejemplo: el debate sobre el romanticismo o el clasicismo de aquél ocupa volúmenes. Entre el concierto para violín de Brahms y el ejecutante de hoy está Joachim, con todo el clima musical que el solo nombre del dedicatario evoca. Está con sus indicaciones, su "cadenza", su particular, probablemente escolástico, modo de concebirlo. Avisado o no el intérprete en la materia, suficiente o no en la técnica, llegará, empero, un instante en que música e instrumentista se enfrentarán solos, definitivamente entregados al acto único, irreversible e irrepetible, de la ejecución.

Interpretar no es sólo un saber escueto, aun en la medida en que por él intenta el ejecutante adentrarse en el sentido auténtico de la obra. Significa tanto como asumirla y el intérprete la sabe en cuanto la *vive*. Aquel ponerse en el lugar del autor, o de lo que éste quiso decir, supone, pues, a un tiempo, y paradójicamente permanecer en el propio. La idea de que, al interpretar la *Chacona* de Bach debo practicar no se sabé qué sacrificio de mi persona capaz de ceder el paso al mensaje del Cantor, sería tan sólo pedante si no fuera, por añadidura, absurda. Para abordarla, tengo que hacerlo forzosamente *con* mi vida. He aquí, en este no dejar de ser lo que *uno* es, la condición dramática de toda interpretación. Aunque también, y por lo mismo, su facultad de conmovernos. Si a un siglo de Paganini ignoramos, todavía, su "técnica", adivinamos, en cambio, su encanto.

Dependiente de la ejecución que le da vida, la obra musical es, como su creador, esencialmente proyecto y es en el plano de una posibilidad no distinta de la temporalidad particular en que transcurre donde el ejecutante se constituirá en el mandatario del autor. Parece obvio que al hacerlo no se abandonará al azar y que, por lo tanto, elegirá un camino, pero en esta elección *le va*, por así decirlo, su libertad. Podemos considerar, pues,

la obra musical como una totalidad abierta cuyos signos esquematizan su instalación en el tiempo a través del intérprete. Mas en este inacabamiento permanente del acto creador reside, precisamente, la variedad innata, en principio infinita, de la interpretación. No hay, así, ejecución única por la sencilla razón de que la obra sólo *es* en una instancia tan segunda y delegada como imprevisible. En rigor, no hay interpretación sino intérpretes.

Entre el *tempo* de la obra musical así concebida, ajeno, por cierto, a la mera suma de los movimientos singulares que la constituyen, y el tiempo vital del ejecutante se constituye esa coincidencia inefable que, más allá de la bondad técnica, refleja el verdadero secreto de la interpretación. Ésta obtendrá en el oyente una resonancia tanto más honda cuanto más ancha sea la dimensión humana —y no tan sólo musical— del intérprete. Una sonata de Brahms, se conforme o no a mi destreza manual y a mi captación del estilo, no irá más allá de lo que puedo rendirle como individuo y, en definitiva, depende de mis "antecedentes", es decir, de mi estricta y particular condición histórica o biográfica. En ella y sólo en ella reside, supuesta la identidad de cualidades expositivas, la profundidad o superficialidad de la versión. Nada tiene que hacer en esta materia, pues, la buena o mala voluntad del instrumentista. Aquella dimensión u hondura del horizonte vital, aun labrada mediante lo que Ortega llamaría nuestro *quehacer*, acaba por tenerse. La ejecución, acto presente de toda presencia —en la medida en que es irrecuperable— ocurre a través de ese *tener*. De ahí que una interpretación relativamente "sucia" desde el punto de vista manual descubra una expresión cargada de sentido y gravedad; una ejecución "perlada", su propio vacío.

A estas consideraciones pertenece el famoso tema del "verdadero" tiempo en que debe ser tocado un movimiento dado de la obra musical. Pues en ella tropezamos una vez más con el necesario margen en que oscila por fuerza de su relativa indeterminación. ¿Mejora el conocido tiempo lento de la *Sinfonía Pastoral* con el movimiento que le imprime Toscanini? ¿Pierde o gana, con ello, elocuencia, majestad? Del lado del intérprete pasa algo semejante. Tal violinista, dotado de un "vibrato" nervioso y necesitado en consecuencia de un mayor consumo de arco echará a perder un *Adagio* si lo toma al pie de la letra, lo hará mejor si se concede una marcha discretamente movida. No impera en este punto una regla absoluta. El verdadero tiempo de un trozo depende de su interna ley expresiva tanto como de la individualidad del intérprete.

Pero esa ley expresiva supone la observancia de un "tiempo" que, si

hemos de concebir la obra como una totalidad, comienza en la primera nota y culmina en la última. No se trata, entiéndase bien, del tiempo que caracteriza a determinado movimiento de una sinfonía, sino de la temporalidad propia de ésta, como entidad autónoma y perteneciente al pasado definitivo en que consiste y que al intérprete toca revivir. Si, pues, cada una de las partes de una sonata tiene lugar en un tiempo propio que concurre al todo como el contenido al continente, dicha sonata, por su parte, es decir, considerada en sí misma y como una entidad indivisible se da en una temporalidad —en una eternidad, si se quiere— a la que no es ajena la vida entera del intérprete encargado de actualizarla. Es allí, justamente, donde se dan cita el uno y la otra y en donde actúa, de un modo indefinible y por una suerte de "afinidad electiva", la intuición *histórica* en que le es dado al primero reconstruir la segunda. Se comprende que no haya "técnica" capaz de socorrer una intuición semejante. Se percibe, del mismo modo, la resistencia que algunos autores ofrecen a una interpretación "auténtica" y el caso de Beethoven, en quien el juego de las ideas musicales se carga hasta la premonición de sentido histórico, es un ejemplo típico.

MARIO A. LANCELOTTI

EL RAYO DE MIGUEL

En el siglo XVI el poeta-guerrero caía en campo abierto, ante la mirada del emperador, combatiendo a enemigos desembozados. Caía, y su muerte era llorada como inesquivable fatalidad: Garcilaso murió para cumplir su destino de héroe y la muerte le abrió las puertas de la gloria, antes de que el tiempo pudiera deteriorar su juvenil figura. Pero el siglo XX está cansado del poeta (y tal vez del héroe: un *robot* puede hacer sus veces con ventaja) y para mejor destruirlo lo destina a muertes sórdidas, en descampados, extramuros de la ciudad, o en cárceles hediondas, tras prolongada agonía. El silencio y la sombra, cómplices involuntarios, cubren lo acontecido, para apagar el resplandor del suceso.

No importa: aunque negadas las circunstancias y el escenario en donde el héroe destaca, funcionando los resortes de la destrucción callada, la bruma cede, lentamente se deshilacha la oscura trama y el poeta revive, no según fue sino acrecido por el martirio, incorruptible testigo de su tiempo, invulnerable ya, desde la muerte, a la hostilidad que materialmente le trituró. Y el mito emerge y no tarda en parecer más verdadero (más operante) que la realidad de que se nutre y a la cual trasciende.

Y ¿quién pone puertas al campo? ¿Quién podría limitar y contener el empuje del mito, desentrañando sus causas, poniendo al aire sus raíces y separando, como el químico en su antro, los elementos que lo integran? Ni siquiera tendría sentido, pues el mito asciende siguiendo sus propias leyes y son inútiles las mordazas inquisitoriales, los rigores del erudito; ni el celo policíaco ni la sequedad profesional pueden impedir que crezca y sea contradictoriamente uno y diez más, simbolizando en este caso singular aquel personaje sublime y absurdo contra quien tanta indiferencia y tanta estupidez se concitan: el poeta.

Recuerdo a Miguel Hernández; lo recuerdo bien, en la distancia de una remembranza ya dispuesta a diluirse en la imprecisa idealización del pasado, pero el hombre a quien conocí un poco, veinticinco años atrás, es el mismo y es diferente de este Hernández cuya poesía está sonando ahora en mi oído,

en singular fusión con el rumor del agua fluyente en Barton Springs, a cuya orilla paseo pensando en él. Miro a lo lejos, al centro de Austin, y los pretenciosos edificios del Driskill Hotel y el Capital National Bank traen a la memoria aquella explosión castiza:

"¡Rascacielos!: ¡qué risa!: ¡Rascaleches!"

y el campo en torno, que huele como el mío a romero y tomillo (¡pero los arbustos del aroma no son aquellos y su nombre suena extraño a mis oídos!), me hace pensar en el verso lleno de agua y flor, de viento y sol, de tierra propia e infancia:

"hace un olor a madre que enamora"

Versos sueltos, desperdigados, fueron colgándose caprichosamente en la memoria y en este momento, mientras sueño un día lejano (Alicante, 1938), reaparecen, jirones flotantes, a su manera, más aún, fundidos no sé cómo con mi divagación, y en esa fusión (no confusión) adquieren especial resonancia que canta dulcemente en el corazón y tienen para él un sentido, tal vez distinto del perceptible en su contexto original, pero que de algún modo sigue siéndole fiel.

Esto es, pues, cuanto queda del hombre. Esta la razón de su existencia y la forma de su supervivencia. Saltan las ideas, borbotean, se precipitan, se atropellan, mezclando la emoción con el devaneo, la reflexión con el recuerdo, el pasado, lo presente, futuros inciertos, fantasmas . . . ¡Miguel, Miguel . . .!, y bajo el claro cielo de Tejas, en la tarde de primavera, pugna por cuajar la imagen venida del lejano ayer, el poso de añejas lecturas con el temblor de las hechas estos días últimos, en que pasé horas y horas leyendo poemas del querido amigo.

Iba a escribir malogrado, y no sé si el temor al lugar común me detuvo; tal vez por huir del tópico me resisto al adjetivo inevitable, mas, por otra parte, pregunto: ¿malogrado Miguel Hernández? ¿No está aquí, en este volumen que llevo conmigo, el mejor testimonio de sus logros? Y a pesar de ello me inclino a pensarle incompleto, sinfonía inacabada su obra, en la que páginas bellísimas hacen sentir la ausencia de las que debieron seguirlas si la esbelta flecha lírica hubiera recorrido la total trayectoria imaginable para ella.

Voy y vengo de esta impresión a la contraria, movido según creo por la idea de que el destino se cumple en cada caso inexorablemente, y la muerte no hace sino confirmar lo escrito por el dedo de Dios en páginas de fuego. Miguel, destino cumplido, y por eso este libro que hoy me consuela y exalta puede llamarse con relativa fidelidad: *obras completas*.

El editor Losada ha reunido en un precioso volumen la obra de Miguel

Hernández. Tal vez falta algún poema, alguna prosa y fragmentos perdidos (confiemos en su pronto hallazgo) de un drama, pero lo esencial está aquí. Libro hecho con paciencia y amor; limpio homenaje (el mejor) al poeta y al hombre. María de Gracia Ifach, amiga de Miguel y de los suyos, buscó originales dispersos, descifró manuscritos, copió inéditos, siguió la pista de las variantes y, por último, escribió el prólogo. Ordenó la edición Elvio Homero y cuidó de ella Andrés Ramón Vázquez.

Tenemos, pues, los escritos de Miguel a nuestra disposición, en un libro que en sí es una obra de arte: excelente papel biblia, tipografía clara, ilustraciones bien escogidas y encuadernación en piel. No faltan, por otra parte, los índices y bibliografías exigibles como instrumentos de trabajo, y para ayudar a la memoria del lector. Podemos entrar en este recinto de belleza sin que la envoltura resulte indigna del contenido.

Y con el prólogo encontramos la anécdota (alguna otra vez contada) de Miguel liberado inopinadamente de la cárcel merced a gestiones de un prelado francés. Leemos: "Estando en París, Neruda y María Teresa León, se enteran del encierro de Miguel [en una prisión madrileña]. Gestionan en su favor. María Teresa consigue un ejemplar del "Auto Sacramental" del poeta y hace que lo lean al Cardenal Baudrillart —estaba ciego— que era amigo de Franco. La poesía religiosa del preso conmovió al Cardenal a tal punto, que consiguió su libertad provisional." Curiosa, pero inexacta; la realidad es menos novelesca pero más representativa de cómo funciona el mecanismo burocrático de la represión, cuando el azar suplanta (si no hace sus veces) la mano del destino. La libertad de Hernández fue consecuencia de una disposición general que alcanzó a cuantos se hallaban detenidos sin formulación de cargos. Y al ejercitar esa inesperada libertad le faltó tiempo al poeta, ansioso de calor y de paz, para correr hacia lo suyo: tierra, mujer y muerte.

Aclarar lo sucedido no es matar la leyenda, sino su matiz romántico, pues según ocurre en el presente caso, la absurda y estúpida verdad es más expresiva del horror de nuestro tiempo, automatismo y mecanización, va más cargada de oscura significación que lo contado y explica mejor lo irremediable del suceso. Y no es ocioso aclararlo, pues el destino del poeta se integra así más cabalmente con el del hombre común, de quien es voz y conciencia.

En esa voz y en la pasión de donde nace se gesta el relámpago de las iluminaciones, la brasa de amor viva que súbitamente, cuando el viento sopla, se hace llama y vuela derecha a destruir el corazón de las tinieblas. Quizá lo menos obvio resulte evidente: Miguel, retórico puro, perito en lunas

y en preciosismos de exquisita calidad, lo superó y se superó porque lejos, en la profundidad del sueño cotidiano, relampagueaba incesante su corazón. Éste es el rayo que no cesa y alumbra deslumbrante, con fulgor súbito y hondo temblor, los abismos en donde acosado se refugia el sentimiento. Neogongorismo, pues, pero, como ese Alberti (a quien tanto se parece en la proteica facilidad para los juegos de la gracia) bajo la sonrisa y el refinamiento fluye la sangre y bajo los relieves de la línea cantante se declara un hombre.

Ese hombre va poco a poco, a ojos vistas, convirtiéndose en mito. La textura de lo pasado se carga con nuevas significaciones imprevistas y la imaginación colectiva traduce la realidad estricta a lenguaje más rico y más sugerente. El mito será válido y durará en cuanto responda a esa realidad, y al expresarla la trascienda; el de Miguel lo es porque tras él alienta la poesía dándole alas y raíces, impulsándole y reteniéndole, como en el precioso poemilla de Juan Ramón Jiménez. Sin la poesía para justificarlo, sería pura falacia, construcción fantástica levantada (como Claudel intentó en el caso memorable de Rimbaud) para rectificar una incómoda verdad; si ésta subyace y lo arraiga, el mito será quien a la larga mejor y más plásticamente la exprese. Acerquémonos, pues, a la obra de Miguel Hernández y veamos lo que hay en ella. Notemos, prueba primera del lirismo desencadenado y desencadenante, como las intuiciones cristalizan en palabras y las palabras suscitan a su vez, en incesante simbiosas, nuevas intuiciones, tejiéndose y mezclándose unas y otras hasta el punto de que expresión e intuición, siendo movimientos diferentes, aparecen integradas e inseparables. El canto engendra canción y la canción canto, en único y continuado proceso lírico.

Hernández se dirá desde el principio hasta el fin: los objetos y los sucesos de su canto lo poseen, y tras el fenómeno de la posesión, tras el ser poseído por ellos y el correlativo poseerlos, reconocimiento e identificación, vendrá el expresarlos como algo personal, elementos o partes del mundo interior, asimilados por el poeta y expresados como cosa propia. Impresiona este poder de captación e integración de lo diverso y contradictorio en una corriente unitaria de poesía, que no negará las oposiciones, pero las afirmará como partes de un proceso dialéctico en que tendrán sentido. Todo aparecerá, pues, dentro de la corriente expresiva y como parte de una confidencia. Por eso su poesía, incluso cuando quiere ser épica, es lírica; incluso cuando es viento del pueblo, es viento de Miguel, resonancia de la tempestad en su alma.

Se rompe así la incomunicación entre el hombre y el hombre, entre el mundo y el hombre; cada persona, cada objeto aparece en la poesía con su realidad propia y a la vez transfigurado. La imagen, naturalmente, es el

vehículo de esa transfiguración, aunque lo revelado acontezca en estratos remotos del alma. Fijémonos en ella, y veamos lo que representa en una poesía chisporroteante en espontánea combustión de metáforas, gracias verbales, asociaciones fulgurantes e inesperadas de la palabra viva. Tantas que a veces el poema parece espléndido juego de palabras, ejercicio retórico de primera clase a cuyo desarrollo el autor mismo asiste divertido y atónito, tal vez sorprendido por la altura adonde llega el deslumbramiento de su voz.

En el principio fue la mirada. El mundo (el mundo de lo natural) era maravillosamente nuevo y suyo para el muchacho que lo descubría y se lo apropiaba en el campo alicantino. Y ese muchacho, voraz devorador de poesía, de letra impresa, descubrió casi al mismo tiempo que seres y cosas tenían nombres y esos nombres sonaban diferentes según se asociaran en una u otra forma. Más aún: entre objetos dispares veía relación, una semejanza que, cuando establecida, conocida y reconocida, constituía en sí otro descubrimiento colmado de sugerencias, ventana por donde entraban aires inesperados, barrían las nubes a través de las cuales se ejercitaba diariamente la vista y dejaban al descubierto (tal vez sólo un instante) reveladores paisajes del alma.

La palabra, pues, podía revelar y ayudar a la revelación por la doble eficacia de lo expresado a través de las asociaciones de vocablos y por el efecto encantatorio, de fórmula mágica, adquirida en la expresión poética. Corre un lagarto al sol y al verlo todo un mundo surge en la imaginación de Miguel. El pequeño animal recuerda al de las vivas imágenes exóticas, visto en láminas o tal vez en algún parque zoológico —"cocodrilo en miniatura"—. Y más profundamente es, en el zigzagueo sobre la piedra, relámpago que ilumina el pasado, lo acerca al presente y en verdad lo baraja con él, convirtiendo el tiempo en fluida unidad por donde el hombre puede circular libremente:

"La libre estalactita
que la sierra produjo,
puñalada mollar de abril en flujo,
su esplendor rubricando troglodita,"

Si la palabra "troglodita" evoca la prehistoria, su asonante "estalactita" empuja desde la primera línea a un ámbito intemporal, a la fusión y confusión de la vida en sus orígenes: animal y mineral participan de una fuerza que (según tesis desarrolladas por el padre Teilhard de Chardin al exponer su teoría de la evolución) pasó de lo otro a lo uno, de esto a aquello.

La imagen está diciendo más de lo pensado; la intuición tiene aspectos

oscuros, la conciencia del poeta no siempre puede captarlos en toda su hondura, y quedan en el poema, latentes y como en cifra, para ser descifrados en la lectura. El gongorismo prevaleciente en la expresión del fragmento citado no debe engañarnos; la poesía va por dentro, y a pesar de los floreos. El gongorismo y la retórica de clave amenazan convertir el poema en pura lentejuela, pero lo salva la capacidad integradora manifiesta por el creador al encontrar espontáneamente imágenes gracias a las cuales el minúsculo espectáculo contemplado suscita la visión de algo grande y permanente. El lagarto fue estalactita y volverá a serlo; la vida comienza en la roca, solidificación del caos, y vuelve a ser piedra para de carbón convertirse otra vez en llama. Ininterrumpido ciclo de creación, entrevisto pero no desarrollado por Hernández. Esta fue su limitación. El ademán señala la curva, la trayectoria, y vemos cómo se inicia el recorrido, pero en algún momento el punto luminoso pierde fuerza y no da de sí cuanto parecía llevar dentro.

Toda su poesía parece escrita desde estados de ánimo contradictorios: la nostalgia del paraíso le hace sentirse desamparado e inerme, en el mundo, pero esa nostalgia indecisa se enfrenta con su realismo campesino, con su diaria toma de contacto con la realidad. El hombre es Adán sobre la tierra, Adán soñando el pasado, o recordando y soñando Arcadias imposibles. El Adán de *Égloga, nudista* o de *Huerto, mío,* ya se contenta con un pequeño rincón convertido por su esfuerzo en paraíso. Concordancia entre la nostalgia y el sentido de lo posible. Si el Paraíso fue definitivamente perdido, queda todavía una ilusión realizable —irrealizable, pues que ilusión—: la del refugio, "del monte en la ladera", como Fray Luis en el huerto salmantino. "Adán por afición, aunque sin Eva", se detiene un instante a soñar, antes de que la vida salte las tapias y le arrastre al vendaval que va a destrozarle.

El hombre es según la muerte lo completa, y en el caso de Miguel Hernández esta obvia verdad debe subrayarse. Parece más tajante que en otros casos, pues la muerte y los años de guerra y de cárcel que la precedieron contradicen el ser íntimo, entrañable, que era; al hombre de paz y de amor manifiesto en su obra no le destruyó, pero le transformó la vida, un destino ominoso que me siento tentado a escribir con mayúscula (románticamente, como correspondería a quien así sintió) para destacar su carácter de fuerza indestructible, ligada a los hados rectores, malévolos y benignos, de nuestra existencia.

En la poesía de Hernández se declara, pues, esa inexorable dialéctica entre la esperanzada nostalgia y la desesperada constatación del mundo según es. El contraste entre la ciudad y la aldea constituye frecuente motivo de su inspiración, y para cantar el gastado tema encuentra acentos personales.

El silbo de afirmación en la aldea es buen ejemplo de cómo sentía ese contraste y de los matices con que supo precisar sus emociones. Entre las criaturas y objetos de Dios y los manufacturados por el hombre encuentra la suprema diferencia establecida por su sustancia entre lo natural y lo artificial: honda y secretamente comprueba que en el mundo asfáltico las cosas ya no son por necesidad, "por vocación de ser", sino conveniencias, caprichos, y hasta instrumentos de perversión; por eso no logran su plenitud. Al mundo de deleitable seguridad en que creció le ha sustituido el temeroso y oscuro ámbito de frenesí donde se siente bajo perpetua amenaza. Electricidad y fugacidad frente a serenidad y eternidad. Lugares comunes, pero reveladores, especialmente cuando señala la ausencia de Dios, agudo vacío en el tumulto y el delirio, netamente opuesto al silencio de Dios, aludido en el último verso del poema, y aun a la falta registrada en *El silbo de la sequía*, otra forma de silencio, la de no otorgar la lluvia, lo que la tierra pide.

¿A quién sorprenderá encontrar a Miguel Hernández echando de menos a Dios si su obra está tan henchida de flor y fruto, es decir, de creación que inexorablemente postula al creador? *Silencio, divino* plantea con tono unamuniano la cuestión, en términos absolutos, con acuciante anhelo por escuchar la voz, sólo audible en ese silencio que potencialmente lleva en sí las "lenguas de fuego" de Pentecostés, la doble literal iluminación. Y en esos versos destella honda y personal la religiosidad emergente con formas más convencionales y menos persuasivas en los sonetos *A María Santísima* y en otras composiciones. Téngase presente para no deformar por exceso de unilateralismo la imagen del poeta. Pues si al fin se cumplió en la amargura el *Sino sangriento* profetizado en uno de sus mejores poemas, tal sino se realizó contra las avenidas abiertas en el alma por posibles futuros que nunca se lograron, quedando incorpóreos, espectrales proyectos de vida, pero capaces, por su soterraña potencialidad, de operar en la poesía.

La tierra tiene en ella olor a madre, sabor a desposada, y también aquí las metáforas tienen relevancia y significación; bajo las inequívocas alusiones yace el testimonio de una descripción reveladora. En un mundo de inseguros y desarraigados Hernández aparece sólidamente vinculado a lo suyo. Incluso (alguna vez) la muerte es pensada como retorno al claustro materno; como "regazo íntimo y amoroso" nombra a la tierra, no imaginándola símbolo de podredumbre y muerte sino de renacer (el desnacer de Unamuno) y nueva y viva, pues de ella y en ella brotan las flores.

Poeta arraigado apasionadamente, parte de su pasión (la mejor parte tal vez), identificable sin resquicio para la duda como pasión de vida y no de muerte, se volcó hacia el prójimo, hacia el otro con quien se sintió

en comunión entrañable. "Hijo de pobre soy", dijo en un soneto de *El silbo vulnerado,* y nunca renegó de esa filiación, antes quiso ajustar a ella su conducta. Ahí se origina su protesta, más social que política, que cuajará en increpaciones como la *Oda al minero,* donde una vez más la imagen —"la carne injerta en etiopía"— lejos de gratuita, es vehículo adecuado para expresar cómo la negrura asfixia la aurora y la opresión la esperanza.

Este arraigo y esta comunicación profunda con el hombre sitúan a Miguel Hernández en plano diferente al de sus coetáneos. Y la protesta es relevante por su sinceridad; la queja y el grito vienen con el aliento, se engendran por combustión espontánea de su amor al hombre y llegan a ser poesía por obra y gracia de la fatalidad estética. Hablar aquí de "poesía social" sería caer a la vez en el lugar común y la confusión desnaturalizadora. Poesía a secas, que no busca sus temas: los encuentra (como hablando de sus hallazgos precisó Pablo Picasso); la sangre dicta las palabras y en su latido se da de alta el sufrimiento, imbricado siempre con el amor y la esperanza.

Vivir la vida entre los semejantes, entre quienes se le parecen, sintiéndose uno de ellos y compartiendo dolores, preocupaciones y alegrías. No hay contradicción en distinguir entre fatalidades e injusticias, y la comprensión del humano destino como vocado al dolor, a un cierto dolor inherente a la condición humana, según se expresa en *Del ay al ay, por el ay,* no se opone a la convicción de que no todo el sufrimiento del mundo es inevitable. La aceptación del destino y la actitud frente a la muerte, de que hablaré en seguida, se basan en Hernández sobre la idea del padecer como ley de vida; de que se nace, vive y muere en un ¡ay! La rebeldía comienza al constatar que ciertos dolores no son obra de fatalidad, sino del hombre. En el poema citado el ¡ay! aparece hasta tres veces en una línea octosílaba, obsesivo ritornelo en torno al cual cristaliza el poema como interjección acabada en lamento.

Cuando llora la sequía, fenómeno cuyo carácter le hiere por contrario a la ley de la naturaleza, a la armoniosa fusión del agua y la tierra, fecundada por aquélla, le parece sentir el olvido divino: "¡Ay, el cielo está ausente de los campos!", es lamentación de esa ausencia. Si la lluvia no desciende de la mano de Dios faltará el amor fecundante; el agua es símbolo de penetración amorosa y fructífera, sequía en cambio es esterilidad, y lo dicho del campo es aplicable al hombre. Sin el amor se resecará el alma, se endurecerá el barro del corazón, y una y otro cesarán de dar fruto. Entra-

rá el hombre en ese mundo del ¡ay! reaparecido en el ya citado *Sino sangriento*, título tan profético como su estrofa final:

"Me dejaré arrastrar hecho pedazos,
ya que así se lo ordenan a mi vida
la sangre y su marea,
los cuerpos y mi estrella ensangrentada.
Seré una sola y dilatada herida
hasta que dilatadamente sea
un cadáver de espuma: viento y nada."

No mentía la estrella aunque, reminiscencia acaso del verso gongorino ("en féretros de *espuma, cadáveres* de rosas"), o del sorjuanesco ("es *cadáver*, es polvo, es sombra, es *nada*"), la última línea sugiera de pronto un inhabitual embellecimiento de la muerte. Vale la pena detenerse un instante y señalar cómo esta aparición de la retórica embellecedora quiebra el fluir natural de una intuición ligada a la sangre y a la tierra. Lo no sorprendente cuando aplicado a Garcilaso (entendemos bien cómo el "claro caballero de rocío" encarna, según la imagen declara, al héroe del lejano ayer, y con él la fragancia y fragilidad de la poesía) extraña si se refiere al Miguel de barro y sueño, al Miguel que naturalmente se sabía hecho de tierra y para devuelto a la tierra madre. ¿Es retórica pura —impura— suscitadora de un verso hermoso y significante, pero no en el sentido total del poema?

Recordemos la inclinación de Hernández al juego verbal: la tendencia era fuerte y a veces parecía arrastrarle y arrastrar el poema por inesperados derroteros. Su fabulosa destreza en el uso de los recursos que la palabra ofrece se complacía por momentos en ver hasta dónde daba de sí, y no faltan lectores a quienes atrae sobre todo por su fantasía en el manejo de la palabra, resonante y reverberante en continuado chisporroteo. Delicioso como juego, el de las repeticiones y variaciones (por ejemplo), con variación en la reiteración, vale más si el primor refleja la calidad de la impresión. Así, cuando, en *Invierno puro*, el "frío, fríos, refríos fríos quiero" cede el paso a la aliterativa expresividad de

"¡Ay viento-viento de por la mañana,
viento de por la tarde!: ¡ay viento-viento!
Me da el viento, Señor, me da una gana
el viento de volar, de hacerme ave."

la repetición aquí tiene sentido, pues revela el carácter obsesivo de los impulsos: la pasión por ser libre como el viento, a quien nada sujeta, para de tal suerte escapar al destino. Los versos del soneto 9, en *El rayo que no cesa,* empiezan y acaban con la misma palabra; la insistencia se desplaza del verbo al sustantivo y de éste al adjetivo para subrayar con trazo visible un momento de amor y esquivez que siendo un lugar común lírico interesa por lo insólito de la expresión. La vida misma es otro lugar común (en la realidad y en la poesía), pero inmenso; cada poeta la vive a su manera y si acierta a preservar en el poema lo privatísimo y único de su experiencia, la obra le salvará y se salvará.

Y alguna fuerza oscura, algún pájaro de noche habita el verso de Hernández. Para cautivarlos casi convirtió el artificio reiterativo en método; los matices revelados en la variación dentro de la repetición destellan y las diversas facetas del evasivo misterio cristalizan en la radiante plenitud del poema. Por un lado la explotación del valor fónico de las palabras, la seducción del oído facilitada por los halagos sonoros y a menudo por las rimas interiores; por otro, la corriente de intuiciones deslizándose como río fecundante, justificando el poema y cuajando en la formulación densa y el rigor de la forma tradicional: soneto, décima, octava real . . . , o cantando en los más fluidos si no menos tradicionales romances y canciones, o apuntando en el verso libre.

Del ejercicio de estilo (*A ti, llamada impropiamente Rosa*) a la confidencia desgarradora (*El último rincón*), las diferencias son grandes. Pero no es difícil hallar el elemento permanente, el acento de la pasión que vibra más recia cuando desesperada, cuando obligada a afrontar los problemas decisivos. Si mientras la muerte es lejana premonición Hernández puede verla con lógico alejamiento, cuando su realidad le cerca y asedia "el tema" se convierte en vida. Terrible experiencia: vive la muerte en la costumbre, sintiendo su presencia dentro, en la entraña del corazón. Tal fue el dramático regalo del destino. Al principio puede verla con distancia y serenidad, según la tradición estoica aconseja, y la piensa como desenlace natural de la vida. Imagen de la muerte puede ser el toro, "amorosa fiera hambrienta", o el leñador, "homicida" enamorado del árbol que derriba; pero en los años de prisión, cuando el vaho de ella le llega con el propio aliento, la sensación de hallarse ya fuera de la vida, como lo está del mundo real, la sensación de padecer una pesadilla sin despertar posible le hace sentir de otra manera. La muerte está ahí, al extremo de la pasarela, y él sabe la imposibilidad de volver atrás, a la tierra firme. Con prisa, urgido por la llama que le abrasa, su corazón canta

a la vez el amor y la muerte. Furiosa y dulcemente el amor y la pena le sostienen, y la poesía es su resguardo. *Cancionero y romancero de ausencias*, comenzado durante la guerra civil española, continúa creciendo y formándose en la prisión, recordando, con el beso, la flor, el agua y la luz. Sólo la poesía le consuela y le salvará al salvar lo mejor suyo. Confidencia inacabable e inacabada del corazón herido, desengañado y triste. La tristeza colma este libro, y los poemas no incluidos en él, pero escritos hacia la misma época y poco después. Poemas como *Vuelo* ("Sólo quien ama vuela"), *El niño de la noche* ("Quise ser . . . ¿Para qué?") o *Sepultura de la imaginación* ("Un albañil quería . . .") dicen toda la desolación de quien se sabía derribado, fracasado y empujado a la muerte; quizá ninguno revela mejor la intensidad y hondura de su desolación como aquel dramático soneto en donde desde la noche deja oír la angustiada pregunta:

"Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?"

Escalofriante confrontación de la temporalidad hacia el futuro —la muerte— y hacia el pasado —el útero—, con la agobiante asimilación entre cárcel y tumba, sugerida por el "esto", y por cuanto hay en una y otra de situación fuera del tiempo. La pregunta de la primera línea, si cuestiona al amanecer no niega la luz, porque la lleva dentro. ¿Qué es vivir y de qué está hecha la vida si su tejido —los días de nuestra existencia— son solamente silencio y sombra? ¿Cuál será el signo inconfundible de la vida, cuál el de la muerte y dónde la frontera?

"Es posible que no haya nacido todavía,
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna."

Anegado por la desolación y la sombra el poeta duda de sí porque duda de la vida. Pero el futuro (este fugaz e inseguro presente) respondió a su pregunta, y ahora vemos cómo el afán de eternidad hizo posible la salvación en la poesía. La muerte (y no el acaecer remoto, la abstracción cantada por tantos poetas; no la meditación sobre ella, sino ella misma) le colmó, fijando su imagen sobre el trasfondo de sufrimiento que la precedió. Y aquí están los poemas, los testimonios, transidos de

amor y dolor, canción y llanto, adelgazados hasta un último límite de sencillez, listos para volar inmensamente surcando cielos vedados al poeta. Donde él no pudo, llegaron ellos, chispa del rayo que no cesa, latido del corazón y el pensamiento de Miguel Hernández.

RICARDO GULLÓN

CRÓNICAS

EDITH SITWELL: EXCENTRICIDAD Y PERMANENCIA

"Il faut terriblement vieillir pour renoncer à vivre devant quelqu'un", escribía Colette con la lucidez que la caracterizaba. Edith Sitwell no parece haber llegado nunca a ese punto: pocos meses antes de su muerte —el mes de diciembre pasado— le decía a un cronista: "Sé que no debería temer la muerte, pero soy tan engreída que no llego a poder imaginarme cómo se las arreglará el mundo sin mí". Como era de prever, el mundo se las arregla bastante bien, pero al leer esta declaración es imposible no recordar, con cierta nostalgia sonriente, a esta *enfant terrible* de la literatura inglesa.

Es difícil hablar de Edith Sitwell sin hablar de sus hermanos, Osbert y Sacheverell, y sin referirse a una de las familias más antiguas y más curiosas de Inglaterra. Los Sitwell —descendientes de aventureros normandos, los Sideville— poseen aún las mismas tierras que recibieron en 1285 durante el reinado de Eduardo I. En los corredores de Renishaw, la casa solariega, resuenan los ecos de viejas leyendas y desfilan las sombras de amigos y parientes: Macbeth, Chaucer, Eduardo III, Juan de Gante, el Duque de Wellington. Héroes, reyes y aventureros comparten el honor de haber pertenecido a esta familia, y también excéntricos, como la bisabuela de los Sitwell que hacía diariamente el mismo paseo a orillas del mar, convencida cada vez de que emprendía una expedición totalmente nueva y emocionante. Sir George Sitwell, el padre de Edith, Osbert y Sacheverell, dedica buena parte de su vida a reunir documentos de sus antepasados, como las célebres *Letters of the Sitwells and Sacheverells;* la madre y esas dos tías, *like twin pagodas,* descendientes de Lord Bacon que viven con la familia, mantienen la tradición oral repitiendo incansablemente las viejas leyendas; y los tres hijos se encargan de conservar esa tradición, transformándola, por medio de la creación literaria.

Es importante señalar la formación idéntica de los tres hermanos Sitwell, recordar esos años de niñez pasados entre las piedras y las tapicerías de Renishaw, para comprobar la existencia de un fondo común, de un material de base que los tres comparten y cada uno elabora a su manera. Desde niños, los tres adoptan una misma actitud: el rechazo de un mundo hostil y aburrido —el padre de los Sitwell era un modelo de intolerancia victoriana— y un mismo refugio:

el que les proporcionan las viejas leyendas familiares. Junto con Edith, pueden decir también sus hermanos:

I always was a little outside life—
And so the things we touch could confort me:
I loved the shy dreams we could hear and see—
For I was like one dead, like a small ghost,
A little cold air wandering and lost [1].

Imperceptiblemente va naciendo en torno de ellos un mismo clima, va creándose un lenguaje común, con las mismas palabras y los mismos símbolos, se establece un verdadero espíritu de *clan*. La alucinación de Renishaw es tan fuerte:

We moved in an hallucination born
Of silence, which like music gave us lotus
To eat, [2]

que los niños, primero espectadores, pasan a vivir la leyenda, a asumir el papel de actores, papel que no abandonarán jamás.

A este fondo común de leyendas y tradiciones viene a agregarse otro universo: el de la infancia, con su carga de fantasías y de miedos. Los personajes históricos se confunden con los imaginarios, los relatos con la experiencia vivida, la leyenda con los *nursery-rhymes*. Es el mundo que evoca Edith Sitwell en el poema titulado *Colonel Fantock*: este personaje (cuyo nombre recuerda inevitablemente al *fantoche*) es la imagen apenas retocada de aquel viejo patéticamente ridículo, amigo de la familia, que entretenía a los niños con relatos de sus pasadas grandezas, donde mezclaba a su gusto leyenda, historia y fantasía. Impulsados por ese mismo deseo de evasión, los Sitwell transforman todo cuanto los rodea, proyectándolo en ese clima irreal que han hecho suyo.

Después de esto, es harto comprensible que los clásicos temas de la infancia refugio y de la pérdida de la inocencia sean los *leitmotiv* de la primera poesía de Edith Sitwell. Los encontramos, expresados en forma más o menos feliz, en el largo poema de veintiséis cantos, *The Sleeping Beauty*, dedicado significativamente a su hermano Osbert: aquí, en un mundo poblado por personajes reales e imaginarios, situado en una época histórica precisa —el siglo dieciocho en pleno período rococó, tan caro a los Sitwell— el tema de la inocencia perdida se entrelaza continuamente con el del sueño como refugio: los personajes de *The Sleeping Beauty* están protegidos no tanto por las malezas que rodean al castillo como por ese sueño que parece interponer entre la realidad y el mundo del poema una tibia muralla de luz:

And sleep in golden nets of summer light [3].

1 Siempre estuve un poco fuera de la vida, / Por eso podían consolarme las cosas que tocamos; / Amaba los tímidos sueños que veíamos y oíamos, / Pues yo era como un muerto, como un pequeño fantasma, / Un airecillo frío, errante y perdido.

2 Nos movíamos en una alucinación nacida del silencio, que como la música nos alimentaba con flor de loto.

3 Y dormir en doradas redes de luz estival.

Sin embargo, oponiéndose aparentemente a esta actitud tradicionalista y regresiva, Edith Sitwell —o mejor dicho los tres Sitwell, puesto que una vez más interviene aquí el espíritu de *clan*— nace al mundo literario en un contexto de revolución y escándalo. Poco antes de la primera guerra escapa a vivir a Londres y con la ayuda de Osbert, que asume la presidencia del trío, y Sacheverell, transforma muy pronto su altillo en salón literario. Los tres llevan en la sangre el deseo de mandar, de imponerse, y Arnold Bennet los describe con acierto:

"Los Sitwell son todos personajes. Véanlos en carne y hueso. Vean el retrato de Edith en la Tate Gallery. Más aún, todos impresionan al público —quiero decir al público poético— lo que es una gran cosa. Hablan poco o nunca del amor. Disfrutan con la discusión. Llevan la lucha en la sangre. Salen de sus refugios brillantes para buscar pelea. Y hay pocos espectáculos más conmovedores que su comportamiento tranquilo, sereno, sorprendido e implacable cuando la encuentran, como ocurre en general. Impulsados por Osbert, se han impuesto."

Los Sitwell enarbolan su estandarte por primera vez en 1916, con la publicación de *Wheels*, antología poética anual que se publicó hasta 1921 y que presentaba a los poetas jóvenes. Los tres hermanos, demás está decirlo, eran sus más asiduos colaboradores. Pero si bien esto sirvió para que se impusieran, no por ello dejaron de sorprender una y otra vez al público: en 1923, la lectura de los poemas de *Façade* de Edith Sitwell, con altoparlantes, decorados y acompañamiento musical, hizo del nombre de Sitwell un sinónimo de revolución.

Si se excluye por un momento ese elemento de escándalo un poco fácil que parece caracterizar cuanto hacen los Sitwell se podrá comprobar la existencia de elementos efectivamente renovadores en la poesía de Edith Sitwell. La propia autora, en *Some notes on my own poetry*, se refiere a ellos: "Cuando empecé a escribir se imponía un cambio de dirección, imágenes y ritmos de la poesía, debido a la flaccidez rítmica, la inercia verbal, los esquemas muertos y conocidos de cierta poesía inmediatamente anterior a nosotros.

"(...) Los poemas de *Façade* son poemas *abstractos*, es decir, son esquemas de sonido."

A estos experimentos con sonidos, por desgracia difícilmente traducibles, se agregan los experimentos con las imágenes de *Bucolic Comedies*,

> The unripe snow falls
> Like little tunes on the virginals
>
> Whose sound is bright, unripe and sour
> As small fruits fall'n before their hour [1].

que continúan la tradición simbolista de las correspondencias: el hombre, repentinamente iluminado, se esfuerza por aprender a ver y entabla un diálogo con el mundo, poblado de símbolos, que aguarda su mirada. A la maravilla de ese mundo corresponde la incesante sorpresa del poeta, azorado, emocionado ante la perfección de una hoja, de un árbol, de un cambio de estaciones.

[1] La nieve temprana cae / como leves tecleos en un clave / cuyo sonido es brillante, temprano y ácido / como pequeños frutos caídos antes de tiempo.

When the green century of summer rains
Lay on the leaves, then like a rose I wept [1].

La audacia poética de Edith Sitwell parece cobrar un nuevo sentido en *Gold Coast Customs*, su último poema antes de la guerra que anuncia ya los temas de su poesía más reciente. El movimiento del verso llega aquí al paroxismo y los recursos empleados —imágenes voluntariamente discordantes, ritmos de jazz— traducen particularmente bien, con su "inanidad sonora" ese mundo de pronto desolado, vacío de toda justicia.

Pero no todos los experimentos son igualmente felices, y ante la pretendida revolución literaria de Edith Sitwell no se puede sino sentir cierto recelo. No se trata de cuestionar su vocación poética —"Su amor es la poesía, vive en una frase", decía de ella su hermano Sacheverell— sino la validez de su rebeldía. Se ha dicho con cierta malicia que su éxito pertenece más al reino de la publicidad que al de las letras; si bien esto no es enteramente cierto, a menudo se tiene la sensación de que la "novedad" de esta poesía responde a un estímulo superficial, a una necesidad un tanto infantil de sorprender al lector. Edith Sitwell "experimenta" como juega un niño. Y al ceder a esa necesidad de analizar interminablemente esos experimentos, de desmenuzarlos con fervor casi maniático, parece querer convencerse de que realmente tienen carta de ciudadanía en el campo de la literatura. Sus poemas —y no sólo los de *Façade*— son a menudo vanas y complicadas fachadas que dejan al lector muy consciente de su insatisfacción.

Esta actitud cambia —o intenta cambiar— radicalmente después de 1940. "Había terminado la época de los experimentos", escribe Edith Sitwell al recordar el comienzo de la guerra, y en efecto su poesía pierde ese aspecto lúdico que la caracterizaba anteriormente: ya no se encuentran los juegos de rimas ni los versos cortos y ágiles. El tono se torna más amplio, el verso se transforma en versículo, y el poeta intenta transmitirnos a la vez la atmósfera apocalíptica que vive y la experiencia religiosa que vislumbra. Sin embargo, lamentablemente persiste en más de un poema una concepción casi teatral de la poesía, una retórica a menudo vacua. "A veces —escribe un crítico— parece extraer imágenes intensamente luminosas del cofre de la literatura inglesa con el fin de adornarse para un espectáculo del que es protagonista."

Una distancia insalvable parece separar irremediablemente a Edith Sitwell de su poesía: estamos ante una *grande-dame* que representa incansablemente un papel, sin duda a veces a pesar de ella. No puede olvidarse de sí misma y la tradición a la que siempre se ha aferrado se vuelve contra ella, pone límites a su rebelión. Lo confiesa, inconscientemente, al comentar *The Sleeping Beauty*:

"No tengo temperamento ni carácter; sólo personalidad y ráfagas de aire frío en medio de la más negra soledad. Pero tengo raíces, y hablaré de estas raíces mías porque son significativas; algunas porque dan la vida de una época que ya no volverá —el reino de una aristocracia 'bête d'une élégance fabuleuse' que se ha desvanecido como las damas de una vieja tapicería flamenca—; otras porque muestran por qué soy, por sobre todas las cosas, una aventurera espiritual, nunca una *parvenue* espiritual."

[1] Cuando el verde siglo de lluvias estivales / cubrían las hojas, entonces lloré como una rosa.

Y el hecho de que los poemas más logrados de Edith Sitwell —la implacable denuncia de *Gold Coast Customs* o la desolación de algunos de sus poemas de guerra como *Still Falls the Rain* y *Lullaby*— sean justamente aquellos en que la autora olvida su personaje y da libre voz a la indignación o al desamparo no hace sino confirmar la crítica. La revolución de Edith Sitwell tiene límites seguros dentro de los cuales se mueve sin comprometerse del todo, sin llegar nunca a esa actitud de doloroso despojamiento que caracteriza toda gran poesía.

Aislada, incomunicada dentro de esa atmósfera tan particular que había creado en torno de ella, Edith Sitwell será recordada sobre todo como una gran excéntrica. Esa concepción teatral del mundo que le cierra a menudo las puertas de la poesía la lleva a buscar la compañía de quienes, como ella, tuvieron esa convicción intensa de representar un personaje irremplazable. Supo captar y apreciar como pocos el valor del *gesto único*, de esas actitudes que parecen resumir toda una vida, como en esta descripción de Isabel I de Inglaterra: "En los últimos días de su vida bailaba al son de una flauta y un tambor, sola en un pequeño cuarto, ante la presencia de los músicos y de Lady Warwick, su fiel amiga y acompañante. Con su baile, como con el resto de sus actos, procuraba ahuyentar la sombra de la Muerte".

En este sentido quizás su libro más auténtico sea *English Eccentrics*, obra escrita con la convicción de que "la excentricidad existe particularmente entre los ingleses, y en parte, creo, por esa conciencia de la infalibilidad tan peculiar y satisfactoria que es marco y derecho de la nación británica". Por sus páginas desfilan toda suerte de personajes extraños, descriptos con raro acierto: vemos a Mr. Jemmy Hirst "que no admitía a los caballos fuera del hipódromo y que salía a cazar montado sobre un toro de amplias proporciones y genio desigual, mientras que contaba a manera de jauría, con los servicios de una banda de cerdos despiertos y sagaces, a los cuales llamaba por sus nombres, y que cumplían con su deber en forma irreprochable"; a Mr. Romeo Coates, millonario y actor aficionado que "mejoraba" los versos de Shakespeare y una vez se negó a abandonar el escenario, recorriéndolo a gatas, desesperado, pues había perdido un brillante; al profesor Porson, que tenía la mala costumbre de hablar sin cesar durante días enteros, desvaneciendo a sus interlocutores con certeros golpes de atizador cuando osaban interrumpirlo; a Beau Brummel, de quien decía Byron al ver sus ropas: "Casi se podría decir que el cuerpo piensa"; a Herbert Spencer, que tenía por hábito tomarse el pulso en los momentos más inoportunos y que, al salir con un manuscrito bajo el brazo, tomaba la precaución adicional de atárselo a la cintura con una cuerda de tres metros para no perderlo. Leemos sobre alquimistas y ladrones, médicos y aventureros; conocemos a ermitaños, como aquellos "ermitaños de adorno" del siglo XVIII, miembros de la servidumbre de todo señor que se respetara, y que percibían un salario por pasearse en los jardines con una barba postiza y un reloj de arena, y con órdenes expresas de no aceptar propinas y de "hacer lo posible por parecerse a Giordano Bruno".

En todas estas descripciones encontramos humor, simpatía y también la denuncia de quienes fueron o son enemigos de los excéntricos. Adivinamos tras la sonrisa de Edith Sitwell una profunda comprensión y una emoción que no siempre aparece en su poesía. Al describir estos seres encuentra en ellos un eco: dialoga con las sombras de quienes vivieron sus vidas en un gesto o una actitud: "En nuestra búsqueda de un antídoto contra la melancolía intentaremos...

una actitud de la Muerte rígida y aun espléndida, una exageración de las actitudes comunes de la Vida".

Para ellos, como para ella, la excentricidad es un triunfo y acaso una de las formas más bellas de la inmortalidad.

SYLVIA MOLLOY

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

SILENCIOS EN MOVIMIENTO

Los veintitrés poemas de este libro* tienen la misma estructura fragmentaria: series de frases breves proseguidas por silencios que intervienen con la frecuencia de las frases; disolución de temas —fragmentos de realidades e irrealidades que vienen y van en curvas muy rápidas. Esta fugacidad musical de los significados es la trama de cada poema: conceptos metafísicos, objetos solitarios, imágenes líricas, se intercalan, se enlazan un instante, para dar paso a un pequeño silencio que, a su vez, da paso a una nueva serie de frases o a una sola frase.

Poemas alusivos, reticentes, desconfiados, sigilosos. En ellos hay un perpetuo decir acerca de algo que parece estar diciéndose en otra parte. Esa otra parte es el invisible pero presentido interior del poema, y se diría que el poema "visible" está formado por algunas briznas recogidas de ese otro poema interior. Es como si se ejecutara, digamos al piano, una melodía de sonidos y silencios perfectamente separados que, simultáneamente, está siendo ejecutada, pero sin silencios, dentro del piano. Encuentro un ejemplo más eficaz que éste en el poema "La vida hacia todo": *en el ciprés / nuestra mano toca / el ciprés insomne / debajo del ciprés.*

De esta forma se suceden metáforas, preguntas que nadie responde, paisajes mentales, definiciones, lamentaciones, execraciones, alabanzas, formulados por un yo que a veces es tú o nosotros. Poemas hechos de significados y silencios en movimiento; su ritmo evoca, alternativamente, dos gestos fundamentales: el acuerdo y la separación. Pero de esto trata, precisamente, *El demonio de la armonía.*

* H. A. MURENA: *El demonio de la armonía*, SUR, Buenos Aires, 1964.

El poema "Trabajo central" poetiza un instante soberano, un instante privilegiado. Una suerte de energía primordial fundamenta ese instante en el que cesa toda oposición. Lo posible irrumpe como un sol y las palabras vuelven a ser las genuinas, aquellas "no perdidas en lo extraño". Del mismo modo, el doloroso límite de las cosas es anulado y, en consecuencia, la libertad del poeta se torna ilimitada. Por eso el poema finaliza así: *Que se entienda / esta dicha terrible / que es cualquier barco / hacia todo naufragio.* Estos versos dicen de la alegría más alta. Invocan a la muerte, pero aquí la muerte ya no es más lo ajeno que produce miedo, no es más lo contrario de la vida, y se comprende que su fascinación sea irresistible.

Si bien Murena expresa estas cosas con palabras justas, su tono es sigiloso como si temiera —y con razón— que las palabras petrificasen ese instante soberano que sus palabras consagran. Además, para él *cada vocablo / es oportunidad / de vida o muerte.* Luego, será preciso cuidarlo y también al silencio de donde emerge (*no lo llenes / no lo vacíes*) pues al esperarlo todo de las palabras es probable que sólo llegue la fe en el silencio: *Calla aquel / que sabe / y aquel / que no sabe / habla.* Es muy terrible que un poeta diga una cosa como ésta. ¿Y por qué la dice? La respuesta perfecta es la de Diótima a Hiperión: "Desearías un mundo, por eso lo tienes todo y no tienes nada". (De paso, esta maravillosa frase ayuda a comprender la *dicha terrible / que es cualquier barco / hacia todo naufragio*). También nos acerca a Hölderlin el poema "Respiración celeste", en el cual hay una referencia a un lenguaje total —el del *ciprés insomne*; el de la melodía no fragmentada— que sin duda fue nuestro en un pasado más verdadero que el que cuentan los libros de historia: *hablar con silencio, / una pérdida sagrada.* Ese lenguaje es rescatado en los instantes soberanos. Pero Murena sabe que no sólo es imposible buscar esos instantes —pues la búsqueda implica medios y fines— sino que hay enemigos que hasta impiden desearlos. No aquellos famosos enemigos del alma sino éstos: el murmullo caótico y el silencio estéril (o sea lo que en general nos constituye día tras día y que solemos denominar, abusivamente, "vida interior"). La revelación de que *todo es otra cosa* es la sola eficaz para destruir a esos enemigos. *Distinta dimensión* o revés de la trama, lo otro nos ingresa en un instante en donde ahora es siempre (*nunca hubo un antes*) y a un espacio que es sinónimo de *la fuente / que está en el centro.* Una melodía, una criatura que se ha vuelto presencia amada, un gesto de ternura o de piedad, un paisaje privilegiado: tantas cosas pueden llegar a ser los intercesores de un renacer inesperado, de un retorno a un primer día en donde nada ha de ser más simple que descubrir "el infinito en un grano de arena". Asimismo, un cuerpo amado será capaz de cambiar el mundo: *La mujer desnuda / reclinada, / con un río / de rosas / entre las piernas / la fabulosa garza / que al posarse / cambia el bosque . . .*

El acto del amor —y todo instante soberano— *no tienen nombre, / conservan / su canto de diamante.* Es significativo que Murena apele a una piedra para calificar la "expresión" de los instantes más altos. Con ello afirma que nunca, nin-

guna palabra podrá traducir ese canto. Y en verdad, ¿cómo llamar a lo que *no tiene nombre* y nos llama de un modo tan misterioso e imprevisto? En otro poema dice: *contra el negro jardín / terrenal / resplandece / el secreto último.* Descubrir —nombrándolo— ese secreto, parece ser lo propio de la poesía. Y ni siquiera descubrir ese secreto sino intentar descubrirlo. Aún si es imposible. Sobre todo si es imposible.

Consciente del magnífico fracaso que implica esta tentativa, Murena no cesa de querer nombrar al otro ciprés, ni de recordar a *la olvidada / canción del todo.* Ello se debe a la permanencia en él de *una voz natal / a través de una puerta / cerrada.* "Y la voz nos conduce a la patria en donde están nuestros orígenes", dice Heidegger en su poema "La voz del camino".

En general, Murena no aísla los instantes soberanos sino que éstos se desprenden o se liberan de un contexto de tiempo utilitario —abstracta sucesión temporal de la que emerge el presente puro, la pura presencia. A ese muro del color de la ceniza en donde alguien a veces logra inscribir el poema de fuego, lo denomina el *entretanto,* el *afuera,* lo *extraño.* Figuras acechantes y hostiles pueblan ese espacio feroz en donde es preciso vigilar, defenderse, resistir. *Entretanto, / ironía, mastines...* Al nombrar el ámbito de la materia rumorosa y caótica, las palabras de Murena forman una suerte de monólogo del subsuelo: *hijo del hombre, / detén lo fluyente, / cúbrete de noche, / más te valdría / no haber nacido, / nunca germinar.* Pero en dos oportunidades le acontece caer en la mayor disonancia. (Una voz murmuraba su "teología negativa" mediante lamentos acompasados y, repentinamente, sin saber cómo ni cuándo, fue arrebatada por el demonio de la desarmonía.) La voz se crispa y apostrofa: *¡Feto de la tiniebla / arrojado entre lo impar, / tú me entiendes, / edad de plomo!* La voz grita: *¡que se aúlle! / ¡que se aúlle más!* Estos ejemplos dan cuenta de un Murena excedido por los significados. Ha dicho lo que quiso decir, sí, pero a costa de la poesía, sacrificándola. Nada más lejos de estos ejemplos que aquellas hermosas frases (citadas más arriba) que glorificaban el bosque metamorfoseado por obra y gracia de un cuerpo de mujer. Pero no es un azar que esos versos ineficaces estén dedicados al *entretanto,* al lugar de *la vida para nada* o para tan sólo acrecentar el error. Y es la noción del error, precisamente, uno de sus aspectos principales: *La historia es / un templo en ruinas / lleno de cadáveres / por error decapitados.* Aquel *todo es otra cosa* que era el signo del ingreso en la verdadera vida, se trueca en irónica comprobación de un miserable escamoteo: *Aguardas noche / viene día, / aguardas día, / viene noche.*

El poema "La vida hacia todo" conmemora *la plenitud / vestida de presente.* Cada serie de versos es sostenida por la hermosa partícula *Sí* inserta en el silencio. Los últimos versos, empero, preguntan: *Pero quién, / quién inventó / el corazón humano.* Todo tenía *color / de siempre* y he aquí al corazón humano, el gran impedidor. En el "Poema naciente" hay mención de la *sucia memoria* y

en "El libro de la tormenta" la psiquis es execrada (*y la gesta / de la psiquis / es un garrapateo obsceno / en las paredes de un mingitorio*). Un lector apresurado pensará en la sobreentendida escisión yo-mundo (o, lo que es igual, poesía-mundo), y juzgará que nuestro autor aspira a morar entre los ángeles. Nada de eso, pues también ellos son desprestigiados. En un poema se evoca *un canto de ángeles / envejecidos* y en otro, si bien *un ángel enuncia / lo justo,* lo hace *en un gran reloj rojo / que marca las horas / erradas.* Se trata de ángeles envejecidos y desorientados.

Ahora bien: si la psiquis es el aposento de lo obsceno, si la memoria traiciona y el corazón es un obstáculo, si los mismos ángeles han perdido lozanía y lucidez, ¿entonces qué? Entonces queda, no obstante y a pesar de todo, *una fuerza que no cesa, / inexorable ternura,* la única que sabrá abolir ese *nadie enlutado* que separa las partes del diálogo (*pero en el medio / viene enlutado / a sentarse nadie*). Es la posibilidad siempre abierta del amor, esto es: de perderse —de encontrarse— en lo otro. En esta comunión está cifrado, para Murena, el destino de nuestra soledad, la cual será desolada o dichosa de acuerdo con nuestro *poder para el amor,* ya que ella *significa / lo que quieras / entrañablemente.* Y más aún: esa comunión no sólo decide acerca de nuestra soledad sino que asegura la más bella permanencia: *Pero aquellos / a quienes / una vez / de verdad amamos / para siempre / están en nosotros.*

Nada más frecuente en la poesía moderna que esta oscilación —o contradicción— que Baudelaire formuló como nadie: "Horror de la vida, éxtasis de la vida". En *El demonio de la armonía,* cuando todo parece cerrarse en silencio y en oscuridad, surge una promesa o un fragmento de promesa. Pero también acontece lo contrario: *La ocasión pasó / siempre / ha pasado.* Como un Mesías que anunciara Kafka, la ocasión no sólo ya pasó sino que además nunca tuvo lugar. Entre tristes razones vaga el hombre por lo extraño. Pero en este libro se nos dice que la poesía, entre otras cosas, *quema las razones* —ella, *qui sur le néant en sait plus que les morts.*

Cuando el lector más atento ha terminado de leer *El demonio de la armonía;* cuando ya lo ha descifrado (gran problema de casi toda la poesía moderna: ¿cómo acceder a los símbolos que cada poeta se forja en su soledad?); cuando ha recreado en sí mismo esa contienda entre acuerdo y separación; cuando, en fin, ya puede releer —pero ahora con el corazón, ahora libremente— este libro poco o nada fácil, entonces siente una emoción muy particular ante ciertos versos de forma humilde, como por ejemplo éstos: *es la tuya / mi mano . . .,* que de ningún modo sólo significan una declaración de amor, sino que son la perfecta fórmula de una reconciliación, o la dichosa tregua que por fin le ha sido dada a quien contendió con desesperada e ineludible necesidad.

ALEJANDRA PIZARNIK

UNA POÉTICA DE MITOS Y MISTERIOS

Si Jean-Pierre Richard, en denso estudio dedicado a St. John Perse, considera que lo que define su poesía es la "nonada fértil", es lícito suponer que dicha fertilidad es la de los ambientes paradisíacos, la abigarrada superabundancia de una edénica edad de oro, que halló en el autor de *Elogios* a su cronista poético. Tal fertilidad consiste en un desborde de colores lujuriantes, en ímpetus y violencias de exuberancia floral, en la pureza y luminosidad de algo que arde y fascina y, a la vez, oculta y exterioriza la grandeza de lo primigenio y lo hierático.

La principal diferencia entre la poesía de Perse y la de otros grandes poetas modernos está en que él no canta la rebelión, los delirios patológicos, los padecimientos solitarios, ni la angustia irrefrenable, sino que, remontándose a las fuentes primarias, ha condensado su amplia poesía en versículos de matices sacros, muy próximos a dichas fuentes, desde las cuales pueden brotar al unísono la lírica suntuosa, la gloria épica y el misterio sagrado. En esta mezcla de los idiomas poéticos sacro, épico, erudito-evocativo o resurrector de exóticos ambientes de belleza irreal y fabulosa, al conjugarse todos los tiempos y todas las épocas, todos los símbolos del poeta enciclopédico y todos los recuerdos del hombre que supo encontrarse a sí mismo en una condición prístina, el elemento sacro, evidentemente, no es religioso sino humano.

Al reencontrar en sí sus islas apasionantes —sus "casi-islas"— con infinitas variedades coloristas y luminosas, se halló Perse también frente a actitudes que no son sólo inocentes o ingenuas, en la reconquista de los paraísos perdidos (*Anábasis*) sino a la vez cósmicamente abarcadoras, en un esfuerzo por estrechar al mundo en un único y envolvente abrazo. Poco importa que este mundo sea algún continente abstracto, algún imperio en la culminación de los tiempos, o alguna infancia al comienzo de los mismos ("—Si no la infancia, ¿qué había entonces allí que no hay ahora?", *Para celebrar una infancia,* III) ya que todo en Perse resulta siempre una tensa y excepcional vivencia de ensoñación y grandiosas ausencias, si bien presentes en la imagen y en la palabra deslumbrantes del poeta.

Roger Caillois * define la primera impresión del lector desprevenido ante la obra de St. John Perse con las propias palabras del poeta, como "... una sola y larga frase sin cesura para siempre ininteligible" (pág. 15), pero el poeta que llega con su voz a través de la lejanía de los siglos, sabe transmitirnos e imponernos su realidad hechizadoramente. De este modo, su "cosmos" se compone de mares, arcoiris, archipiélagos, palmeras, abigarramientos vegetales que rematan "... en gritos de papagayos" (*Para celebrar una infancia,* II), lujosas junglas, ritos indígenas, olores florales y ancillares, hasta remontar

* *Poética de St. John Perse.* Trad. M. L. Bastos y E. Pezzoni, Sur, Buenos Aires, 1964.

los ámbitos donde lo patriarcal de un luminoso Edén convierte a este mismo cosmos en la substancia y confín del todo.

Como un prestidigitador que promete explicarnos el mecanismo de su prueba más sorprendente, a la vez que sacude los puños de sus mangas —nada por aquí, nada por allá— para refirmar la ausencia de todo engaño, Roger Caillois nos hace comprender, en el presente estudio, que el misterio poético no es pasible de un análisis puramente objetivo. Por ello señala, en la "Advertencia" preliminar, que es su propósito adoptar una actitud modesta y segura para aproximarse al fenómeno poético: admirable falta de presunción.

Aunque no sea exacto, supondremos que el lector de este libro ha recurrido a él luego de haber leído los poemas de St. John Perse. Tras de haberlo leído, el amante de la poesía pérsica se sentirá aún más subyugado por el *mundo poético* del poeta de las Antillas. Si hay un escritor del cual pueda decirse con justicia dicho lugar común, sin duda es St. John Perse, quien posee innegablemente un "mundo poético" especial e inimitable. La revelación de los diversos e imbricados procedimientos y técnicas que emplea el poeta, nos deja la sensación de que la belleza, la vastedad de *Vientos* o *Exilio,* por ejemplo, son el imponderable rasgo de una personalidad única e irreductible a un esquema o cartabón. Esto no significa que para quienes gustan del análisis poético, el libro no pueda leerse con deleite, independientemente, y por otra parte, proporciona una idea muy clara de lo que es la voz del autor de *Señales de mar.*

Quizás resulte extraño que verse sobre St. John Perse, el único estudio extenso dedicado por Roger Caillois a un poeta moderno. Sus otras obras sobre literatura o arte —*Imposturas de la Poesía, Arte Poética, Estética Generalizada*— son obras teóricas y polémicas. Pero una frase suya, deslizada en el Prefacio del *Vocabulario Estético* que dice: "La naturaleza es tan enemiga de la Justicia como del estilo", puede servirnos de orientación sobre la preferencia del crítico por el poeta-diplomático. La conjunción de lo poético y lo sacro en la poesía de St. John Perse, ha debido de atraer a la vez al analista y al sociólogo de mitos que hay en Caillois. Por ello parecen más notables las palabras de G. E. Clancier: "Desde los elogios primitivos de la suntuosa tierra de infancia; desde las riquezas palpables y sensuales hasta los nuevos y amargos elogios de las señales de la vacuidad, de la ausencia y de la soledad: lluvias, nieves, vientos; desde este flujo cálido hasta este reflujo invernal, permanece siempre un idioma *que no es el reflejo del mundo real,* sino el creador de un mundo mítico, y que, a través de un ceremonial en clave está predestinado a rendir el culto a toda grandeza material e inmaterial".

Hemos señalado la "modestia" de Roger Caillois frente a su objeto de estudio. Con paciente labor, a veces en exceso metódica, va iluminando aquí y allá, los vericuetos pérsicos, con prosa pulcra, precisa y honda. Parece innegable que esta tarea esclarecedora resulta infinitamente más valiosa que la recreación valorativa, desde que dirige un haz de luz hacia los núcleos primordiales, sin intentar "explicar" ("Advertencia", pág. 10) exhaustivamente al lector todos los

misterios, pues los indicios que el crítico le facilita pueden conducirlo a excitantes descubrimientos o redescubrimientos de rico contenido vivencial. Si pensamos que el título de *Anábasis*, uno de los más celebrados poemas de Perse, significa aparte de su referencia literaria a Jenofonte, "expedición al interior", podemos medir la importancia que tienen las "señales", los signos, que brinda Caillois para desentrañar los grimorios, los palimpsestos, la substancia irradiante refleja, las metempsicosis metafóricas y la natural "altanería" del temperamento aristocrático del poeta. No en vano dice Gaëtan Picon en su "Homenaje a Saint-John Perse" (Cahiers de la Pléiade) : "Gran prosista, gran retórico, gran cronista : tal es St. John Perse. Y gran poeta entre nosotros. De todos, seguramente, el más *altaneramente* libre".

En una poesía donde tiene tanta preponderancia la imagen, donde "el poema está constituido por una pura red de imágenes" (Caillois, pág. 95), es necesario recordar que, a pesar de ello, "los pasajes que parecen más sorprendentes e indescifrables nunca deben atribuirse a una fantasía a la vez fácil y artificiosa que sería casi infaliblemente arbitraria y vana" (ídem, pág. 155). Y así, en esta "poesía de la civilización" como la llama Roger Caillois, coexisten : "las crónicas más antiguas y venerables" junto a "las noticias varias de los periódicos" en cuanto registran lo insólito o lo inconcebible (pág. 157), siendo este aspecto de la transubstanciación de la cultura en inmediata y directa expresión poética, el que mejor se aprecia con la ayuda de esta erudita guía. Es poco frecuente la aparición de un poeta de la amplitud de St. John Perse, el cual ofrece tan vastos panoramas a la tarea investigadora. Y si Caillois denomina a su poeta "cartógrafo del alma" (pág. 106), en realidad es él quien hace un extenso y a la vez minucioso mapa del alma literaria de su analizado. De allí el acierto de esta "Poética" al adoptar para su estudio el método "racional", ejemplo para la crítica especializada en cuanto a la obra de otros poetas contemporáneos.

Jean-Pierre Richard manifiesta que aún lo más irracional del superrealismo se presta a ser objeto de estudio bajo la exigencia de tener las tres cualidades siguientes : sensibilidad, fantasía e inteligencia, a fin de entrar en la categoría poética. Sin implicar en dicha corriente a la obra del "plenipotenciario de la poesía", aun cuando existieran ciertas coincidencias (*paralelismo : no influencias*) de expresión y tiempo entre ambos, las tres cualidades apuntadas por Richard forman la esencia misma de la "crónica" pérsica ; y si bien su sensibilidad pudiera resultar más sensual que afectiva —en su cosmos el hombre sería un exquisito objeto cultural entre los demás objetos—, y su fantasía sería eminentemente anti-fantástica por su apego al *inverosímil* dato concreto y probado, la sutil indagación de Roger Caillois nos permite participar con mayor percepción en las visiones del "glorioso desconocido", Alexis Saint-Leger Leger, de la isla de Guadalupe.

MIGUEL E. DOLAN

LÓGICA Y LENGUAJE

En esta obra* se exponen varias teorías destinadas a solucionar algunos problemas de índole filosófica que se presentan al analizar la relación existente entre el lenguaje y la realidad.

Tal tarea expositiva es llevada a cabo por Simpson con singular claridad y agudeza, revelando un amplio dominio de la problemática tratada y un conocimiento profundo de la extensa bibliografía correspondiente. Sin temor a exagerar, puede afirmarse que la obra alcanza —dentro de su género— un nivel que excede en mucho al promedio de la producción filosófica de habla hispánica.

Hay además, dos condiciones adicionales dignas de elogio. La primera es la importante tarea de divulgación de la llamada "filosofía analítica" que Simpson realiza a través de su libro. La segunda, es que, al margen de la problemática tratada, la obra muestra con practicidad un modo de "hacer" filosofía totalmente diferente del que se acostumbra llevar a cabo en la pasiva atmósfera de la mayoría de nuestros cenáculos filosóficos.

El pivote sobre el que gira el contenido del libro es la Teoría de las Descripciones que Bertrand Russell presentara en su famoso artículo "On Denoting" de 1905 cuya aceptación trae aparejadas las siguientes consecuencias: a) una tajante diferenciación entre nombres propios y frases denotativas; b) la tesis de que no es necesario que coincidan el sujeto gramatical de una oración con su sujeto lógico. Tal coincidencia puede darse, por ejemplo, en casos como "Esto es azul" pero no en casos como "El padre de Sergio es profesor de Lógica"; c) los enunciados que contienen descripciones, como el anterior, no poseen —aunque lo aparenten— la forma sujeto-predicado. Su verdadera forma lógica se manifiesta en un enunciado compuesto que afirma las condiciones de existencia y unicidad del objeto denotado [en el sentido b) que Simpson otorga al verbo "denotar"] y la posesión de la característica atribuida (en nuestro ejemplo: ser profesor de Lógica); d) este análisis permite solucionar, con una gran economía de entidades supuestas, problemas filosóficos de tal magnitud como los que plantean los enunciados existenciales negativos y los enunciados que pretenden denotar, por medio de descripciones, objetos inexistentes.

Simpson presenta y analiza extensamente la Teoría de las Descripciones en el capítulo tercero, comparándola con las soluciones brindadas por Meinong. En el capítulo cuarto hace lo mismo con la teoría de Frege-Church, correlacionándola con la de Russell especialmente en cuanto a la categoría de los nombres propios "que con insólita generosidad incluye ahora no sólo a las descripciones, sino también a los demostrativos..., los nombres propios corrientes, los predi-

* Thomas M. Simpson: *Formas Lógicas, Realidad y Significado.* (EUDEBA, Buenos Aires, 1964.)

cados y las oraciones complejas..." (pp. 136-137) y a la admisión de entidades abstractas: el sentido de los nombres propios. En el capítulo sexto presenta las críticas que Peter Strawson formulara a la teoría de Russell en "On Referring" y, finalmente, en el capítulo séptimo analiza la aplicabilidad de los principios lógicos de identidad, tercero excluido y contradicción en las teorías de Russell y de Frege-Church.

El resto de los capítulos del libro complementan la sólida exposición efectuada en los mencionados precedentemente. Así, los capítulos primero y segundo cumplen una finalidad introductoria presentando al lector las limitaciones de la teoría tradicional de la forma sujeto-predicado y su superación por parte del análisis lógico contemporáneo, las cuestiones que plantean las denominadas "formas relacionales" y la noción de "hecho atómico". En conexión con este último tema, Simpson presenta el famoso argumento de Bradley contra la realidad de las relaciones, produciendo un fino análisis crítico que constituye, sin duda, su mejor aporte personal en todo el libro. El breve capítulo quinto presenta la denominada "paradoja del análisis" y su pretendida superación dentro de la teoría de Frege-Church y, por último, en los capítulos octavo y noveno se analiza, respectivamente, el criterio de compromiso ontológico de Willard Quine y los problemas que plantea el aspecto referencial de las proposiciones.

Como puede apreciarse el libro contiene un material abundante que brinda un panorama general, aunque detallado, de la problemática en que trabajan con especial ahinco lógicos y filósofos contemporáneos.

Podrían formularse algunas observaciones críticas de carácter técnico, pero ni la naturaleza ni la extensión de esta nota lo permiten. Por ello, consideramos más relevante presentar ciertas consideraciones que nos ha merecido la lectura del texto.

En primer lugar, es lástima que —por lo menos en dos oportunidades— el autor haya decidido incluir en notas de pie de página reflexiones u observaciones importantes que deberían figurar en el texto principal. Esto ocurre, especialmente, con la extensa nota 20 de las páginas 78, 79 y 80 en la que culmina el análisis crítico del argumento de Bradley. Otro caso similar lo brinda la nota 39 de las páginas 52 y 53.

En segundo lugar, subyacen a la exposición que ocupa los capítulos primero y segundo distintas observaciones referentes a la naturaleza del método de análisis lógico, a la existencia de análisis lógicos alternativos y a la inexistencia de "la verdadera forma lógica del pensamiento", que entendemos merecen un tratamiento especial. Algo similar ocurre con los criterios que permiten valorar un determinado método de análisis lógico y decidir entre análisis lógicos alternativos y con el problema que plantean las conexiones existentes entre el lenguaje ordinario y el lenguaje lógico y, paralelamente, entre las estructuras gramaticales corrientes y las estructuras lógicas del lenguaje formal. Todas estas cuestiones se encuentran dispersas en observaciones de mayor o menor extensión, especialmente en el capítulo primero y merecerían, como hemos dicho, un tratamiento más sistemático.

En tercer lugar, podría parecer que el autor se adhiere a la idea de que la construcción de lenguajes formalizados constituye, de alguna manera, el método filosófico por excelencia y se debe abandonar la consideración del lenguaje corriente por su obvia imprecisión. No criticamos que Simpson no se explaye y decida sobre la polémica que divide el campo de los filósofos analíticos en formalistas y partidarios del lenguaje ordinario sino, más bien, que no haya dado cabida en su exposición a la segunda alternativa de análisis, cuya importancia es indudable. Esta ausencia se deja ver, sobre todo, cuando presenta y critica la posición de Strawson que, entendemos, ofrece matices interesantes aparte de los señalados por Simpson.

Por último, debe agregarse a la fe de erratas que ha distribuido la editorial, las siguientes: p. 102, última línea, dice: (§ 49)', debe decir: '(§ 39)'; p. 128, línea 27, dice: 'ii)', debe decir: 'iii)'; p. 130, línea 15, dice: "y de que Waverley", debe decir: "y de que el autor de Waverley"; p. 247, línea anteúltima, dice: "(§ 57, C)", debe decir: '"(§ 57, B)".

En síntesis, el balance final del libro es sumamente positivo, por lo que cabe recomendarlo a todos los que directa o indirectamente estén interesados en temas como los expuestos por Simpson. Cabe agregar que su lectura no exige el conocimiento de técnicas lógicas o del simbolismo propio de esta disciplina porque el autor ha tenido buen cuidado de aclarar en el texto o en notas al pie de página cualquier dificultad que pudiera surgir en este sentido.

EDUARDO A. RABOSSI

EL AMOR Y LA MUERTE

Con intrepidez y rotundidad en su raciocinio, sin sorpresas ni sobresaltos, como quien avanza premioso por la realidad en procura de la inexorable confirmación de sus hipótesis, se interna Georges Bataille* en la nunca despejada zona del erotismo. Afirma en la Introducción que pretende "violar" esa zona del erotismo. Y con ello no sólo aventura una justificación sino señala una actitud y hasta un método.

Quizás esta prisa violadora ha impedido a Bataille adaptar su conferencia liminar —en que expone a grandes rasgos su concepción— al contexto general, con los inconvenientes que un tono perentorio y un destinatario inmediato pueden acarrear en mengua del rigor científico reiteradamente pro-

* *El erotismo*. Traducción de María Luisa Bastos. (SUR, Buenos Aires, 1964.)

clamado. Pero esa misma alternancia, sin despojar al libro de coherencia le confiere vibración.

Parte nuestro autor de la discontinuidad esencial entre los seres humanos. Esta discontinuidad es insalvable y sólo puede ser superada por la terrible fascinación que produce su presencia o su presentimiento. El erotismo nutre así sus raíces en la nostalgia por la continuidad irremisiblemente perdida, sólo recuperable en la muerte, unitaria y abarcadora. En la muerte, en su terror y abismal magnetismo, halla Bataille la mayoría de sus claves explicativas del erotismo, no sólo del erotismo material de los cuerpos, siempre frustrado en su afán, sino en el pasional erotismo de los corazones, sólo saciado en el aniquilamiento mutuo, y hasta en el erotismo sagrado, impulsado por los anhelos que irrumpen más allá de los límites y persiguen la continuidad en un cambiante trasmundo. En la muerte se cifrará, paradójicamente, la explicación de todo erotismo, el cual constituye *prima facie* una afirmación vital, un rotundo mentís a toda fuerza deletérea.

Tratará así de marcar deslindes. En primer término, entre erotismo y sexualidad. Específicamente animal ésta, aunque se dé también en el hombre, aquel típicamente humano por provocar una modificación de la vida íntima, de la subjetividad. El erotismo ha surgido de la prohibición, es decir en el confuso momento en que el animal y el hombre bifurcan sus rumbos. Las afirmaciones antropológicas de Bataille, aunque verosímiles y proferidas con seguridad, no pierden por eso el carácter conjetural de buena parte de estas elucubraciones. Es evidente que el hombre del Paleolítico trabajaba (como lo muestran los utensilios que señalan las etapas de su actividad). Puede también conjeturarse que este hombre primitivo rodeó a sus muertos de un halo prohibido que lo impulsó a quitarlos de su vista, a sepultarlos, a negar su desaparición total mediante las primeras suposiciones de supervivencia mágica. Pero sólo a título de hipótesis puede inferirse que en tal prohibición se incluyera la sexualidad. Es posible, eso sí, registrar la prohibición del incesto, lo cual sería para Bataille un inciso de la otra prohibición más enérgica. La muerte y la sexualidad se vieron así confundidas en una prohibición que las involucraba como manifestaciones de la violencia incomprensible, esa violencia que el hombre debe domeñar o encauzar para sobrevivirse. Tal asociación —muerte: sexualidad— se vislumbrará en ciertas prohibiciones religiosas (mandamientos) y en manifestaciones rayanas en lo patológico como el sadismo. A menudo acudirá Bataille a citas de obras de Sade y les dedicará agudas glosas. Esto no es de extrañar porque en la obra centelleante e inorgánica del marqués encuentra confirmación a buena parte de sus asertos.

Es imprescindible sentar la universalidad de esta prohibición, pues el erotismo propiamente dicho supone haber conferido un sentimiento vergonzante y culpable a la espontánea sexualidad del animal y del hombre en sus primeras etapas no muy diferenciadas. Esta prohibición incita, por su misma irracionalidad, a ser trasgredida. No se trata de una trasgresión totalizadora y por

ende inoperante, ya que acabaría así con lo prohibido. No es cuestión de negar lo prohibido, sino precisamente lo contrario: afirmar su existencia mediante la trasgresión, no, repito, una trasgresión rasante e indiscriminada sino, en cierto modo, sometida a normas, no menos enérgica ni tampoco menos regulada que las propias prohibiciones contra que arremete. El rótulo de "sagrado", que Bataille adjudica a esta oposición en pugna, aunque ha sido usado por otros, recuerda sus palabras de que no debe confundírsele con un científico, sino más bien con un teólogo, no con un teólogo cristiano (en este sentido puntualiza sus discrepancias) sino con un teólogo del erotismo, lo cual no inviste proyección paradojal a su raciocinio sino trata de enraizar sus afirmaciones en realidades más profundas.

Sólo en y por la trasgresión tienen sentido muchas manifestaciones humanas. Ahora bien, toda trasgresión supone siempre un ámbito vedado, que repele y al par presenta resquicios abordables. Como precaria conciliación tendríamos, en lo que respecta a la muerte, la violencia organizada de la guerra, las cacerías y los sacrificios cruentos de tantas religiones. Estas manifestaciones —detalladas por Bataille en densos párrafos— obedecen a la necesidad de buscar justificaciones o —dicho más presuntivamente— la "santidad" de trasgresiones tales como el sacrificio y, de pasada, el erotismo. Bataille critica especiosamente la concepción cristiana, que no admite esa santidad, y así el erotismo encerraría para él un ímpetu plasmador de religiones, en la medida en que éstas aspiran a dar forma y sentido a todas las vigencias racionalmente inasibles.

Revela Bataille conocer todas las implicaciones de su tema, tanto las fisiológicas como las psíquicas. Explica con puntualidad los pasos de la reproducción, asexuada y sexuada, aunque señala que su relación con el erotismo es fortuita. Por eso no acaba allí su rastreo, sino se remonta a las etapas ulteriores del erotismo, en que resortes diversos le imponen un sesgo conflictual. Llega así, casi expeditivamente, a las vinculaciones del erotismo con el mal y con la forja de lo absoluto (Dios). En esta parte del libro, es admirable la sutileza de los párrafos dedicados al pudor que condiciona el lenguaje del erotismo.

Sin duda es Bataille un dialéctico brillante. Con argumentación fluida y precisa sigue su plan inflexiblemente trazado. Esa misma inflexibilidad con que acierta siempre en los blancos previstos, infunde al libro cierta rigidez y unilateralidad. Da la impresión (robustecida en una segunda lectura) de que en su razonar, concienzudamente trabado, Bataille va siempre a lo suyo, sin prestar atención a circunstancias que, por no encajar ajustadamente en su esquema, podrían mitigar su arremetida. Aquí reside una de las seducciones de este libro, pues siempre es grato dejarse arrebatar por una corriente impetuosa. Pero también es aquí donde pueden surgir algunos porqués, que demandarían la consiguiente respuesta. No quiero con esto decir que estime falaz la tesis sustentada por Bataille. Creo que su concepción, además de novedosa, posee visos de

verosimilitud. Pero sería preferible arribar a las mismas conclusiones pisando senderos más firmes, sin el vértigo y la perplejidad en que nos sumen sus saltos sobre presumibles y legítimas objeciones.

La segunda parte del libro está dedicada a estudiar algunos aspectos afines del tema central. El capítulo dedicado a Kinsey y su estadística sobre la "sexual behavior" es atinado, aunque no es la primera vez que se enrostran al investigador norteamericano parcialidad y mutilación de la realidad en sus diagramas. Más originales son sus observaciones sobre el hampa y la exuberancia sexual, que el trabajo constriñe y encauza. Los estudios dedicados al Marqués de Sade muestran todas las implicaciones destructoras de la libertad o ausencia de límites. Sade le brinda ocasión de volver sobre lo prohibido y la trasgresión. Es sabido que la caótica obra de Sade ha dado pábulo a los más aventurados atisbos. Aquí, al menos, éstos no resultan forzados o antojadizos. La irregularidad moral, implícita en todo trance voluptuoso, está admirablemente descrita y rastreada en sus posibles trasformaciones.

Fundamental es el estudio dedicado al incesto. Después de enumerar las distintas teorías sober su prohibición, intenta delimitar este acto contra el que se estrellan casi siempre los ímpetus trasgresores. Claro está que el afán de demostrar su tesis sobre el erotismo suscitado por la trasgresión de lo prohibido y sus límites, le hace subestimar otros factores que habrían condicionado la condena del incesto.

Valiente (aunque no tan audaz como algunos "estudios carmelitas" que aquí se glosan) es el capítulo titulado "Mística y sensualidad". Su mero enunciado evoca encendidas polémicas, airadas protestas y hasta anatemas. Hoy, una mayor comprensión del problema permite su estudio sereno. Y así últimamente han proliferado los ensayos y tratados, acres algunos, objetivos otros, aunque pocos quizás tan penetrantes y originales como este de Bataille, que puede inscribirse sin vacilar entre los mejores.

Queda así este libro denso, cuya traducción española ha salvado airosamente los enormes escollos del original, como aporte apreciable para un estudio cabal de tema tan debatido como inextinguible.

DELFÍN LEOCADIO GARASA

DESENCANTO Y RUTINA

Se hace evidente en toda la obra narrativa de Alberto Vanasco una sostenida actitud crítica frente a aspectos de nuestra vida actual. Su enfoque abarca tanto el individuo como la estructura social, la intimidad de un personaje como las manifestaciones colectivas. El grado de desaliento y de cansancio crónico que sobreviene a ese examen es común a casi toda una generación de novelistas ar-

gentinos. Desgraciadamente, las vicisitudes de nuestro país durante los últimos años difícilmente permiten otra cosa; el escepticismo, la censura y los cuadros pesimistas están al final de todo intento —serio o no— de aproximación a nuestra realidad.

En *Para ellos la eternidad*, la anterior novela de Vanasco, un grupo de personas reunidas en un tren que marcha sin destino determinado refleja a través de sus actos, de sus pensamientos y de sus recuerdos, distintos aspectos de una sociedad desquiciada que impone a sus miembros un esquema inhumano de vida; cada uno de los personajes representa una tentativa diferente de romper ese esquema. *Los muchos que no viven* * presenta un personaje, Emilio, llevado, por circunstancias que él no se atreve a modificar, a lo largo de una serie de experiencias que dejan un saldo común de desencanto y frustración: la rutina de un empleo, las relaciones amorosas en las que no existe verdadera comunicación, los encuentros con amigos que repiten constantemente las mismas actitudes, la pasividad general. Por fin, luego de una serie de acontecimientos a los que un tono deliberadamente neutro del relato quita su posible carga dramática, Emilio parece llegar a cierto grado de integración con el mundo en que vive. Dos situaciones, una que lo presenta, al comienzo de la novela, como escribiente de un juzgado, ajeno por completo a todo lo que lo rodea, y la otra, al final, que lo muestra trabajando en el puerto, ilustran los dos extremos de su evolución.

Con respecto a otras obras de su autor, esta novela presenta un acentuado cambio de actitud intelectual y de técnicas narrativas. Han desaparecido, afortunadamente, los rebuscamientos estilísticos que acumulaba en *Para ellos la eternidad* y que, por su variedad y su frecuente inadecuación, pulverizaban la unidad del relato sin otorgarle relieve. Por otra parte, junto con esta relativa sobriedad en la expresión, se da una mayor seriedad en el enfoque, un rigor que no se manifestaba en sus otras novelas.

Vanasco ha adoptado un estilo que comunica a todo lo que narra cierta falta de corporeidad, que trasmite la sensación de que, aunque las cosas sean de una determinada manera, podrían haber sido diferentes sin que eso tuviera mucha importancia. Utiliza exclusivamente el pretérito imperfecto, tiempo que confiere cierto carácter iterativo a todos los acontecimientos y convierte los hechos singulares en regulares. De este modo pierden relieve las peculiaridades de cada situación, que toma un aire de cosa cotidiana y repetida.

Pero si bien acierta en el tono general, no puede evitar cierta peligrosa monotonía de la narración. La empeñosa utilización de un único tiempo verbal resulta adecuada en ciertos momentos, pero en otros es inexplicable. Estos detalles se suman a la artificiosidad de algunas situaciones que en determinados casos —como las que muestran al protagonista en su trabajo de profesor a domicilio— se acercan a lo inverosímil.

* (Zona, Buenos Aires, 1964.)

No obstante estos defectos, *Los muchos que no viven* es un libro que interesa. Como narrador, Vanasco está sin duda lejos de la madurez, pero hay en su obra páginas muy logradas. Abandonando cierto gusto por los efectos y su complacencia en piruetas formales, puede alcanzar la calidad que prometen los mejores momentos de esta novela.

JULIO CRESPO

GENIOS Y FIGURAS

En el orden serial y con las firmas y los temas respectivamente indicados *, la Editorial Universitaria de Buenos Aires ha publicado simultáneamente otros tantos volúmenes de su nueva colección "Genio y Figura", apropiada denominación para breves libros, fácilmente portátiles, que mediante textos e imágenes ofrecen al lector bastante más que un retrato y poco menos que un estudio acerca de los autores considerados en ella. Por no tratarse de "Introducciones", dado que una intención interpretativa es ajena a la colección, estos pequeños libros configuran un mosaico de contenido variable; se proponen participar más de la reseña que del ensayo y en formas distintas los cuatro tomos iniciales cumplen con el propósito. ¿En qué consiste un número de la colección "Genio y Figura"? Hay una cronología (vida y obra del autor), una iconografía y lo que podríamos llamar una semblanza histórico-crítica, donde los rasgos personales y las referencias biográficas por un lado, y las citas, extractos y juicios por otro, se iluminan recíprocamente; puede haber además una breve antología.

Desde luego, estas notas comunes no despojan a los cuatro libros del particular tono que en cada caso impuso el autor respectivo. Roberto Ledesma imparte a su trabajo sobre Darío un carácter objetivo y más bien exegético. Alicia Jurado y Margarita Aguirre, que conocieron respectivamente y trataron asiduamente a Borges y Neruda, aprovechan la circunstancia para introducir numerosos detalles, informaciones e impresiones accesibles de ese modo. Por su parte, en su trabajo hecho en colaboración con Mabel Mármol, Conrado Nalé Roxlo amplía considerablemente los datos sobre el marco histórico que rodeó a Alfonsina Storni.

Dirige la colección José Bianco. Prueba de su empeño por enaltecer los más prestigiosos valores de las letras latinoamericanas, estos cuatro tomos, realzados por numerosas y a veces inesperadas ilustraciones gráficas (Darío en su lecho de muerte, un tigre dibujado por Borges a los cuatro años, las insignias de los viejos comercios de Temuco fotografiadas por Neruda, una caricatura de Alfonsina Storni cuando aspiraba a ser actriz), han de satisfacer seguramente al lector para quien lo sintético no supone lo superficial.

LUIS JUSTO

* Roberto Ledesma, Alicia Jurado, Margarita Aguirre y Conrado Nalé Roxlo-Mabel Mármol: *Genio y figura de Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Alfonsina Storni.* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.)

EL CONTROL DE LA MENTE

No es nueva la idea de la conquista de la mente humana, ni constituye una empresa exclusiva de nuestros días. Sucede que estas exploraciones, estas inquisiciones por los laberintos interiores, superando lo teórico, han tenido recientemente un principio de ejecución en la realidad. Si por un lado los satélites circunvalan al planeta, por el otro el electroshock y el encefalograma conmocionan el cerebro y lo exploran, facilitando el análisis del inconsciente y de lo onírico. Lo cual hace pensar que la contienda en torno a la mente humana está lejos aún de presentar victorias definitivas. Y es por ello que el título original de este libro —*Battle for the mind*— al referirse a la "batalla por la conquista de la mente", parece más adecuado al propósito del autor, pues implica un resultado incierto, mientras que la palabra "conquista" daría, en la versión al castellano, un matiz de empresa ya lograda.

Por lo demás, el alcance de la mente humana, no ha sido —si alguna vez llegara a serlo— fijado, hasta la fecha, definitivamente. Es difícil convenir en la actualidad sobre las fronteras del pensamiento, ya como producto puramente fisiológico, ya como resultado inmaterial, ante las constataciones sobre la relatividad de las leyes que gobiernan, dentro de cierto esquema, la periódica reiteración de las excepciones, y ante la fuerte presunción de que el espíritu se materializa y la materia se espiritualiza.

La mente humana con sus hitos provisorios, sus aperturas insospechadas, sus avances y retrocesos, sus genialidades, sus glorias, sus abyecciones y sus caídas, a veces ha sido mejor descripta por un par de versos —idea del mundo captado en una metáfora— que por un voluminoso tratado científico. En el siglo XVI, Sir Edward Dyer decía, en la explícita ortografía del período isabelino: "My mynde to me a Kyngdome is". George Orwell en *Nineteen-Eighty-Four* (1949) y Aldous Huxley en *The Devils of Loudun* (1952), han considerado con detenimiento la guerra desatada hoy en los países autocráticos por el contralor de la mente humana.

El libro de William Sargant * es útil en cuanto señala las diversas corrientes que tienden a dicho contralor del pensamiento en los campos religioso, político y médico-legal, y permite en tal forma apreciarlas como vertientes de un mismo caudal, que nacen en opuestas manifestaciones del quehacer humano, para desembocar en el delta que puebla la vida psíquica.

En el Prefacio a su libro, el autor "se inhibe en cuanto a la verdad o la falsedad de cada uno de los credos políticos o religiosos" a que alude. Y así reitera en más de una ocasión que se limita a observar los diversos medios mecánicos utilizados para influir sobre los cerebros ajenos; pero dicha observación se detiene ahí, en la mecánica de tales procedimientos, sin ahondar en los aspectos éticos o filosóficos que presentan los mismos. A pesar de su actitud pres-

* William Sargant: *La conquista de la mente humana*. Traducción de Agustín Santiago Luque. (Aguilar, Madrid, 1964.)

cindente, afirma que una gran parte de las recíprocas influencias del cuerpo y el espíritu, y de las interacciones mentales, pueden ser encuadradas en leyes generales, y agrega que el conocimiento de dichas leyes ampliará en gran medida las posibilidades de mejorar la condición humana.

No puede aceptarse tal afirmación sin señalar que de ninguna manera conviene subestimar ese "acervo cultural del hombre, esa espiritualidad metafísica, independientemente activa, que se jacta de condicionar su comportamiento moral e imponerle una tabla de valores inmateriales", para subrayar el aspecto fisiológico, porque como por otra parte lo sugiere en varias ocasiones el autor, esa irreductibilidad de la conducta, ese margen inesperado, es lo que diferencia el comportamiento del hombre del de los perros o cualquier otro ente que posee cerebro. Es la peligrosa pendiente de una actitud puramente reflexológica.

A propósito de lo anterior, y después de un detallado estudio de las experiencias de Pavlov, el autor, en la página 323, nos propone como lección de humildad, una inquietante reflexión: "Aunque los hombres no sean perros, deben allanarse a reconocer humildemente las estrechas similitudes existentes entre las funciones cerebrales de una y otra especie..."

Según Sargant, el principial objetivo de políticos, predicadores y psiquíatras, sería hallar el medio más rápido y duradero de cambiar las convicciones de los hombres. Para ilustrar su tesis, trata extensamente las iniciaciones en los ritos primitivos, entre los cuales hace un revelador análisis de los misterios pitagóricos que incorporan en su confluencia a la filosofía oriental junto al pensamiento helénico. Por este camino estudia también la reactivación de la fe religiosa, en base a métodos terroríficos, emprendida en Inglaterra en el siglo XVIII por John Wesley, las sesiones "revivalistas" de algunas sectas religiosas de los Estados Unidos de Norte América, los procedimientos de "lavado de cerebro" que se practicaron durante la era stalinista con el fin de obtener conversiones políticas, y aun las abreacciones o catarsis producidas por medios químicos o eléctricos en las víctimas de neurosis de guerra, sin olvidar también las operaciones de lobotomía cerebral.

Así llega a constatar la notable similitud que existe entre los métodos usados en diversas épocas, para lograr sus fines, por dirigentes políticos y religiosos y por psiquíatras. De ello deduce la enorme importancia que ha adquirido hoy este problema, en un mundo abocado a decidir su destino y el de la civilización, por medio de una decisiva lucha ideológica entablada entre poderosas facciones, el bloque oriental y el occidental.

Este gran problema del pensamiento condicionado —ya esbozado en la alienación entre tecnólogos y humanistas, que tanto preocupa a los escritores ingleses— es una nueva faz del reto a la humanidad en su renacimiento tecnológico. Otros aspectos no consignados por el autor, que atañen a la imposición de ciertos módulos "oficiales" de pensamiento, serían la ratificación de la Convención sobre el Genocidio por los miembros de las Naciones Unidas como protección de los grupos étnicos y religiosos contra los delitos raciales, cuya

perpetración tuvo un apoyo teórico en las doctrinas de Chamberlain, por ejemplo; y en un plano menos general, las experiencias seudo-místicas del tipo de las "curaciones" intentadas en la clínica de Gurdjieff, de tan nefastos resultados sobre ciertos intelectuales: caso de Katherine Mansfield, por ejemplo.

Por eso el hombre debe aprender a manejar el cuantioso caudal que él mismo ha creado o heredado, equilibrando el proceso de la creación de su imagen por la cultura y fiscalizándola en el continuo intercambio hombre-cultura, y debe arrostrar el peligro que implica la difícil tarea de educar descendientes que sepan pensar por sí mismos.

En varios pasajes del libro, el lector desearía que Sargant —quien a cada paso nos recuerda su condición de médico— abandonase su tono informativo para deslizar alguna sutileza. Pero en otras ocasiones el humorismo llega inesperadamente, pues si bien no constituye la intención primordial que movió su pluma, aflora cuando el autor evoca un pragmatismo digno de un fiel discípulo de Dale Carnegie. Por ejemplo, en la página 311 aconseja: "Una eminente autoridad médico-legal ha venido repitiendo, sin carácter oficial, durante los últimos veinte años: 'Si los sospechosos, cuando son interrogados por la policía, se redujeran a contestar únicamente a las preguntas que se les hacen por escrito... muy pocos saldrían convictos, en verdad, de los interrogatorios' ". Es cuestión de tenerlo muy en cuenta para cualquier futuro contacto con la justicia...

A raíz de lo anterior, el libro tiene la virtud de desarmar el aparato mágico que, para la mayoría de las personas, rodea las cuestiones atinentes a la mente humana: los lavados de cerebro, las intervenciones quirúrgicas, los métodos subliminales; efecto útil pero también lamentable, desde el punto de vista del interés literario que pudiera tener la obra, pues no puede considerársela estrictamente científica ya que participa bastante del ensayo con fines de difusión popular. Contribuye a esta impresión de sequedad la traducción correcta pero poco inspirada.

Tras de haber demostrado que los factores fisiológicos son tan importantes como los morales sobre el condicionamiento de la mente humana, en su página final el autor concentra el mensaje que desea transmitirnos. Nos recuerda así que la mala salud y la fatiga predisponen tanto al ataque exterior como la enardecida arenga de un fanático dictador. Y en consecuencia, en el último párrafo de su obra propone el siguiente voto: "... el cerebro no debe ser coartado por la presión excesiva de ningún misticismo religioso o político que nuble la razón, ni por ninguna forma de grosero materialismo que asfixie al sentimiento religioso".

Es fácil deducir que sólo por medio del equilibrio psicofísico, que depende de la armonía entre los factores endógenos y exógenos, podrá la mente humana vencer a las fuerzas malignas empeñadas en su conquista.

M. E. D.

POESÍA NUEVA

No hemos sido pocos los que nos hemos conmovido al leer, publicadas en el suplemento dominical de *La Nación,* las actuaciones del proceso al poeta Yosip Brodski, ocurrido en Moscú en febrero de 1964. En verdad, no imaginamos otra reacción que el espanto frente a una sociedad que condena a cinco años de prisión a un poeta por el delito de considerar que su única actividad posible —su medio de vida y su justificación como ser humano— es la de escribir. Pero si reflexionamos, ¿hasta qué punto no ocurre lo mismo en todas las sociedades? El poeta dedicado por entero a la poesía, y dedicado a ella sin transacciones, es poco menos que un milagro. Cierto que el mundo occidental da al poeta la posibilidad de elegir entre lo que considera su verdad, aun a costa de una vida penosa, al margen de la sociedad bien pensante y acomodada, y el tener éxito a expensas de esa verdad suya, mientras que —si hemos de confiar en *Le Figaro,* fuente informante de *La Nación*— esa libertad de elegir no existe en Rusia. Pero lo cierto es que la condición del poeta no es demasiado diversa en todo el mundo actual. ¿Es que han cambiado radicalmente las cosas para el poeta desde la condena platónica, pasando por las alegorías de Darío, en que el poeta es condenado a morirse de frío tocando el organito en los jardines del opulento burgués, hasta los juicios de la Rusia actual y el anonimato, la pobreza, las dificultades de publicación de las sociedades occidentales? Aquí, entre nosotros, una prueba de lo que decimos es el espacio consagrado en los periódicos de más difusión y prestigio "literario" a los balbuceos y nimiedades firmados por hombres de prestigio no precisamente literario. Por otro lado, sabemos bien a qué largas esperas debe someterse un autor joven y de valor real.

Reconforta, sin embargo, comprobar que los poetas jóvenes persisten y por encima de todas las dificultades se las componen para publicar sus libros. El mejor homenaje que puede ofrecerse a su tenacidad es hablar de ellos con interés y hasta con severidad, sin el vago elogio protector de las reseñas habituales.

René Palacios More, nacido en 1939, ha reunido en su volumen *La feria nocturna* (Perrot, 1964), tres libros de poemas escritos entre 1959 y 1962: *Religión ciudadana, Luisa o Cara a la magia* y *La feria nocturna.* Los primeros poemas de Palacios More eran intensas y breves imágenes de Buenos Aires. En ellas persistía aún la mirada de un adolescente desconcertado ante el espectáculo del mundo, por el que sentía ternura y a la vez aversión. Así, poemas como éste

Esta calle
olvidada en un rincón medroso de la ciudad

aquí se acerca
la gran belleza de la vida
que aún no te ha traicionado
con su forma brutal

coincidían con visiones de la ciudad poblada por hombres a la deriva, borroneados por la ciega costumbre de vivir y agotados por "el esfuerzo de ser puntual" con esa vida. El tono adolescente de esta poesía quizá estaba dado porque el poeta era incapaz de objetivar sus intuiciones de la ciudad en imágenes precisas y autónomas. Esos primeros versos tenían así una índole confesional que hacía caer una y otra vez a Palacios More en el malhumor de un muchacho huraño y disconforme:

Y lo que no lo aprendo de mis iguales
los hombres de gris
que al caminar aprietan los puños
y se encaman con el cansancio
y se ajustan a la tuerca bestial de la costumbre

Con el tiempo, va adquiriendo más vigencia en los versos de Palacios More la imagen de la mujer. A la vez, parece influir con más fuerza sobre él la lectura de poetas post superrealistas, muchos de ellos citados en epígrafe. Los poemas se hacen más extensos, se vuelven poemas en prosa de ritmo enérgico y a veces violento. Aquel malhumor inicial deriva a una exaltación que no excluye el sarcasmo. Lástima que Palacios More ceda a una tentación muy habitual de nuestra poesía: la mezcla agresiva de prosaísmos, cuasi tecnicismos, estructuras que parecen más propias de una conversación de estudiantes de sociología sentados a la mesa de un café céntrico, juntamente con frases de tono convencionalmente poético. En el último tramo de la poesía de Palacios More hay poemas como el llamado "De ciertos propósitos de entrar candentes en la vida" donde leemos (leemos: imposible concebir como *dicha* esta poesía):

Se pudo haber contemplado con exactitud la bufoniada cotidiana, se pudo haber asistido a la confluencia de los sexos en pro de la construcción de edificios habituales. Se pudo transitar a la región de las fuerzas que huyen constantemente (hasta llegar al paroxismo) del alcance de nuestra miseria insepulta. No importa. Es inútil. Los turiferarios de lo rústico, con el género de vida que inventaron, se dan por conformes.

No somos ingenuos. Ya sabemos que la poesía actual elabora su lenguaje escogiendo los materiales más diversos sin asomo de inhibición. Lo que nos desalienta es que esa falta de inhibición también hace posible que el poeta salte ágilmente a ámbitos tan convencionalmente "poéticos" como éste:

He visto dos estrellas aferrarse a la columna derecha de mi casa. Amanecía. Y mi cuerpo desnudo aguardaba. La mañana auscultante y la noche vidriosa luchaban por los juegos incandescentes del viño. El silencio contaba con la acentuada propensión de mis ventanas por embadurnar el cielo. Me incorporé a ellas y platiqué con las nubes.

Nos desalienta, insistimos, comprobar que hay en estas dos últimas muestras de la poesía de Palacios More dos tipos de "fealdad" en apariencia desemejantes, pero esencialmente indiscernibles. Una actitud vacilante y perpleja empuja unas veces al autor hacia el prosaísmo deliberado y otras hacia ese tipo de imágenes impuestas por el estallido superrealista. Deseamos que Palacios More concilie esos modos de ser falsamente reñidos y adquiera la firmeza de que lo sentimos tan cerca.

Luisa Futoransky, nacida también en 1939, ha reunido en *El corazón de los lugares* (Perrot, 1964) poemas escritos entre 1962 y 1963 en Potosí y San Pablo. Quizá lo que más atrae en esta autora es la actitud con que mira. Hay en ella un deseo de comprender en la doble acepción del término esta América sin el soborno de las abundantes teorías de moda: imposible asociar a Luisa Futoransky con cualquier interpretación más o menos profética, más o menos truculenta u optimista de América. Su mirada tiene siempre el asombro de quien es inocente de toda consideración previa a la mirada:

En estas tierras demasiado frescas
para poder con ellas poblar las entrañas,
pasmo mis temores en lo que desdeño
y sólo la incertidumbre de amar
me tiene en pie.

En curiosa combinación el tono solemne, cuasi bíblico de esta poesía transmite la imagen de una espectadora que parece a veces agobiada por la inmensidad de lo que mira y que nunca se empina en ningún pedestal para condenar o siquiera juzgar. La escritora espera que se produzca una suerte de fusión entre ella y el mundo, todavía ajena a él, todavía demasiado sorprendida para pertenecerle. Mientras tanto, confiesa

Por un extraño biombo observo
con la tensión del primer instante,
los rostros y lugares
de este tiempo en que me es dado ver.

Paso a paso me derramo por ciudades que debería amar.
Pronto olvidará la piedra su contracción
antes de que podamos entendernos.

En nuestro medio de poetas tan reñidos con su tiempo y su lugar, Luisa Futoransky no denuncia ni se encona al comprobar que el mundo no se acomoda a lo que ella desearía ver en el mundo. Y el lector siente así una especie de alivio siguiendo a la autora en esa operación que ella misma describe:

entro en el sitio desconocido pero certero del misterio.
Tomo el fuerte, fino, ancestral hilo de voz,
y pese a que la palabra no es menester de mujeres,
la mano golpeando el pecho y la cabeza baja,
entró en el sitio desconocido pero certero del misterio.

A propósito de las relaciones entre el poeta, su medio y su tiempo, un caso curioso. El de Darío Cantón: graduado en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, especializado en sociología en la Universidad de Berkeley, Estados Unidos, en 1961 escribió su primer libro de versos, publicado en 1964 por la editorial Ancora, de Buenos Aires. El libro se llama *La saga del peronismo*. La solapa nos informa que "la obra sigue la cronología histórica con fidelidad". Esa puntual crónica está formada por siete poemas: "Preludio", "17 de octubre de 1945", "El reinado", "Jockey Club", "Eva Perón", "16 de junio de 1955" y "Ritual". ¿Cómo no arrojarse con curiosidad impostergable a la lectura de esta serie de poemas? Es innegable que el peronismo fomentó en la Argentina una literatura de propaganda de tremenda eficacia. Es innegable que ahora fomenta una vehemente actividad entre los neosociólogos. Pero ¿es de veras posible que el peronismo haya encontrado también una actitud y una forma genuinamente lírica, "un lenguaje llano, preciso, rítmicamente expresivo", para citar de nuevo la solapa? Debemos confesar nuestro desencanto. Los versos de Darío Cantón se empeñan en ser llanos, precisos y expresivos. El lirismo que consiguen no difiere mucho del que nos deparan las letras de tango (las modernas, no las viejas, de vileza ennoblecida por la nostalgia y la falacia del "todo tiempo pasado..."). Así describe el poeta el cortejo fúnebre —qué fresco tenemos en la memoria aquel desplante de mal gusto— de la señora de Perón:

La llevaron bien alto
en una tarde de sol,
su voz de acero
callada;
la ciudad la vio pasar,
sola y por última vez,
sola y rodeada de gente;
cantaba al fondo Gardel.

Ante semejantes muestras, no podemos sino concluir que la saga del peronismo, como la llama Cantón, todavía espera su expresión lírica. Quédese, por ahora, en las intrincadas maquinaciones de los neosociólogos.

ENRIQUE PEZZONI

EN TORNO A "ANTONIO MACHADO. OBRAS. POESÍA Y PROSA"

La Editorial Losada, de Buenos Aires, que en su Colección Contemporánea había dado ya en cinco volúmenes la obra de Antonio Machado en forma bastante completa, recientemente sacó de las prensas, en edición de lujo, un volumen que, con el título de *Obras. Poesía y Prosa* constituye la edición más completa que hasta el momento se había hecho de la obra del gran poeta [1]. Me refiero a las que incluyen verso y prosa. Como edición de poesía hay una, la de Oreste Macri, que difícilmente podrá mejorarse [2].

El volumen de Losada no es una edición definitiva. Faltan algunas páginas. En primer lugar, algunos trabajos que por haber sido hallados cuando este volumen estaba ya en proceso de encuadernación no pudieron ser incluidos. Faltan, además, algunos artículos de la primera época —de los escritos con el seudónimo de "Cabellera" [3]— y de la última, publicados en "La Vanguardia", de Barcelona. Guillermo de Torre se propone dar una explicación sobre estas exclusiones voluntarias.

No pretendo, en estas notas, hacer la propaganda de la edición en que he colaborado sino señalar y corregir algunos errores que he hallado en el *Índice Cronológico. Variantes y notas* y *Bibliografía general,* partes preparadas por mí.

En el *Índice Cronológico* hay dos errores de imprenta: el primero, en la fecha de nacimiento del poeta que, en lugar de 1875 se pone en 1878; el segundo, menos visible, y por ello, acaso, más importante, en el título del segundo libro

[1] Guillermo de Torre y yo hemos recopilado el material. La ordenación del mismo, así como el "Ensayo preliminar" es obra de Guillermo de Torre.

[2] *Poesie di Antonio Machado,* 2ª ed. Lerici, Milano, 1961. Edición crítica, precedida de un magnífico estudio preliminar que constituye un libro en sí. Cada poema está comentado en una sección final en la que se recogen también las variantes. Contiene una amplísima bibliografía.

[3] Todos los artículos que Antonio Machado escribió con el seudónimo de "Cabellera" publicados en "La Caricatura" en 1893, así como los escritos con el seudónimo de "Tablante de Ricamonte", en colaboración con su hermano Manuel, están recogidos en mi libro *La prehistoria de Antonio Machado* (Ediciones "La Torre", Universidad de Puerto Rico, 1961).

de Antonio Machado que, en 1907 no es *Soledades, galerías y otros poemas,* como pasó a ser luego, sino *Soledades. Galerías. Otros poemas.*

Hay algún error mío, y algunas imprecisiones que paso a señalar.

En 1913 Machado no asistió, al parecer, al homenaje a Azorín, en Aranjuez, como afirmo, sino que envió su adhesión: el poema que pasó a *Poesías completas* con el título *Desde mi rincón. Elogio.* (n. CXLIII).

La fecha en que Machado pasa al Instituto Calderón de la Barca no es el curso académico 1931-32, sino el 1932-33. Puede añadirse que en el curso 1935-36 fue trasladado al Instituto Cervantes.

Hay algunos datos imprecisos referentes a los años de Segovia, que trataré de precisar ahora.

La Universidad Popular empezó a funcionar en 1920.

El encuentro con Guiomar, según los más recientes hallazgos, parece que tuvo lugar en 1928.

La revista "Manantial" empezó a publicarse en abril de 1928.

Debe añadirse también que en la salida de Madrid a Valencia (1936) acompañan a Don Antonio además de las personas que menciono, su hermano Francisco, con su mujer e hijas.

En la parte *Algunas variantes y notas* hay algún error de imprenta que corregir y algún detalle que completar:

Pág. 951: Nota al poema *Al libro "Ninfeas", de Juan Ramón Jiménez.* Señalemos que debe haber algún error en la fecha "París, junio, 1901", porque Machado no estaba en París en ese momento. Podría ser 1902.

Pág. 960: Nota al poema XXXII. Donde dice "detrás *del* negro cipresal humean...", debe decir: "detrás *el* negro cipresal humean...".

Pág. 973: En la nota a la pág. 176 hay dos errores. Primero: donde dice CXIX y XCX, debe decir CXIX y CXX. Segundo: a continuación de una referencia a los dos poemas numerados, de los que se indica que aparecen por vez primera en la primera edición de "Poesías Completas", se da una variante de un verso sin indicar a cuál de los dos poemas pertenece: no pertenece a ninguno de ellos sino al número CXXI (págs. 176-177).

Pág. 984: En la nota a la pág. 136, donde dice: "En *Los Complementarios*"..., etc., debe decir: "En el cuaderno inédito de *Los Complementarios,* publicada por Luis Felipe Vivanco en *Retrato en el tiempo,* junto con otros inéditos machadianos, hay una variante de la traducción de Shakespeare atribuida al poeta apócrifo Adrián Macizo. En la siguiente: ..."

En la *Bibliografía* —que aún no he podido examinar detenidamente— hallo un grave descuido que tengo que atribuir al personal que tuvo a su cargo la impresión de "La Torre" (Revista general de la Universidad de Puerto Rico) para cuyo número —homenaje a Machado— elaboré dicha bibliografía. Como desde la imprenta enviaron la bibliografía a la editorial argentina, que la necesitaba con urgencia, no pude corregir el error que, cuando vi en "La Torre" —impreso ya— había pasado a la edición de Losada. Me refiero al haber incluido

en la sección *Obras sueltas. Poesía* todos los artículos firmados por "Cabellera", que debían ir, naturalmente, bajo *Prosa.*

Otro descuido —para mí, inexplicable— es el haber dejado fuera dos o tres títulos —si no más— recogidos en mis fichas. Entre ellos, el de la mencionada edición de Oreste Macrí, que fue además, dicho sea de paso, mi principal fuente de información bibliográfica. *Poesie di Antonio Machado* (2ª ed., Lerici, Milano, 1962) debe, por tanto, añadirse a la sección *Ediciones.*

De la sección *Obras sueltas. Prosa* deben eliminarse: J. M. Palacio: *Unamuno íntimo* (pág. 998) —que no contiene cartas de Machado, sino de Unamuno— y, F. Garfias; *Juan Ramón y Antonio Machado* (pág. 1003) que no contiene tampoco nada inédito de éste.

En la pág. 1002 a: *Cartas inéditas de Antonio Machado a Unamuno,* debe seguir esta aclaración: "En: *De la correspondencia de Miguel de Unamuno.* Textos preparados y comentados por Manuel García Blanco. En: Revista Hispánica Moderna"..., etc.

Muy recientemente, he recibido información sobre el poema *A Méjico,* que figura en la pág. 760 del volumen, y sobre el cual señalo (pág. 986) que fue hallado en los archivos de Juan Guerrero Ruiz, en copia mecanografiada, sin indicación o nota alguna. Según me comunica mi amigo el hispanista francés Robert Marrast, *A Méjico* se publicó durante la guerra civil en dos revistas: "Defensa Nacional", núms. 3-4, sept-oct. 1937 (número-homenaje a México); en: "Liberación", órgano político-militar de la 5ª división, núm. 18, 20 diciembre, 1937. Debe, por tanto incluirse entre las "Poesías de la guerra" en una futura edición.

Como antes señalé, hay algunos artículos, alguna carta y un poema que, por no haber llegado a tiempo, no han podido incluirse en esta edición. Me refiero a alguno de los que figuran en el libro de R. Martínez López. *Antonio Machado. Prosas y Poesías olvidadas* (Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris 1964); en "La Torre" (Revista general de la Universidad de Puerto Rico, nº 45-46, enero-julio, 1964), en "Ínsula" (nº 112-113, julio-agosto, 1964) y, finalmente un artículo sin firma sobre Unamuno que José Tudela atribuye a Antonio Machado ("Ínsula, nº 216-217, nov.-dic., 1964).

Mas, como mi colaborador Guillermo de Torre aclara en la Introducción, no hemos intentado que fuera ésta una edición definitiva. Una futura edición habrá de incluir el material que aquí señalo, y lo que más adelante pueda encontrarse.

AURORA DE ALBORNOZ

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Lo que va siendo anormal: no tener una córnea o un riñón injertado; no habérsenos lavado el cerebro o la sangre o planchado el pelo; no haber cambiado de sexo; carecer de un diafragma de plástico; ver con los ojos naturales; no estar vacunado contra 100 de las 40.000 enfermedades conocidas; engendrar hijos sin inseminación artificial; respirar aire no acondicionado; no haber pasado un lapso en hibernación...

¿Qué no puede la cirugía? Puede, con alta probabilidad, separar hermanos siameses (fisión del átomo siamés). Puede suturar un brazo o un diente completamente separado; cambiar colas de perro y hasta cabezas; acortar la estatura rebajando la longitud de las piernas; trocar el sexo (con las añadiduras psíquicas y metafísicas); ostentar en la cara piel de la nalga. La cirugía o la clínica pueden extirparnos la sensibilidad al dolor o la capacidad de delinquir, o de generar; nos puede hacer mirar por la córnea de un difunto o de un animal, pulsar con la sangre de un vecino, digerir con un estómago artificial, rascarse con una mano ortopédica, pensar gracias a una corriente eléctrica o desdoblarse gracias a una droga...

Una generación más, y pocos habrán nacido de madre y padre o al menos de madre y padre juntos, o al menos de madre y padre sin connivencia con los injertos, la química, la electricidad, las trasfusiones, los cultivos, las vísceras de confección, la ortopedia, la ortodoncia. Cada vez el ser humano menos hecho de naturaleza y más hecho de laboratorio, un poco como antes era hecho de magia.

Entre los millares de apóstrofes que ha merecido la televisión, uno de los frecuentes es que acarrea la idiotización de las masas y de la "no todavía masa", o que es cine enlatado... Una defensa podría ser quizá que resta tiempo a otros medios de idiotización más contundentes, o que es difícil pelearse con el vecino o atacar a una menor en la calle mientras se mira televisión, pues aunque desde hace tiempo ha salido a las vidrieras es tan absorbente, al parecer, que no deja tiempo o ganas para otro ejercicio simultáneo de idiotez. ¿Que hacía antes el hombre con el tiempo y la paciencia que hoy invierte en telever? Ciertamente, no visitaba enfermos solitarios en los hospitales, ni ayudaba a repasar las lecciones del hijo del vecino. Hacía "avant l'image" más o menos lo que hace la televisión: chismear, competir hacia abajo, gesticular, hablar, hablar, hablar. ¿Es pues todo pérdida o hay una ganancia negativa: la imposibilidad de una acción u omisión aún más dolosa que la televisión? Quizá por aquí debiera empezar el examen y la balanza.

Vuelvo a una idea constructivo-disparatada que periódicamente me enamora para resolver el problema racial. Se trata de crear un *slogan*: "No se case con gente de su misma 'raza' mientras haya vacante un candidato de otra 'raza'." Si en Estados Unidos,

Sudáfrica o Brasil, cada muchacho o muchacha blancos que se quiere casar buscara —por una de esas novelerías que tan fácilmente prenden, si no por una razón más heroica— una compañera o compañero negro, y a la inversa; si en cualquier país una muchacha o muchacho cristiano buscara un judío o una judía, japonés o japonesa, chino, malayo, indio; si en India y Pakistán cada hindú se casara con una musulmana y a la inversa, en el curso de una generación el problema racial estaría resuelto, o al menos tan embarullado que equivaldría a quedar resuelto. Bastaría que un grupo de *snobs* prestigiosos lo ensayara para que las leyes de contagio o imitación hicieran lo demás. No parece propio que las Naciones Unidas inculcaran esta solución, pero podría no ser ajena a las Iglesias.

DIARIOS Y REVISTAS Y RADIOS Y tribunas escriben y hablan a toneladas sobre el sexualismo contemporáneo, sobre la desmesura del erotismo en nuestra adolescencia y juventud, casi en la niñez. Se cuentan por millares los casos, escenas, comprobaciones de los padres, educadores, sacerdotes, psicólogos, médicos. Se nos abruma de estadísticas (nunca comparables con las inexistentes del pasado). Se fustiga al cine, la "literatura erótico policial", la radio, la televisión, las revistas, las plazas públicas, las playas, los "night clubs" o "boîtes". Bien, de acuerdo: es posible que haya un prematuro y desequilibrado sexualismo en nuestro tiempo; hasta una pansexualización del cuerpo y la mente humana de este tiempo.

¿Pero se hace una investigación general o conexa, la del tono de la vida moral, intelectual, social, religiosa? Porque el juicio de sexualidad no equivale o no agota al juicio de moralidad. Quiero decir: esa juventud poco amiga de la castidad o de las soluciones privadas, esa juventud exhibicionista y exhibida (por los adultos); esa juventud que en parte por espontaneidad vital, por ingenuidad genésica o por la moderna, poderosa, adulta, altamente tecnificada industria del "sex appeal" (desde los lujosos departamentos por hora hasta parteras-aborteras a la sombra de algún médico) no ignora nada del comercio (en ambos sentidos) sexual, ¿es más o menos decente, inteligente, responsable, limpia, sincera, solidaria, que las precedentes? Esa juventud actual ¿está a la vez sexualizada y desmoralizada? ¿Busca una nueva moral? ¿Es, intelectualmente, más informada y sutil que las precedentes? ¿Tiene un superior índice de sentido de comunidad? Etcétera. Con lo que se quiere sugerir que si los índices de sexualidad o procreación silvestre, "iracundia" o delincuencia juvenil son los índices negros o renegridos de esta época, una exploración no parcialista ha de descubrir que el heroísmo y la magia blanca tienen en la juventud de estos días también sus capitanes y adeptos.

VERSIÓN MODERNIZADA DEL JUICIO de Salomón (1 R. 3, 16-28): análisis de la sangre. Sin necesidad de traer espada y amenazar con "partir por medio al niño vivo", bastan unas probetas a cargo de un estudiante correcto de bioquímica para dejar probado que Juana y no Josefa es la madre de Alberto, o que el actor B. no es el padre de la hija de la actriz J. Hoy para ese tipo de problema no se necesita la sabiduría de Salomón, y el temor popular a esa sabiduría del rey es transferido hoy a la Ciencia, que no necesita estar asistida por la luz de Dios para acertar. Además, ¿no es más infalible el método de nuestros días?

Ciertamente, también el bioquímico podría llegar a equivocarse; pero si se volviera al método Salomón y ambas mujeres gritaran "¡No, no partáis al niño!", ¿cómo hubiera fallado el sabio monarca? Claro que la moraleja del caso antiguo es superior: el amor de madre, la capacidad de renunciamiento puede más que la mentira, trasparece la verdad; la lucha por el amor es superior a la lucha por el derecho. Hoy, en cambio, ante la sabiduría del rey Laboratorio, ante una gota de sangre de la presunta madre o del presunto padre se acepta o rechaza una filiación, y las madres litigiosas o los padres dudosos u olvidadizos saben que la memoria de la hemoglobina es más segura que la memoria del corazón.

Cuando, a veces después de cien o doscientos años de disputas, se establece entre dos naciones o provincias un límite al parecer definitivo mediante un hito tan seguro como un río, he aquí que la naturaleza hace la broma, como sucede entre La Rioja y Catamarca cuando al río Colorado se le ocurre cambiar de orientación: se interna una legua en territorio catamarqueño con lo que una escuela y un destacamento policial quedan fuera de la provincia originaria. Otros cien o doscientos años para cambiar el límite o esperar que el río vuelva a su antiguo lecho. (Ni se olvide que por menos de una legua países de muchos millones de leguas territoriales han solido ir a la guerra.)

Era de los "anti", los "para", *pre, pro, meta, retro, no, hiper, infra, preter, ultra, trans, co, cripto, micro, macro*... Prefijos antes excepcionales o desconocidos, parecen decir que la Realidad se ha agrandado, empequeñecido, desdoblado, sutilizado, paralelizado... ¿Cuándo antes se iba a hablar de los anticuerpos, la antimateria, el antiteatro, la antinovela, la antiliteratura, la metahistoria, la metamatemática, la metabiología, la metasociología, la metalingüística (además de la macrolingüística, la prelingüística, la microlingüística), la no-violencia, la no-videncia, la parapsicología... ¿Matices semánticos o matices ontológicos? Antes nos bastaban los *des* y los *in* y unos cuantos *micro, ultra, extra, omni, tele, pre* o *retro;* pero esa Realidad quedó definitivamente atrás... Menos mal que todavía sirven los prefijos griegos o latinos, y que no pasamos todavía de las combinaciones de segundo grado (retro-pro-pulsión, ultra-micro-scopio), aunque vamos camino de las de tercero (anti-micro-para-psicología) hacia más sutiles logaritmos semánticos.

Los "problemas de conducta" de los chicos con los maestros —me sugiere un médico— son en realidad problemas de conducta de los maestros con los chicos. No sé si la observación es original o absolutamente exacta, pero me parece punto de partida útil. Son los maestros quienes no saben cómo resolver dificultades en casos de chicos que no se ajustan al esquema o estereotipo de "alumno" manejado por la pedagogía *clásica*. El chico que nace con una nueva carga psíquica, con un nuevo horizonte mental, crea esos "problemas" a sus maestros, regentes, directores, celadores: ya no se trata del alumno-planta o alumno-bestezuela a corregirse con garrote, puntero, maíces bajo las rodillas, planas de papel con "debo portarme bien", o sea el sistema de la disciplina y la letra con sangre entra.

Ese chico cargado con toda la infusa rebeldía contemporánea, con un temperamento detonante, sorbido por

las historietas y los televisores apopléticos, con el centro disciplinario partido en dos o cuatro, ese chico necesita un maestro que la escuela en general no puede proporcionarle (y un ministro de Educación que los comités no suelen fabricar). Y ese maestro desproporcionado, que puede saber informar pero no sabe formar al alumno, se encuentra desambientado, desubicado, como se dice hoy (o al menos hasta el martes pasado); es un instrumento que sólo a medias puede cumplir su función, y que en la mitad que no cumple y con la perplejidad inherente suele recurrir al viejo recurso: la "autoridad", las "amonestaciones", el "libro negro", las "suspensiones", el "llamado a la mamá", o sea la pedagogía del cuco y el tedio.

La idea de una literatura formada sólo por letras o sílabas sueltas, o agrupadas no según el criterio de la "palabra", o sea una literatura pre o pos-palabrística, como pueden proponerse el Letrismo o el Silabismo, no ha de ser desestimada como atentado al Verbo, el Logos, o, más modestamente, a la Literatura. Las "palabras en libertad", desligadas de nexos sintácticos y puntuacionales, ya están en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (Marinetti, 1910). De modo que si ya hace más de medio siglo se fisionó el átomo "frase", no es para espantarnos que ahora se fisione el átomo "palabra", liberándose la energía de las letras o las sílabas.

Por tradicional que sea el uso de la palabra para la expresión conceptual o aceptiva, acaso pueda uno figurarse que cada letra valga ya por un elemento del Verbo, y que sueltas o formando sílabas ya puedan alcanzar fuerza expresiva. No se olvide que la palabra tiene no sólo un valor lexicográfico sino un valor mágico, y podría sustentarse que elementos de la palabra como son las letras o las sílabas podrían participar de la alquimia del Verbo, poseer algún sentido primordial.

¿O lo que se busca deliberadamente es el sinsentido, el no-sentido, el contrasentido?

Si lo que se busca, empero, es el sinsentido puro, parece que más sugestivo, más a contracorriente que por medio de meras letras sueltas, sería obtenerlo a través de las propias palabras tradicionales, por lo mismo que la palabra ha nacido para tener sentido en mayor medida que la letra o la sílaba o la coma. Más sugestiva sería todavía una frase entera, y más aún una cláusula, vacía completamente de significación, pues equivaldría a la laboriosa y victoriosa ruptura de todos los enlaces y asociaciones naturales o imaginarios. Y más, desde luego, todo un poema, todo un cuento, todo un ensayo. Pero más aún lo sería un libro entero, porque sería una organización triunfante de la antisignificación, de la antiacepción, del antidiccionario. Pero lo que ya tocaría los límites de lo portentoso, sería una biblioteca en la cual varios billones de palabras escritas, impresas y encuadernadas, no contuvieran un solo pensamiento, una sola imagen.

Se ve que una literatura de meros garabatos, quiero decir de letras o sílabas sueltas, o un poema de sólo paréntesis y comas, sería sólo el primer escalón de la nueva originalidad que auguramos. Si se lucha por una especie de "manchismo" verbal, de inobjetivismo literario, de mayúsculas y minúsculas y guiones y comillas rigurosamente asépticos de sentido racional, irracional o suprarracional, habrá mucho que trabajar todavía para extraer toda la potencia de ininteligibilidad en los elementos del Verbo.

ADOLFO DE OBIETA

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El trabajo de HENRY MILLER forma parte de un libro titulado *El tiempo de los asesinos*, biografía de Rimbaud, cuya traducción española publicará la editorial SUR próximamente; EUGENIO EULYGIN, joven profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad de Buenos Aires, nació en Rusia y es ciudadano argentino. Ha publicado trabajos jurídicos y filosóficos en revistas americanas y europeas; WILLIAM TREVOR, escritor irlandés que vive en Londres, ha publicado recientemente una novela: *The Old Boys*; ANDRÉ COYNÉ, nació en Francia en 1927. Es autor de libros de poemas y relatos y de una tesis sobre César Vallejo que es uno de los libros capitales para interpretar al poeta peruano; el conocido poeta nicaragüense PABLO ANTONIO CUADRA ganó recientemente el primer premio del Concurso Interamericano de Poesía Rubén Darío; RICARDO GULLÓN es un profesor español que enseña en la universidad de Austin, Texas. Autor de numerosos ensayos literarios, sus últimos libros se titulan *Direcciones del Modernismo* y *Autobiografías de Unamuno*.

ÍNDICE

Pág.

Analogías, afinidades, correspondencias y repercusiones, por Henry Miller 1
Poemas, por Alberto Girri 12
La aventura; Memoria; Geografía, por Enrique Molina 15
Lenguaje y realidad, por Eugenio Bulygin 21
El verbo encarnado, por Alejandra Pizarnik 35
Poemas, por Antonin Artaud 40
A tiempo de nacer, por William Trevor 56
Fe de errores, por André Coyné 69
Juana Fonseca, por Pablo Antonio Cuadra 78
El mito de la interpretación única, por Mario A. Lancelotti 82
El rayo de Miguel, por Ricardo Gullón 86

CRÓNICAS

Edith Sitwell: excentricidad y permanencia, por Sylvia Molloy 98

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Alejandra Pizarnik: *El demonio de la armonía,* de H. A. Murena 103
Miguel E. Dolan: *La poética de St. John Perse,* de Roger Caillois 107
Eduardo A. Rabossi: *Formas, lógicas, realidades y significado,* de Thomas M. Simpson 110
Delfín Leocadio Garasa: *El erotismo,* de Georges Bataille 112
Julio Crespo: *Los muchos que no viven,* de Alberto Vanasco 115
Luis Justo: *Genios y Figuras,* de Roberto Ledesma, Alicia Jurado, Margarita Aguirre, y C. Nalé Roxlo-Mabel Mármol 117
M.E.D.: *La conquista de la mente humana,* de William Sargant 118
Enrique Pezzoni: *Poesía nueva* 121
Aurora de Albornoz: *Poesía y Prosa,* de Antonio Machado 125
LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS, por Adolfo de Obieta 128
NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 132

Este número 294 de
S U R terminóse
de imprimir el día
1 8 de j u n i o de
mil novecientos sesenta y
cinco, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argentina.

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 Viamonte 494, 8º, 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

Exposición

Pérez Celis
L. A. Wells

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

LA RUCHE
GALERIA DE ARTE

MAIPÚ 456 - 1 P. 31 - 1306
BUENOS AIRES

GALERIA
GUERNICA

PINTURA NACIONAL
Y EXTRANJERA

ARTE POPULAR AMERICANO



FLORIDA 947

LIBRERÍAS RECOMENDADAS

LIBRERÍA SANTA FE

Av. SANTA FE 2427 - 82-9442

Libros

Livres

Books

LA LIBRERÍA DE
UNA GRAN CIUDAD

ATLÁNTIDA

FLORIDA 643

SIEMPRE CON LAS ÚLTIMAS
NOVEDADES

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

Libros de Arte
Suscripciones
Diapositivas
Encuadernación

de las artes
librería - galería

Av. Córdoba 943 32-6399

LIBRERÍA EDITORIAL
JORGE

SOCIOLOGIA - EC
POLITICA - DERECHO
NACIONALES Y EX

TALCAHUANO 485 - T

H0008091

S1CJ.15.1